RUIZ
73
1881
PICASSO

ANUARIO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DE MÁLAGA

2022

NÚMERO VEINTIDÓS. 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 explicita finalidad de presentar los trabajos de la misma, reseñando las actividades por ella promovidas y recogiendo trabajos de investigación de los Académicos de Número de esta institución, así como algunas colaboraciones externas vinculadas a los actos académicos producidos.

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

Esta Academia está constituida por treinta y ocho Académicos de Número, cinco Académicos de Honor y un número ilimitado de Académicos Correspondientes.

Los Académicos de Número de esta Real Academia pertenecen a las siete secciones que la constituyen: Pintura, Arquitectura, Escultura, Música, Poesía y Literatura, Artes Visuales y Amantes de las Bellas Artes, con la distribución siguiente:

SECCIÓN 1ª: PINTURA

Ilmo. Sr. D. Rodrigo Vivar Aguirre (28.03.1980)
Ilmo. Sr. D. Francisco Peinado Rodríguez (03.06.1998)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna (03.06.1998)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cuenca Mendoza (*Pepe Bornoy*) (27.02.2002)
Ilmo. Sr. D. Manuel Pérez Ramos (31.10.2013)
Ilmo. Sr. D. Fernando de la Rosa Ceballos (25.04.2014)
Ilmo. Sr. D. José María Cobo Pérez (28.10.2021)
Ilmo. Sr. D. Pablo Alonso Herráiz (28.09.2022)

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: POESIA 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 Stals (27.01.2022)
Ilmo. Sr. D. Eugenio Carmona Mato (10.11.2022)

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. Dª. Carmen Thyssen-Bornemisza

PRESIDENTE DE HONOR

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

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

MEDALLAS DE HONOR

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

Excmo. Sr. D. Antonio Banderas
Hermandad del Santo Sepulcro y Ntra. Sra. de la Soledad
Museo Picasso Málaga
Instituto Cervantes
Excma. Sra. Dª Elvira Roca Barea
Excmo. Sr. D. Francisco de la Torre, Alcalde de Málaga

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Ilmo Sr. D. José María Lopera Rodríguez (†)
(Correspondiente en Álora)
Ilmo. Sr. D. Alberto Vidiella Tudores (†)
(Correspondiente en Marbella)
Ilmo. Sr. D. Francesc Fontbona
(Correspondiente en Barcelona)
Ilmo. Sr. D. Enrique Nuere Matauco
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Enrique Mapelli López (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Rafael Manzano Martos
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Alfredo J. Morales Martínez
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Ramón Buxarrais Ventura
(Correspondiente en Melilla)
Ilma. Sra. Dª. Joaquina González Marina
(Correspondiente en Inglaterra)
Ilma. Sra. Dª. María de los Ángeles Pazos Bernal
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Javier Gomesoto
(Correspondiente en Cádiz)
Ilmo. Sr. D. Román Fernández-Baca Casares
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Rafael Bejarano Pérez
(Correspondiente en Alhama de Granada)
Ilmo. Sr. D. Antonio Bravo Nieto
(Correspondiente en Melilla)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade (†)
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. Carlos Robles Piquer (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Vicente Moga Romero
(Correspondiente en Melilla)
Ilma. Sra. Dª. María del Mar Lozano Bartolozzi
(Correspondiente en Cáceres)
Ilmo. Sr. D. Juan Antonio González Iglesias
(Correspondiente en Salamanca)
Ilmo. Sr. D. José Luis Gómez Barceló
(Correspondiente en Ceuta)
Ilmo. Sr. D. Pedro Navascués de Palacio
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Manuel Alvar Ezquerra (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Javier de Villota
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Escalante Jiménez
(Correspondiente en Antequera)
Ilmo. Sr. D. Thomas Kimball Brooker
(Correspondiente en Chicago)
Ilmo. Sr. D. Antonio Carvajal Milena
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. Javier Navascués de Palacio
(Correspondiente en Cádiz)
Ilmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Francisco Luis Díaz Torrejón
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. José Luis Garci
(Correspondiente en Madrid)
Ilma. Sra. Dª. Adela Tarifa Fernández
(Correspondiente en Úbeda)
Ilmo. Sr. D. Andrzej Witko
(Correspondiente en Cracovia)
Ilmo. Sr. D. Daniel Quintero Miquelajáuregui
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Fco. Javier Albertos Carrasco
(Correspondiente en Barcelona)
Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Pascual Fernández
(Correspondiente en Dallas)
Ilmo. Sr. D. Hugo O'Donell y Duque de Estrada
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Yuri Saveliev
(Correspondiente en San Petersburgo)
Ilmo. Sr. D. José Miguel Santiago Castello
(Correspondiente en Extremadura)
Ilmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa
(Correspondiente en Madrid)
Ilma. Sra. Dª. María Francisca Temboury Alcázar
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Vergara Quero
(Correspondiente en Barcelona)
Ilmo. Sr. D. Javier Barón Thaidigsmann
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Andrés García Maldonado
(Correspondiente en Rincón de la Victoria)
Ilmo. Sr. D. Miguel Romero Saiz
(Correspondiente en Cuenca)
Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón Bertrán de Lis
(Correspondiente en Madrid, Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, Académico de nº de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, Grande de España)
Ilma. Sra. Dª. Luz Casal Paz
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Ramón Tamames Gómez
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Pedro Tedde de Lorca (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Jaime Siles Ruiz
(Correspondiente en Valencia)
Ilmo. Sr. D. Jaime de Ferrá y Gisbert
(Correspondiente en Palma de Mallorca)
Ilmo. Sr. D. 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 Ezquerra
(Correspondiente en Madrid)
Ilma. Sra. Dª. Estrella de Diego Otero
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Ignacio Gómez de Liaño
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Luis Romero Torres
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Juan Miguel Hernández León
(Correspondiente en Madrid)
lma Sra. Dª María Dolores Jiménez Blanco (Electa)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo Sr. D. Pere Gimferrer (Electo)
(Correspondiente en Barcelona)
Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Bonet Planes (Electo)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Juan Carlos Lázaro Cumplido (Electo)
(Correspondiente en Extremadura)
Ilmo. Sr. D. Eloy Martínez-Lanzas de las Heras (Electo)
(Correspondiente en Tarragona)

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

Salón de Actos de la Academia,
Museo de Málaga (Palacio de la Aduana, s/n)

Málaga, 31 de diciembre de 2022

Anuario 2022
Nº 22 Segunda época

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

ASOCIADA AL INSTITUTO DE ESPAÑA

INTEGRADA EN EL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA

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

ISSN 1887-0953
Depósito legal MA-1766/2002

IMAGEN DE CUBIERTA:
Obra: *Picasso*, 1997
Autor: Robert Indiana
Técnica: Serigrafía original, perteneciente al portfolio *1997 The American Dream*
Ejemplar 98 / 395
Tamaño de la imagen: 42,5 x 35 cm.
Firmada y numerada a lápiz
VEGAP

FE DE ERRATAS

En el anterior Anuario (2021) de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en la página 365, LA AUTORÍA DEL OBITUARIO DE ELLIOT CORRESPONDE A ALFREDO ALVAR EZQUERRA, y no a Rosario Camacho, como figura en el mismo.

PRESIDENTE
José Manuel Cabra de Luna

DIRECTOR DEL ANUARIO Y EDICIÓN
Javier Boned Purkiss

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

© TEXTOS
José Lebrero Stäls, José María Luna Aguilar, Ignacio Gómez de Liaño, José Manuel Cabra de Luna, Alfredo Alvar Ezquerra, Luz casal Paz, Suso de Marcos, José Luis Romero Torres, Pablo Alonso Herráiz, Juan Miguel Hernández León, Javier Boned Purkiss, Rosario Camacho Martínez, Estrella de Diego Otero, Pedro Rodríguez Oliva, Ángel Asenjo Díaz, María Pepa Lara García, Adalberto Martínez Solaesa, Estrella Arcos von Haartman, Fernando de la Rosa Ceballos, Francisco J. Carrillo Montesinos, Francisco Ruiz Noguera, Aurora Luque Ortiz, Adalberto Martínez Solaesa, Elías de Mateo Avilés, Marion Reder Gadow, José Infante, Ángel María Rojo, Fernando Pérez Ruano, Andrés Arenas, Enrique Girón, Enrique Javier Benítez Palma, Leticia Salvago, José Antonio Hergueta.

© IMÁGENES
Real Academia Bellas Artes de San Telmo, Pepe Ponce, Archivo Municipal de Málaga, Javier Albiñana, Ignacio Gómez de Liaño, Javier Boned Purkiss, José Luis Romero Torres, Elías de Mateo Avilés, Ángel Asenjo Díaz, https://www.filmaffinity, https://www.zendalibros.com, https://elpais.com/cultura/2022-02-25, https://m.imdb.com/name/nm0000338/mediaviewer, https://blogs.elcomercio.es María Pepa Lara García, Francisco J. Carrillo Montesinos, https://es.wikipedia.org, José Manuel Cabra de Luna, Pedro Rodríguez Oliva, Rosario Camacho Martínez, Marion Reder Gadow, Estrella Arcos von Haartman, Fernando de la Rosa Ceballos, Suso de Marcos, Fernando Pérez Ruano, Andrés Arenas, Enrique Girón, Enrique Javier Benítez Palma, Víctor Casado (Efe), Marilú Báez (Málaga Hoy), Revista Travesías, Agrupación de Cofradías, Leticia Salvago, José Antonio Hergueta, Margueriti Spiluttini, Y. Futagawa, Yoshio F., Duccio Malagamba, Jwan Baan, Helène Binet, Ruedi Walti, Miguel de Guzmán.

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.
Excma. 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

IMPRIME
Imagraf Impresores

COLABORAN:
Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura, Educación y Fiestas
Junta de Andalucía
Diputación Provincial de Málaga
Fundación Unicaja
HERMANDAD DEL SANTO SEPULCRO
Fundación Málaga más cultura
Sabadell

SUMARIO

01
PRESENTACIONES
PÁGINA 7.

02
ACTOS RELEVANTES
PÁGINA 14.

03
COLABORACIONES DE ACADÉMICOS
PÁGINA 159.

04
INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS
PÁGINA 275.

05
RESEÑAS Y CRÍTICAS
PÁGINA 319.

06
COLABORACIONES EXTERNAS
PÁGINA 361.

07
CRÓNICA ANUAL
PÁGINA 389.

08
HOMENAJES, MEMORIA Y RECUERDOS
PÁGINA 419.

01
PRESENTACIONES

EL ANUARIO NÚMERO VEINTIDÓS DE LA REAL ACADEMIADE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SEGUNDA ÉPOCA

En el año 2022 han ocurrido muchas cosas en nuestra Academia, tal como ha pasado en toda la sociedad española. Poco a poco nos vamos recuperando de los días difíciles de la pandemia, en cuyas soledades hemos aprendido mucho. Que la cultura es una buena compañera de vida y que con ella las penalidades de todo tipo a que nos hemos de enfrentar se sobrellevan mejor. Nuestra Academia ha seguido desarrollando su tarea y cumplido con su obligación social de transmitir conocimiento y estar atenta al cuido, mantenimiento y fomento de las Bellas Artes. Variados son los trabajos que han sido objeto de estudio por los académicos y que en este número de nuestro Anuario se publican; como variadas son también las disciplinas a la que los miembros de la Corporación se dedican; todas ellas relacionadas con la cultura en su más amplia acepción.

Es creciente el número de lectores interesados en esta publicación que intentamos expandir de la manera más amplia posible. Así cumplimos el más alto fin que la sociedad encomienda a nuestra Institución, dar a conocer cuanto podemos y debemos hacer en pro de la cultura. Los pueblos, en su conjunto y las personas, en su individualidad son, con la cultura, si no siempre moralmente mejores, sí más lúcidos, lo que —de alguna manera— los coloca en una situación de privilegio para estar y conducirse en la vida. Nuestra Academia asume con todo interés y dedicación todas las obligaciones que ello conlleva.

•

En concreto, este Anuario nº 22 (2ª época) presenta un diverso y sugerente contenido, comenzando con su portada, en la que aparece la reproducción de una serigrafía original del artista americano Robert Indiana, perteneciente al portfolio *1997 The American Dream,* titulada *Picasso* (1997). Se trata de un conjunto abstracto de tipografías que se superponen dentro de un círculo de elevado cromatismo, sugiriendo las fechas de nacimiento y muerte del gran Pablo Picasso, cuyo nombre subraya la composición. Ninguna portada mejor para anunciar la implicación y el compromiso de la Academia con el 50 aniversario del fallecimiento del pintor malagueño, a través de un ciclo de conferencias que ya ha dado comienzo este año.

En el año 2022 toman posesión, como nuevos Académicos de Número, D. José Lebrero Stäls, (respondido por D. José María Luna), y D. Eugenio Carmona, (respondido por Dª Rosario Camacho), ambos en la sección de Amantes de las Bellas Artes. Asimismo, tomó posesión D. Pablo Alonso Herráiz en la Sección de Pintura, acto que contó con unas palabras de agradecimiento de D. José Manuel Cabra de Luna. También se incorporan, como Académicos Correspondientes, D. Ignacio Gómez de Liaño, D. Alfredo Alvar Ezquerra, Dª Luz Casal Paz, D. José Luis Romero Torres, D. Juan Miguel Hernández León y Dª Estrella de Diego Otero. Sus discursos fueron respondidos por Dª Rosario Camacho (en dos

ocasiones), Dª Marion Reder, D. Suso de Marcos (en dos ocasiones) y D. Javier Boned. Con estas incorporaciones la Academia enriquece su lista de Académicos y Académicas de forma brillante, dada su excelencia sobradamente 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, diseño, arquitectura, cine, pintura y arqueología.

Se presentan también varios informes sobre distintos aspectos patrimoniales de Málaga (realizados por Dª Rosario Camacho, Dª Marion Reder, Dª Estrella Arcos y D. Pedro Rodríguez Oliva), una conferencia de D. Elías de Mateo sobre los «Antecedentes históricos de la Guerra de Ucrania», y un discurso de Dª Rosario Camacho sobre el Tercer Centenario del nacimiento del Obispo Molina Lario. Completa el capítulo el discurso del presidente, D. José Manuel Cabra de Luna, en la conmemoración del 150 Aniversario de la Academia Malagueña de Ciencias.

El Capítulo de «Reseñas y Críticas» cuenta con 14 contribuciones de diferentes Académicos, bien comentando diversas exposiciones (D. Fernando de la Rosa, D. José Manuel Cabra de Luna, D. Elías de Mateo, D. Suso de Marcos, Dª Marion Reder) o bien reseñando la edición de libros tales como «Jaime Pimentel, escultura pública y monumental» (D. Elías de Mateo) o «Ser-Arquitectura» (D. José Manuel Cabra de Luna y D. Javier Boned). El capítulo se completa con la intervención de Dª Marion Reder en II Seminario Internacional Mindonense y con la ya tradicional felicitación de la Academia al pintor y Académico de Honor D. Félix Revello de Toro, esta vez por su nonagésimo sexto cumpleaños.

D. Andrés Arenas y D. Enrique Girón, y D. Fernando Pérez Ruano y D. Enrique Javier Benítez Palma, contribuyen brillantemente al capítulo de «Colaboraciones Externas», con artículos titulados «Sir Peter Chalmers-Mitchel (el dandi rojo)», el I Concurso de Cante Jondo de Granada" y «Torrijos, de héroe liberal a icono republicano», respectivamente.

La «Crónica anual» recoge de nuevo el desarrollo de 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 miembros de la Academia, siempre de gran amplitud, variedad e intensidad.

Cabe destacar en este apartado el ciclo de conferencias organizado por la Academia a lo largo del año, denominado «España en América», en el que se recogieron diversas aportaciones de consabidos especialistas sobre la importancia que para la cultura universal supuso el descubrimiento de América y el legado posterior que propició. En el ciclo, además de la participación de los Académicos D. Francisco Ruiz Noguera, Dª Marion Reder, D. Elías de Mateo y Dª María Pepa Lara, se pudo contar con la intervención de D. Rafael López Guzmán, D. José Miguel Morales Folguera y D. Juan Antonio Frago García.

Para terminar, y en el capítulo de «Homenajes, Memoria y Recuerdos», destacan los «in memoriam» a D. Mario Torelli, a D. Fernando García de Cortázar, a D. Pedro Navascués Palacio y a Dª Regina Rosa Álvarez Lorenzo, firmados por D. Pedro Rodríguez Oliva, D. Elías de Mateo, Dª Rosario Camacho,

Dª Leticia Salvago y D. José Antonio Hergueta, respectivamente. Se completa este capítulo con sendos homenajes a dos Académicos; al Presidente de Honor de la Academia, D. Manuel del Campo, con un reconocimiento del Ayuntamiento de Nerja por su labor desempañada en el Festival Internacional de Música y Danza Cueva de Nerja, y al Académico Monseñor Francisco García Mota, al que se nombró Hijo Predilecto de Cortes de la Frontera, su localidad natal, e Hijo Adoptivo de la vecina localidad de Gaucín. También se brinda un homenaje al pintor Francisco González Romero en su nonagésimo noveno cumpleaños, y se recalca la colocación de varias placas Conmemorativas en la ciudad, en las casas donde nacieron o vivieron los Académicos D. Fernando Pimentel, D. Francisco Canales y Dª María Victoria Atencia.

Cabe destacar que en el mes de abril de 2022 el músico y Presidente de Honor de la Academia, D. Manuel del Campo y del Campo, fue reconocido con la concesión de la Medalla de la Ciudad de Málaga y el nombramiento de Hijo Predilecto, una distinción que reconoce su trayectoria profesional y aportación a la cultura de la capital. A lo largo del Acto, el Presidente de Honor confesó la devoción por su tierra y su innato espíritu malagueño, que puso siempre en práctica investigando y divulgando los conocimientos musicales adquiridos a lo largo de toda su carrera profesional.

Merece especial mención el libro, editado por la Academia, denominado «REGNAVIT A LIGNO. El crucificado de Alonso de Mena y la restauración del patrimonio de la Catedral de Málaga», que incide una vez más en la importancia que posee el Patrimonio de la Catedral de Málaga La obra pertenece a la colección *Los libros de la Academia* y su maquetación estuvo a cargo de D. Alberto Villén, actuando como editoras las Académicas Dª Rosario Camacho Martínez y Dª Estrella Arcos von Haartman. El libro cuenta con las colaboraciones de José Manuel Cabra de Luna, presidente de la Academia; D. Antonio Aguilera, Deán de la S.I Catedral de Málaga; D. Miguel Ángel Gamero Pérez, Delegado de Patrimonio del Obispado de Málaga; D. Juan Antonio Sánchez López, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Málaga; D. José Luis Romero Torres, Conservador de Patrimonio de la Junta de Andalucía y Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y de las Académicas Dª Marion Reder Gadow, Dª Estrella Arcos von Haartman y Dª Rosario Camacho Martínez.

Por todo ello, el Anuario 2022 continúa confirmando la importancia de la Academia como Institución de Cultura, su cotidiano buen hacer en pro de la excelencia, del que esta publicación no es sino su testimonio periódico. Un espejo donde todos podemos mirarnos para seguir mejorando, que será siempre la verdadera aspiración de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

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

JAVIER BONED PURKISS
Director del Anuario

El 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 le agradece el envío de un ejemplar del libro 'Regnavit a ligno'
con el que celebráis la restauración del Crucificado de Alonso de Mena
de la Catedral de Málaga.

Un abrazo muy fuerte

Francisco de la Torre Prados

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

Málaga, febrero de 2022

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

Palacio de La Zarzuela
Madrid, 1 de septiembre de 2022

Excmo. Señor
DON JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Presidente de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo
Palacio de la Aduana
Plaza de la Aduana, s/n
29015 - MÁLAGA

Estimado Presidente:

Me complace acusar recibo y agradecerle su atenta carta del pasado 19 de julio, con la que tiene la amabilidad de enviar un ejemplar del *Anuario 2021* de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.

Le saluda atentamente,

JAIME ALFONSÍN

av

Secretaría Particular
Sr. Obispo

Málaga, 07 de septiembre de 2022

Estimado D. José Manuel:

En nombre del Obispo, Mons. Jesús Catalá, le traslado su más sincero agradecimiento por el envío del libro «*Annuario. Real Academia de San Telmo-2021*», con las que ha tenido a bien obsequiarle.

Reciba un fraternal saludo.

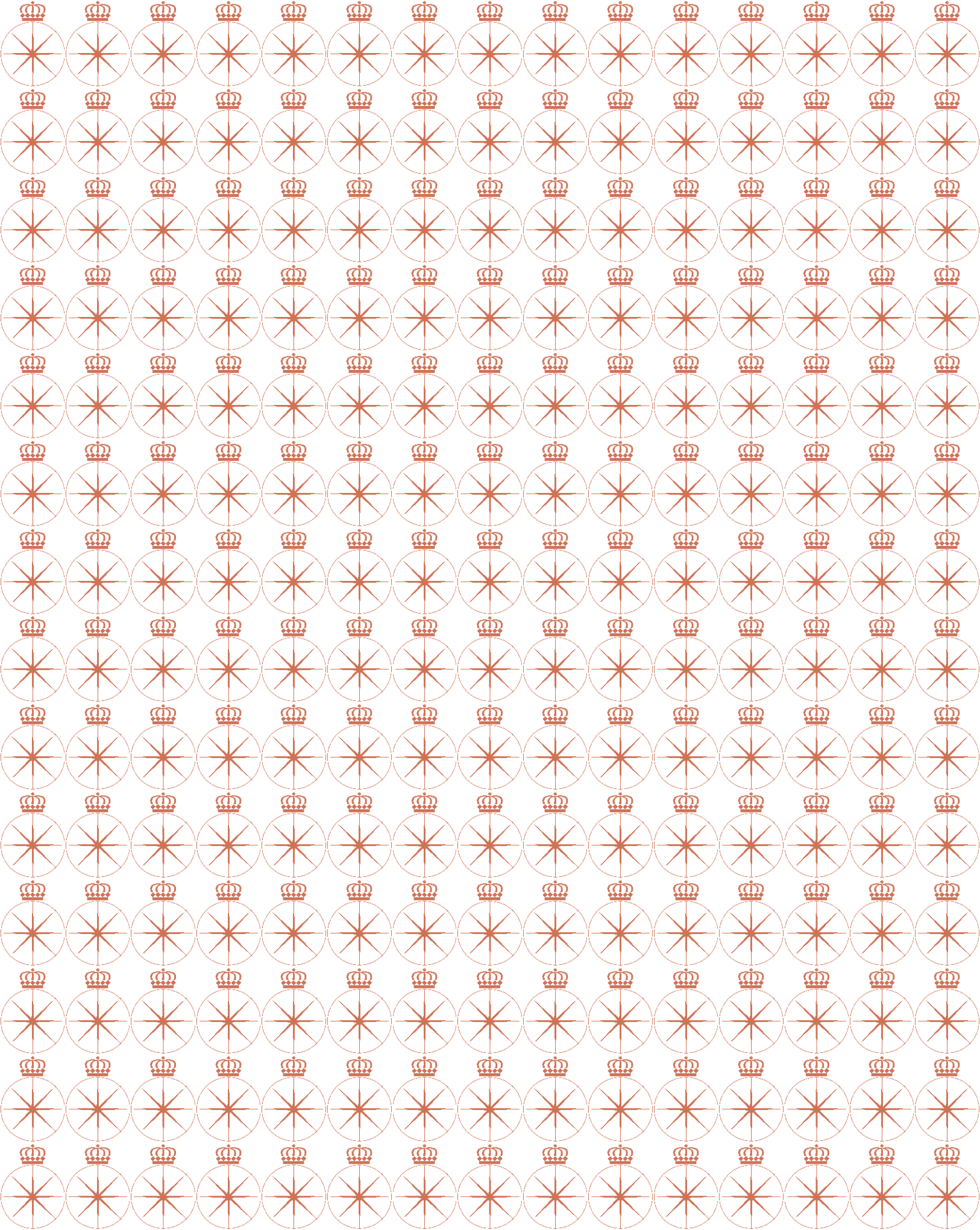
Daniel Guerrero García

02

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

17. DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE D. JOSÉ LEBRERO STALS / José Lebrero Stals 27. INGRESO DE D. JOSÉ LEBRERO STALS COMO ACADÉMICO DE NÚMERO / José María Luna Aguilar 30. DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE DON IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO / Ignacio Gómez de Liaño 47. INGRESO DE D. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID / Rosario Camacho Martínez 51. ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2020 AL EXCMO. SR. ALCALDE DE MÁLAGA / José Manuel Cabra de Luna 57. DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. ALFREDO ALVAR EZQUERRA / Alfredo Alvar Ezquerra 77. INGRESO DE D. ALFREDO ALVAR EZQUERRA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID / Marion Reder Gadow 83. DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID DE Dª LUZ CASAL / Luz Casal 88. INGRESO DE Dª LUZ CASAL COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID / Suso de Marcos 94. DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN SEVILLA DE D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES / José Luis Romero Torres

109. INGRESO DE D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN SEVILLA / Suso de Marcos 115. PALABRAS DE D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN COMO ACADÉMICO DE NÚMERO / Pablo Alonso Herráiz 117. PALABRAS DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, EN EL ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE D. PABLO ALONSO HERRÁIZ COMO ACADÉMICO DE NÚMERO / José Manuel Cabra de Luna 119. DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN / Juan Miguel Hernández León 123. INGRESO DE D. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID / Javier Boned Purkiss 129. ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE D. EUGENIO CARMONA MATO COMO ACADÉMICO DE NÚMERO / José Manuel Cabra de Luna / José Infante Martos 131. INGRESO DE D. EUGENIO CARMONA MATO COMO NUEVO ACADÉMICO NUMERARIO / Rosario Camacho Martínez 138. DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID DE Dª ESTRELLA DE DIEGO OTERO / Estrella de Diego Otero 152. INGRESO DE Dª ESTRELLA DE DIEGO OTERO COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID / Rosario Camacho Martínez



DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE D. JOSÉ LEBRERO STALS

MIRAR AL VACÍO

Empecemos con un sencillo juego de palabras. De la obra de arte que se dice que no dice nada sustancial debido a su escasa pobreza significante, se suele decir, peyorativamente, que está «vacía». ¿Vacía? Coincidirán conmigo que no puede ser cierto del todo, pues no existe obra de arte sin acción, y toda acción implica movimiento, cambio de estado, desplazamiento. Las imágenes reclaman nuestra atención, piden que nos pongamos en marcha, para hacernos partícipes de sus intenciones. «Mirar» una obra de arte causa en ésta un cambio sustancial, porque la convierte en otra, como cuando un papel quemado se transforma en cenizas, o éstas, por ejemplo, se aprovechan como cicatrizante. La mirada transforma la obra de arte. William T. Mitchell, referente fundamental en el panorama contemporáneo de los estudios visuales, llega a proponernos que no consideremos a las imágenes solo como objetos inertes transmisores de significado, sino como entes animados que nos interpelan con sus deseos, necesidades, anhelos, exigencias e instintos propios.

«Caminar» es potencialmente dejar de habitar lo fijo, «no permanecer» consiste en vaciar el «yo» en un «nadie», olvidándonos de nosotros mismos. «Avanzar» es una acción que nos aleja de la esencia. De algún modo, cuando miramos atentamente una obra de arte nuestra conciencia camina sola, produciéndose una especie de «apartamiento» de nuestro ser.

La expresión creativa, el peso significativo de la obra de arte, parece estar siempre sometido al juicio calificador de quienes la perciben. Es pues el espectador, su conciencia, lo que anima la vida de la obra. Constatar en ellas la presencia de un vacío, siendo la obra precisamente el resultado de un «llenado» que es la acción de un creador, pudiera parecer una paradoja. El teólogo Michel de Certeau expresa así este contrasentido: «Entre los enunciados "creídos" y los enunciados "vistos" se dan operaciones combinatorias que efectúan desplazamientos de unos hacia otros. Estos desplazamientos forman cuerpos vivientes que se transforman constantemente. Los movimientos alteran los equilibrios entre los saberes y las creencias».

El vacío es un campo informe que existe más allá de cualquier intento de conceptualización. No «es» pero tiene «presencia» Admite ser experimentado en el hiato potencialmente significativo existente entre dos pensamientos. El universo del «vacío» está poblado de insondables trazos que se ocultan en los intersticios y en los goznes. Permite que las cosas que se reflejan en él (en el vacío) vengan y se vayan.

Lo que estoy tratando de exponer no finaliza con una conclusión ni aclarará nada de modo definitivo. Lo que les propongo es un juego de imágenes evocadas y de palabras suspendidas alrededor de dos conceptos tan profundos como problemáticos, como son la «esencia» y la «ausencia».

En alemán, «esencia» (*wesen*), significaba permanecer en un lugar, lo doméstico, lo que dura y está consolidado. La esencia se afirma en la sustancia. La etimología del término «ausencia», por el contrario, deriva del «ser separado», remite a «estar lejos». Las ausencias severas producen duelo, y tiene la cruel capacidad de borrar en nosotros las huellas de lo querido. Las expresiones artísticas que aquí quisiera tratar con ustedes, por el contrario, ensalzan la ausencia como vivencia intensa de la fugacidad, ya que resultan del intento consciente de quienes las hicieron, de agrandar lo máximo posible la laguna significativa que existe entre los pensamientos. Ausencia, entonces, no como deficiencia ni tampoco como desamparo que pudiera generar una inquietud, imágenes éstas que son cosas recubiertas de ausencia, pero que dan cuenta de una intención de interioridad desligada del mundo objetivo, y que, transformada en sofisticados logros estéticos, invita a nuestra mirada a sustraerse de las tradicionales determinaciones del pensamiento occidental esencialista. Sumidos caminando en el devenir de esta paradoja podemos mirar de frente al vacío, que cobra presencia cuando el acto de llenado, que es intrínseco a cualquier pintar, ofrece al espectador la supuesta imagen de la nada, el resultado de un borrado producido por la constatación activa de una ausencia.

EL VACÍO ES UN CAMPO INFORME QUE EXISTE MÁS ALLÁ DE CUALQUIER INTENTO DE CONCEPTUALIZACIÓN

En su renombrada conferencia sobre «la nada», pronunciada en 1950, el compositor y poeta norteamericano John Cage plantea la disolución de las simples oposiciones de contrarios: «...Aquí estoy, no tengo nada que decir, no tengo nada que decir y lo estoy diciendo. Poseemos nada, nada es anónimo.»

La calculada sensación de ambigüedad, que por entonces, en 1950 Cage transmite, anuncia el comienzo de un dualismo asumido creativamente por él, que se convertiría en la celebrada multiplicidad que caracteriza el grueso de su obra. «*Cuatro minutos treinta y tres segundos»,* la radical pieza insonora del compositor de 1953, que es probablemente su creación más influyente a posteriores generaciones. Lo es en gran parte por la supuesta sencillez de su concepto. El compositor, en esa pieza, no crea nada en absoluto, el intérprete sale al escenario y no hace nada. El público presencia este acto sumamente elemental y actúa, por decirlo así, permaneciendo sentado y expectante. La pieza, la composición, es una afirmación sobre el silencio, sobre la música, sobre los compositores, sobre el público, y lo que aquí más nos interesa, una pregunta sobre si algo relevante podría ocurrir sin mi intervención, sobre si

escucho la música o la música se hace escuchar en mí. Sólo en silencio podemos comprometernos con lo que no tiene nombre definido: la experiencia.

La pintora norteamericana Agnes Martin, defensora a ultranza de la soledad como condición emocional para la creación, lo expresaba así: «...Cuando al principio miras dentro de tu mente, la encuentras cubierta con un montón de pensamientos basura; trayendo mis pensamientos a la superficie de la mente puedo ver cómo se disuelven». En su caso la práctica de la pintura, el ejercicio del arte, no tiene que ver con el deseo de alcanzar una meta determinada, ni de configurar la representación de algo que pudiera ser relevante o esencial. Para expresar con palabras esto, Agnes Martin recurre precisamente al poder de la música: «...No se trata de hechos, se trata de sentimientos, se trata de recordar los sentimientos y la felicidad. Una definición del arte es que concreta nuestras emociones más sutiles. Creo que la forma más elevada de arte es la música por su calidad de abstracción, y por afectar nuestra mente y sentidos con una potencia impensable en el caso de las artes plásticas».

LA VICEPRESIDENTE 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO, TRAS IMPONER AL NUEVO ACADÉMICO, D. JOSÉ LEBRERO, SUS DISTINCIONES COMO ACADÉMICO DE NÚMERO. EN PRIMER PLANO EL SECRETARIO DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ INFANTE

La composición en sus pinturas de madurez era para ella un absoluto misterio, que dejándose llevar, le venía dictado por la mente. En esta ecuación creativa, Agnes Martin, como artista, cumplía la función de encontrar y realizar formas vaciadas que provocaran entre sí suficientes disonancias y contradicciones.

Las imágenes vaciadas que nos proponen las obras de arte sobre las que hoy quisiera poner la atención, son escenas de extrañamiento, ejercicios propios de una *techne*, técnica o tecnología excéntrica, gestionadas en un espacio alegórico externo al propio de las Bellas Artes que tradicionalmente se planteaban como formas expresivas de plenitud o de totalidad, atribuyéndoles incluso cierto poder epifánico. Estos cuadros, al contrario, se manifestaron vinculados a una cultura de la ausencia que todavía en nuestros días, después del resplandeciente momento histórico en el que sus autores las realiza-

ron, sigue resultando misteriosa para nosotros, occidentales, no pocas veces atrapados y guiados por el dictado del principio de la esencia, que se definió como constitutivo de la naturaleza de las cosas, como aquello que de invariable y permanente pudieran tener.

Hoy el mundo en el que aquí estamos, nuestro mundo, transcurre en un tiempo de vida desestabilizada. Pobre en miradas y voces, se nos presenta cada vez más como una era acelerada, de profusos agotamientos, desapariciones e inciertos devenires, no sólo estéticos. Tiempo nuestro en el que constatamos el inquietante gran poder que estaría tomando en nuestras vidas todo aquello que acontece en el «afuera» de la memoria. De ahí que pudiera sernos útil la sensación de estar viviendo estériles vacíos producidos por el olvido común de valores fundamentales, y para llenar algún sentido, recuperar el recetario de aquellas creaciones artísticas, que sobre todo en la medianía del siglo pasado dieron especialmente valor al vacío. Entendiéndolo bien como un campo de energía activa, como campo de clara luz, como estado de absoluta quietud, o como concepto mental, incluso simbólico.

HOY EL MUNDO EN EL QUE AQUÍ ESTAMOS, NUESTRO MUNDO, TRANSCURRE EN UN TIEMPO DE VIDA DESESTABILIZADA

Es el caso del pintor norteamericano Ad Reinhardt, quien al inicio de los años sesenta, establece los principios del estilo que desarrollará en el resto de su trayectoria, pintando lienzos cuadriculados, planos, exentos de cualquier perspectiva, y en gamas de pigmentos oscuros extendidos de un modo estrictamente uniforme. Sus pinturas son de estema pureza abstracta. En su delimitación como objeto y como imagen no registran referencias ni al tiempo, ni al espacio, ni al cambio, ni a las posibles relaciones entre elementos. En su escrito *El arte es el arte como arte*, a modo casi de tautología, Reinhardt sentencia: «...Las palabras en el arte son palabras. Las letras en el arte son letras. La escritura en el arte es escritura. Los mensajes en el arte no son mensajes. La explicación en el arte no es explicación.» Aquí pintar un cuadro consiste en llevar a la práctica una experiencia de liberación visual. La repetición una y otra vez de una misma fórmula elimina la posibilidad o la tentación de fijar un sentido en el cuadro más allá del que produce el mismo hacer, suprimiendo cualquier intención de construir imágenes con atributos de relatos.

En 1964 la historiadora Priscilla Colt era aún una de las pocas en recepcionar positivamente la propuesta radical de Reinhardt. Lo hacía con estas palabras: «...aunque ante estas pinturas se le niega al ojo la esperada satisfacción, la atención queda fijada. Se mantiene la percepción, liberada de la excitación producida por estímulos perceptivos complejos. Extrañamente se torna suspendida, abstraída, la autoconciencia disminuye, el observador está, en un sentido literal, paralizado. Esto no es pérdida de la conciencia, y se diferencia de la pura contemplación porque está ligado a una realidad perceptible, la pintura».

En estos tiempos excesivos de casi todo, menos de lentas y silenciosas veladuras, aprovecho pues la ocasión que me brindan para realizar un homenaje a los pocos artistas que, como los que voy mencionando, han mirado en mi opinión de un modo radical y explícito al vacío. Quisiera llamar la aten-

D. JOSÉ LEBRERO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA

ción sobre una forma de expresión que, como ya he mencionado, alcanzaría su total plenitud en la medianía del siglo pasado, y que nunca pudo ni podrá estar de moda, porque su elegancia, su belleza, no reside en su fuerza de sobresalir o de destacar. Es ahora el momento de poner en valor la claridad que exhibe al plantear la cuestión de la belleza el filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han: «... Bello no es lo fijo, sino lo flotante. Bellas son las cosas que llevan las huellas de la nada, que contienen en sí los rastros de su fin, las cosas que no son iguales a sí mismas. Bella no es la duración de un estado».

La exquisitez de estas obras de arte reside precisamente en su fuerza por retraer, por ceder. Emana de la calidad que son capaces de exhibir como escenas, que no escenarios, de la fugacidad. Durante miles de años de tradición artística occidental, han sido una insólita rareza, un reciente modo de hacer arte nunca más repetido. Razón de peso, en mi opinión, para hacer memoria de ellas y recordarlas aquí frente a la excelencia de un Consejo velador de la cultura como este de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, que ustedes constituyen y al que mucho me honra incorporarme.

Sí, recordemos a esta clase de artistas cuyas obras incluso han llegado a ser celebradas institucionalmente por la radicalidad de su particular sensibilidad creativa. Constituyen un preciso legado que heredó algunas de las maneras de los primeros grandes artistas contestatarios del siglo veinte. Sus propuestas como seres creativos que fantasean, deliran, descubren, especulan, ven, miran y se ponen en acción, consisten en tratar de presentar lo que no siendo una cosa sí parece la evidencia de algo que estaría entre la manza-

na y el plato, que incluso antes de que empezara el siglo veinte, ya buscaba representar en sus lienzos el pintor francés Paul Cézanne, inaugurando así un anhelo compartido por quienes artísticamente lo han venerado. Y cito a Cézanne: «...No hay que pintar lo que nosotros creemos que vemos, sino lo que vemos».

A lo largo del siglo veinte tienen lugar numerosos cambios de estado, múltiples movimientos hacia adelante nunca antes conocidos. Me refiero a los resultados estéticos de una crisis hasta entonces inaudita en la historia de la civilización occidental: el programa del arte de la Modernidad, las vanguardias protagonizadas por quienes, profesionalizando la revuelta estética, se sentían diferentes al común de los artistas liberal-burgueses. Su atrevimiento y contestación guiaron sus pasos hacia la abstracción, a partir del momento en el que Cézanne, aquel al que Picasso bautizó como «el padre de todos nosotros» insisto, manifestó un deseo aparentemente absurdo, el de representar el mundo que no está pero que el ojo percibe. Querer pintar, hacer visible, lo que existe entre la manzana y el plato de un modesto bodegón. Querer, en definitiva, pintar el vacío.

Históricamente, el arte de la Modernidad, por su carácter autorreflexivo, inauguró la búsqueda de la autodefinición. El filósofo vienés George Steiner describe este fenómeno de vaciado de lo mítico causado por el agotamiento que llegó a afectar al centro mismo de la existencia intelectual de Occidente como «la nostalgia de lo absoluto», la consecuencia irremediable que desde el siglo XVII trajeron sucesivos anuncios sobre el «crepúsculo de los dioses». «Las mitologías fundamentales elaboradas en Occidente desde el comienzo del siglo XIX no son sólo intentos de llenar el vacío dejado por la decadencia de la teología cristiana y el dogma cristiano. Son una especie de teología sustitutiva, sistemas de creencia y razonamiento que pueden ser ferozmente antirreligiosos, que pueden postular mundos sin Dios y negar la otra vida. Pero cuya estructura, aspiraciones y pretensiones respecto del creyente son profundamente religiosas en su estrategia y efectos».

Sabemos, como Steiner, que allí donde se produce un vacío aparece la oportunidad de que surjan nuevas energías y realidades que de confirmarse útiles acaban sustituyendo con el tiempo a las antiguas. Así sucedió con la fisura conceptual que produjo la denominada «desaparición del autor‹ que proponía el ensayista francés Roland Barthes afirmando en 1967 que un escrito (para nosotros una pintura) es una «reconstrucción», es un «re-escrito», y por ello el autor, como ser supremo de otros tiempos, tiene que desaparecer, o metafóricamente, morir. En Francia, subraya Barthes, «... ha sido el poeta Stéphane Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de que el lenguaje sustituya al que hasta entonces se suponía que era su propietario. Para Mallarmé, igual que para nosotros, es el lenguaje y no el autor el que habla». Continúa Barthes, «...escribir consiste en alcanzar a través de una previa impersonalidad, que no se debería confundir en ningún caso con la objetividad "castradora" del novelista realista, ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, performa, y no yo. La poética de Mallarmé consiste en su-

primir al autor en beneficio de la escritura, lo cual como se verá, es devolver su sitio al lector».

Cargado de profunda simbología, el poema de 1897 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* del poeta simbolista, un arabesco literario en el que combina el verso libre con el diseño tipográfico, lo convirtió en el referente iniciático de la poesía experimental como aún hoy la conocemos. Apostando de un modo radical por la irregularidad y la combinación simultánea de diversos hilos textuales diferenciados, apoyándose en las variaciones tipográficas, la obra de este poeta se convirtió en faro y guía de las vanguardias que van a protagonizar las revoluciones del siglo siguiente, que ya no es el nuestro, del siglo XX. Dio pie, por ejemplo, a la prosa sin palabras del irlandés refugiado en París, Samuel Beckett. «...Cada vez tiene que darse un paso hacia adelante. La escritura me llevó al silencio. Sin embargo, debo continuar, estoy al borde de un precipicio y tengo que avanzar. Es imposible ¿no es cierto? Sin embargo, se puede avanzar, ganar algunos miserables milímetros».

MALÉVICH QUERÍA TRATAR AL COLOR COMO UNA UNIDAD INDEPENDIENTE, FORMULANDO UNA ESPECIE DE SISTEMA FILOSÓFICO CROMÁTICO

¿Hablamos pues de un arte sin objeto, de un contenido evanescente? Para hacerlo posible fueron sin duda trascendentales los pasos dados por el ruso Wassily Kandinsky con la conocida *Primera acuarela abstracta* de 1912, o por el holandés Piet Mondrian, repudiando con sus lienzos de estrictas geometrías a partir de 1917, las características sensoriales de la textura y la superficie, para desvincular el arte de la realidad, y liberar a la pintura de sus históricos compromisos con un mundo que reclamaba ser representado.

Sin embargo, el pintor ucraniano Kazimir Malévich irá más allá, siendo su contribución fundamental para establecer una nueva era en la historia de la pintura abstracta. Malévich quería tratar al color como una unidad independiente, formulando una especie de sistema filosófico cromático, «...que se construye en tiempo y espacio independiente de cualquier belleza estética, de emociones o de estados de ánimo». Con su cuadrado negro en un radical hasta entonces itinerario filosófico, alcanza el «cero» de la capacidad que tiene un cuadro de decir «la nada», que el pintor califica como «la esencia de la diversidad», el mundo sin objeto. Malévich afirma ante todo la cuadrangularidad como tal, oponiéndola a la triangularidad que en el curso de los siglos había representado siempre, en la pintura (y no sólo en la pintura), lo divino. «... La Modernidad difícilmente puede caber en el triángulo, ya que su vida presente es cuadrangular». En su escrito *Suprematismo,* de 1919, lanza la siguiente proclama: «...He roto la pantalla azul de las limitaciones cromáticas. He llegado al blanco. Seguidme, camaradas aviadores, navegad en el abismo. He instalado los semáforos del suprematismo, he vencido el forro del cielo coloreado. Lo he arrancado y he puesto los colores en el saco que se ha formado, atándolo con un nudo. Navegad, el blanco y libre abismo, el infinito, está ante vosotros».

El anuncio de sus propósitos estéticos no caerá en saco roto. Décadas más tarde, ya en los años sesenta del siglo pasado, amortizadas estéticamente las desgracias de las dos grandes guerras, el eco de esta búsqueda en el vacío

EL NUEVO ACADÉMICO DE NÚMERO, D. JOSÉ LEBRERO STALS. FOTO: JAVIER ALBIÑANA

resuena, a modo de rara crisálida luminosa, en el crepúsculo naciente de la cultura *underground* en la ciudad de Los Ángeles. En los cuartos oscuros de un viejo hotel reconvertido en obra de arte, un piloto de aviones cuáquero, llamado James Turrell, trata de atrapar a su manera la fugacidad del mágico deslumbre que surge cuando raya el día y cuando cae la noche. Dice Turrell, «...la verdad es que quería que la gente apreciara la luz como apreciamos el oro, la plata, y por supuesto las pinturas, y he usado la luz para construir una arquitectura del espacio, en el sentido de que si piensas en como vemos la noche y el día, cuando la luz del día es la atmósfera, no podemos atravesarla para ver las estrellas que están allí. Así que generalmente, utilizamos la luz para iluminar o revelar, pero la luz también oscurece u oculta. Yo veo la luz como un material, es física, son fotones. Sí, se comporta como una onda, pero es una cosa, y siempre he querido dotar a la luz de su materialidad. Para mí era muy importante hacerlo».

Consciente de todo ello y preguntado sobre qué hay más allá de lo que se veía pintado en sus cuadros, en 1960, y no sin ironía, el pintor Frank Stella respondía a todo esto con rotundidad: «...Más allá de lo pintado no hay nada». Stella se desmarcaba claramente de quienes aún trataban de conservar los viejos valores, los valores humanísticos en la pintura, eso que justificaría la existencia de algo más allá de lo que se ve en el lienzo. Stella dice «... si la pintura fuera lo suficientemente delgada, lo suficientemente precisa o lo suficientemente correcta, sólo serías capaz de mirarla. Todo lo que quiero sacar de mis pinturas y todo lo que saco de ellas es el hecho de que se puede ver la idea completa sin ninguna confusión. Lo que ves es lo que ves. Esto no significa que el artista renuncie a provocar una

respuesta emocional convincente. Eso que convierte a una pintura en un gran cuadro».

La actitud occidental en relación con la noción de vacío difiere significativamente de los posicionamientos orientales, que se han esmerado milenariamente en conservar una cultura de la ausencia. Dado que la mayoría de los autores mencionados tuvieron vínculos intelectuales o emocionales con la vasta filosofía oriental, recurriré una vez más, en la conclusión de este discurso, al filósofo Byung-Chul Han, cuando nos recuerda por ejemplo que en el lejano Oriente el agua y el mar ocupan campos semánticos muy diferentes. «...El agua carece de forma propia, pero es todo menos amorfa, en realidad siempre está formada. Toma la forma de lo otro para revelarse».

LA ACTITUD OCCIDENTAL EN RELACIÓN CON LA NOCIÓN DE VACÍO DIFIERE SIGNIFICATIVAMENTE DE LOS POSICIONAMIENTOS ORIENTALES

El cielo de los chinos no denomina ninguna trascendencia, no tiene profundidad teológica. *Ma* es un término japonés que originalmente significa «espacio entre las cosas que existen una cerca de la otra». Se creó para nombrar el intersticio entre ellas. En un contexto temporal es el tiempo que transcurre entre un fenómeno y otro. Podría traducirse como «pausa», «espacio entre», «abertura» o «intervalo», pero siempre, según la filosofía nipona, está pleno de energía y es índice para apreciar la expansión. La cultura oriental no es de pasión y nostalgia, se dirige especialmente a lo cotidiano, al «aquí» y al «ahora». La energía que absorbe, la luz que desprende, no tiene centralidad. El filósofo japonés Tanizaki cuenta que a ellos les gusta «...esta claridad tenue, hecha de luz interior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva a penas un resto de vida». La tensión entre luz y sombra, tan familiar para nosotros, les resulta ajena.

Para el escritor francés George Perec los espacios de las habitaciones están cargados de poder evocativo, y pueden funcionar como una magdalena proustiana, como detonadores de reminiscencias o recuerdos que creíamos olvidados. En su ensayo *Especies de espacios*, de 1974, Perec trata de llevar a cabo el recuento exhaustivo de las camas en las que ha dormido a lo largo de su vida esperando que, al hacerlo, coleccionando recuerdos, afloren en su memoria revelaciones sustanciales. Veamos cómo lo cuenta: «...En varias ocasiones he tratado de pensar en un apartamento donde hubiera una pieza inútil, absoluta y deliberadamente inútil. No se trataba de un trastero, no era una habitación suplementaria, ni un pasillo, ni un cuchitril, ni un recoveco. Habría sido un espacio sin función, no habría servido para nada, no habría remitido a nada. A pesar de mis esfuerzos, me fue imposible llevar a cabo este pensamiento, esta imagen hasta el final. El mismo lenguaje, me parece, se reveló incapaz para describir esa nada, ese vacío, como si sólo se pudiera hablar de lo que es pleno, útil y funcional».

Unos años antes, en 1961, el filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein se refiere a lo mismo, pero de otro modo: «...De hecho, hay cosas que no se pueden poner en palabras, se hacen manifiestas por sí mismas. Son aquello que es místico». Wittgenstein creía que la expresión artística, ya fueran imágenes o poesía, disponía de una posición única para mostrar asuntos de lo místico que no es posible transmitir con el discurso ordinario.

Por muy imperfecto que sea el ser humano, en definitiva, necesita hablar de aquello que en él es algo más que humano. Convendrán conmigo, espero, que más allá de los juegos de palabras que intentemos hacer sobre el vacío de las cosas lo conseguido por estos excepcionales artistas despliega ante nosotros el luminoso y vasto paisaje de lo que aun no teniendo una denominación fácil se nos ofrece como una presencia sanadora. Un lugar, esa estancia de lo innombrable que muchos trataron de llenar con todo tipo de palabras y que el arte, este arte, en contadas ocasiones logra que emerja de un modo tan intenso como efímero.

En mi opinión, y ahora sí para concluir, los artistas, los poetas, los músicos que hoy les he presentado, se han acercado, y mucho, con sus obras, a la arriesgada recreación de estas divinas estancias. Son capaces de recordarnos lo olvidado y traernos presencias que solemos dar por perdidas. Sólo de nosotros depende, mirando sin temor al vacío, sin caer en la tentación de poner algo en ellas, en estas habitaciones, sin poner una función, un destino, una mirada, una necesidad, un excedente, adentrarnos pues en estas habitaciones para sentir, como lo hizo Georges Perec, la preciosa habitabilidad que custodian. Muchas gracias.

JOSÉ LEBRERO STALS
Málaga, 27 de enero de 2022

INGRESO DE D. JOSÉ LEBRERO STALS COMO ACADÉMICO DE NÚMERO

PRESENTACIÓN POR D. JOSÉ MARÍA LUNA AGUILAR, ACADÉMICO DE NÚMERO

Excmo. Sr. Presidente, Excmo. Sr. Alcalde, Ilustrísimas Autoridades e Ilustrísimos compañeros Académicos, señoras y señores, buenas tardes.

Me cabe el honor de ser quien lea este discurso de contestación y recepción de nuestro nuevo e ilustre Académico, que hoy se incorpora formalmente a esta Docta Casa. Mis ilustres y queridos compañeros han querido que así sea, pero bien podría haber sido cualesquiera de los otros dos proponentes de su candidatura, aceptada en su momento por unanimidad, a la sazón también directores de museos, los Ilmos. Académicos doña María Morente y don Elías de Mateo Avilés. Porque, permítanme incidir, se da la circunstancia de que con su ingreso el Ilmo. Sr. Don José Lebrero Stals viene a sumar a la nómina de académicos de esta Real de San Telmo cuatro directores de Museos en activo. No creo que otras Academias en España puedan contar con una circunstancia igual. Tampoco nadie podría haber imaginado hace años, no demasiados, que esto pudiera suceder aquí. Pero Málaga ha cambiado mucho en estas últimas dos décadas y la que ha sido nominada como ciudad de los Museos bien puede trasladar esta circunstancia a la relación de miembros de número de su Academia de Bellas Artes. Se da también el caso de que es en esta ciudad donde coexisten dos museos dedicados al gran genio del arte del siglo XX, uno de ellos en su Casa Natal, cuyos directores desde hoy forman parte de esta Real Academia.

Nuestro nuevo compañero llegó a Málaga hace ya más de una década para dirigir el Museo Picasso. Bajo su dirección el Museo ha alcanzado cotas de éxito antes nunca vistas en la ciudad. Si me permiten la expresión de época —ahora se podría decir *vintage*—, lo ha conseguido con notable éxito de público y crítica. Los números le avalan. Antes del Covid —nueva medida temporal— pero también en estos años pandémicos el Museo Picasso de Málaga ha sido el más visitado de Andalucía y está entre los más visitados de España. Los números son números y, por supuesto, hay que tenerlos en cuenta. Pero he defendido aquí y en todos los foros en los que se ha tenido la paciencia de

escucharme que en Cultura la cantidad no es ni debe ser la unidad de medida. Y sigo manteniendo ese criterio y creo que es algo que compartimos la mayoría de los aquí presentes. Por eso, más que las cifras de visitantes, me gustaría reseñar las exposiciones llevadas a cabo, algunas de ellas convertidas ya en verdaderos hitos referenciales y no sólo en la ciudad. Baste citar, como ejemplos, «El Factor Grotesco», «Picasso. Registros Alemanes», «Al Sur de Picasso» o, más recientemente, «Genealogías del Arte», esta última en colaboración con la Fundación March. Son muchas más las que podría enumerar en las que su impulso, ya como comisario, ya como organizador ha sido claro y definitivo. Un impulso que ha cambiado el Museo, convirtiéndolo más en un lugar de cultura que de culto —como dijo al llegar—, y dejado su sello en muchas otras actividades (congresos, ciclos de conferencias, publicaciones, conciertos, etc.) que sería prolijo aquí detallar. Aunque sí me gustaría mencionar cómo con el catálogo de una de esas exposiciones, excelente y disruptiva también, «Los juguetes de las vanguardias», comisariada con el añorado Carlos Sánchez, obtuvo en 2011 el Premio Nacional al libro de arte mejor editado. Precisamente, junto al crítico, coleccionista y gestor valenciano recibió en 2012 la Medalla de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura del Gobierno de Francia. Con motivo de esa concesión auguró en aquellos tiempos tampoco fáciles: «la cultura nos va a ayudar a intentar salir adelante porque la creación no se acaba nunca». Si Nietzsche tituló su pequeño ensayo «*Nulla ethica sine aesthetica*», bien podríamos decir ahora que no hay esperanza sin la creación, o lo que es lo mismo sin la cultura.

En todos sus proyectos el nuevo académico siempre ha demostrado una extraordinaria fineza intelectual, reflejo de un intenso mundo interior de exigencia constante. No tiene tiempo, su curiosidad es universal y el tiempo desgraciadamente finito. Una ambición intelectual que subyace en todo su hacer y decir. Un nivel de exigencia, esencialmente consigo mismo, que traslada también a la excelencia final de sus proyectos. Estoy seguro, lo sé, me consta, de que no es fácil seguir su ritmo, su intensidad, su inquisitivo afán por ver, por conocer. Pero también sé que esa es su forma de intentar conocer y entender el mundo; de buscar el sentido de las cosas. Ese es su modo de perseguir la excelencia que debe acompañar a todo reto cultural. Esta misma intensidad y exigencia, pero también de realismo —«seremos como los monjes cartujos, austeros y elegantes» le leí en unas declaraciones— es la que desarrolló antes en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, donde fue director desde 2003 a 2009, y de 1996 a 2002 como conservador jefe del Departamento de Exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, su ciudad natal. El celebrado MACBA, para el que comisarió exposiciones de la ambición de Gerhard Richter —su formación artística en la Universidad de Colonia y su conocimiento del arte y los artistas alemanes es importante y fundamental en su devenir personal y profesional— o de Luis Gordillo, que nos volvió a reunir en Marbella, recién llegados ambos, en una peripecia con el hoy ausente —el dichoso Covid— presidente de esta casa por los pantalanes de Puerto Banús en pos de esa intensa curiosidad.

EN TODOS SUS PROYECTOS EL NUEVO ACADÉMICO SIEMPRE HA DEMOSTRADO UNA EXTRAORDINARIA FINEZA INTELECTUAL

EL ACADÉMICO DE NÚMERO D. JOSÉ MARÍA LUNA AGUILAR, PRONUNCIANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DEL NUEVO ACADÉMICO, D. JOSÉ LEBRERO STALS

En su discurso de ingreso nos llevará a mediados del siglo pasado para profundizar en el silencio, el vacío y la ausencia de autores para él tan queridos como Ad Reinhardt, Agnes Martin o Frank Stella, entre otros. Un sentido de la creación, no sólo pictórica, sino también literaria musical y escénica de ascendencia asiática. Un mundo, el de la cultura asiática que también apasiona a nuestro nuevo compañero, como pude comprobar en un viaje que compartimos a Corea, del Sur por supuesto. Pero esa es otra historia. Así que concluyamos con Ad Reinhardt, para el que como saben la creación artística debía estar llena de implicaciones morales, «El Arte es el arte. Todo lo demás es todo lo demás». De modo que aquí acaba todo lo demás y cedo gustoso la palabra a nuestro nuevo compañero. En nombre de todos, bienvenido a esta ya tu Casa.

JOSÉ MARÍA LUNA AGUILAR
Málaga, 27 de enero de 2022

DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE DON IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO

CARLOS III, ENTRE EL VIEJO Y EL NUEVO MUNDO

Carlos III nace en Madrid el 20 de enero de 1716. Es el último rey de España que viene al mundo en el Alcázar de los Austrias, que será pasto de las llamas en 1734, en las mismas fechas en que inicia su reinado en las Dos Sicilias. Como antes de él se encontraban en la línea de sucesión sus hermanos, por parte de padre, el efímero rey Don Luis I y Fernando VI, que fallecerá en 1759 sin descendencia, el Infante Don Carlos no parecía destinado a reinar en España. De ahí que su madre, la reina Isabel de Farnesio, se ocupase en abrirle el camino que le llevará a entrar en posesión del ducado de Parma, que le venía por la rama de los Farnesio, y del gran ducado de Toscana, al que tenía derecho por su relación de familia con los Médicis.

Desde niño estudia las materias más variadas: latín, matemáticas, geografía, historia de España y Francia, náutica, fortificaciones y táctica militar, francés, italiano. Fray Benito Jerónimo Feijoo se queda impresionado por su esmerada formación. En la entrevista que tiene con el Infante, éste, que aún no ha cumplido los catorce años, confía al insigne erudito que quiere ser recordado como «Carlos el Sabio». La vida confirmará ese deseo.

En 1725 llega a La Granja de San Ildefonso la colección de estatuaria clásica que la reina Cristina de Suecia había reunido en Roma en los años sesenta y setenta del siglo anterior. Felipe V y la reina Isabel de Farnesio la han comprado un año antes. De esas esculturas casi setenta son de época romana; en su mayoría, réplicas de obras famosas del arte griego. La más conocida es el *Grupo de San Ildefonso*, de comienzos del siglo primero, que representa a dos jóvenes, identificados como Cástor y Pólux y también como Pílades y Orestes. Tres años después, en 1728, los reyes compran a la duquesa de Alba la colección de estatuaria clásica que ha heredado de su padre, el marqués del Carpio, quien la había formado mientras residía en Roma y Nápoles. De especial interés son el *Ganimedes con el águila* y algunas estatuas egipcias que el emperador Adriano tenía en su Villa de Tivoli.

Si esa fantástica colección debió de hacer profunda impresión en el joven Infante, que unos años después patrocinará las excavaciones de Hercu-

lano y Pompeya, las pinturas que adornaban los palacios reales de Madrid le mostraban los escenarios del mundo antiguo en los que se debían situar las estatuas adquiridas por sus padres. Las pinturas que mejor podían enseñarle ese mundo era una serie de treinta y cuatro grandes cuadros que decoraban el palacio del Buen Retiro. Realizados en Roma y Nápoles por encargo de Felipe IV en la cuarta década del siglo diecisiete, son obra de algunos de los principales artistas del siglo: Ribera, Poussin, Lanfranco y Domenichino. En esos cuadros figuran escenas mitológicas e históricas de la antigüedad clásica, diversiones públicas de la sociedad romana, triunfos militares, ceremonias funerarias de emperadores, apoteosis. Cuando, años después, en 1745, siendo ya rey de las Dos Sicilias, Carlos III encargue al pintor Panini el cuadro en el que se le ve dirigiéndose a caballo, rodeado por la muchedumbre, a la basílica de San Pedro, debió de evocar el estupendo cuadro que en los muros del palacio del Buen Retiro mostraba la entrada triunfal de Constantino en Roma.

CARLOS III NIÑO, EN SU GABINETE. JEAN RANC. 1724. MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID

EN 1731 EL FUTURO CARLOS III EMPIEZA EN SEVILLA SU VIAJE A ITALIA, VIAJE QUE SERÁ DECISIVO PARA SU FORMACIÓN

En 1731 el futuro Carlos III empieza en Sevilla, donde la Familia Real ha desarrollado gran actividad política y diplomática desde 1729, su viaje a Italia, viaje que será decisivo para su formación. En la primera fase visita Almansa donde veinticuatro años antes tuvo lugar la batalla que confirmó en el trono a su padre al ser derrotadas las tropas del archiduque Don Carlos de Austria. El Infante-duque evoca los detalles de esa trascendental batalla a la que, en definitiva, debía su viaje a Italia y su misma existencia.

Al llegar a Barcelona el día 21 de noviembre, «parece que años enteros se estaban aquí preparando para el obsequio del Real Infante», escribe Joaquín de Montealegre, preceptor del Infante. La entusiasta acogida que le dispensan todas las clases sociales tiene el especial interés de haber sido Barcelona el último bastión del archiduque, aquel efímero Carlos III que pretendía representar a la España tradicional.

El 26 de diciembre de 1731 Don Carlos entra en Italia por el puerto de Livorno convirtiéndose desde ese momento en el representante más sobre-

MONUMENTAL ESCALERA PRINCIPAL DEL REAL PALACIO DE CASERTA

saliente del *Grand Tour*, o sea, del viaje que los jóvenes europeos de la época hacían por Italia para completar su formación. Admira los monumentos de Pisa, Florencia y Parma. En la capital de la Toscana se aloja en el palacio Pitti, es proclamado príncipe heredero de ese gran ducado, y, ante el panteón de los Médicis, obra maestra de Miguel Ángel, se siente impresionado. Entonces inicia un trato asiduo con renombrados artistas.

DON CARLOS ENTRA EN ITALIA POR EL PUERTO DE LIVORNO CONVIRTIÉNDOSE DESDE ESE MOMENTO EN EL REPRESENTANTE MÁS SOBRESALIENTE DEL *GRAND TOUR*

Estando ya en Parma como soberano, sus padres aprovechan la turbulenta situación que vive Europa a consecuencia de la guerra de sucesión de Polonia para recuperar el sur de Italia, que, durante tres siglos, hasta el Tratado de Utrecht, había estado vinculado a la monarquía española. Felipe V pone a su hijo al frente del ejército español que se encontraba en Italia, el Infante-duque se sienta en la mesa de los generales y, gracias a la ayuda financiera y militar española, recupera para España el sur de Italia. Su padre le transfiere la soberanía de esas provincias, y así Don Carlos, con sólo dieciocho años, funda el reino independiente de las Dos Sicilias, lo que suscita gran entusiasmo en la población napolitana, empezando por el gran filósofo Giambattista Vico que le dedica un entusiasta soneto.

De *risoluto progresso*, así califica Benedetto Croce la política de Carlos III. En efecto, fomenta la vida económica y cultural del país, eleva a Nápoles al rango de las grandes capitales europeas, levanta edificios tan importantes como el Teatro de San Carlos, los palacios de Capodimonte y Caserta, y el Albergo dei Poveri. Patrocina, financia y dirige, a través del ingeniero-arqueólogo zaragozano Roque Joaquín de Alcubierre, las excavaciones de Herculano y Pompeya, lo que revoluciona el conocimiento de la antigüedad. En 1756 funda la Academia Herculanense, financia la publicación de *Le antichità di Ercolano esposte*, que llevan el arte clásico por Europa y América, y abre al público, lo que era una novedad en la época, el Real Museo Herculanense de Portici.

En 1739, cuando aún no ha transcurrido un año desde que fueron iniciadas las excavaciones, ya hay 31 pinturas romanas en el Museo fundado por Carlos III; en 1748, ya hay 400; en 1750, 600; y en 1756 más de 800, 350 estatuas, casi 1.000 vasos, 40 candelabros grandes y 800 manuscritos antiguos,

EL REY DON CARLOS DE BORBÓN VISITA LA BASÍLICA DE SAN PEDRO. GIOVANNI PABLO PANINI, 1745. GALERÍA NACIONAL DE CAPODIMONTE, NÁPOLES

los famosos papiros de la Villa de los Pisones. En 1762, dos años después de la partida de Carlos III a España, el Museo alberga ya 1.200 pinturas antiguas, y diez años después, 1.500. Único en el mundo por la riqueza de sus fondos, todos los viajeros cultos lo visitan. Carlos III se convierte así, para decirlo con Marcello Gigante, en «el primer impulso para la arqueología y la formación del gusto neoclásico del siglo XVIII.»

Su reinado en el sur de Italia explica que, cuando años después llame a Juan Bautista Tiépolo para pintar los techos del Salón del Trono del Palacio Nuevo de Madrid, el tema escogido sea la *Apoteosis de Eneas*. Como el héroe troyano, que al llegar a Italia visitó el subterráneo mundo de los muertos, también él, Carlos III, al ordenar la excavación de las ciudades sepultadas por el Vesubio, se puso en comunicación con ese mundo de sombras. Mengs, artista neoclásico tan apreciado por el monarca, pinta en otros techos del Palacio temas igualmente clásicos, como son las *Apoteosis de Hércules y Trajano*, o sea, la del mítico fundador de la casa real de España (Hércules) y la del gran emperador hispano-romano (Trajano).

Tras renunciar al trono de las Dos Sicilias en favor de su hijo Fernando, un muchacho de ocho años, Don Carlos, su esposa la reina María Amalia de Sajonia y el resto de la Real Familia ponen rumbo a España el 6 de octubre de 1759. Fernando VI le ha dejado una hermosa herencia: un país en paz, un concordato que fija las relaciones con la Santa Sede en una línea de regalismo semejante al de Francia, representaciones diplomáticas permanentes en doce capitales (París, Roma, Londres, Venecia, Génova, La Haya, Lisboa,

VISTA DEL GOLFO DE NÁPOLES DESDE LA LINTERNA DEL MUELLE, CON EL VESUBIO EN ERUPCIÓN. CARLO BONAVIA, 1757. CARTUJA Y MUSEO DE SAN MARINO, NÁPOLES

Suiza, Saboya, Toscana, Nápoles y Parma) a las que enseguida se sumarán las de Suecia y Dinamarca, una armada de extraordinaria magnitud y calidad, y una Hacienda pública tan saneada que las reservas que contienen las arcas del Tesoro ascienden a setenta millones de ducados. Desgraciadamente, la reina María Amalia, que añora Nápoles, fallece el 27 de septiembre de 1760 en el Palacio del Buen Retiro. Tenía treinta y cinco años de edad y había dado a luz trece hijos de los que sólo saldrán adelante siete. Carlos III se mantendrá fiel a su esposa a lo largo de su vida.

Potenciando la política ilustrada de su antecesor, Carlos III suprime las aduanas interiores, establece un sistema tributario más racional y ligero, emancipa a las trescientas familias mallorquinas de sangre judía, facilita la incorporación de la mujer al desarrollo económico, promueve, entre otras industrias, la textil catalana y los hornos de fundición vascongados, y autoriza, desde 1778, a un total de trece puertos peninsulares y veintidós de ultramar el libre comercio con América. Puestos a resumir su política, nada mejor que la frase con que la sintetiza Jovellanos en el *Elogio* que le dedica a su muerte: «Ciencias útiles, principios económicos, espíritu generoso de la Ilustración: ved ahí lo que España deberá al reinado de Carlos III».

Carlos III culmina el régimen unificador que, iniciado por Felipe V y seguido por Fernando VI, será tan beneficioso para Cataluña. Los procuradores de Barcelona, Zaragoza, Valencia y Palma que acuden a las Cortes reunidas en julio de 1760 le piden que, completando la obra de Felipe V, borre

CARLOS III COMIENDO ANTE SU CORTE. LUIS PARET Y ALCÁZAR, 1771. MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID

todo vestigio de extranjerismo entre las regiones de España y haya absoluta igualdad jurídica en todos los españoles. «El descombro de privilegios y fueros benefició insospechadamente» a Cataluña, dice Vicens Vives, y Pierre Vilar subraya la «eficaz colaboración» de Barcelona con el poder central.

En 1761, cuando aún no se han cumplido dos años de su regreso, aprueba un ambicioso plan de saneamiento de la capital con empedrado de calles, aceras, canalones, alcantarillados, excusados en miles de viviendas, pozos, arbolado, farolas y la numeración de manzanas y casas. Esta política de adecentamiento, de la que se encarga Sabatini, hará de Madrid, en opinión del embajador francés, «una de las poblaciones más limpias de Europa» (1797) y con mejor alumbrado público, gracias a los 4.408 faroles de cristal que se instalan en las calles. El Paseo del Prado se convierte en el Salón del Prado gracias a los cafés, tiendas, jardines, fuentes y más de dos mil sillas que en él se instalan, y sirve de modelo al Paseo de la Bomba de Granada, las Alamedas de Málaga y Cádiz, el Espolón de Burgos y el Salón de San Juan de Barcelona.

La vida cultural cobra especial relevancia. Las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes organizan viajes de estudio, como los que dan lugar a la edición de las *Antigüedades árabes de España*. En el viaje de 1766 participa Juan de Villanueva, que acaba de llegar de Italia, donde ha residido seis años como pensionado en Roma. Para este gran arquitecto neoclásico las visitas que ha hecho a Pompeya y Herculano no son incompatibles con las que aho-

ra hace a la Alhambra de Granada y la Mezquita de Córdoba. Los dibujos arquitectónicos de las antigüedades árabes realizados por Sánchez Sarabia tienen como modelo los de *Le antichità di Ercolano*.

El Real Jardín Botánico tendrá enorme trascendencia en la historia de la ciencia. Creado en 1755 por Fernando VI en el Soto de Migas Calientes, de allí lo traslada Carlos III, en 1774, al Prado Viejo de San Jerónimo. En 1781 se abre a la docencia y sirve de modelo a los de Barcelona, Valencia y Zaragoza. El Jardín debía ser una pieza dentro de un conjunto más amplio dedicado a las ciencias de la Naturaleza. Con ese fin Juan de Villanueva construye, entre 1785 y 1792, un magnífico edificio destinado a la Academia y Museo de Ciencias junto al Pabellón del Jardín Botánico y el Observatorio Astronómico, obras diseñadas también por Villanueva. Pero la Academia y Museo de Ciencias nunca llegarán a ocupar ese edificio, pues en 1819 servirá para albergar pinturas y esculturas, función que sigue teniendo actualmente.

EL REAL JARDÍN BOTÁNICO TENDRÁ ENORME TRASCENDENCIA EN LA HISTORIA DE LA CIENCIA

La Corona patrocina expediciones botánicas, que suelen estar encabezadas por naturalistas formados en la escuela del Jardín. Alejandro de Humboldt hace un buen balance de las realizadas en América a lo largo del último tercio del siglo dieciocho cuando escribe: «Desde fines del reinado de Carlos III, y durante el de Carlos IV, el estudio de las ciencias naturales ha hecho grandes progresos no sólo en Méjico, sino también en todas las colonias españolas. Ningún gobierno europeo ha sacrificado sumas más considerables que el español para fomentar el conocimiento de los vegetales.» La España de Carlos III es, en efecto, un factor decisivo en el desarrollo de las ciencias de la Naturaleza y, en particular, de la botánica, disciplina que sirve a la renovación del arsenal farmacéutico, la agricultura, la manufactura textil y la construcción naval.

La expedición de Malaspina y Bustamante, que se organiza en los últimos años del reinado de Carlos III y se desarrolla en los primeros de Carlos IV, aporta a España vastas colecciones (muy superiores a las conseguidas por Cook en sus viajes) de índole botánica y mineralógica, así como de trajes, instrumentos, productos indígenas, dibujos de plantas, retratos de caciques y vistas que nos permiten contemplar, entre otras ciudades, Montevideo, Buenos Aires (la primera representación conocida de esa ciudad), Santiago de Chile, Lima, Panamá, Acapulco, Méjico, Querétaro, Mulgrave, Manila, Macao y Sidney.

Las luces se difunden no sólo en la Península, sino también en toda la América española. De la capital mejicana dice Alejandro de Humboldt, apenas doce años después de fallecido Carlos III, que ninguna ciudad del Nuevo Mundo, sin exceptuar las de Estados Unidos, presentaba establecimientos científicos tan grandes y sólidos. Y añade que ningún gobierno europeo había dedicado tanto dinero y tanto esfuerzo como el español para fomentar los estudios de las ciencias de la naturaleza en general, con el resultado de formarse bibliotecas científicas comparables a las mejores de Europa. De las cartas geográficas realizadas por los marinos españoles dice el geógrafo prusiano que «pocas son las cartas de Europa mejor trazadas que las de la Amé-

rica Occidental, desde el Cabo Mendocino hasta el estrecho de la Reina Carlota.»

Algunas de esas cartas describen por primera vez las costas occidentales de la América septentrional hasta Alaska, culminándose así el conocimiento del Nuevo Mundo iniciado en tiempos de los Reyes Católicos. Esos viajes dan también lugar al nacimiento de la antropología cultural y la etnología, que representa el novohispano José Mariano Mociño; a la formación de la lingüística comparada, que encabeza el conquense Herbás y Panduro; a la arqueología científica extra-clásica que, inspirándose en las excavaciones de Herculano y Pompeya, se aplica a las que se efectúan en las ruinas mayas de Palenque, y también al estudio de la azteca Piedra del Sol, descubierta en la Plaza del Zócalo de Méjico pocos meses después de la muerte de Carlos III.

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, IMPONIENDO LOS DISTINTIVOS AL NUEVO ACADÉMICO, D. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO

El interés por la ciencia tiene un destacado exponente en el infante Don Luis, hermano de Carlos III. Además de reunir una colección de 909 pinturas, 4.215 grabados, 343 esculturas, 155 dibujos y una biblioteca formada por incunables, manuscritos y más de tres mil libros, posee un gabinete científico que, iniciado en 1757, se adelanta al Museo de Historia Natural, que será fundado en 1771. La colección de Don Luis comprende herbarios, instrumentos de matemáticas y de física experimental, globos terrestres y celestes, telescopios, microscopios, termómetros, barómetros, higrómetros, cámaras oscuras, numerosas láminas de botánica y zoología, pinturas que representan comestibles españoles, fanales que contienen minerales, metales, conchas, fósiles, raros insectos y especímenes variados del reino animal. De su interés por la antropología y la etnología son un buen testimonio las pinturas de tipos populares que figuran en su colección.

A menudo se ha silenciado la importancia de la contribución española a la independencia de las Trece Colonias que en la franja oriental de Norteamérica querían quitarse de encima el yugo británico. Conviene pararnos para decir algunas palabras sobre esta historia, en la que desempeñaron un

DISCURSO DE INGRESO DE D. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO. EN PRIMERA FILA, EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE, QUE ACUDIÓ AL ACTO. A SU DERECHA, LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO A SU IZQUIERDA, EL VICEPRESIDENTE 3º, D. ELÍAS DE MATEO

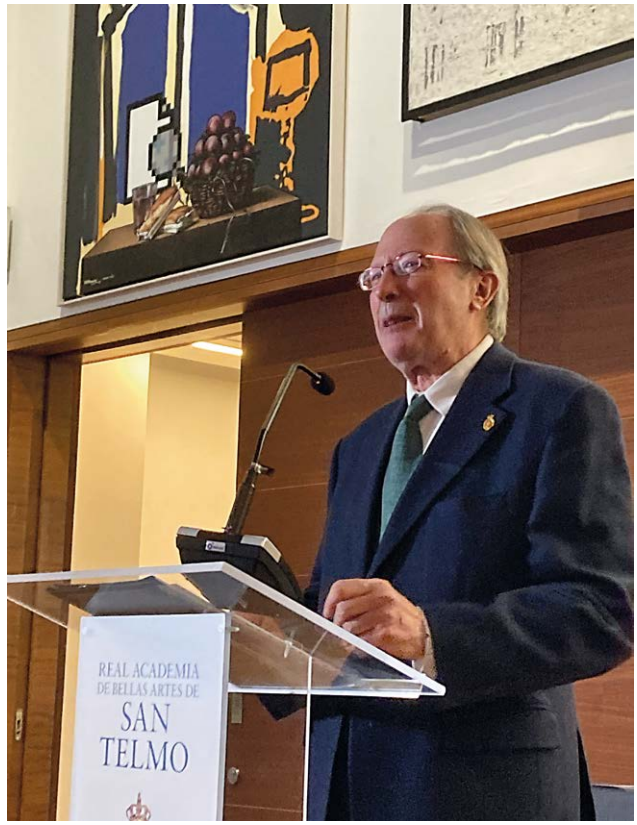
papel relevante personajes malagueños de la familia Gálvez, procedente de Macharaviaya. George Washington era consciente, como lo comunicó al Congreso de que «los ingleses son muy superiores en el mar a los franceses [...] y seguirá siendo así a no ser que se interponga España.» La victoria sólo se conseguirá, añadía, cuando «Francia y España se unan y obtengan una superioridad marítima decisiva.» A ese fin se encamina la estrategia diseñada por Carlos III, Floridablanca y José de Gálvez, que será llevada a la práctica por el hermano de este Matías y por su sobrino, Bernardo de Gálvez, así como, también, por otros mandos españoles de la Península y de América, como Cevallos, Solano y Saavedra.

De José de Gálvez, que nació en la malagueña Macharaviaya, debemos decir que fue uno de los primeros altos funcionarios españoles que cobró conciencia de la necesidad que tenía España de extender su esfera de influencia lo más al norte posible de América, para lo cual se necesitaba organizar expediciones de exploración. Según el primer punto de la instrucción que da Gálvez, la expedición que España envía a California, además de difundir la religión católica y extender los dominios del rey, debe poner esa región de límites imprecisos por el norte «a cubierto de las ambiciosas tentativas de una nación extranjera.»

Un año después, en 1769, se lleva a cabo la definitiva colonización de la Alta California. Las autoridades novohispanas envían al misionero fray Junípero Serra a ocupar nuevos territorios en el norte de California, pues lo esencial es poner en práctica la vieja máxima, de tiempos de Felipe II, de

«conquistar es poblar.» Del sistema de colonización de esa zona ha dicho el historiador Francisco Fuster Ruiz que «es posiblemente el más perfecto que se establece en toda la América hispana. Una acción combinada de tres elementos fundamentales: religioso, militar y civil.»

Dado que las trece colonias que Inglaterra tiene en la costa oriental de la América del Norte se sublevan pocos años después, los funcionarios americanos de la monarquía española se preparan para entrar en la guerra a partir de 1777. La tarea de preparar defensas, planificar ataques y organizar operaciones encubiertas en los territorios más determinantes incumbe a Bernardo de Gálvez, como gobernador de la Luisiana que es desde 1777, y a su padre, Matías de Gálvez, que, desde 1779, será el gobernador de Guatemala. Ambos trabajan a las órdenes de José de Gálvez, que es el ministro encargado de la política americana.



D. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA

Como la entrada que hizo Francia en la guerra a favor de las trece colonias rebeldes no resultó decisiva, no faltaron norteamericanos que se preguntaban qué ventajas les aportaban realmente esos aliados. La conveniencia de la intervención española se hacía cada vez más patente, pues ni la victoria de Saratoga ni la intervención francesa se han traducido en la rápida victoria que los rebeldes esperaban. Consciente de que Francia y las Trece Colonias no pueden ganar la guerra sin su ayuda, el Gobierno de Carlos III considera, sin embargo, que todavía no ha llegado el momento de renunciar a la prerrogativa de elegir cuándo y cómo entrar en liza. Si el Gobierno español tardó en declarar formalmente la guerra, fue porque no eran pocos los altos funcionarios españoles —empezando por el conde de Aranda— que temían con razón que, al conseguir la independencia, Estados Unidos fuese para el Imperio español una amenaza mayor que la representada por los ingleses.

No obstante, los suministros españoles a los rebeldes de las Trece Colonias se suceden sin pausa. En junio de 1778 Bernardo de Gálvez entrega al intermediario Oliver Pollock 24.023 pesos en dos pagos, que se añaden a

los 26.990 pesos en que estaban valorados los suministros que también se les proporciona. Entre 1776 y 1779 Pollock recibe del Gobierno de Carlos III créditos por valor de 7.944.906 reales que sirven para proporcionar a los rebeldes toda clase de pertrechos —uniformes, zapatos, mantas, alimentos, medicinas, plomo, pólvora, mosquetones, yesca, cañones y otros materiales— que son enviados por los ríos Mississippi y Ohio a las mal provistas tropas de George Washington y Rogers Clark.

Finalmente, tras hacer la declaración de guerra en 1779, Carlos III ordena a Bernardo de Gálvez que inicie una campaña para expulsar a los británicos de los puntos estratégicos del golfo de Méjico que todavía controlan. Don Bernardo, que ha ayudado a Rogers Clark en las batallas de Vincennes (Indiana), Kaskaskia y Cahokia (Illinois), y mantiene correspondencia con Thomas Jefferson, Charles Henry Lee y otros importantes militares norteamericanos, y no deja de ayudarles siempre que lo solicitan, organiza, sin pérdida de tiempo, un ejército en el que se han alistado soldados de muy variadas procedencias. En agosto de 1779 se pone al frente de 2.000 hombres y el 21 de septiembre toma Baton Rouge, principal plaza inglesa en el río Mississippi, y Fort Panmure, en Natchez. El estuario del Mississippi queda así libre de fuerzas inglesas, y la navegación del río pasa a manos españolas. El 28 de noviembre de ese mismo año, captura el fuerte de San Fernando de Ornoa, y los indios Chocta hacen un pacto con él prometiéndole reunir 4.000 hombres. En los primeros meses de 1780 marcha con 1.200 hombres sobre Móbila, una de las ciudades del Golfo de Méjico que Francia traspasó a Inglaterra en 1763, y en marzo de 1781 Móbila se rinde a las tropas españolas.

A finales de febrero de 1780 las autoridades españolas, que tienen suficiente confianza en sus propios recursos como para ampliar las victorias iniciales, acuerdan enviar catorce navíos de línea con once mil soldados. El 18 de abril de 1780 sale de Cádiz el convoy español. Con esta armada se redondea la estrategia consistente en desplegar en las Antillas una potencia abrumadora, frente a la que poco podía hacer la armada británica.

Los rebeldes se encuentran, sin embargo, en una situación delicada, pues en esas fechas sufren dos grandes derrotas, la de Charleston, en mayo, y la de Camden (Carolina del Sur), en agosto. Reducido a diecisiete mil hombres, su ejército se enfrenta a una fuerza de treinta mil soldados británicos bien preparados. Francia envía a Norteamérica ocho mil soldados a las órdenes del conde de Rochambeau. Afortunadamente para Francia y para los rebeldes, Inglaterra no puede impedir la expedición francesa debido a que sus fuerzas están ocupadas en reparar la armada a la que ha dejado tan malparada la escuadra española comandada por Lángara.

A pesar de los fracasos que sufren norteamericanos y franceses, España se siente, a mediados de 1780, muy animada por las continuas victorias que está consiguiendo en las Américas. Las tropas españolas se disponen a asediar Pensacola, plaza estratégica de primer orden, mientras que, en otro frente, Matías de Gálvez, padre de Bernardo de Gálvez, empieza a desarrollar una eficaz acción ofensiva en Guatemala. Floridablanca y Vergennes han

conseguido en el entretanto que la emperatriz Catalina de Rusia asuma el liderazgo en la organización de una Liga de la Neutralidad Armada, lo que refuerza la estrategia hispano-francesa. Constituida en marzo de 1780, se unen a la Liga Rusia, Suecia, Dinamarca, Holanda y el anglófilo Portugal. Floridablanca y Vergennes impiden así que el conflicto genere complicaciones internacionales. Tres meses después, en junio de 1780, Londres sufre un brote de disturbios que muchos británicos ven como anuncio de una revolución. Floridablanca, por otro lado, consigue el apoyo diplomático de otros países y con esa ayuda recupera Menorca.

A COMIENZOS DE 1781 BERNARDO DE GÁLVEZ DESARROLLA UNA ESTRATEGIA QUE SE CONCRETA EN OFENSIVAS A LO LARGO DEL MISSISSIPPI

A comienzos de 1781 Bernardo de Gálvez desarrolla una estrategia que se concreta en ofensivas a lo largo del Mississippi en dirección a Illinois y el lago Michigan. Las fuerzas españolas derrotan a los británicos en San Luis, Missouri y San José, protegen el alto Mississippi y el río Ohio, y obligan a Inglaterra a abandonar sus planes de cercar a las colonias rebeldes desde el oeste. Tras su victoriosa campaña, Gálvez se concentra en la costa del Golfo y en el Caribe. Valiéndose de ciento trece buques bien armados, mantiene a raya a las fuerzas de Gran Bretaña y las obliga a dividirse. El 9 de marzo de 1781, echa las anclas de su buque insignia en la bahía de Pensacola. Mediante una atrevida acción personal, quebranta las defensas inglesas, pone sitio a la plaza, y, tras varias semanas de bombardeo, el 8 de mayo los españoles abren una brecha en un reducto inglés. Los británicos se rinden el 10, tras dos meses de asedio. La toma de Pensacola marca el punto culminante de la campaña española y supone la vuelta de la Florida a la Corona y el final del predominio británico en la cuenca del Mississippi y en la costa del Golfo. Las victorias de Bernardo de Gálvez dan un carácter definitivo a la derrota británica y contribuyen a que Estados Unidos consiga las máximas concesiones, especialmente en los territorios occidentales, durante las ulteriores negociaciones de paz. Los ingleses sólo conservan ya la Florida oriental, las Bahamas y Jamaica. Al ver que pueden acabar perdiendo todas las posesiones que tienen en el golfo de Méjico, replantean su estrategia y se concentran en Jamaica, centro de su comercio en las Antillas.

Bernardo de Gálvez, que ha comandado una parte de la flota francesa en los meses que dura el sitio de Pensacola, la provee con 500.000 pesos oro en el momento de despedirla. Esa ayuda va a ser trascendental para el resultado de la guerra. Gracias a ella la flota francesa podrá navegar en la primavera de 1781 a lo largo de la costa atlántica y llegar en el momento justo en que George Washington necesita ayuda para derrotar a lord Cornwallis, el cual ha puesto rumbo al norte con la intención de organizar su base de operaciones cerca de la costa en Yorktown. Aunque en la batalla de Yorktown no combaten tropas españolas, España juega un papel esencial en la victoria, pues sin los 500.000 pesos que aporta a los rebeldes norteamericanos y a los franceses, ni los unos ni los otros habrían tenido la oportunidad de dar batalla a Cornwallis. Además, si Francia está en condiciones de dirigir su flota al norte y bloquear el puerto de Yorktown es sólo porque la armada española, al mando de Solano, libera a Francia de sus obligaciones en las Antillas y tras-

lada a cinco mil soldados franceses para que colaboren en el asedio de Yorktown. El medio millón de pesos con el que Bernardo de Gálvez consigue sacar a la flota comandada por De Grasse y a las tropas de Rochambeau y Washington de su forzada inmovilidad, es fruto de la acción del ilustre capitán sevillano Francisco Saavedra de Sangronis.

El 9 de septiembre de 1781 la flota francesa, que al fin ha podido ponerse en movimiento, derrota a la de Hood y se hace dueña de las aguas de la bahía de Chesapeake. A continuación, el ejército aliado pone sitio a Yorktown. El 19 de octubre —cuatro años y dos días después de Saratoga y nueve días después de ser bombardeada Yorktown— Corwallis capitula. Como el dinero aportado por España es lo que permite a los norteamericanos y a sus aliados franceses dar la batalla de Yorktown, que consuma la derrota de Inglaterra, el historiador estadounidense Stephen Bonsal ha podido escribir que ese dinero «puede ser considerado en verdad como los cimientos sobre los cuales se erigió el edificio de la independencia americana.» En términos semejantes se expresa otro importante historiador de la independencia de los Estados Unidos, Thomas E. Chávez, cuando dice: «La batalla de Yorktown fue en parte una estrategia española diseñada por Saavedra, aprobada por Bernardo de Gálvez y, en último extremo, por el rey de España [...] Además, la batalla la financió España con una línea de crédito que se extendió desde México a Cuba».

La noticia de Yorktown produce gran impacto en Inglaterra. La oposición manifiesta abiertamente su rechazo a continuar la guerra. Sin esperanza de conseguir nada sustancioso con las armas, agotada, Gran Bretaña busca afanosamente la paz y entonces descubre que... coincide en este empeño con los rebeldes. El 30 de noviembre de 1782 Londres reconoce la independencia de Estados Unidos, y el 20 de enero de 1783 se concreta un armisticio y un acuerdo que incluye un pacto entre Estados Unidos y Gran Bretaña. Pues Estados Unidos, al ver que Francia y España quieren continuar la guerra en pro de sus intereses, resuelve que sólo va a luchar por los suyos y, traicionando la palabra dada por Benjamin Franklin en nombre de Estados Unidos y haciendo realidad los más oscuros pronósticos de las autoridades españolas, llega a un acuerdo con Gran Bretaña sin tener en cuenta a los dos países, España y Francia, sin cuya ayuda no habría podido lograr la independencia.

En 1783 España podría presentarse como el ganador principal de la contienda, pues recibe las dos Floridas, el control del río Mississippi, recupera Menorca, conserva todos sus dominios en Norteamérica, que llegan, por el noroeste, hasta la actual frontera de Estados Unidos con Canadá, y expulsa a los británicos de Centroamérica y Suramérica. Pero, si apuramos la situación, el cuadro no es tan lisonjero, pues España no obtiene su principal objetivo, Gibraltar, y su éxito militar, que se ha traducido en la independencia de las colonias rebeldes inglesas, será olvidado rápidamente por éstas. Lejos de agradecer una ayuda tan importante, Estados Unidos empieza su andadura rechazando la mera propuesta de firmar el tratado comercial que propone, en nombre del Gobierno de Carlos III, Diego de Gardoqui, que tanto

TOMA DE POSESIÓN DE IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO. DE IZQUIERDA A DERECHA: Dª AURORA LUQUE, Dª ROSARIO CAMACHO, D. ELÍAS DE MATEO, D. JOSÉ INFANTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, EL ALCALDE DE MÁLAGA D. FRANCISCO DE LA TORRE, Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA

contribuyera a hacer llegar el dinero y los suministros sin los cuales Estados Unidos no habría podido llegar a la existencia. En cuanto a Bernardo de Gálvez, fallecerá en 1785 a los 40 años de edad, un año después de ser nombrado virrey de la Nueva España.

La importancia decisiva de la ayuda española en la independencia de Estados Unidos queda bien reflejada en estas palabras de Thomas E. Chávez: «Es probable que, como hoy sabemos, la nación norteamericana no hubiera logrado su independencia sin la ayuda de España», o en las que escribe Celia López Chávez en un artículo sobre la relación de Benjamin Franklin con el infante Don Gabriel: «Hoy ya no hay duda entre los investigadores del tema sobre lo decisivo que fue para la independencia de las colonias inglesas el papel de España, sus diplomáticos, sus generales, sus soldados, su equipamiento militar, sus buques y su dinero» y, sobre todo, en las palabras que Thomas E. Chávez estampa al inicio del capítulo final, o Conclusión, de su obra *España y la independencia de Estados Unidos*: «Fue la estrategia global de España la que consiguió la derrota de Gran Bretaña. Sin la implicación de España, las consecuencias de esa guerra hubieran sido muy distintas. Todos los líderes, desde George Washington hasta el secretario de estado francés, el conde de

Vergennes, sabían que España era vital para la causa. El poderoso ministro francés advirtió a su rey de que no entrase en la guerra a menos que España se comprometiera también. Sabía que Francia necesitaba a España para asegurar la victoria. Pero como la Historia, con mayúsculas, de Estados Unidos es la historia de un país nacido de las colonias inglesas, no se ha reconocido de verdad el papel de España. Ni tampoco se han reconocido los sacrificios de las colonias españolas.»

He insistido en esta vertiente del reinado de Carlos III, pues pienso que no se ha reconocido suficientemente la acción político-militar de Bernardo de Gálvez, quien debería figurar, junto a Carlos III, como uno de los campeones de la independencia de Estados Unidos. Contribución tanto más heroica cuanto que la revolución y la guerra norteamericanas no eran ni *su* revolución ni *su* guerra. Todavía no parece haber llegado la hora en que, al menos respecto a España y a sus reinos americanos, los estadounidenses merezcan que se les aplique el refrán castellano que dice «es de bien nacidos ser agradecidos». Esa falta de gratitud y reconocimiento ya fue advertida por Diego de Gardoqui, que tan bien conocía la historia de la independencia norteamericana. Al desembarcar en Nueva York, dirigió al Gobierno de España un despacho reservado con fecha de 1º de febrero de 1785, que dice: «He visto que el concepto de España en los Estados Unidos es equivocado y poco decoroso.»[1]

Pero no quiero pasar por alto las sombras del reinado de Carlos III... El motín de Esquilache viene a ser una especie de ensayo general del asalto de la Bastilla que se producirá en París veintitrés años después. La revuelta se expande a medio centenar de ciudades, y se dirige, sobre todo, contra el marqués de Esquilache. El ambiente que acaba haciendo estallar el motín viene dado porque, desde 1760, la producción agraria sufre un continuo descenso, y ha sobrevenido una importante crisis de mortalidad. El Gobierno no hace caso del creciente malestar popular y la guardia valona caldea el ambiente cuando dispara contra la muchedumbre para poner orden en las fiestas que se celebraban en los jardines del Buen Retiro por la boda del príncipe de Asturias. Cuando el 11 de marzo de 1766 se publica el edicto que prohíbe a los madrileños el uso de las capas largas y los sombreros gachos, se prende la mecha. El 23 de marzo, domingo de Ramos, la ira popular estalla en la plaza de Antón Martín. El rey se ve obligado a presentarse ante el pueblo en el gran balcón del Palacio Real que da a la plaza de la Armería y concede cuanto se le ha exigido.

Si el motín de Esquilache anuncia la era de las revoluciones con la acción violenta de las masas, la expulsión de los jesuitas, que tiene lugar once meses después, el 27 de febrero de 1767, anticipa la era del despotismo moderno. Aranda, que había resuelto el problema del motín divirtiendo al pueblo, ahora, cuando se fragua la expulsión de los jesuitas, organiza en Madrid, durante el Carnaval de 1767, un baile de máscaras público en el Coliseo del Príncipe —actual Teatro Español— y en el de los Caños del Peral, ubicado donde hoy se levanta el Teatro Real. Casanova, que hace su debut madrileño en ese teatro,

observa que «en el nuevo sistema de convivencia que el conde de Aranda ha introducido, este baile constituye la pasión de todas las mujeres de la capital».

Con la expulsión de los jesuitas el soberano pretende acabar con la enorme influencia política que tenían los religiosos de la Compañía gracias a los numerosos colegios en los que formaban a los jóvenes pertenecientes a las familias de más poder, y a las misiones que habían fundado en América, particularmente en el Paraguay. Para España y las Indias la expulsión tendrá graves consecuencias. «Aquel día el Rey de España», dice Salvador de Madariaga, «desató con sus propias manos el lazo más fuerte que unía a su Corona con los reinos de Ultramar.» La Corona se ve privada de un importante poder interesado en el mantenimiento de la monarquía y, de rebote, se granjea un poderoso enemigo, pues entre los jesuitas expulsos no faltarán quienes aboguen por la independencia de América. Además, como subrayó Menéndez y Pelayo, la expulsión echa fuera de España una pléyade de grandes intelectuales, como Juan Andrés, erudito historiador de la cultura; Hervás y Panduro, padre de la lingüística comparada; Arteaga, autor del mejor libro de estética de su tiempo; Requejo, restaurador de la pintura pompeyana; Isla, que con el *Fray Gerundio* crea una de las principales novelas del siglo dieciocho.

CON LA EXPULSIÓN DE LOS JESUITAS EL SOBERANO PRETENDE ACABAR CON LA ENORME INFLUENCIA POLÍTICA QUE TENÍAN LOS RELIGIOSOS

Otra decisión política de graves consecuencias es la supresión de los seis colegios —cuatro de Salamanca, uno de Valladolid y uno de Alcalá— donde se forman los cuadros altos de la Administración. Se quería contentar a los manteístas, que procedían de clases sociales menos linajudas, pero lo que se consiguió es que la Administración perdiese un personal de muy alta cualificación. Lo más conveniente habría sido purgar los colegios de sus defectos y, sin menoscabo de los manteístas, fomentar una tradición de aristocracia intelectual cuya falta se dejará sentir en España desde principios del siglo diecinueve.

A favor de la política educativa de Carlos III hay que decir, sin embargo, que, desde 1781, se establece la enseñanza obligatoria en el nivel primario, se crean por primera vez escuelas de niñas, se arbitran métodos de selección del profesorado para mejorar la calidad de la enseñanza y se uniformizan los métodos pedagógicos a través de catones y cartillas. Se vincula por primera vez la educación con lo público y se empieza a hablar de educación nacional. Siguiendo esta línea, se crea el himno nacional (Marcha Real Granadera) y la bandera roja y gualda que, destinada inicialmente a la Armada, acabará siendo desde 1843 distintivo nacional de España.

Carlos III eleva a tal altura el prestigio de España que, en los últimos años de su reinado, convertido en el decano de los monarcas europeos, hacia él vuelven los ojos las potencias. Éstas lo eligen como el juez prudente que puede mantener el equilibrio internacional. Ese es el sentir en las cortes de Viena, Versalles, Potsdam, Petersburgo, Londres y Estambul, según estima William Coxe. Con razón ha podido decir Vaca de Osma que, en los últimos años de su reinado, «España alcanza una posición privilegiada en el concierto mundial, como no tuvo desde los días de grandeza de la Casa de Austria».

Pero también, al final de su vida, ve con pesar la forma como gobierna su hijo el reino de las Dos Sicilias. «Abre los ojos, hijo mío», le escribe el 20 de julio de 1784, «y conoce a los que te tienen ciego», y le suministra datos y argumentos que ponen en evidencia la actuación de Acton el cual, como agente inglés en Nápoles, se dedica a crear un ambiente hostil a todo lo que viene de España. En algún momento, da vueltas a la idea de expulsar a Fernando IV del trono napolitano, y poner en él a su hijo el infante Don Gabriel, pero éste fallece de viruelas, al igual que su esposa y el hijo de ambos, lo que hace exclamar al rey: «Murió Gabriel, poco puedo yo vivir.» En efecto, contrae un fuerte resfriado que degenera en inflamatorio que le obliga a guardar cama, lo que no había hecho desde que regresó a España. Rodeado de la corte y sin perder su calma habitual, el rey de las luces exhala su último suspiro en la medianoche del 13 al 14 de diciembre de 1788, cuando sólo le faltaba un mes para cumplir setenta y tres años.

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO
Málaga, 16 de febrero de 2022

NOTAS

1 Hace unos cuarenta años un periodista estadounidense solicitó entrevistarse con el último descendiente directo de Diego de Gardoqui, que residía en Madrid. El periodista le pidió que le dejase algunos documentos que el Sr. Gardoqui guardaba en su archivo. Éste se los dejó, pero el periodista nunca se los devolvió. Una hija del confiado Sr. Gardoqui ha tenido el detalle de referirme esta curiosa anécdota.

BIBLIOGRAFÍA

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, *El Reino de las Luces. Carlos III entre el Viejo y el Nuevo Mundo* (Madrid, 2015).

INGRESO DE D. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID

PRESENTACIÓN POR Dª ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ, VICEPRESIDENTA 1ª

Excmo. Sr. Alcalde de Málaga, Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, compañeros de la Academia, amigos todos, querido Ignacio.

Para mí es un honor recibir en nombre de nuestra corporación al nuevo Académico Correspondiente en Madrid, D. Ignacio Gómez de Liaño Alamillo, persona de sobradísimos méritos intelectuales, que hoy viene aquí también como conferenciante dentro del ciclo *España y América*, que inaugura. Y agradezco a mis compañeros de Literatura que me hayan cedido esta gratificante labor de presentación.

De Ignacio Gómez de Liaño, profesor madrileño, me gustaría decir que es casi malagueño porque siempre ha tenido a nuestra ciudad como segunda residencia y aquí pasa buena parte de su tiempo. Es una preferencia que nos halaga y que le hace más nuestro.

Aunque en el programa del ciclo *España y América*, se le designa como filósofo y escritor, —a él no le gusta ampliar con más referencias—, creo que es obligado decir que ha sido docente, profesor de Estética y también de Teoría Sociológica en la Universidad Complutense, y en las universidades de Osaka y Pekín. Y citaré algunos méritos más. No en vano es uno de los principales referentes de la vida intelectual española, con un perfil que engloba muy diferentes formaciones y actividades.

Brillante ensayista, Gómez de Liaño es autor de importantes ensayos filosóficos. No citaré todos sus libros, porque mi tiempo es limitado, pero sí algunos: como *Iluminaciones filosóficas* (2001), que busca unir la lógica de los conceptos a la lógica de los afectos, integrando entendimiento y sentimiento, *Sobre el fundamento* (2002) o *Breviario de filosofía práctica* (2005). Ha investigado muy seriamente la obra de Giordano Bruno, del que fue primer traductor de sus obras latinas, ha publicado varias ediciones de sus obras y ha profundizado en sus sistemas y técnicas de la memoria, el amueblamiento interior de la conciencia, las formas diagramáticas. En relación con el arte de la memoria de Bruno publicó en 1983 *El idioma de la imaginación*, estudian-

do las «construcciones ideológicas» basadas en los conceptos de imaginación, tiempo y memoria, partiendo de los filósofos griegos hasta llegar al filósofo italiano, una investigación en la que invirtió varios años.

Ha proyectado su interés sobre las relaciones entre Oriente-Occidente, y eso es lo que le llevó a Osaka y Pekín; empezó estudiando las analogías entre los mandalas y los diagramas mnemotécnicos de Bruno, relación que encontró a través del mundo helenístico. Pero hay más. Porque ha realizado importantes trabajos en ese campo de la filosofía oriental. Una investigación fundamental y muy innovadora se plasmó en los dos volúmenes, publicados en 1998: *El círculo de la sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo y El círculo de la sabiduría. Los mandalas del budismo tántrico.* (Quizá la obra que más le ha marcado, porque los años que le dedicó y esas casi 2000 páginas dejan huella). También *Filósofos griegos, videntes judíos* (2004), dos modos utilizados para entender el mundo. Gómez de Liaño ha defendido siempre un territorio común de pensamiento e imaginación, un afán por diluir fronteras, y lo ha expresado también en novelas como *Musapol,* (1999), asimismo titulada *El juego de las salas*, donde se funden utopía, conocimiento y sentimiento, y sobre todo *Extravíos*, (2007) su principal novela en esta temática.

Porque Gómez de Liaño es también escritor. Figura en diferentes antologías de la literatura española y ha sido traducido a varios idiomas. En su obra literaria traslucen sus conocimientos filosóficos y la crítica ha señalado que en ella confluyen la elocuencia visionaria de la novela gótica y la capacidad de avistar nuestro propio interior tras la vida ordinaria, calificando su narrativa como insólita, de poder subversivo inigualable, mostrando el envés de lo visible, mediante el cual el hombre emprende una aventura intelectual y anímica que lo lleva más allá de lo imaginable. Su último libro *Filosofía y ficción* (2020), editado por Eda Libros, una editorial malagueña, hace honor al título pero con espacios separados: entre cuento y cuento hay todo un planteamiento sobre grandes cuestiones que nos conducen a conocer, a vivir a través de pensamientos, de razonamientos, de aforismos, en lo que es un maestro.

Ignacio Gómez de Liaño es un destacado poeta. Escribía poesía a los 14 años, y a los 18 era bien conocido. En los años 60 y comienzos de los 70 desarrolló una importante actividad en el campo de la poesía de vanguardia y de acción. En 1966 había creado su propia formación: la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana,* y en 1972 participaba en los *Encuentros de Pamplona*. Se le considera una figura clave para comprender la escena de la poesía experimental en España.

Recientemente ha donado al Centro de Arte Reina Sofía su archivo personal, un material extraordinariamente válido, que abarca no sólo documentos y obras de arte de diferentes autores, también una importante biblioteca especializada; el Departamento de Exposiciones del Centro ha organizado en diciembre de 2019 una exposición sobre este importante legado acompañada de un libro-catálogo, *Ignacio Gómez de Liaño. Abandonar la escritura,* dando cuenta de su influencia en la actividad cultural surgida en los centros de producción artística más importantes del momento y resaltando

EN SU OBRA LITERARIA TRASLUCEN SUS CONOCIMIENTOS FILOSÓFICOS Y LA CRÍTICA

LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ, PRONUNCIANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN COMO NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE D. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO

sus contactos y su capacidad como catalizador de artistas, y autor destacadísimo en la práctica de la poesía visual, pública y de acción.

También ha escrito obras de teatro, teatro filosófico, que se ha centrado en figuras que conocía bien a través de sus investigaciones: Hipatia, el Conde de Villamediana, Giordano Bruno.

Yo empecé a leer a Gómez de Liaño porque me atraen las obras en las que transita por caminos que interesan a los historiadores del arte, ese diluir fronteras no sólo entre diferentes mundos, sino también diferentes disciplinas, y siempre dentro del mayor rigor académico. Su espléndido libro *Athanasius Kircher. El itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal,* publicado en 1986 por Siruela, fue para mí una revelación. En este estudio nos acerca, con inteligencia y erudición, a ese impresionante intelectual cautivado por la Roma barroca, cuyos conocimientos parecen no tener fin, que escribió tratados de filosofía, teología, medicina, interesado también por la ciencia natural, la mecánica, la óptica, la música pitagórica; que trató temas bíblicos como la Torre de Babel, el Arca de Noé, o el enigma de la esfinge, y que fue el primero en descifrar, a su manera, los jeroglíficos egipcios.

El tema del jardín está también entre mis intereses y leí *Paisajes del placer y de la culpa* (1990) porque explora los más importantes jardines en la historia de la literatura y va tratando cuestiones morales y filosóficas (su formación de filósofo está siempre presente). Y me gustó especialmente uno de los últimos capítulos *Picta poesis*, el título ya lo dice todo, aquí trata más directamente de la correspondencia de las artes, sus conexiones e interacciones, aunque cada una tenga sus medios expresivos y sus canales de comunicación.

En 2009 publicó *La variedad del mundo,* título que inicialmente designaba al cuadro del Bosco *El jardín de las delicias*; pero aquí se tratan muchos temas, no sólo El Bosco, también Velázquez, El Escorial, el palacio del Buen Retiro, temas de ornato como el grutesco aunque explorando su simbolismo a través de los filósofos italianos del XVI, o los jeroglíficos de Pierio Valeriano; también el amor y la muerte, Eros y Tanatos, tema que está presente en otros trabajos de Gómez de Liaño; *El amor y la muerte* es el título de un grabado de Goya, pintor que no escapa a su análisis. Asimismo, dedica un capítulo al *Quijote*, otro de sus intereses, y al *Criticón* de Gracián.

DE IZQUIERDA A DERECHA: LOS ACADÉMICOS Dª AURORA LUQUE, Dª ROSARIO CAMACHO, D. ELÍAS DE MATEO, D. JOSÉ INFANTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, EL NUEVO ACADÉMICO D. JOSÉ IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, EL ALCALDE DE MÁLAGA D. FRANCISCO DE LA TORRE, Y LOS ACADÉMICOS D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA Y D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

Pero también se ha implicado en el estudio de artistas contemporáneos, entre ellos Dalí, Eusebio Sempere, José Hernández, Alfonso Albacete, Manolo Quejido y otros.

A comienzos de los 70 participó en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, en el *Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas* y, aplicando metodologías de la Lingüística, elaboró una teoría sobre estética cibernética. Así hizo una gramática generativa transformacional para crear patios renacentistas. Y en su trabajo sobre el Apostolado de El Greco de 1970-1972 («Pintura y perceptrónica») inventó lo que años después se llamará «pixelización».

Y termino aquí, aunque queda mucho por decir, pero indicaré, al menos, el motivo por lo que hemos recuperado a Gómez de Liaño para este ciclo.

En 2016 publicó *El reino de las luces. Carlos III entre el viejo y el nuevo mundo,* también ligado a Málaga porque con editorial Alianza colaboró el Instituto Municipal del Libro de Málaga, y fue presentado por nuestro alcalde. Gómez de Liaño ha señalado que su investigación inicial era sobre el *grand tour*, donde se proyecta brillantemente la figura de Carlos rey de las Dos Sicilias, y su promoción de las excavaciones de Pompeya y Herculano. Sobre este tema había realizado una profunda investigación anterior, que pensaba se cortaría cuando, como Carlos III, accedió al trono de España, pero el rey asumirá entonces una empresa de mayor envergadura en la proyección hacia América, que Gómez de Liaño también estudia en el citado libro.

Y esto no lo voy a contar yo, porque lo hará él con su discurso.

Sólo me queda agradecer a Ignacio Gómez de Liaño su presencia entre nosotros y que haya aceptado ser Académico Correspondiente de nuestra Academia de San Telmo en Madrid. Sé bienvenido querido amigo.

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
Málaga, 16 de febrero de 2022

ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2020 AL EXCMO. SR. ALCALDE DE MÁLAGA

3 DE MARZO DE 2022
MÁLAGA, TEATRO ECHEGARAY

Excmo. Sr. Alcalde, dignísimas Autoridades, académicos y académicas, señoras y señores, amigos todos. Hoy nos convoca aquí un hecho singular cual es la de hacer entrega a don Francisco de la Torre Prados, Alcalde de la Ciudad, de la Medalla de Honor 2021 de la Real Academia que en estos momentos presido.

Estaban si no definitivamente escritas, sí pergeñadas, estas palabras que les dirijo cuando restalló el látigo de la guerra, un conflicto que a todos nos concierne. Con tristeza e indignación asistimos al ataque a una nación soberana y con admiración vemos la valiente defensa que su población está llevando a cabo. Las guerras de ocupación no las hace el pueblo sino gobernantes insensatos que lo embaucan con los falsos dioses de las ideologías y los nacionalismos. Las respuestas a esas guerras sí que nacen en el corazón de cada pueblo, en el centro más interior de cada uno de ellos.

Mas hoy nos corresponde aquí hablar de la cultura y de su germen: la creatividad. Ésta tiene su origen más allá de las ideologías, pues conviene siempre a capas más hondas del conocer y por eso es ella la que verdaderamente crea afinidades profundas entre los seres humanos. Nuestras palabras de hoy se asientan en su territorio y desde él deben ser entendidas.

Nuestra Institución, desde el punto de vista jurídico administrativo es una Corporación de Derecho Público, pero ello no le impide a esta Academia ser pura sociedad civil, en lo que se honra y de lo que se enorgullece, y que le otorga un derecho, que al tiempo es una obligación: Actuar siempre desde la más plena libertad. Sus miembros, elegidos democráticamente bajo el criterio de excelencia, solo reciben por pertenecer a ella la más honorífica de las contraprestaciones, el reconocimiento.

Los tres académicos que propusieron la concesión de esta Medalla de Honor a nuestro Alcalde: doña Mª Victoria Atencia, doña Mª Pepa Lara y don Pe-

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, HACE ENTREGA DE LA ESTRELLA DE SAN TELMO AL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE PRADOS

dro Rodríguez Oliva, exponían en su escrito, de marzo de 2021, que lo hacían «dada la continuada e incansable labor en pro de la cultura en general y por haber hecho de Málaga un referente entre las ciudades culturales, según es reconocido internacionalmente y ello incluso en tiempos de extrema dificultad, como son los que nos han tocado vivir con la pandemia por la que atravesamos, en los que la sociedad malagueña, bajo su impulso, no ha sucumbido al desánimo, continuando sus actividades artísticas y culturales a pesar de todo y por encima de graves situaciones por difíciles que hayan sido».

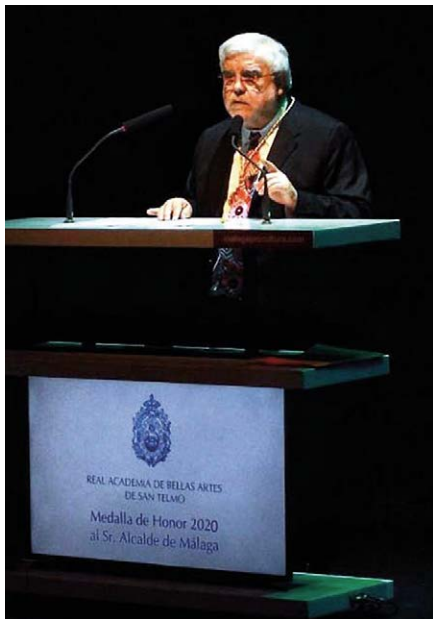
Y seguían diciendo los proponentes citados que el Sr. Alcalde: «Con una idea firme del papel regenerador de la cultura, la ciudad se ha ido convirtiendo, cada vez de manera más intensa, en un lugar donde se aprecian y practican todas las artes y en las que se ofrecen a los visitantes y a los que en ellas viven un contacto directo y de absoluta calidad con todas las manifestaciones artísticas... / ...

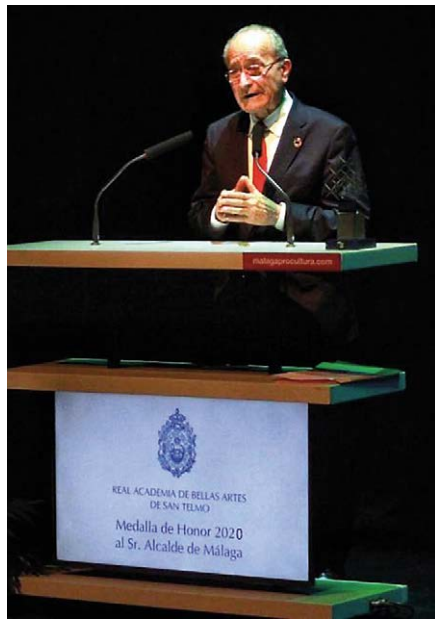
La ciudad hoy es otra muy distinta, su calidad de vida es realmente extraordinaria y su apertura al conocimiento, de la mano de las manifestaciones culturales como generadoras del mismo, ha llegado a tal punto que el Secretario General de la Organización Mundial del Turismo, Taleb Rifai, bautizó a Málaga como «CIUDAD DE MUSEOS» ... / ...

Bajo su mandato la ciudad se ha transformado en todos los órdenes y la cultura, las manifestaciones culturales de toda condición, ha sido uno de los soportes en los que Málaga se ha apoyado para crecer y alimentar una metamorfosis en la que ha conseguido convertirse en paradigma de los grandes cambios a que ciudades de tipo medio como la nuestra pueden aspira».

Ustedes me perdonarán la extensa referencia al escrito de los proponentes, pero la precisión y claridad de sus afirmaciones, hacían obligado traerla a colación.

Hace un año escaso (con esto de la pandemia nuestra conciencia del tiempo ha ido variando) Málaga fue declarada Capital Europea del Turismo





IZQUIERDA: INTERVENCIÓN DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. DERECHA: INTERVENCIÓN DEL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE PRADOS

EL PASADO 2021 MÁLAGA HA SIDO CONSIDERADA COMO LA TERCERA CIUDAD CON MEJOR OFERTA CULTURAL DE ESPAÑA

Inteligente. Valorándose en ello la aparición de nuevas herramientas digitales, el desarrollo sostenible, la accesibilidad universal o el fomento de proyectos creativos en cuanto al patrimonio cultural.

Ya en 2016 el Eurobarómetro de la Comisión Europea la designó como una de las diez mejores ciudades del mundo para vivir y en 2020 la lista *FORBES* lo ratificó al elegirla cómo la décima mejor ciudad del mundo donde vivir e invertir.

El pasado 2021 Málaga ha sido considerada como la tercera ciudad con mejor oferta cultural de España, detrás de Madrid y Barcelona.

De otro lado, raro es el día en que no conocemos alguna noticia de ampliación, no solo física sino también de horizontes, de nuestra punta de lanza innovadora cual es el Parque Tecnológico y, como ya está empezando a suceder en otros países, las empresas no solo se instalan en esos espacios de concentración de las tecnologías, sino que se insertan también en el mismo corazón del tejido urbano, como es el caso de la empresa adscrita a Google que ocupará un lugar privilegiado en el Paseo de la Farola, frente a ese nuevo icono artístico de la ciudad que es el cubo de Daniel Buren, que corona el Centre Pompidou.

Sr. Alcalde, bajo su mandato e impulso, Málaga se trazó unos objetivos estratégicos que la ciudadanía ha hecho suyos y que le ha reportado un evidente y notable desarrollo económico y social.

Pero no es función de una Academia de Bellas Artes como la nuestra, reconocerle por ello; cada ciudadano que lo tenga en consideración y obre en consecuencia.

Nuestra mirada ha de ser otra. Aquella que nos hace preguntarnos si debemos detenernos ahí o si, por el contrario, debemos considerar que una sociedad activa e industriosa, enriquecida e innovadora, altamente desarrollada, en suma, debe por ello y solo por ello, ser considerada como una sociedad digna de admiración y merecedora de ser vivida.

DE IZQUIERDA A DERECHA, LOS ACADÉMICOS D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA; D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO; D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA; D. JOSÉ MARÍA LUNA AGUILAR; D. JAVIER BONED PURKISS; EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA; EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE; LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO; EL PRESIDENTE DE HONOR DE LA ACADEMIA, D. MANUEL DEL CAMPO Y DEL CAMPO; EL CHELISTA ANTONIO PEULA; EL VICEPRESIDENTE 2º DE LA ACADEMIA, D. ÁNGEL ASENJO; LOS ACADÉMICOS D SUSO DE MARCOS, D. JOSÉ INFANTE, Dª MARÍA PEPA LARA Y Dª MARION REDER; EL TENOR CARLOS ÁLVAREZ, Y EL ACADÉMICO D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

La respuesta podemos encontrarla mucho tiempo atrás, en el siglo XVI, cuando un escritor francés, médico y humanista, François Rabelais, en uno de los libros que dedicó a sus personajes *Gargantúa y Pantagruel*, dejó escrito: «La ciencia sin conciencia es la ruina del alma».

Esa es la cuestión y por eso estamos hoy aquí. Para celebrar que esta ciudad, que tan profunda decadencia sufrió en la primera parte del pasado siglo, con zonas que se acercaban a la más profunda decrepitud urbana, pugna por hacer de la cultura una de las patas en las que sostenerse y en la que apoyar su desarrollo social y vital y, lo que es más, dando con ello a su destino pleno sentido por haber encontrado el rumbo que ha de seguir.

En la plaza que da entrada al Centro de Arte Reina Sofía hay una muy bella escultura, obra de Alberto, aquel gran escultor toledano que murió en el exilio en Moscú y que acompañó al Guernica de Picasso y a la Fuente de Mercurio de Calder en el Pabellón Español de la Feria Internacional de París de 1937. Pues bien, les quería recordar que esa escultura, que remata en una estrella, tiene por título: *El pueblo español tiene un camino que le conduce a una estrella*.

MÁLAGA HA VISLUMBRADO LA ESTRELLA A LA QUE EL CAMINO ELEGIDO CON ESTRATÉGICA MIRADA, LE LLEVA

Quizá Málaga ha vislumbrado la estrella a la que el camino elegido con estratégica mirada, le lleva. Quiero decir que se ha transformado en una sociedad que aspira a que en ella convivan los saberes, donde el conocimiento no se agote en la mera producción material ni en complejas ecuaciones matemáticas (hoy tan admirables), sino que, al tiempo, no pierda de vista que la cultura, es el contrapeso necesario a todo desarrollo técnico por importante y actual que sea. Porque la más sofisticada inteligencia artificial ha de aprender a convivir con el teatro, con la música, con la danza o con la poesía; porque los necesita.

Quizá, y en buena parte gracias al timón por usted gobernado, Sr. Alcalde, podamos ir convirtiéndonos en esa ciudad que acoge los sabe-

res sin discriminar entre los conocimientos artísticos y los científicos, porque, como afirmó el Premio Nobel y diplomático francés Saint John Perse (ese era su seudónimo poético) en su discurso de aceptación del Premio Nobel, ya en 1960: «La gran aventura del espíritu poético no es nada inferior a las más dramáticas propuestas de la ciencia moderna / ... pues, no obstante, más que un modo de conocimiento, la poesía es, ante todo, una forma de vida, y de vida íntegra».

Y les pido que donde hayan oído poesía, cambien la palabra por la de cultura. Ciencia y conciencia han de ir de la mano, deben marchar conjuntamente pues, como también afirma el mismo Saint John Perse, el más grande poeta épico del siglo XX: «La imaginación es el verdadero territorio de la germinación científica».

DISTINCIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. MEDALLA DE ORO Y ESTRELLA DE SAN TELMO

No es una temeridad, fruto de un imaginario exacerbado el afirmar que, quizá hoy, tal vez mañana, la visita de un investigador informático a la exposición de Daniel Buren en el Centre Pompidou o la que pudo haber realizado al Museo Picasso para contemplar esas bellísimas dianas de Hilma af Klint le han servido para hacer saltar la chispa de su creatividad y acogerse al seno de la sacrificada probidad del arte.

Y es que la cultura es para los hombres, para la sociedad entera, como la tierra fértil y húmeda para el mundo vegetal. En el desierto pueden crecer algunas plantas, resistentes y duras pero aisladas, en el oasis la frondosidad es un desarrollo natural y se extiende por doquier, armónicamente.

El cambio cultural que nuestra ciudad ha dado en los últimos años, impulsado por Usted, es lo que reconocemos aquí.

Hemos citado antes el muy bello discurso de Saint John Perse con motivo de la entrega del Premio Nobel y permítanme traer aquí a colación a unas palabras de otro Premio Nobel, Mario Vargas Llosa; corresponden también al discurso que dio al recibir su Premio y ya fueron recordadas en esta Academia con motivo de su nombramiento como Académico de Honor. Concédanme el repetirlas aquí:

«Quienes dudan de que la literatura, además de sumirnos en el sueño de la belleza y la felicidad, nos alerta contra toda forma de opresión, pregúntense por qué todos los regímenes empeñados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba, la temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes... / ... la literatura crea una fraternidad dentro de la diversidad humana y eclipsa las fronteras que erigen entre hombres y mujeres la ignorancia, las ideologías, las religiones, los idiomas y la estupidez. La literatura introduce en nuestros espíritus la inconformidad y la rebeldía, que están detrás de todas las hazañas que han contribuido a disminuir la violencia en las relaciones humanas.

Y les pido de nuevo que donde hayan oído literatura, cambien la palabra por la de cultura; cultura en general. Por ella sola las sociedades no pueden avanzar, sin ella se arruinan».

Y ya cercano a concluir me van ustedes a permitir, me lo permitirá Usted Sr. Alcalde, que cite a otro Premio Nobel, el juglar de los caminos cuya distinción fue tan discutida como, a mi juicio, merecida; me refiero a Bob Dylan. Pues bien, una de sus canciones más emblemáticas se titula *Los tiempos están cambiando;* siempre lo han hecho, pero ahora de manera más acelerada y profunda y en esta ciudad del Sur, antes lejana y olvidada, nos hemos dado cuenta de ello.

Mucho falta por hacer, se dice y con razón. Pero estamos en condiciones de aprender a hacerlo. Hay que coger, como pájaro al vuelo, el aire de los días, de los tiempos que cambian y aprehenderlo, hacerlo nuestro y volar sobre él. Eso quiere decir que debemos insistir en la formación, perseverar en el estudio, luchar por conseguir transformar a nuestra Málaga en el lugar de los oficios del arte y esta ciudad, que ha sabido innovar con un nuevo modelo de museo, convirtiendo el concepto de propiedad de las obras por el de exhibición de las mismas, está en el camino. No es el momento de señalar carencias, sino el de agradecerle su impulso y ponernos todos manos a la obra para paliarlas. Sr. Alcalde muchas gracias por sus esfuerzos en pro de la transformación de la ciudad y cuente con nuestra ayuda y perseverancia para conseguir el tan ansiado Auditorium. ¡Vamos a por él, Señor Alcalde!

Muchas gracias.

Reciba la medalla 2021 de la Real Academia de San Telmo y, junto con ella este objeto artístico que, creado por nuestro académico don Sebastián García Garrido, se le entrega con ella.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo
Málaga, 3 de marzo de 2022

DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. ALFREDO ALVAR EZQUERRA

SALUTACIONES

Habéis tenido a bien proponerme como académico correspondiente por Madrid de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, que es la institución cultural más prestigiosa de Málaga y a la que toda persona que sienta algo por esta ciudad desea pertenecer.

Es mi caso.

El honor se lo debo a las doctoras Camacho y Reder Gadow, así como a don Carlos Taillefer, que tuvieron a bien proponerme, a la corporación en pleno que acogió la propuesta y a las siempre animosas palabras de su Presidente, don José Manuel Cabra de Luna.

Aún más, me habéis propuesto para que cubra una vacante, la dejada por la muerte de mi hermano Manuel la aciaga tarde-noche del 3 de abril de 2020, precisamente aquí en Málaga que era para él, para su viuda y para sus hijos, la cuna que le mecía y le daba paz y sosiego.

Me vais a permitir que evite hacer una *laudatio* de su tarea. Primero, porque probablemente la emoción me lo impediría y convertiría esta sesión en un mal trago para todos. En segundo lugar, porque siempre tuve a mi hermano Manolo como el grande de los lexicógrafos españoles. Empezó a serlo, precisamente aquí en Málaga en donde dirigía los diccionarios VOX y para cuya realización apostó por el mundo informático cuando en España, y no exagero por amor de hermano, cuando en España nadie sabía qué era un ordenador, salvo los ingenieros del ramo. Y él y su equipo, desde un piso en no sé qué calle de esta ciudad manipulaba palabras y palabras, definía, buscaba, subrayaba periódicos y construía las bases de un mundo que muchos no entendían nada porque si ya existía el diccionario de la Academia, no era necesario más. Y de la revolución metodológica que imprimió a la lexicografía desde Málaga, pasó, entre otras cosas, a la historia de la lexicografía. Una de sus magnas obras, una historia de los diccionarios monolingües y plurilingües españoles quedó prácticamente terminada, precisamente aquí en Má-

laga. Y en fin, intento no hacer una *laudatio* de lo que paseé con él por esta ciudad, tascas al margen, rebuscando libros o grabados en la tienda de Antonio Mateos, trayendo, como aún sigo haciendo mis libros más preciados a encuadernar aquí, y todas esas cosas que se pueden hacer con un hermano mayor al que se quiere, admira y respeta.

Esta velada es para mí tan sobrecogedora como desorientadora. Si hoy me hacéis feliz, es porque él no está. Ojalá la felicidad no se alcanzara siempre bebiendo de cálices tan amargos. Pero por su memoria y por vuestra generosidad, infinita, he de cumplir con las obligaciones que he aceptado aun a pesar de las dificultades.

Una de esas dificultades era, precisamente la de la elección del tema de este discurso. Al principio pensé dedicarle en honor a mi cuñada Aurora Miró y a nuestra amiga Rosario Camacho, algunas palabras a los Torres, esa estirpe de arzobispos en Sicilia a quienes he redescubierto como historiógrafos de Felipe II, benefactores de un gran aún por afamar, Onofrio Panvinio (autor de una monumental Historia eclesiástica desde César a Maximiliano II, con la que dar en los hocicos a los protestantes y sus falsas historias y que dedicó a Luis de Torres en 1568), inquietos y arduos defensores de su Monarquía desde Sicilia y Roma, aunque acabaron enterrados aquí, en su tierra natal.

EL PROFESOR MANUEL ALVAR ME ABRIÓ LOS OJOS. PODRÍA DEDICARME A REFLEXIONAR EN VOZ ALTA SOBRE ALGUNA CUESTIÓN CULTURAL

DE LA PENÍNSULA A INDIAS: LA CONTINUIDAD DE LAS FORMAS DE ECUCACIÓN

Pero para aprovechar los vientos de este ciclo de conferencias, pareció pertinente cambiar el rumbo, tal y como hago ahora mismo.

Volver a escribir a principios del siglo XXI sobre toda aquella polémica de Masson de Morvilliers sobre lo que Europa debe a España, polémica que arranca de mediados del siglo XVIII, es muy cansino. Máxime si a ello ya se ha escrito por quien os habla algún que otro libro, o una vida profesional continuada, que para ello me he dedicado a la sociedad de los Siglos de Oro.

Por tanto, que un modernista tenga que reivindicar la huella de España por el mundo, o por la Historia no es materia difícil. Para cuantos tengan dudas de la grandeza de su tronco cultural de pertenencia, que se acerquen a las costas de Guinea, en donde lo único que existe como patrimonio mundial de la UNESCO es el castillo de Sâo Jorge da Mina, que era la fortaleza en la que se cargaba a los negros camino de la esclavitud portuguesa, holandesa y británica.

Al tiempo que aquella factoría de la bellaquería humana existía, e incluso antes, frailes, teólogos y juristas españoles se plantearon con toda naturalidad todo lo inherente a la dignidad del ser humano, a que todos tenemos alma e inteligencia y no sé cuántas cosas más de aquellas leyes de Burgos de 1513, de aquella Escuela de Salamanca, de toda esa abundantísima producción bibliográfica del *Corpus Hispanorum de Pace* y tantas cosas más.

Doscientos años de independencia es exactamente el mismo tiempo transcurrido desde la llegada de Colón al Caribe a la muerte de Carlos II, el último de los Austrias, por cierto el primero que mandó hacer una Recopila-

EL PRESIDENTE, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, IMPONIENDO AL NUEVO ACADÉMICO, D. ALFREDO ALVAR, LOS DISTINTIVOS DE LA ACADEMIA

ción de la Leyes de Indias allá por 1681 para aclarar el corpus legal y jurídico que obligaba a todas las autoridades de los reinos de Indias, que no colonias.

Y aunque la expansión ultramarina, la conquista, evangelización y transculturización de Indias no fue un viaje al Paraíso, tampoco hay que estar rasgándose las vestiduras constantemente. Algo opresor o insoportable habría en los en los grupos dirigentes amerindios, que al llegar los castellanos se les aclamaba como enviados por sus propios dioses para liberarlos de sus yugos. Amén de un mayor desarrollo tecnológico, una imperiosa necesidad de expansión territorial, y por supuesto, codicia, mucha codicia. Al tiempo que altas voces clamando contra las injusticias, los abusos y en favor de la dignidad de los otros seres humanos.

El profesor Manuel Alvar me abrió los ojos. Podría dedicarme a reflexionar en voz alta sobre alguna cuestión cultural. Y así lo he hecho. Pero les voy a hablar solo de un año, solo de un año (más o menos), el de 1538.

Veamos. Corría el año 1988 cuando Manuel Alvar publicó una cédula real de doña Juana I de Castilla en la que contestaba a una petición de Ronda: decía la ciudad serrana que por estar muy apartada no había ningún bachiller que fuera allí a enseñar la gramática a los hijos de los vecinos por lo que pedían que se le pudiera dar a alguien 4.000 maravedíes de salario. Analizada la petición en el Consejo Real, se tuvo por bien acceder a ello y se autorizó a Ronda que de sobras de rentas de sus propios se pagara al bachiller por venir esos 4.000 maravedíes. La cédula real llevaba data de Valladolid y fecha de 4 de septiembre de 1513[1].

Se ve que aquella sociedad de conquistadores, pero también de humanistas, y de gentes inteligentes, quería tener hijos instruidos. Evocar ahora los nombres de Cicerón y Quintiliano recuperado este último a lo largo del siglo XV, o de Erasmo, Juan Luis Vives y tantos más, no estará de sobra. Ni

tampoco evocar, también, a las grandes Universidades de Salamanca, Valladolid o Alcalá y las menores que poblaban el suelo castellano.

La preocupación, la angustiosa preocupación, de la falta de formación de quienes debían regir aquella sociedad era compartida por todas partes. Junto a lo de Ronda, podría traer a colación aquella real orden del Emperador desde Madrid, y a 9 de octubre de 1529. Al parecer, algunas catedrales en sede vacante «daban las órdenes de primera corona a personas idiotas, sin saber leer ni escribir, y a otros hombres perdidos y de mal vivir, todo en deservicio de Dios, de que se seguían muchos daños». Para paliar esos males, el rey había ordenado al obispo de Málaga que se abstuviera de nombrar a semejantes personas, y mandaba al corregidor que comunicara su real voluntad al obispo.

A su vez, por razones de mis propias investigaciones me interesaba sobre manera lo que estaba ocurriendo en Málaga hacia 1535, como bien ha podido sufrir doña Rosario Barrionuevo en los últimos años. Entre otras cosas, que en esta ciudad se embarcaron los ejércitos y los jumentos y la logística para la gloriosa campaña de Túnez. Desde Barcelona partieron las galeras del Emperador y de las aristocracias.

Pero alrededor de 1535 en Málaga pasaban otras cosas. Más de las que podamos saber porque hay una laguna en los libros de actas capitulares de estos años. Sin embargo, el riquísimo Archivo Municipal custodia otros documentos. En concreto, una serie maravillosa, la *Colección de originales* y en esa serie se conservan unos documentos muy conocidos que adjunto transcritos completos en este discurso y que me sirven como excusa y armazón para hablaros de la continuidad de lo castellano en Indias, como espero tener oportunidad de mostraros.

Nada, o casi nada, nos impide trasladarnos al final de la primavera e inicios de verano de 1538 a Málaga y a Valladolid, donde está el Emperador Carlos V.
La escena podría ser de película.

El 19 de junio de ese año don Carlos que por la Divina Clemencia era Emperador Semper Augusto y doña Juana, su madre, y el mismo don Carlos, por la gracia de Dios rey de Castilla y demás (pues así encabezaban todas las cédulas reales, para evitar omisiones o problemas de protocolo) ordenaron al Corregidor de la ciudad de Málaga, don Fernando de Bazán, que por cuanto un Juan Sánchez Bejarano, jurado de Málaga, y en nombre de ella «nos hizo relación diciendo que a causa de no haber en esa dicha ciudad estudio de gramática tan conveniente como sería razón, esa dicha ciudad y vecinos de ella, en especial los clérigos padecen gran trabajo y las cosas del culto divino no eran tan servidas como sería razón y a los vecinos de esa dicha ciudad se les seguían muchas costas y gastos en enviar a sus hijos fuera de la dicha ciudad a estudiar», por lo que la ciudad solicitaba que pudieran retraer de los bienes de propios hasta diez mil maravedíes anuales para contratar un preceptor de gramática a costa, pues, del Ayuntamiento. Había dotada otra «cátedra de gramática» que probablemente dependía de la catedral, pero no se sabía con qué cantidad. Por tanto, la ciudad pedía que con lo uno y lo otro «se proveyese la dicha cátedra conforme a justicia a la persona más hábil».

SE VE QUE AQUELLA SOCIEDAD DE CONQUISTADORES, PERO TAMBIÉN DE HUMANISTAS, QUERÍA TENER HIJOS INSTRUIDO

La petición de Málaga de 1538 fue estudiada por los miembros del Consejo Real de Castilla quienes instaron al rey que «debíamos mandar esta nuestra carta para vos en la dicha razón y tuvímoslo por bien», como se estaba haciendo en este momento. Pero para adoptar una resolución final, el Corregidor abriría un expediente, o en las palabras del Emperador, «hayáis información y sepáis si en esa dicha ciudad hay estudio de gramática y qué provecho viene de ello y qué daño y perjuicio reciben los vecinos de esa dicha ciudad de no lo haber y si será bien que le demos licencia para que de los propios pueda dar los dichos diez mil maravedíes a un preceptor».

Tan pronto como el Corregidor recibió la real orden y se pudo, puso en marcha la aludida información con testigos. Las declaraciones empezaron a tomarse el 23 de octubre de 1538 ante el Alcalde Mayor, el licenciado Francisco de Molina, y el escribano municipal Juan de Baena.

El primero en prestar declaración fue el procurador de causas y vecino de Málaga Diego de Castro que acudía ante la comisión con un poder de la ciudad que exhibió formalmente y, a su vez, presentó una provisión real de sus majestades sellada con su real sello sobre cera colorada que iba a copiarse en un hueco que a tal efecto dejó el escribano, pero que nunca copió, por lo que no podemos saber el contenido de la aludida provisión real. Pero no desesperemos, que como eran muy ceremoniosos daban fe pública de todo.

En efecto, no obstante estos 'problemillas' para nosotros, en aquel día de octubre pudieron hacer las cosas como Dios y los reyes mandaban, porque el procurador de Málaga exigió que se cumpliera lo contenido en la provisión, como así fue: «El señor alcalde mayor, vista la dicha carta y provisión real [roto] la tomó en sus manos y la besó y puso sobre su cabeza y la obedeció con el acatamiento y reverencia debido y dijo que está presto de la cumplir cómo en ella se contiene y en su cumplimiento dijo que...»

Y dijo que se consultara al deán y cabildo de la Santa Iglesia de Málaga si estaban a favor o en contra de lo mandado en la escurridiza provisión real. Y dicho y hecho, se mandó al escribano municipal a que presentara el documento a los beneméritos miembros de la Catedral, «dijeron que les parece muy bien la diligencia que la ciudad ha tenido en querer ayudar para [que] venga buen preceptor a esta ciudad».

Así que puestos de acuerdo el Ayuntamiento y la Catedral, empezaron a tomar declaraciones a varios vecinos.

El primeo que depuso fue el licenciado Diego de Valencia, vecino de Málaga, que empezó a responder a las preguntas de la misteriosa provisión real que se nos van desvelando. Diego de Valencia no tenía pelos en la lengua: «Dijo que sabe que en esta ciudad ha habido y hay Estudio de Gramática porque es Iglesia Catedral y cabeza de obispado; más que a causa que los preceptores de gramática que ha habido y hay se han puesto por amistad, o ruegos, o por poco salario ha habido y hay falta de tal preceptor de gramática y lógica como conviene y convenía haber en esta ciudad y que a causa de no haber tal preceptor ha habido y hay mucho defecto y daño y perjuicio en los hijos de los vecinos para ser doctrinados y enseñados así para letrados como

para haber en esta Iglesia e iglesias de la ciudad y su obispado clérigos doctos. Ha sucedido haber falta en ser muchos clérigos doctos y letrados como conviene y también a falta de no haber habido ni haber tal preceptor los hijos de los vecinos han gastado y gastan su tiempo de niñez y mocedad en balde, a cuya causa desde que son de edad, se hallan faltos de doctrina y entienden en cosas a las veces no lícitas y otras veces no provechosas y se hallan sin oficio ni beneficio ni manera de vivir y si hubiese buen preceptor cesarían los dichos inconvenientes y daños y habría hijos de vecinos de esta ciudad y de su obispado doctos en Ciencia así para el ejercicio de sacerdotes como para ser encaminados para letrados y si quisiesen vivir por caballeros o escuderos o en los artes de sus padres o en otra cualquier manera que quisiesen, sean entendidos».

Por todo lo cual estaba muy a favor de la dotación de los 10.000 maravedíes de propios de la ciudad más «los maravedíes que más da la dicha Iglesia de esta ciudad» y que de momento no sabemos qué cantidad es. Además, el preceptor de la gramática sería recibido «por oposición de personas preceptores doctos hábiles y suficientes y que se eligiese el más idóneo y no que se diese por favor o negociación de amistad o por otra vía de parcialidad».

El segundo en declarar fue el bachiller Alonso de Villanueva, también vecino de Málaga. Declaró que había Estudio, que si no lo hubiere se seguirían muchos daños y que la Catedral colaboraba de rentas del diezmo con «una fanega de pan de cada pila de todo el obispado y que le parecía a este testigo que es pequeña y tenue dotación para un preceptor de gramática que fuese hábil y suficiente», por lo que creía que aumentando esa dotación, convocando la plaza por oposición y recibiendo el dinero de propios de la ciudad, se podría encontrar «persona suficiente para ello».

Tras las ocho declaraciones, el alcalde mayor elevó sus conclusiones, que podemos imaginarlas: «Parece ser muy necesario el preceptor de gramática en esta ciudad que sea hábil y suficiente para doctrinar y enseñar la *gramática y poesía* a los hijos de vecinos de esta ciudad y su tierra y otras personas, lo cual no hay al presente». Nadie había hablado de poesía, pero el Alcalde Mayor, que era letrado por alguna Universidad, no tuvo inconveniente en implorar que a los niños de Málaga se les enseñara poesía. Y siguió con su argumento, «ni hay persona que se quiera encargar del dicho oficio de preceptor de gramática por ser muy poco el salario que se le da de la cátedra de la iglesia de esta ciudad y si de los propios de esta ciudad se le diesen diez mil maravedíes juntamente con lo que está dotado por parte de la dicha iglesia, habría personas hábiles y suficientes para ello». Era evidente que a los maestros había que pagarles bien.

El Alcalde Mayor proponía al rey que «mande que la dicha cátedra se provea poniendo edictos para que vengan a oponerse personas que merezcan la dicha cátedra, para que se dé y provea al más hábil y suficiente de los opositores si es necesario pedir y suplicar a Su Majestad como persona que ha visto por vista de ojos la gran falta que hay en esta ciudad del dicho preceptor».

Era el punto de vista del licenciado Molina, Alcalde Mayor de Málaga en aquel 1538, «que vengan a oponerse personas que merezcan la dicha cátedra, para que se dé y provea al más hábil y suficiente de los opositores».

Poco tardó en llegar la proposición de Málaga al rey que desde Toledo y a 10 de diciembre de 1538 otorgó licencia a la ciudad de Málaga para que de sus propios se pudieran dar esos 10.000 maravedíes, «nos tuvímoslo por bien por la cual os damos licencia y facultad».

LA PROVISIÓN REAL SE LEYÓ ANTE EL CABILDO DE LA CIUDAD EL 10 DE ENERO DE 1539

La mencionada provisión real se leyó ante el cabildo de la ciudad el 10 de enero de 1539. Podemos deducir, pues que, aunque desde 1492 fuera obligatorio que dependiendo de la Catedral hubiera un Estudio de primeras letras, a partir de 1539 ese Estudio estuvo mejor dotado y sus preceptores convocados por oposición. La falta de Libros de Acuerdos municipales de estos años nos impide saber algo más; los atracones que se han dado los bichos del papel del Archivo de Protocolos, tampoco nos permiten profundizar más. Pero nos podemos quedar con esto:

> Corría el año de 1539 cuando en Málaga se contaba con las licencias y presupuestos para convocar oposiciones a preceptor de la gramática en esta importante ciudad portuaria, defensa del Mediterráneo.

Con el respeto debido a los trabajos de López Beltrán, Soto Artuñedo y sobre todo Reder Gadow voy a dejar en suspenso estas cosas de la educación de primeras letras en Málaga en los primeros años del siglo XVI.[2]

En no pocas ocasiones se afirma, o se querría que esa fuera la verdad de las cosas, que de la Península a Indias partió lo peor de lo peor. De esta manera, desde la Cristiandad se violaron todos los usos y costumbres del buen salvaje americano. Si hubo partido lo peor de lo peor, poco dice —desde luego— de la capacidad de organización de las sociedades amerindias. Desde luego que el mundo criollo, y más aún desde la Independencia, necesitó fraguarse una imagen del otro que justificara su propia historia nacional: alteridad putrefacta, propiedad pura; alteridad analfabeta, propiedad lectora de los astros; alteridad corrompedora, propiedad prístina.

Pero cómo no, la exaltación del buen salvaje funcionaba perfectamente: el europeo, más aún el criollo, y más aún el indio, encarnaban esa mística vilipendiada por unas nuevas costumbres que eran innecesarias. Era innecesaria la lengua porque violentaba las amerindias; era innecesaria la religión, porque ellos ya tenían las suyas (en todo caso habría que corregirles sus usos idolátricos) y así sucesivamente.

Pero entonces, ¿cómo encajar tantas otras realidades? La verdad es que es muy sencillo: acallándolas, olvidándolas, tergiversándolas, manipulándolas. Desde un punto de vista historiográfico, es de capital importancia que en 2016 se haya publicado una obra colectiva sobre el colegio de Tlatelolco, por fin moderna en el método científico.[3]

En esta conferencia me voy a dedicar a un solo ejemplo, aunque creo que se me ha escapado de las manos, porque no hay manera de sintetizar aquella ingente obra cultural de Castilla en las Indias.

Antes de que en Málaga se hablara sobre la idoneidad de incrementar la financiación de la escuela, en 1523 los tres primeros franciscanos llamados por Hernán Cortés (en la «Cuarta carta de relación» a Carlos V) llegaron a Méjico. Nada más llegar abrieron una primera escuelecilla en Texcoco «y fue casi en forma exclusiva para la familia Ixtlixóchitl, quien fue uno de los primeros indígenas en convertirse al cristianismo»[4], pero pronto acudieron más niños. Al frente estaba fray Pedro de Gante[5]. En 1524 llegó otra docena de franciscanos, con una bula papal bendiciendo su acción en Indias. Es muy curioso contemplar como unas sanciones y otras, las papales y las reales, se producían por secretarías distintas y tardaban en su reconocimiento recíproco.

Permitidme una breve digresión:

¿Tendrá que ver lo anterior con la real orden promulgada por Carlos V en 1535 sobre que *Que sean favorecidos los colegios fundados para criar hijos de caciques y se funden otros en las ciudades principales* y que decía así?: «Para que los hijos de caciques, que han de gobernar a los indios, sean desde niños instruidos en nuestra Santa Fe católica, se fundaron por nuestra orden algunos colegios en las provincias del Perú dotados con renta que para este efecto se consignó. Y por lo que importa que sean ayudados y favorecidos, mandamos a nuestros virreyes que los tengan por muy encomendados y procuren su conservación y aumento y en las ciudades principales del Perú y Nueva España se funden otros, donde sean llevados los hijos de caciques de pequeña edad, y encargados a personas religiosas y diligentes que los enseñen y doctrinen en cristiandad, buenas costumbres, policía [civilidad] y lengua castellana y se les consigne renta competente a su crianza y educación. (Carlos V, 8 de diciembre de 1535, etc.)»[6].

LOS TESTIMONIOS INICIALES NOS HABLAN DE LOS RECELOS DE LOS INDÍGENAS HACIA LOS FRANCISCANOS

Por otro lado, el 31 de enero de 1539 Carlos V redactaba una real cédula a Francisco de Vitoria en la que le pedía su opinión personal para resolver «ciertos capítulos y dudas que en la Nueva España, que es en las nuestras Indias del mar océano, se han ofrecido acerca de la instrucción y conversión de los naturales de ella a nuestra santa fe»[7]. Poco después, el 18 de abril de 1539 le encargaba que seleccionara a doce «discípulos sacerdotes de buena vida y ejemplo» de entre los suyos que pasaran a Nueva España, a petición del obispo de Méjico. El viaje, los salarios y todo lo demás ya estaba previsto y en Sevilla advertidos de esta nueva expedición de doce[8].

Desde Madrid y a 31 de marzo de 1541 le solicitaba de nuevo su parecer. Esta vez era porque según «fray Bartolomé de las Casas, de la orden de Santo Domingo ha mucho tiempo que reside en las nuestras Indias y ahora ha venido a estos reinos a procurar algunas cosas que tocan a su orden y bien de los naturales de aquellas tierras, el cual nos ha hecho relación que conviene y es necesario que se prohíba y defienda que ninguno bautice en aquellas partes indio, ni negro, ni otro infiel adulto hasta que conforme a la Sagrada Escritura y doctrina de los santos y a la costumbre de la universal Iglesia, sean en la fe católica doctrinados tanto tiempo cuanto suficientemente hubieren menester para ser dignos de recibir el santo bautismo porque dice que en las dichas nuestras Indias se acostumbra a bautizar sin que

aquel que recibe el agua de bautismo sepa ni entiende lo que recibe de que Nuestro Señor es deservido»[9].

Con esta última real orden pongo fin a esta digresión, a estos ejemplos: es de 1550. Su encabezamiento rezaba *Que donde fuera posible se pongan escuelas de la lengua castellana para que la aprendan los indios* y su contenido proclamaba que: «Habiendo hecho particular examen sobre si aún en la más perfecta lengua de los indios se pueden explicar bien y con propiedad los misterios de nuestra Santa Fe católica, se ha reconocido que no es posible sin cometer grandes disonancias e imperfecciones, y aunque están fundadas cátedras donde sean enseñados los sacerdotes que hubieren de doctrinar a los indios, no es remedio bastante por ser mucha la variedad de lenguas. Y habiendo resuelto que convendría introducir la [lengua] castellana, ordenamos que a los indios se les pongan maestros que enseñen a los que voluntariamente la quisieran aprender como les sea de menos molestia y sin costa. Y ha parecido que esto podrían hacer bien los sacristanes como en las aldeas de estos reinos enseñan a leer y escribir y la doctrina cristiana. (Carlos V, en Valladolid a 7 de junio y 17 de julio de 1550)»[10].

Volvamos a unos años atrás. En una averiguación sobre las prácticas de la enseñanza que hacían los franciscanos allá por 1531, varios frailes tuvieron que responder a la pregunta de que si «para convertir los dichos indios, los dichos religiosos han trabajado de aprender la lengua de la tierra [...] teniendo en esta ciudad en su orden seiscientos muchachos, poco más o menos, y en los otros monasterios de Cholula y Guaxoçingo, Talmanalco, Tepeaca, Tezuco, Guatitlan, Tula, Coyoacán, Cuernavaca, Acapistla, Tascaltecle y en las provincias de Michoacán cinco mil muchachos indios, poco más o menos, doctrinándolos [...] enseñándoles a leer y escribir y decir las horas canónicas y oficiar las misas y aprender el canto de la Iglesia...». Y fray Pedro de Gante respondió confirmando lo interrogado. Dijo que así era y que lo sabía «porque lo ha visto y tiene cargo de siete años a esta parte de enseñar los dichos niños juntamente con otros religiosos y que al presente hay en esta casa de señor San Francisco seiscientos niños naturales y que entre ellos hay muchos que saben muy bien a leer y escribir y oficiar las misas y canto de órgano y llano y todo lo demás y decir las horas y otras muchas cosas de nuestra santa fe católica...»[11]

Los testimonios iniciales nos hablan de los recelos de los indígenas hacia los franciscanos recién llegados, «estuvimos más de tres años en esto, que nunca los pudimos [a]traer sino que huían como salvajes de los frailes», dejó por escrito fray Pedro de Gante. Sólo fue la obligación impuesta por Hernán Cortés de que «los hijos de los señores y principales viniesen a México a San Francisco a aprender la ley de Dios [...] que se juntaron poco más o menos mil muchachos», a los que —siguen siendo palabras de Pedro de Gante—, «los teníamos encerrados en nuestra casa de día y de noche, no les permitiendo ninguna conversación con sus padres, ni menos con sus madres [...] y esto para que se olvidasen de sus sangrientas idolatrías y excesivos sacrificios». CITAS DE UN TAL GARCÍA IZCALBALETA DE 1941, edición de Mendieta).

El cronista franciscano Jerónimo de Mendieta en su *Historia eclesiástica indiana,* se refirió a fray Pedro de Gante en estos términos: «No se contentando

con tener grande escuela de niños que se enseñaban en la doctrina cristiana, a leer y escribir y cantar, procuró que los mozos grandecillos se aplicasen a aprender los oficios y artes de los españoles, que sus padres y abuelos no supieron y en los que antes usaban se perfeccionasen» (vol. II, cap. XIII, p. 70 cit. por Galván, p. 15). Ese colegio era el de San José de Belén de los Naturales, también conocido como Colegio del convento de San Francisco. Luego, en cada convento, o por mejor decir, conventículo que fundaban abrían una escuela.

Y, precisamente, como se le quedara estrecha la educación que daba a aquellos niños y mozos grandecillos, fray Pedro de Gante se lanzó a fundar un centro de enseñanza superior.

Cuando en Málaga se hablaba sobre la idoneidad de incrementar la financiación de la escuela, resulta que también en Tlatelolco se había fundado ya una escuela, el Colegio Imperial de la Santa Cruz (1536), que también la rigió el singular fray Pedro de Gante, porque la de Texcoco se le había quedado en nada. «En Méjico hay un colegio universal donde se estudian y aprenden gramática y teología y retórica y léxica y filosofía y otras artes y estudios, y hay moldes y maestros de imprimir libros, así en latín como en romance y se gradúan de licenciados y doctores»[12].

«Hay moldes y maestros de imprimir libros». Ciertamente.

He escogido el de Tlatelolco porque fue el más importante centro de educación en la Nueva España durante todo el siglo XVI.

El 6 de enero de 1536, mientras en Málaga se veía cómo renovar la escuela, el virrey Antonio de Mendoza, el arzobispo fray Juan de Zumárraga y el expresidente de la Audiencia Sebastián Ramírez de Fuenleal, acudían a la inauguración del mencionado Colegio Imperial.

¿Y quiénes eran el virrey o el arzobispo presentes en aquella inauguración?

El primer virrey de la Nueva España (desde 1535) don Antonio de Mendoza, fundó el colegio de San Juan de Letrán para mestizos y en 1537 el de Santiago. Por fin, aunque él fue trasladado a Perú para poner orden también en aquel virreinato, no pudo ver hecho su sueño realidad, el de la fundación en 1551 de la Real y Pontificia Universidad de Méjico, el mismo año que se fundó la Real y Pontificia Universidad de San Marcos de Lima, sobre un estudio general que existía desde 1548, siendo después de la Real y Pontificia de Santo Tomás de Aquino de Santo Domingo (1538) las tres primeras que se abrieron en América (los cierres de universidades en los años finales del XVIII y sobre todo desde los años 30 del siglo XIX deben tener alguna interpretación histórica). Las Universidades americanas se fundaron implantándose los estatutos de las de Salamanca o Alcalá de Henares porque se tenía fe en que profesores y alumnos podían dar los mismos resultados que en el resto de la Cristiandad.

Por otro lado, la figura del obispo de Méjico, fray Juan de Zumárraga (Durango, 1475-Méjico, 1548), debe ser tenida en cuenta. No solo llevó maestras a la Nueva España en 1534 para que enseñaran doctrina cristiana a las indias (o sea, rezar, leer y escribir y acaso contar), sino que además fundó el primer colegio para niños indios en Tlatelolco (1536), otro colegio para niños

EL PRIMER VIRREY DE LA NUEVA ESPAÑA, DON ANTONIO DE MENDOZA, FUNDÓ EL COLEGIO DE SAN JUAN DE LETRÁN PARA MESTIZOS

EL NUEVO ACADÉMICO, D. ALFREDO ALVAR, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO. EN LA MESA DE IZQUIERDA A DERECHA, D. JOSÉ INFANTE, SECRETARIO DE LA ACADEMIA; D. JOSÉ MANUAL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE, Y Dª ROSARIO CAMACHO, VICEPRESIDENTA 1ª

de españoles en Michoacán (el de San Nicolás, 1540) y un colegio para niños españoles e indios el de San Juan de Letrán (1547); además, cuando fue a Méjico por vez primera en 1528 se llevó su biblioteca personal de más de 500 volúmenes y gracias a su obstinación, Carlos V le dio licencia para gastar el 20% de los ingresos de la catedral de Méjico durante tres años para hacer una biblioteca, justo antes de zarpar para Indias. Contrató a un bibliotecario, se gastaron más de cien mil maravedíes en libros de la imprenta de Juan Crombergerg en Sevilla y quedaron sentadas las bases de la primera biblioteca de la Nueva España. La fascinante historia de Juan Cromberger y sus delegados en Indias, ya la trató en su día Griffin en 1991[13]: en 1539 lanzó su primer libro impreso al otro lado del Atlántico, el *Breve y más compendiosa doctrina christiana en lengua mexicana y castellana* (Méjico, 1539); el propio obispo publicó varios libros de doctrina y animó a que se hiciera lo propio en náhuatl. Es verdad que no vamos a promover un proceso de beatificación de este singular fraile, pero tampoco se le puede tener por martillo de indios. Naturalmente fue implacable contra toda idolatría indígena, procediendo a su destrucción en público, como correspondía a un erasmista.

Los maestros a los que se encomendó la formación de aquello niños eran, precisamente, componentes de la sociedad de ladrones, analfabetos, ágrafos y pícaros que emigraron a Indias: el latín lo explicó en español el francés fray Arnaldo de Bassacio. Pero luego se hizo cargo de la enseñanza de latinidad, pero también a leer y a escribir fray Bernardino de Sahagún y con él fray Andrés de Olmos autor de un *Tratado de hechicerías y sortilegios;*[14] la

retórica, la lógica y la filosofía fueron responsabilidad del impresionante fray Juan de Gaona.

De fray Bernardino de Sahagún no puedo decir nada, porque lo que dijera rayaría en el absurdo. A él se le encomendó el enseñarles a leer y escribir, así como a introducirlos en el latín, junto con fray Andrés de Olmos.

En su *Códice florentino y a dos columnas en náhuatl y español,* nos ofrece su *Historia general de las cosas de la Nueva España*. La obra merece toda la atención: se trata de los resultados de años y años de investigación, usando interrogatorios o cuestionarios para recoger la información antropológica de lo que se podía perder con la conquista. El texto nació del paso de Sahagún por Tlatelolco. Efectivamente: Sahagún se alimentó de lo que le contestaban los humanistas indígenas del Colegio de Santa Cruz y «cuatro viejos muy pláticos entendidos así en su lengua (náhuatl) como en todas sus antigüedades». ¿Aculturización, transculturización, o diálogos interculturales? Sin duda, diálogos interculturales[15].

Fray Juan de Gaona era burgalés. Se había formado en la Sorbona y de allí se retiró a su ciudad natal a explicar teología. Mas como la Corte imperial residiera en Valladolid, la orden franciscana le mandó allá a predicar y enseñar. En ello estaba cuando en 1538 la Emperatriz Isabel le invitó a ir a evangelizar a Nueva España. Como así hizo este fray Juan de Gaona, autor de varias piezas teatrales en náhuatl para que las representaran los niños de Tlatelolco. Como ha estudiado Baudot. Poco antes de iniciar el viaje firmó un acuerdo con el convento franciscano de Valladolid por el cual dejaba allí en depósito temporal sus ejemplares de san Agustín en siete tomos, su san Crisóstomo en cinco en folio, las obras de san Jerónimo en tres volúmenes las de san Bernardo en uno, así como una Biblia en hebrero, un diccionario en hebrero y «otros algunos» libros más. Pero de ese depósito cabe destacarse que dejó también las obras de Platón en un tomo en folio y las *Anotaciones* de Erasmo.

Así que un franciscano que partía para Indias, dejaba parte de su biblioteca en la Península: las obras de san Agustín, una Biblia y su diccionario en hebrero, un Platón y Erasmo. ¿Por qué?; y sobre todo, ¿por qué hacer públicas estas lecturas incómodas?[16]

Algo pasó por la mente de aquel teólogo franciscano, que según cuenta Mendieta, al llegar a Indias se dedicó a aprender la lengua mejicana olvidándose «por diez años los libros y estudios graves». Fruto de ese sacrificio lingüístico, fruto de esa inmersión para predicar el Evangelio en la lengua de los indígenas fueron sus *Coloquios de la paz y tranquilidad cristiana, en lengua mexicana* publicados en Méjico por Pedro Ocharte en 1582[17], veintidós años después de su muerte.

Gaona en 1551 sucedió a Motolinía como provincial en Nueva España.

En ese Colegio Imperial de Santa Cruz vivían en internado los hijos de nobles indígenas, de entre 10 a 12 años, dos o tres «de cada cabecera o pueblo principal, porque todos participasen de este beneficio» (Mendieta, cap. XV, 78). El virrey fundador, don Antonio de Mendoza aspiraba a que en ese colegio «se recogieran hasta ochenta indios muchachos traídos de los pueblos

principales de la Nueva España, a los cuales se les enseñase gramática y otras ciencias, conforme a su capacidad, con intento que estos indios, sabiendo latinidad y entendiendo los misterios de la Sagrada Escritura, se arraigasen en la fe más de veras y confirmasen en ella a los otros que no sabían tanto y ayudasen a los religiosos que no entendían bien la lengua, interpretando al pueblo en ella lo que les dijesen...» (Mendieta, hacia 1560)[18].

Es decir, en él se instruía a los hijos de la nobleza indígena. Para apoyar la educación, disponía de la mayor biblioteca del virreinato de la Nueva España y en ese Colegio Imperial se impartían enseñanzas de filología y de historia. Según fueron pasando los años y se incrementaron las necesidades.

Los franciscanos iban a enseñarles a la usanza de la Cristiandad y el Evangelio.

LOS MAESTROS A LOS QUE SE ENCOMENDÓ LA FORMACIÓN DE AQUELLO NIÑOS ERAN COMPONENTES DE LA SOCIEDAD DE LADRONES

Pero esos niños, a su vez, retroalimentaron el sistema educativo: cooperaron con los frailes para que estos aprendieran las lenguas amerindias, o para que fueran capaces de transliterar el náhuatl a caracteres latinos.

También participaron como intérpretes en juicios, y en la administración en general, por ejemplo.

La tradición de traductores, intérpretes e intermediarios culturales y lingüísticos estaba tan arraigada entre los castellanos como para haberla usado hasta el agotamiento en el Reino de Granada. Una vez más, lo de Indias era punto de llegada de otra vez de formas de actuación normales en Castilla.

Me parece fascinante, como le llama la atención a Rubén Romero Galván, que se pudiera pasar a las mentes de los niños indios, y de estos a sus padres, o a los libros en náhuatl, misterios tales como 'transubstanciación' (que, por cierto, no lo entendían los protestantes), 'Trinidad', 'redención', 'crucifixión', 'pecado', 'absolución', 'cielo' o 'infierno' y al autor citado —y no es crítica— se le olvida que había que explicar qué era un 'sacramento', o la 'confesión'. Muchas de las bases religiosas cristianas, podían entenderlas los musulmanes, bien por confluencia, bien por religiones en contacto. ¿Pero un adolescente de Tlatelolco qué pensaría de aquellos tonsurados, vestidos de pardo destruyendo los ídolos de sus padres, pero queriendo convencerles de lo de la Corona de espinas, io del reino de los cielos, o la virginidad de María!? Sobre la divinidad cristiana explicada a los indios en Tlatelolco ya ha tratado Francisco Morales, así que lo dejo, no sin antes referirme a que Dios, el Dios cristiano, se les ofrecía como sus verdaderos dioses que gobiernan, que dan la vida y que son los dueños[19]. No es teología, es persuasión. Por cierto, predicado, escrito e impreso en náhuatl.

No sé por qué me da la sensación de que no todo fue evangelización a espadazos, Inquisición y destrucción de ídolos. El diálogo cultural entre frailes e indios se me antoja como una de las construcciones culturales más importantes que ha habido en la Historia de la Humanidad.

Lo dejó por escrito Mendieta, «[Pedro de Gante] compuso en náhuatl una doctrina que anda impresa, bien copiosa y larga», y ese libro fue el primero publicado en nueva España[20].

Por cierto: la primera gramática latina publicada en el Nuevo Mundo lo fue en 1559 por fray Alonso de la Vera Cruz la *Grammatica Maturini*, de Gil-

berto Maturino, que compilaba las enseñanzas filológicas de Nebrija, Erasmo y Vives[21].

Es verdad. Este fray Pedro de Gante fue ducho en enseñar la doctrina por medio de pictogramas y más aún aprendió correctamente el náhuatl para hablar y predicar a los indígenas.

Como acaba de escribir Rohner, «frailes y estudiantes tradujeron materiales doctrinales, diseñaron gramáticas náhuatl y diccionarios, y compusieron obras descriptivas sobre las tradiciones precolombinas que aún hoy poseen un valor inconmensurable para el estudio de la historia mesoamericana»[22].

A su vez, Esther Hernández ha propuesto una cronología en el trabajo de esa lexicografía: primero la recopilación de palabras en listas, con un Andrés de Olmos como ejecutor; luego, la preparación de un glosario, por Sahagún y finalmente la redacción, al fin, del diccionario náhuatl-español, de Andrés de Molina, de 1551 y de 1571[23], A partir de este diccionario, se hicieron otros: en 1559 un diccionario bilingüe tarasca-castellano de fray Matutino Gilberti; en 1578 el vocabulario castellano-apoteca de fray Juan de Córdova y en 1593 el de la lengua castellana y mixteca de Francisco de Alvarado.

LA PRIMERA GRAMÁTICA LATINA PUBLICADA EN EL NUEVO MUNDO LO FUE EN 1559 POR FRAY ALONSO DE LA VERA CRUZ

Dejo al margen las gramáticas u otros glosarios de palabras que no se editaron porque fueron materiales de trabajo y que milagrosamente se han conservado aún. En cualquier caso, al parecer todos se inspiraron en Nebrija, tanto para hacer diccionarios, como para hacer gramáticas. Ya lo había propuesto así Manuel Alvar López en 1992 en un trabajo tan sugestivo como claro era su título: «Nebrija y tres gramáticas de lenguas americanas (náhuatl, quechua y chibcha)». Él hizo la edición de una gramática chibcha de 1611.

El diálogo lingüístico que se estableció en el siglo XVI, o alrededor de Tlatelolco, parece fascinante: la trasculturización se hacía en la lengua de los naturales, los cuales entendían la doctrina, pero también la lengua nueva..., y a través de ella, o como simbiosis de todo ello, el latín. Ese múltiple aprendizaje lingüístico era ponderado por carta ante el mismísimo Papa Paulo III por el obispo de México en 1530. No nos incumbe juzgar lo que hubiere de exageración, de mentira, de desmedido entusiasmo en sus palabras: allá su conciencia, «es tanta la felicidad de sus ingenios [de los niños] que escriben en latín y en romance mejor que nuestros españoles...»[24]

Pero algo de verdad ha de haber en esa rapidez del aprendizaje, porque si no, no habría habido voces que clamaran en contra de la educación de los niños indios, y mucho menos de la educación del latín: que aprendieran a rezar, vale; pero que se les explicaran bases teologales, era innecesario. Como escribió un enemigo de tanta enseñanza a los indios y más aún de que se hicieran sacerdotes, si podían leer la Biblia en latín ¿cómo iban a interpretar «los sacrificios de la ley vieja y lo de Abraham»?[25]. Desde luego no les faltaba razón, porque tanto ataque a la idolatría y a los sacrificios humanos... ¡y los había en la Biblia![26]

En cualquier caso, a los hijos de los principales se les enseñaba latín. Se cuenta que en San Francisco de México había unos 50 niños estudiándolo.

Llegó a haber hasta 70; entraban a partir de los ocho años hasta los doce y a los quince años se les mandaba de vuelta a sus casas[27]. Esos niños eran los mejores de entre los otros colegios franciscanos: por tanto, llegaban ya alfabetizados. Al estilo del resto de la Cristiandad, aprendían el *trívium* y el *cuadrivium*, para pasar después a las enseñanzas de Artes y Teología; música y cómo no, medicina indígena que, por cierto, gracias a las enseñanzas de un médico indio de Xochimilco, Martín de la Cruz, se escribió e imprimió el primer tratado de medicina indígena en náhuatl. Luego, otro indio, Juan Badiano también de Xochimilco lo tradujo al latín. Me estoy refiriendo al espigueo que hace Erasmo Cisneros de los oficios posteriores de algunos alumnos del Colegio es de sumo interés: se ve cómo se configuró un grupo de poder intermedio entre la alta administración (virreinal o episcopal) y los indios, o los habitantes de los pueblos de indios, grupo intermedio copado por alumnos del colegio de Tlatelolco.

O como lo definió Mendieta, con mejores palabras que las mías,

> «Sirven de intérpretes en las Audiencias y por la mayor parte a ellos, como a más hábiles y suficientes, se suelen encomendar los oficios de jueces y gobernadores y otros cargos de república»[28].

A algunos, que las generalizaciones son malas, a algunos el estudio en el Colegio Imperial de Tlatelolco les sirvió para su promoción social. Es natural: allí se había construido una lengua de prestigio, el latín traspasado a América. Exactamente igual que cien o doscientos años después en Tennesse y Arkansas, por ejemplo. Creo que debemos hacernos perdonar, haciendo el ridículo rodilla en tierra y con la cabeza gacha como cabestros que van a uncir, porque «serán los franciscanos quienes configuren un sistema de enseñanza [...] que buscará dar instrucción literaria a los indígenas»[29].

O también habrá que hacerlo porque «en México se ofrece igualmente la posibilidad de proporcionar educación superior a los indios que destaquen en sus escuelas primarias»[30].

Antonio Valeriano era un individuo de humilde extracción, era un macehual, un grupo social de difícil comparación en Occidente, más que un esclavo, menos que un hombre plenamente libre. Llegó a ser gobernador del pueblo de indios de San Juan en México. Se casó con Isabel de Moctezuma hija del cacique Moctezuma Xocoyotzin. Ese Antonio Valeriano fue un reconocido latinista y su ascenso social lo logró gracias a sus estudios.

Por su parte, Pablo Nazareo era el señor de Xaltocan. Su suegro era hermano de Moctezuma. Fue rector de Tlatelolco. Fue incansable traductor al náhuatl de textos latinos litúrgicos y sermonarios. Era también sobrino de Moctezuma Xocoyotzin. Escribió dos cartas a Felipe II y una tercera a Isabel de Valois solicitando el reconocimiento de los servicios prestados por su familia a la Monarquía, las pérdidas que habían tenido por ello, y que se les concediera una holgada posición económica. Se conservan en el AGI y las publicó en 1990 Ignacio Osorio Romero; recientemente las ha tratado

lingüísticamente Carrera de la Red[31]. No se sabe si se le prestó atención a sus peticiones.

Dejando al margen la retórica usada, o el mestizaje lingüístico, la diglosia de algunos apartados, el uso de hispanismos (es genial: el mexica que escribe en latín con hispanismos), me ha fascinado la latinización de antropónimos y topónimos mejicanos, así 'Azcaputzalcus, 'Teçoçomuctulus', etc., claro que no se queda atrás la estructura epistolar que sigue a Cicerón por su *diligentia, suavitas, dispositio*. Claro que no pueden faltar alusiones a las Sagradas Escrituras, ni a Ovidio; sigue a Erasmo en la *amplificatio* como recurso literario en cartas persuasivas como estas tres; así que el mexica Juan Nazareo en estas más de veinte páginas en latín epistolar, nos aparece como un «latinista de laboratorio», enriquecido con sus usos personales.

El hecho formal de la redacción en latín es fabuloso: no escribe ni en español, ni en náhuatl. Escribe en la lengua de prestigio, a personas de prestigio. Por hacerlo, y por ser como es y ser quién es, se define como un humanista al servicio de la paz humana.

A los hijos de los otros grupos sociales inferiores se les enseñaban otras cosas y ya no en estos conventos-escuelas, sino en los atrios de las iglesias y de asuntos más reiterativos o superficiales.

Para las niñas también se abrieron escuelas. Pero, precisamente, el interés de educarlas a la europea llevaba la semilla de su propia desaparición. Educados todos en la poligamia, gracias a la cual, las rentas de ellas mantenían al marido, lo que no se podía esperar es que las jóvenes fueran adoctrinadas en esa nueva y fascinante religión, pero que además, se les educara en que fueran los varones los que mantuvieran los hogares. A la altura de 1540 el obispo Zumárraga[32] advertía de que se le quedaban solteras las estudiantes y que antes de que se hundiera el colegio, `podrían convertirlo en hospital de bubas. Kobayashi lo explicó: «los jóvenes indígenas, inclusive los educados en los monasterios, se negaban a casar con las muchachas criadas y educadas por maestras españolas. La razón alegada era que ellas 'se criaban ociosas y a los maridos los tendrían en poco, ni los querrían servir según la costumbre suya de que ellas mantienen a ellos'» según explicaba el obispo Zumárraga a Carlos V; a la altura de 1544 la última maestra española deseaba volverse ya a Sevilla[33].

Como tantas veces ocurre, al parecer hacia 1572 el colegio de los niños varones había decaído y solo servía como escuela de primeras letras. Acaso fuera porque hubiera nuevos centros y no solo por su decadencia intrínseca, aunque no debemos perder de vista que a los indígenas acaso les resultara chocante el cosmos cultural en el que deberían integrarse para entender la Teología, o que desde luego las voces contrarias a la educación no cesaron nunca, la decepción al ver que los indios no eran propensos al sacerdocio (o incluso que los que fueran se encontraban con la abierta hostilidad de algunos clérigos y frailes que no lo veían), o el propio envejecimiento del obispo Zumárraga y con ello, de las fuerzas de sus afanes.

Permitidme otra digresión.

Según Ángela Rodríguez Cruz, autora de una Tesis ya clásica, *Salmantica docet,* y dedicada a la exportación de Salamanca a Indias, en el Nuevo Mundo [...] la universidad fue vehículo de movilidad social, estuvo abierta a todas las clases [...] Esto ocurrió en los primeros siglos, XVI y XVII...»; o también, «las universidades hispanoamericanas, por lo general, estuvieron abiertas a todos, a los peninsulares como a los criollos, también a los indios» por cuanto «las autoridades del Nuevo Mundo consideraban al indio capaz de recibir una enseñanza superior, como los europeos», como se demostró en Tlatelolco; sin embargo, sabemos que «la incorporación del indio a estos centros superiores fue lenta y escasa». Por su parte, Iglesia y Corona «se empeñaron en que la enseñanza en Indias tuviera un nivel similar al europeo y la Corona defendió siempre el acceso a los naturales, formados en las universidades de Indias, a los puestos públicos»[34].

LA «FIEBRE» POR FUNDAR UNIVERSIDADES EN ESPAÑA Y EN CASTILLA FUE IMPRESIONANTE DESDE LOS REYES CATÓLICOS A CARLOS II

La «fiebre» por fundar universidades en España y en Castilla fue impresionante desde los Reyes Católicos a Carlos II. Siguiendo el recuento de Luis Rodríguez-San Pedro Bezares, antes de 1475 se habían fundado nueve universidades (en Barcelona, Lisboa/Coimbra, Gerona, Huesca, Lérida Perpiñán, Salamanca, Valladolid y Palencia). Entre 1475 y 1600, veintiuna (en Alcalá, Almagro Ávila, Baeza, Évora, El Escorial, Gandía, Granada, Irache, Oñate, Orihuela, Burgo de Osma, Santiago de Compostela, Sevilla, Sigüenza, Tarragona, Toledo, Valencia, Vich y Zaragoza); entre 1600 y 1700, cinco (en Mallorca, Oviedo, Pamplona, Solsona y Tortosa) y entre 1700 y 1800, dos (en Cervera y La Laguna)[35].

En algún sitio he leído que antes de 1640 se habían fundado 14 universidades, desde el Caribe a Argentina, sin dejar atrás los Andes. En otro sitio veo estos diecinueve nombres, ciudades y fechas: San Marcos de Lima (1551), la Real y Pontificia de Méjico (1551), la Real y Pontificia de Santo Tomás de Santo Domingo (1558), la Real y Pontificia de Gorjón en Santo Domingo (1558), la Real y Pontifica de San Tomás de Bogotá (1580), la de San Fulgencio de Quito (1603), la Pontifica de San Ildefonso (1608), la Universidad de Córdoba (1621), la Pontifica de Santo Tomás de Santiago de Chile (1622), la Real y Pontifica de Mérida de Yucatán (1624), la Pontificia de San Ignacio de Loyola del Cuzco (1621), la Pontifica del San Miguel de Santiago de Chile (1625), la Pontificia de San Francisco Javier en Bogotá (1621), la Real y Pontifica de San Gregorio Magno de Quito (1622), la Real y Pontifica de San Francisco Javier de Sucre (1624), la Real de San Carlos Borroneo de Guatemala (1676), la de San Cristóbal de Huamnaga (1677), la de Real y Pontifica de Santo Tomás de Quito (1681), la Real de San Antonio Abad del Cuzco (1692)...

Se cuenta que unos colonos fundaron un sitio para leer Biblias en Harvard en 1636. Despertó inconmensurable interés entre los emigrados ingleses. Había un maestro y nueve alumnos. Al parecer, el primer edificio para tan prestigiosa universidad data de 1643. En 1736 se dieron los primeros estudios de medicina en la futura universidad de Pensilvania, que se empezó a titular así en 1779. En España y América ya se habían fundado, crecido y disuelto unas cuantas, sobre todo a raíz de la expulsión de los jesuitas. Lo que

ocurrió en el siglo XIX en la América Central y del Sur, tras las independencias, será cosa suya.

El Colegio Imperial de Tlatelolco puso de manifiesto la capacidad de aprender de los indios, que dos o tres décadas antes nadie creería en ella, pues eran tan simples como salvajes y que esa capacidad de aprender era cosa solo de los europeos.

Convencidos los franciscanos, o los dominicos, o los servidores reales, de esas habilidades, se escribió en sus lenguas, se escribió sobre ellos y sus ancestrales costumbres, sobre todo conforme se asistía a la destrucción material de sus bases culturales, léase, ídolos o cualquier otro registro o manifestación material.

Creo que puede compartirse la idea de Erasmo Cisneros de que «el fracaso [del colegio] tiene que ver con la capacidad que éste tenía para la conformación de un liderazgo indígena que potencialmente amenazaba los intereses de los colonizadores»[36]. Es decir, que se mantuvo población autóctona, que se creyó en ella, que se le educó en las normas y leyes de los conquistadores, que se respetaban sus derechos, hasta el punto de que se podían convertir a mediados del siglo XVI en hijos incómodos de aquel proceso cultural, como fue lo que ocurrió a principios del siglo XIX.

SE CUENTA QUE UNOS COLONOS FUNDARON UN SITIO PARA LEER BIBLIAS EN HARVARD EN 1636

De este plan educativo se pueden extraer las conclusiones que se desee. Pero era un centro para formar a los hijos de los indígenas que gobernaban en la Nueva España, para instruirles en el Evangelio y las *artes liberales*. Se les iba a instruir en una nueva fe y se les iba a formar para que ellos continuaran siendo los gobernantes de sus pueblos.

Como ven, como veis, el tema da para mucho. Para una reflexión monumental sobre la antropología humana y las relaciones culturales. De momento, muy a mi pesar, lo dejo aquí.

Tal vez debiera haber hecho mención a que la primera ortografía española que se publicó en América, la publicó Mateo Alemán en Méjico en 1609, o que —y este es un dato emocionante— que solo en 1605 sabemos que de la primera parte del Quijote salieron para América... más de 500 volúmenes.

Pero ya, siguiendo las recomendaciones de las autoridades políticas, como aspirante a *obrador* de la Historia que soy, me he de *tomar una pausa* en este fascinante tema que tanto da para demagogos, populistas y pícaros.

¡Qué lástima tener tanta Historia y tan vieja!

Muchas gracias.

ALFREDO ALVAR EZQUERRA

Málaga, 23 de marzo de 2022

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 ALVAR EZQUERRA, Manuel: «Fernando el Católico fija el salario de un bachiller de gramática en Ronda» en *Estudios de Ronda y su Serranía, I,* Granada, 1988, pp. 27-32.

2 M.* T. LÓPEZ BELTRÁN, Educación, instrucción y alfabetización en la sociedad urbana malagueña a finales de la edad media y principios de la edad moderna. Universidad de Málaga, 1997, pp. 31-70; SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: «Iglesia y educación en la ciudad de Málaga en el siglo XVI» en *Hispania Sacra,* 106 (2000), pp. 495-506; REDER GADOW, Marion: «La enseñanza en Málaga en la Edad Moderna», *Anuario de Investigaciones de los miembros de la Asociación de profesores de Geografía e Historia de Bachillerato de Andalucía, Hespérides,* vol. VII, 1999-2001.

3 HERNÁNDEZ, Esther y MÁYNEZ, Pilar (eds.): *El colegio de Tlatelolco. Síntesis de historias, lenguas y culturas,* México, 2016. ISBN: 978-607-9130-41-1.

4 CISNEROS PAZ, Erasmo: «Tlatelolco y la educación indígena» en *Pedagogía. Revista de la Universidad Pedagógica Nacional,* (Méjico) 6, 20 (1989), pp. 81-90 en p. 84. Sobre los antecedentes de estas escuelas en Tlatelolco, véase GÓMEZ CANEDO, Lino: *La educación de los marginados durante la época colonial. Escuelas y colegios de indios y mestizos en la Nueva España,* Méjico, Porrúa, 1982.

5 La historia de esta llamada, este viaje y esta primera fundación en ROMERO GALVÁN, Rubén, «El colegio de Tlatelolco...», en la obra citada, pp. 10-25.

6 *RECOPILACION de leyes de los Reinos de Indias [Carlos II],* Madrid, 1681, Libro I, Título XXIII, Ley XI (Tomo I, p. 122).

7 Rodríguez Cruz cierra el *Salmantica docet* con una recopilación documental que publica poco después, exenta, pero manteniendo los números de los documentos, aunque varía la paginación Documento XVI de RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda María O.P.: *Colección documental. Selección de algunos documentos más importantes de la historia de la Universidad de Salamanca y de su proyección en Hispanoamérica,* Salamanca, 1978, pp. 25 y 26.

8 Documento XVII, p. 26.

9 Documento XVIII, pp. 26 y 27.

10 *Recopilación de leyes de los Reinos de Indias [Carlos II],* Madrid, 1681. Libro VI, Título I, Ley XVIII (Tomo II, p. 190).

11 Recojo la cita de MORALES, Francisco: «Tlatelolco y el diálogo intercultural...» en *El colegio de Tlatelolco...,* p. 65. El documento en AGI, Justicia, 1006, fol. 2.

12 DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal: *Historia verdera...,* p. 651.

13 GRIFFIN, Clive: *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevlla y Méjico,* Madrid, 1991, pp. 117 y ss.

14 HUERTA SOTO, fray Antonio: «La magia de la palabra en fray Andrés de Olmos», en Tlatelolco..., p. 85 y ss.

15 MORALES; F.: «Tlatelolco y el diálogo intercultural», p. 7.

16 Baudot, G. (1968). La biblioteca de los evangelizadores de México: un documento sobre Fray Juan de Gaona. Historia Mexicana, 17(4), 610-617. Recuperado a partir de https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1176

17 No hay ejemplares en la BNE. Hay reproducciones en la Biblioteca Miguel de Cervantes, pero ejemplar deteriorado http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/colloquios-de-la-paz-y-tranquilidad-christiana-en-lengua-mexicana--0/html/3fe7edf6-94e1-49a4-b842-66313ec4a843_5.htmcervantes virtual.cm y en el repositorio del Tecnológico de Monterrey https://repositorio.tec.mx/handle/11285/637202, en muy buen estado y muy fácil de descargar.

18 GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín: *Códice franciscano,* Méjico, 1941, p. 62.

19 MORALES, Francisco: «Tlatelolco y el diálogo intercultural...», pp. 72 y ss.

20 GANTE, fray Pedro de: *Doctrina cristiana en lengua Mexicana. Per signum crucis [título traducido a nahuatl y mexicana],* México, Juan Pablos, 1547 (¿).

21 Hay edición moderna por Rosa LUCAS GONZÁLEZ, en 2 vols., Michoacán, 2003.

22 ROHNER, Stephanie: La *Historia antigua de México* de Francisco Javier Clavigero y la educación Indígena en Nueva España» en *Hispanic Review* 88-2 (2020), pp. 133-155.

23 HERNÁNDEZ, Esther: «Los glosarios de las lenguas indígenas...», pp. 206 y ss.

24 Tomo la referencia de Cisneros Paz, p. 84.

25 Cisneros Paz, p. 88.

26 Sobre todos estos debates, OSORIO ROMERO, Ignacio: *La enseñanza del latín a los indios,* Méjico, UNAM, 1990.

27 Cisneros Paz, p. 86.

28 Tomo la cita de CARRERA DE LA RED, p. 134.

29 Palabras textuales de CARRERA DE LA RED, p. 134.

30 Cita textual de CARRERA DE LA RED, p. 134.

31 CARRERA DE LA RED, Avelina: «Las cartas de Pablo Nazareo y el latín en el México del siglo XVI» en *Nova tellus,* 16-1 (1998), pp. 129-148. https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/678/671

32 Sobre él, ZUMÁRRAGA, Juan de: Doctrina breve muy provechosa de las cosas que pertenecen a la fe católica y a nuestra cristiandad. Fue estudiado por GARCÍA ICAZBALECETA, Joaquín, *Don fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de Méjico, 1881.Méjico.*

33 Tomo la referencia de Kobayashi, p. 14. KOBAYASHI, José María: «Dos empresas educativas en el México del siglo XVI» en.... p. 5-32.

34 RODRÍGUEZ CRUZ, «La Universidad y la sociedad hispanoamericana durante la dominación española. Origen social de los estudiantes», cap. IV de *La Universidad en la América hispánica,* p. 88.

35 RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis E.: «Prólogo. Las universidades hispanas en la Edad Moderna. Un balance» en *Las Universidades Hispánicas de la Monarquía de los Austrias al Centralismo Liberal,* 2 vols. Salamanca, 2000, vol. I, p. 13.

36 Erasmo Cisneros, p. 90.

INGRESO DE D. ALFREDO ALVAR EZQUERRA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID

PRESENTACIÓN POR Dª MARION REDER GADOW, ACADÉMICA DE NÚMERO

Excmo. Sr. Alcalde, Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Excmo. Sr. Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias. Ilustrísimas Sras. y Sres. Académicos, Dignísimas Autoridades, Sras. y Sres., amigos todos.

Es para mí un gran honor y responsabilidad presentar al Ilmo. Prof. Dr. Don Alfredo Alvar Ezquerra con el emotivo motivo de su ingreso como Académico correspondiente de nuestra corporación en la capital de España, Madrid.

Si bien, nuestro conferenciante ha tenido una vinculación muy especial con nuestra ciudad; Málaga la bella. En un principio cuando su padre, el eminente catedrático de Gramática Histórica de la Universidad de Granada y de Lengua Española, Don Manuel Alvar López, organizaba durante unos 25 años los «Cursos de Verano de Filología Española», patrocinados por el Ayuntamiento de Málaga. Cursos muy prestigiosos y demandados, a los que acudían numerosas promociones de estudiantes nacionales y extranjeros, en especial hispanoamericanos.

En esas prolongadas estancias veraniegas malagueñas la familia descansaba junto a las orillas del Mediterráneo, y los hijos se iban impregnando de «los valores artísticos, culturales y recreativos de la capital de la Costa del Sol», como destacaba en su pregón de la Feria, don Manuel. En estos años también se fraguó una relación muy especial con nuestro Académico Manolo Alcántara, amistad que continua en el más Allá.

SU RELACIÓN CON MÁLAGA ESTUVO MUY PRESENTE AL CONTRAER MATRIMONIO CON LA MALAGUEÑA AURORA MIRÓ DOMÍNGUEZ

Años más tarde, su hermano Manuel obtuvo la catedra de Lengua Española de la Universidad de Málaga, en la que formó parte del cuadro docente desde mediados de los 70 hasta 1996, año en que se trasladó a Madrid, a desarrollar su labor docente e investigadora en la Universidad Complutense. Sin embargo, su relación con Málaga estuvo muy presente al contraer matrimonio con la malagueña Aurora Miró Domínguez, Profesora de Historia del Arte; regresando siempre que sus actividades se lo permitían a nuestra ciudad, buscando el sosiego y el aroma de las biznagas entremezclado con el olor a mar. Vinculado a nuestra Academia de San Telmo desde hace varias

décadas, nos abandonó para siempre al poco tiempo de su jubilación, dejando constancia de su buen hacer, compañerismo y amistad.

Hoy, ahora, toma el relevo en San Telmo su hermano Alfredo, reforzando con su presencia a los hijos de Clío en esta Institución. Al igual que sus hermanos, Alfredo se siente en Málaga como en su casa, a la que visita con asiduidad; y con cierta frecuencia hemos coincidido en sus archivos, rastreando la documentación precisa para un libro o artículo; paseando por sus calles y por el Parque, visitando museos o admirando su Catedral. ¡Se bienvenido a esta tu casa!

Inicio mi intervención dando las gracias a la Ilma. Sra. Doña Rosario Camacho Martínez y al Ilmo. Sr. Don Carlos Taillefer de Haya, firmantes de la candidatura que me permiten dirigirles estas palabras por pertenecer a la Sección de Amantes de las Bellas Artes, y compartir el área de investigación de Historia Moderna, con nuestro nuevo Académico correspondiente.

Es norma protocolaria que se lleve a cabo un breve recorrido por los méritos que concurren en el nuevo Académico, que en este caso son muy numerosos. Es un reto difícil, ya que intentar glosar en un breve espacio de tiempo el currículum del Prof. Alvar Ezquerra, es una ardua tarea, si bien lo intentaré; esbozaré una pincelada del mismo.

Alfredo, nuestro nuevo Académico correspondiente, el menor de la saga Alvar Ezquerra, cursa la Licenciatura de Geografía e Historia en la Universidad Complutense, en la especialidad de Historia Moderna, obteniendo en su doctorado la máxima calificación. Se incorpora como becario, colaborador y profesor al Departamento de Historia Moderna de la Facultad de Geografía e Historia hasta el año 2003, en que obtiene la titulación de Investigador Científico del Área de «Historia Moderna de España», en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, del Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En 2006, detenta el título de Profesor de Investigación de la citada Institución, actividad académica que combina con la de coodirector del Doctorado de Humanidades de la Universidad Francisco de Vitoria.

Formado en teorías de la funcionalidad, estructuración, jerarquización y modos de culturización de la sociedad y del poder, la mayor parte de su investigación se concentra en la Edad Moderna de España, basada en la investigación de documentación original —inédita— custodiada en los archivos y bibliotecas de España y del extranjero.

Como resultado de esta formación, ha coordinado, bien como investigador principal o como responsable, más de una veintena de Proyectos de Investigación de I+D+I del Plan Nacional y del CSIC.; en estos predominan los que abordan el *reinado de Felipe II y el establecimiento de la Corte en Madrid y sus consecuencias (1561-1606)* desde un punto de vista económico y social; posteriormente abordó *La época de Cervantes* o *la escritura del recuerdo en primera persona: diarios, memorias y correspondencias de reyes, embajadores y cronistas (siglos XVI-XVII).*

HA COORDINADO MÁS DE UNA VEINTENA DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN DE I+D+I DEL PLAN NACIONAL Y DEL CSIC

LA ACADÉMICA MARION REDER PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE PRESENTACIÓN DEL NUEVO ACADÉMICO. EN LA MESA, DE IZQUIERDA A DERECHA, D. JOSÉ INFANTE, SECRETARIO DE LA ACADEMIA; D. JOSÉ MANUAL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE, Y Dª ROSARIO CAMACHO, VICEPRESIDENTA 1ª

Ahora bien, su investigación ha rebasado las fronteras peninsulares recorriendo centros de Investigación europeos, —Reino Unido, Francia Austria, Suiza—, americano, en los Estados Unidos y en el Ecuador; e incluso en África, en la Universidad de la Manouba (Túnez). En muchos de estas Universidades ha impartido docencia, en especial en La Sorbona, Rouen, Viena, Klagenfurt, La Manouba, Quito, etc. Actualmente, prosigue activamente su docencia a distancia, por videoconferencia. Su magisterio se extiende a otros foros académicos. Por ejemplo, en octubre de 2021 participó en la Mesa Redonda que siguió a la presentación de la obra *La Historia en tiempos de Pandemia*.

No es de extrañar que pronto fuera designado como Director del Grupo de Investigación en el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), «Humanismo y Siglo de Oro: una historia social». Vocal del Patronato y Miembro de la Comisión permanente del Archivo General de Simancas, (desde noviembre de 2015).

Asimismo, en el terreno de la innovación metodológica, se ha incorporado a las últimas líneas de trabajo de las *«Digital humanities»:* de ahí su coordinación de páginas webs, o el diseño de exposiciones «clásicas» para que

TOMA DE POSESIÓN DE D. ALFREDO ALVAR COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID. DE IZQUIERDA A DERECHA, LOS ACADÉMICOS D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA, Dª AURORA LUQUE, D. ELÍAS DE MATEO (VICEPRESIDENTE 3º), D. ALFREDO ALVAR, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE), Dª MARION REDER, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA. Dª ROSARIO CAMACHO (VICEPRESIDENTA 1ª), D. ÁNGEL ASENJO (VICEPRESIDENTE 2º), D. RAFAEL MARTÍN-DELGADO Y D. CARLOS TAILLEFER

puedan ser manejadas desde Internet (ejemplo: «Este que veis aquí... Cervantes en los Archivos del Estado»), o materiales de trabajo y presentaciones hechas en colaboración con el Ministerio de Educación y Cultura y el Google Cultural Institute.

Para el Prof. Alvar era preciso dar a conocer su intensa labor investigadora, por lo que ha participado en Ciclos de Conferencias, Congresos, Simposium, Mesas Redondas, entrevistas de televisión, etc. También ha coordinado significativos ciclos de conferencias en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País o en el Instituto de Estudios Madrileños, durante su presidencia, sin olvidar los congresos nacionales e internacionales patrocinados por el CSIC o en colaboración con otras instituciones. De igual forma, ha pronunciado conferencias en distintos foros del mundo, desde Varsovia a Nápoles; en Lisboa o Viena; en Túnez o en Orán; en Guanajuato, León de Nicaragua, Quito, etc.

Otra de las facetas de nuestro nuevo Académico correspondiente es su labor de asesoramiento histórico en las series de RTVE «Isabel» y «El mundo de Carlos» (2016-2017), que todos recordarán por su éxito entre los telespectadores. Y que valora, de manera sobresaliente, nuestro Académico de número Carlos Taillefer, de la sección de Audiovisuales y firmante de esta propuesta.

Como gran divulgador de la Historia de los Siglos de Oro es requerido por la prensa nacional, para dar a conocer en sus artículos opiniones historiográficas o de divulgación histórica entre sus lectores.

OTRA DE LAS FACETAS DE NUESTRO NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE ES SU LABOR DE ASESORAMIENTO HISTÓRICO EN LAS SERIES DE RTVE «ISABEL»

En estos mismos años, previos a la pandemia, fue Comisario de la exposición «Este que veis aquí...Cervantes en los Archivos Estatales», organizada por el Ministerio de Cultura. Además, es el coordinador científico de varios proyectos del Google Cultural Institute sobre Cervantes: a los que se puede acceder por las páginas web.

Entre sus numerosas publicaciones voy a destacar unos cuantos libros que dan idea de su ingente producción:

- *El Duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*. La Esfera de los Libros, Madrid, 2010. 660 pp.

- *La Emperatriz. Isabel y Carlos V: amor y gobierno en la Corte española del Renacimiento*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2012, 478 pp.

- *Madrid, corazón de un Imperio: 1561 y 1601-1606*, Ediciones La Librería, Madrid, 2013. 192 pp.

- *Un maestro en tiempos de Felipe II. Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2014, 462 pp. ISBN 9-788490-600535.

- *El Embajador imperial Hans Khevenhüller (1538-1606) en España*, BOE-MAEyC, Madrid, 2015, 750 pp.

- *Juan Sebastián Elcano (1476 -1526).* Eds. La Trébere, 2016, 124 pp.

- *Carlos V. Carolus (In)victissimus*, Eds. La Trébere, 2016, 322 pp.

- *Una ingeniosa locura. Libros y erudición en Cervantes*, CSIC, Madrid, 2016, 115 pp.

- *Felipe IV, el Grande*, La Esfera de los Libros, 2018, 705 pp.

- *Isabel la Católica*, en la colección *Mujeres en la Historia*, ediciones El País, Madrid, 2018.

- Con Gonzalo GÓMEZ: *Los «Padres de la Historia» en Castilla (1476-1688). Una revolución historiográfica en la cultura europea*, Universidad Carlos III (Instituto de Historiografía Carlos III), Madrid, 2020, 328 pp.

- Con otros 11 autores: *La Historia en tiempos de pandemia*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2021,17-32 pp.

- *El arzobispo Carranza desde la microhistoria. Una correspondencia inédita entre el rey y su embajador en Roma (1569-1572)*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2021, 102 pp.

- *Espejos de príncipes y avisos a princesas. La educación palaciega de la Casa de Austria*, Fundación Banco Santander, Madrid, 2021, 248 pp.

Asimismo, ha publicado sendas biografías de Isabel la Católica, Cervantes, etc.

- *Isabel la Católica. Una reina vencedora, una mujer derrotada,* Temas de Hoy, Madrid, [1ª ed: mayo de 2002; 2ª ed.: junio de 2002; 3ª ed.: enero 2004], 341 pp.

- *Cervantes. Genio y libertad*, Temas de Hoy, Madrid, [1ª ed.: septiembre de 2004; 2ª ed.: diciembre de 2004], 470 pp.

Y podría seguir enumerando libros publicados, artículos, conferencias, etc.

Por último, señalar, que ha sido condecorado con la Encomienda de Isabel la Católica (2015), entre otras distinciones, además del Premio Villa de Madrid «Ortega y Gasset de Ensayo y Humanidades» (1988).

Hoy, nos va a deleitar con su conferencia titulada: «De la Península a Indias: la continuidad de las formas de educación», un tema candente en la actualidad en sus dos vertientes; uno, por los sistemas educativos sesgados que se quieren implantar a nuestros escolares en la actualidad. Otro, por la polémica sobre la actuación de España en América, en la que demuestra la voluntad de la Monarquía española por integrar a la población indígena o criolla en su organigrama y procurar por medio de una buena formación intelectual, el ascenso social de sus miembros.

A partir de hoy, puede añadir su vinculación a la de Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia, la de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga. Se bienvenido y esperamos que participes en las numerosas actividades académicas sobre Historia en nuestra Institución. Repito, ¡Alfredo; bienvenido a tu Academia malagueña!

MARION REDER GADOW
Málaga, 23 de marzo 2022

DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID DE Dª LUZ CASAL

LA MÚSICA Y YO

Para que me conozcan más allá de las referencias que cada uno pueda tener de mí, les hablaré de cómo la Música ha moldeado mi vida, podría decirles que unida a los valores transmitidos por mi familia, son las dos patas de mi ser, las piernas con las que recorro mi camino. Por supuesto que han sido y son importantes otras Artes en mi desarrollo, como la literatura, la Danza, el Cine o las Artes Plásticas.

MI INFANCIA

En mi infancia, La Radio fue el primer vehículo que trajo Música a mi vida, a través de ella nos llegaban las canciones populares que luego eran repetidas por nuestras vecinas mientras hacían sus faenas caseras. Coplas cantadas por Concha Piquer, Marifé de Triana o Antonio Molina, canciones que eran dedicadas como «peticiones del oyente» en los cumpleaños, aniversarios y comuniones. Precisamente para festejar la comunión, se radiaba una canción de Juanito Valderrama de título *Su primera comunión*, un enorme cantautor, cuya cima, a mi entender, está en la emotiva canción *El emigrante* compuesto en Tánger, en el año 1949.

Vivíamos rodeados de andaluces, extremeños y castellanos viejos; gente de fuera, «extranjera» como lo éramos mis padres gallegos y yo en la bella y verde tierra asturiana, que durante más de una década para mí, fue solamente gris.

A través de esas letras, yo viajaba a lugares lejanos como a *Salamanca,* canción que tan bien interpretaba Rafael Farina o imaginaba cómo podía ser el mundo de una mujer ciega al escuchar la voz de La Niña de la Puebla con sus *Campanilleros,* o sabía de la existencia de un plato maravilloso que se comía en la capital, el *Cocidito Madrileño* que compusieron Quintero / León y Quiroga y que llevaron a todas partes a través de la magnífica interpretación de Pepe Blanco. Al mencionar a estos autores —compositores de tantísimo éxito popular— quiero expresarles una incógnita relacionada con el poeta y letrista sevillano Rafael de León: ¿cómo un autor que escribió cerca de 5000 canciones cuyos textos pertenecen a la memoria

EN MI INFANCIA, LA RADIO FUE EL PRIMER VEHÍCULO QUE TRAJO MÚSICA A MI VIDA

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, IMPONIENDO LOS DISTINTIVOS ACADÉMICOS A Dª LUZ CASAL

colectiva española, nunca es mencionado al hablar de los poetas de su generación, la Generación del 27? (por cierto, estudió unos años en el Colegio de los jesuitas del Palo).

Como les decía esas canciones eran cantadas siempre por las mujeres, porque los hombres, durante mi infancia, apenas cantaban. Los bares, que eran los únicos lugares donde los varones podían escapar de la rutina de sus trabajos esforzados, prohibían blasfemar, pero también se sumaba a ese veto, otro cartel que prohibía cantar y según fuera de agrio el carácter del dueño del establecimiento, cantar era la sola y única prohibición, por lo que, a la mayoría de aquellos hombres, les robaron la posibilidad de expresarse a través de la voz cantada.

Copla, Flamenco, Canciones folclóricas de cada región, que servían como compañía y consuelo para combatir el desarraigo. Al mismo tiempo, con esos estilos que he mencionado convivían otros géneros, otros ritmos y otros acentos que hablaban de amor y de despecho y cuyas voces, en su mayoría, procedían de los países hispanoamericanos.

La entrada de un tocadiscos en nuestra casa amplió muchísimo ese pequeñito mundo en el que yo iba creciendo, y fue entonces cuando apareció una colección del sello discográfico americano Tamla Motow, donde se escuchaban algunos de los grandes éxitos de esa compañía. Introducía cada canción un locutor andaluz, de Sevilla, profesional de la radio y televisión quien, pasados algunos años, se convertiría en un amigo con el que disfrutaba de sus enormes conocimientos sobre cine, música (especialmente flamenco), y también de la Feria de Sevilla: Alfonso Pérez-Orozco. Era aquel, un sonido distinto creado por afroamericanos, donde el ritmo y las voces eran muy importantes. Gracias a esos discos comencé a saber quiénes eran Steve Wonder; las Supremes con la maravillosa Dianna Ross, Marvin Gaye, Los Jackson Five. Esa Compañía, que aún sigue en activo, ha dado al mundo millares de canciones maravillosas.

Con nueve años, mi madre me inscribió en una asociación musical que había en Gijón y donde según ella, podría desfogarme cantando, así como conocer a niñas y niños e incluso adultos con parecidas inquietudes a las mías.

CON NUEVE AÑOS, MI MADRE ME INSCRIBIÓ EN UNA ASOCIACIÓN MUSICAL QUE HABÍA EN GIJÓN

Fue allí donde canté por primera vez ante el público, y lo hice vestida de lamé plateado, y como la cantante inglesa de moda, Sandíe Shaw, descalza, porque los zapatos que habíamos teñido del mismo color que el vestido quedaron olvidados en nuestra casa de Avilés.

LA NUEVA ACADÉMICA, Dª LUZ CASAL, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO

PRE-ADOLESCENCIA Y ADOLESCENCIA

Ese primer contacto con el público derivó en querer estudiar Música, y también Danza, algo que complicaría mucho nuestra existencia, la mía y la de mi madre, puesto que solo había un Conservatorio y estaba en la capital, Oviedo. (Como todos sabrán las distancias en los años sesenta eran mucho más grandes de lo que nos resultan ahora).

Es en ese tiempo, cuando empiezan mis oídos a escuchar a Falla, Albéniz, Tárrega o Joaquín Rodrigo. De esos compositores españoles pasé a los europeos en una especie de batiburrillo, en el me parecían coetáneos Bach, Beethoven, Mahler.

Todo lo que no era música popular era Música clásica, sin diferenciar los distintos periodos, estilos, ni corrientes musicales. La Música llamada también «culta» tenía para mí la novedad de ofrecerme la posibilidad de descubrir instrumentos desconocidos hasta ese momento; texturas, tonalidades y tiempos mezclados, además, en muchos casos, en una misma obra, ya fueran sonatas o sinfonías.

Con respecto al baile, mis conocimientos se circunscribían a los básicos bailes regionales, o a las maravillosas interpretaciones de Antonio el bailarín, hasta que, gracias al cine, me quedé fascinada por las coreografías vertiginosas que ejecutan la famosísima pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers, a los que añadí muy pronto la exquisita e impresionante belleza morena de Cyd Charisse.

En estos años de formación y de despertar al mundo, otra novedad importantísima en mi corta vida fue el descubrimiento de la Ópera provocado por las clases de voz, de bel canto, que comencé a tomar, las únicas, por cierto, que he tenido en toda mi vida. Un ejemplo repetido innumerables veces por parte de mi profesora Celia Blanco, era la voz de María Callas; desde

el primer minuto su voz me conmovió, creo que fue el aria *Casta Diva* de la ópera *Norma* de Bellini lo primero que escuché de ella y desde ese día he de decirles que la voz y la personalidad de María Callas están en el altar de mis dioses cotidianos.

Al tiempo que me formo siguiendo el estándar clásico, mis gustos se van perfilando y con la ayuda de músicos mayores que yo, aparecen en mi vida el rock and roll y el pop anglosajón, o lo que es lo mismo, la revolución en la música popular encabezada por Los Beatles y con los Rolling Stones siguiendo esa ola, por nombrar a los más destacados. Les contaré dos anécdotas. Dicen que no se olvida el primer beso, yo no he olvidado cual fue el primer disco comprado por mí: Uno de Janis Joplin, un sencillo en cuya cara B aparecía *Mercedes Benz*, que fue la última canción grabada por la cantante americana fallecida por sobredosis a los 27 años. Era el año 1971. La segunda anécdota tiene como protagonistas a los Credence Clearwater Revival, grupo americano de rock que escuché muchas veces y que al ver una fotografía de ellos me motivaron a querer vestir unos pantalones vaqueros, que solo pude conseguir en una tienda de ropa de hombres. Compaginaba esas escuchas con las cantautoras españolas: Mari Trini (de quien grabé pasados numerosos años su canción *Amores*) o Cecilia, quien compuso canciones inolvidables como *Un ramito de violetas*, *Dama dama,* o *Mi querida España* (1976). Mientras, mi carrera como cantante aficionada iba sumando pueblos de Asturias y alguno de Castilla, donde desplegaba mi limitado repertorio compuesto por aquellas canciones que me gustaban de mis músicos preferidos como *Something* de los Beatles o *Bésame mucho,* bolero de la mexicana Consuelo Velázquez que oí por primera vez en las voces del grupo de Liverpool.

Entre las ensoñaciones que tenía en mi adolescencia una era la más recurrente: poder algún día ir a vivir a Madrid donde encontraría todas las oportunidades que echaba ya en falta en Asturias.

Con paciencia, perseverancia y mucha tozudez, lo conseguí.

ENTRE LAS ENSOÑACIONES QUE TENÍA EN MI ADOLESCENCIA UNA ERA LA MÁS RECURRENTE: PODER ALGÚN DÍA IR A VIVIR A MADRID

MADRID

Aunque los dos primeros años de mi llegada a Madrid fueron muy duros, me sirvieron para confirmar que dedicarme a la música era lo que quería y que estaba dispuesta a los sacrificios que esa decisión significara.

Hay una obra que me traslada siempre a ese periodo difícil y que luego me deja con una sensación de alivio y actitud serena, y es el *Concierto para piano y orquesta nº1* de Tchaikovsky.

Luego ampliaría mi amor por ese compositor ruso al dedicarle muchas horas al ballet y conocer a través de diferentes compañías de baile que llegaban a la ciudad, obras debidas a su talento como *El lago de los cisnes*, o *Cascanueces.* A la vez que tomaba clases de ballet decidí, gracias a la libertad de movimientos descubierta a través de la bailarina americana Isadora Duncan, que también debía mi cuerpo expresarse a través de movimientos más libres y menos rígidos. El rock y el ballet exigían actitudes diferentes, de al-

LA NUEVA ACADÉMICA, Dª LUZ CASAL, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO JUNTO AL PRESIDENTE Y SECRETARIO DE LA ACADEMIA, Y EL PÚBLICO ASISTENTE. LA TOMA DE POSESIÓN TUVO LUGAR EN EL SALÓN DE ACTOS DEL PALACIO DE LA ADUANA/MUSEO DE MÁLAGA

guna manera estaban enfrentados. Representaban dos mundos opuestos y yo sabía a cuál de los dos pertenecía.

Fue en esos años finales de la década de los 70 donde empleé mi energía en buscarme la vida, pero también en escuchar y aprender de otros músicos, en asistir a conciertos, en escuchar y estudiar como siempre había hecho y seguro que seguiré haciendo, porque son infinitas las maneras de expresarse en la música y porque la Historia de la Música es rica e inabarcable.

Me detengo justo en el comienzo oficial de mi carrera cuando sale a la venta, en el año 1980, mi primer sencillo con una canción titulada *El ascensor* y comienza oficialmente «La Movida», que tanto ha dado que hablar.

Les hablé antes de que María Callas está en el altar de mis dioses, les voy a ampliar algunos nombres más: Aretha Franklin, Edith Piaf, Mina, Amalia Rodrigues, Elis Regina, Frank Sinatra, o la egipcia Oum Kalthoum, Rudolf Nureyev, Margot Fonteyn, La Niña de los Peines, Carmen Amaya y un jugoso y largo etcétera.

Como han escuchado, mi vida es una mezcla muy amplia de músicas que me han ofrecido la posibilidad de desarrollarme, de crecer, de emocionarme, en definitiva, de Ser, porque la vida sin Música, para mí no es Vida.

LUZ CASAL
Málaga, 5 de abril de 2022

INGRESO DE Dª LUZ CASAL COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID

PRESENTACIÓN POR D. SUSO DE MARCOS, ACADÉMICO DE NÚMERO

Parafraseando a Joan Manuel Serrat, hoy no es que pueda ser, es que es un gran día para todos los presentes, estoy seguro, pero especialmente para esta institución que nos convoca. Y ello porque, después de tantas circunstancias que han retrasado este acto, por fin podemos incorporar a nuestra nómina de académicos correspondientes a una extraordinaria mujer, que viene a romper, en cierto modo, con algunos estereotipos que aún rondan por los foros académicos. A pesar de que hayan transcurrido 100 años desde que Arnold Schoenberg introdujera la música Dodecafónica y los más de 70 desde que el Rock & Roll viniera a traernos un aire distinto. Una corriente en la que se desenvuelve buena parte del repertorio de Luz y que tiene sus raíces en el Country, el Jazz, o el Rhythm Blues de Estados Unidos, que con su acusado ritmo encuentra la imbricación idónea con algunas de las tecnologías surgidas en el siglo XX, como pueden ser las aplicables al sonido y a la iluminación. Con ello se consiguen unas vibraciones y emoción en unos auditorios en los que con frecuencia sobran los asientos, pues los efectos tecnológicos, unidos al ritmo, provocan con facilidad un incontenible movimiento de los cuerpos.

Según el dato extendido, la acuñación de Rock & Roll aparece en el año 1950, a través del programa de radio del Dj Alan Freed, quien la emplea para definir su estilo, aunque como es lógico, para entonces había ya una larga lista de precursores como Little Richard, Fats Domino, Budy Holly o Bill Haley. Pero los nombres que vinieron a popularizar, lo que podríamos llamar el estilo, fueron Chuck Berry con su guitarra, Jerry Lee Levis y su piano, y por supuesto la voz del denominado *Rey del Rock*, Elvis Presley. A partir de ahí, cada uno puede confeccionar la interminable lista de las preferencias. Es ésta una manifestación musical que siendo generalmente rechazada por los círculos considerados «cultos», termina en muchos casos por engrosar, paradójicamente, los programas de numerosas salas de conciertos de la denominada, música clásica. Como es el caso de algunas composiciones de los Beatles. Y es que, como nos recordaba Luz, «La Música es una y puede ir del Concierto para piano nº 1 de Tchaikovsky a Janes Joplin pasando por la Niña de los Peines».

EL ACADÉMICO D. SUSO DE MARCOS PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE LA NUEVA ACADÉMICA, LUZ CASAL (EN LA MESA, JUNTO AL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA)

Fue por aquellos años, en que ese tipo de música invadía el mundo, pero que a aquella España en blanco y negro y aún muy aislada, escasamente llegaba que, en el Ayuntamiento de Boimorto, de la provincia de A Coruña, que por entonces contaba con unos 5.000 habitantes, nace nuestra recipiendaria, Luz Casal.

Las circunstancias que por entonces se vivían en este país, no es que impidieran la normal importación de la música Rock o de otro tipo, sino que impedía algo mucho más fundamental para determinadas familias, como era el digno sustento. Por esta razón muchas de ellas emigraban, principalmente a puntos industrializados de España. En el caso de la familia de Luz, se trasladan a la zona portuaria de Avilés, cuando ésta contaba solo seis meses.

A PARTIR DE LOS 7 AÑOS, QUE COMIENZA A SUBIRSE A LOS ESCENARIOS, CUENTA SIEMPRE CON LA COMPAÑÍA Y PROTECCIÓN DE SU MADRE

Desde su niñez muestra una irresistible atracción por cantar, y aunque sus padres mostraron ciertas reticencias a esta inclinación, siempre la apoyaron. A partir de los 7 años, que comienza a subirse a los escenarios, cuenta siempre con la compañía y protección de su madre y años más tarde, sería su padre el que le regalaría un piano. Sus actuaciones en aquellos primeros años respondían a la demanda de fiestas familiares, eventos privados, discotecas o verbenas y a medida que iba cumpliendo años y la niña se hacía más conocida, había días en que tenía que cantar en escenarios de varios lugares distantes.

A pesar de que la censura aún metía tijera, a los Beatles se les había intentado boicotear sus conciertos en Madrid y Barcelona, y la televisión del régimen ofrecía escasas apariciones de intérpretes foráneos de cierto interés, fue surgiendo por distintos puntos del país el movimiento rockero, el cual atrae a nuestra cantante a la capital de España. Lugar al que se traslada con dieciséis años en compañía de su madre, procedentes de Gijón donde en ese momento vivían.

Este primer envite no le abre las puertas que buscaba, regresando a la ciudad asturiana, aunque sin desistir en su idea. Por ello, tres años después

EL ACADÉMICO D. SUSO DE MARCOS PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE LA NUEVA ACADÉMICA

vuelve, ahora sí, para instalarse en Madrid, con el argumento de matricularse en el Conservatorio, si bien, en su mente estaban trazados también otros objetivos.

Su primera oportunidad allí en la capital del estado, le llega por medio del director de teatro Antonio D. Olano, que la integra en su musical *Las divinas,* con música de Juan Pardo y que incluía la interpretación de cuatro de las grandes del mundo del espectáculo como, Mae West, Carmen Miranda, Edith Piaf y Raquel Meller, de la cual tiene que hacer precisamente el papel. Aquella interpretación ya obtiene la aceptación general del público, mereciendo además elogios en la prensa.

Su participación en aquel proyecto no pasó desapercibida para Juan Pardo, que la incluye en su grupo, lo cual, además de ingresos económicos, le aportaría unos extraordinarios conocimientos del medio. Además, Juan, convencido de su valía, le produce su primer disco, que grabaría en Londres, aunque finalmente nunca llegaría a editarse.

El primero que se edita de su discografía es con el sello Phillips de la multinacional Polydor, con la que graba a finales de los 70 un sencillo de línea Pop con toques de Reggae. Aquella relación duró lo poco que tardó la compañía en exigirle el amoldamiento a una, especie de determinada imagen de personaje público, que chocó frontalmente con el fuerte carácter de Luz, que decidió romper con la compañía antes que dejar de ser ella misma (dejando ya claro que sus principios no tienen el recambio de los que proponía Groucho Marx). No obstante, el tema principal de aquel *single* ya alcanzó la suficiente repercusión en la industria discográfica, como para alzarse con el Premio de la Crítica de Cantante Revelación del año 1980.

Dos años más tarde, sale su primer disco grande editado por la compañía Zafiro, con la que había firmado el correspondiente contrato, y de manos del productor Carlos Narea, que como productor también de Miguel Ríos, fue el nexo entre ambos, que determinó su participación en el super espectáculo, «Rock de una Noche de verano» con el que, junto a Miguel, actuarían en los más grandes aforos, como pabellones de deportes, plazas de toros o estadios de futbol, de hasta treinta y cinco ciudades distintas del país. Una gira en la que se dieron cita nada menos que unas setecientas mil personas. En Málaga lo hicieron en la Plaza de Toros y para la mayoría de los que asis-

timos, creo que fuimos conscientes del deslumbramiento de una fulgurante estrella sobre aquel escenario. Era mujer y se llamaba precisamente Luz.

Aquel derroche de energía y dominio de las tablas resultó no ser casual, sino como consecuencia de su responsable preocupación por adquirir una sólida formación, que reúne disciplinas como: solfeo, tres años de piano, conjunto coral, interpretación, bel canto y hasta la danza en distintas modalidades. Ello, junto a su inquieto y reflexivo carácter, desembocan en una creadora musical, con un hondo calado cultural, que lo mismo te lleva al Museo del Prado a desentrañarte las *Naturalezas muertas* de Sánchez Cotán, o imparte una conferencia sobre las hermanas músicas francesas, Lilí y Nadia Boulanger, o te acerca a la plástica del momento en una galería de arte contemporáneo.

SU PRIMERA OPORTUNIDAD EN LA CAPITAL DEL ESTADO, LE LLEGA POR MEDIO DEL DIRECTOR DE TEATRO ANTONIO D. OLANO

Los años 80 finalizan para nuestra compositora y cantante con un nuevo cambio de compañía, grabando ahora en Hispavox el disco, *Luz V,* que entre sus temas incluye tres determinantes: *Loca, Te dejé marchar y No me importa nada*, cuyo éxito no se detuvo en aquel momento, sino que aquellas canciones ya han pasado a la memoria de los clásicos. Dos años más tarde sale *A contraluz,* en el que el conocido bolero de Agustín Lara, *Piensa en mí*, toma una diferente dimensión en la interpretación de Luz y junto con la composición *Una noche de amor*, pasan a ser los temas de la exitosa película de Pedro Almodóvar, *Tacones Lejanos.* No será, por cierto, esta la única de sus participaciones musicales en el cine, pues también lo hizo en la película de animación *El bosque animado* de José Luís Cuerda, así como en la de Alejandro Amenábar, *Mar adentro.* En este caso con la entrañable y popular *Negra sombra.* Una pieza constituida por un poema de Rosalía de Castro al que le puso música Juan Montes Capón. Un tema que volvió a cantar en la gala de los Goya de este año.

Llegados a este punto, ya podemos comprobar los distintos registros en los que es capaz de moverse, porque su concepto interpretativo se lo permite y también porque en opinión de Pablo Guerrero «...La voz de Luz puede ser dulce o áspera, acariciar como la seda, o desgarrar como los colmillos de un animal herido».

Según la escritora Magda Bonet, autora de su biografía, *Mi memoria es agua,* «...Al comenzar la nueva década, la de los 90, ya se podía aseverar que Luz tenía una carrera musical propia, que caminaba sola al margen de estallidos y modas. Todo cuanto había soñado estaba en sus manos».

Con paso a veces difícil, pero segura de donde quiere poner el pie, recorre a partir de entonces un camino que, a, día de hoy, le ha situado como una leyenda viva. No solo en España sino en la mayor parte del mundo. Y no es para menos, ya que así la respaldan los más de 20 discos en su haber, las innumerables giras por países de varios continentes y las más de cinco millones de copias vendidas.

Una brillante y singular trayectoria, que es reconocida por una larga lista de premios y distinciones como: el Premio Goya, junto a Pablo Guerrero, por la mejor canción original en la película de animación *El bosque animado*, de 2001. En 2009 el gobierno francés la distingue como Caballero de las Artes y

las Letras de Francia. En 2010 es la ciudad de París la que le hace entrega de su Llave. El mismo año le dan la Llave de la ciudad de Madrid, y un día después recibe el título de Hija Predilecta de Boimorto. Siguen las distinciones en ese año con la Medalla Castelao, otorgada por la Xunta de Galicia, y finaliza la cosecha de la añada con el Premio «V de Vida» de la Asociación Española Contra el Cáncer, que le entregó la entonces princesa de Asturias, Dª Leticia Ortiz. En 2013, estando de promoción con su disco *Alma* en París, se entera de que ha resultado ganadora del Premio Nacional de las Músicas Actuales. Cuatro años después, es la Comunidad de Madrid la que le entrega la Medalla Internacional de las Artes, correspondiente al año anterior, 2016. Y en 2018 recibe el Premio Internacional «Yo Dona» y el Premio «Liderazgo Mujer Profesional».

Una glamurosa lista, que nos puede hacer pensar en algún tipo de diva caprichosa. Nada más lejos. Luz reserva el divismo sólo para el escenario, fuera de él responde a una mujer sencilla, nunca simple, siempre inteligente, que sabe moverse por igual entre la pompa de los palacios que entre los humildes vecinos de su aldea de Boimorto. Una pequeña porción de Galicia, en la que a pesar de haber vivido tan poco tiempo, ha ejercido en ella una particular influencia que constantemente le hace volver. Tanto es así, que termina por comprar la casa natal en el año 2009, cuya construcción data del siglo XVIII y a la que le acomete una sensible rehabilitación que ha hecho que los espacios tomen nuevas oportunidades y las piedras de su construcción luzcan en toda su nobleza.

Con la casa adquiere también unas cuatro hectáreas de terreno en el que, llevada por la sugerencia y apoyo de su pareja Paco Pérez Bryan, crea el festival de la Luz, cuya primera edición tuvo lugar en 2012. Un festival que, desarrollándose en un medio rural, cuenta con una esmerada organización, por la que velan tanto Paco como Luz, en todo momento. Yo fui testigo de ello. Por lo que no es de extrañar, que haya llegado a reunir en alguna edición a un número tal de asistentes que quintuplicaban el de habitantes actuales del Ayuntamiento. Pero es que el diseño del evento concentra singulares detalles que van, desde la ambientación de la entrada con el propio maíz sembrado en la finca, a distintos escenarios para las variadas músicas que ofrece, pasando por la promoción de productos de la zona y como objetivo final, que los beneficios de cada año sean destinados a una organización benéfica.

La unión de Luz con el comunicador musical malagueño Paco Pérez Bryan, le va a aportar, entre otros considerandos, una relación tan intensa con Málaga, que no solo son habituales sus estancias entre nosotros, sino que se ha tomado un especial interés en conocer y participar de nuestras peculiaridades, teniendo que ver con ello, el que precisamente, en la fecha hoy celebremos este acto. Y es que siendo Luz una ferviente admiradora y partícipe de nuestra Semana Santa, se preocupa de liberar cada año de su calendario artístico, los días anteriores y coincidentes con la denominada, popularmente, Semana Mayor.

Luz no es de las que se conforma o prefiere, los escenarios más propios del lucimiento de los tronos e imágenes por la Alameda Principal, calle La-

LA UNIÓN DE LUZ CON EL COMUNICADOR MUSICAL MALAGUEÑO PACO PÉREZ BRYAN, LE VA A APORTAR UNA RELACIÓN INTENSA CON MÁLAGA

ACADÉMICOS ASISTENTES AL ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE LUZ CASAL. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JAVIER BONED PURKISS, D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, Dª MARION REDER, D. ELÍAS DE MATEO, D. SUSO DE MARCOS, Dª LUZ CASAL, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. JOSÉ INFANTE, D. FERNANDO DE LA ROSA, Dª MARÍA MORENTE Y Dª ROSARIO CAMACHO

rios o la Tribuna. Ella es de las de acompañar al cortejo a pie de esas calles estrechas y recoletas, por las que el discurrir de los volúmenes se enfrentan a menudo con el riesgo de roces con farolas, rejas o balcones, de unos vecinos que muestran su afecto y devoción para con las imágenes procesionales que pasan besando sus fachadas. Ella se conoce cada rincón, punto de vista o enfoque visual, desde el que observar cada detalle, y ello aún a riesgo de que en noches de climatología adversa pudieran hacer mella en su herramienta de trabajo, la voz. Tal es su devoción por alguna cofradía, como la del Cristo del Perdón y Dolores del Puente, que no solo la acompaña cada año en su recorrido, sino que terminó por hacerse Hermana de la misma.

De su apego al fenómeno de la Semana Santa de esta tierra puede dar fe, el que hasta la Universidad de Málaga haya contado con sus consideraciones para alguno de sus Cursos de Verano que programó en Vélez-Málaga.

Esa querencia por esta ciudad nos la viene demostrando también a nivel profesional, ya que en sus giras siempre está presente nuestro Teatro Cervantes. Incluso en circunstancias tan difíciles para ella, como en la gira con su disco *Que corra el aire* de 2018, cuya actuación llevó a cabo, con una entereza admirable, sólo dos días después del sepelio de su madre.

Una profesional, cuyas cualidades ha acertado a definir uno de los mejores productores musicales actuales, como es Javier Limón. Así lo expresó: «Es un lujo, tiene personalidad de cantante de Rock, afina como una cantante de jazz o de clásica, y su ritmo y nivel interpretativo son del flamenco o del tango. Una total versatilidad.»

Unas atribuciones que dirigidas por su privilegiado cerebro la convierten en una de las grandes, tan imprescindible en el panorama musical, como oportuna su entrada en esta Real Academia. Por ello, en nombre de todos los que en este momento conformamos la nómina de sus miembros, querida Luz, te doy la bienvenida y sincera enhorabuena.

SUSO DE MARCOS
Málaga, 5 de abril de 2022

DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN SEVILLA DE D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

DE PIEDRA AMORFA A FIGURA HUMANA. LA ESCULTURA BARROCA Y NEOCLÁSICA EN PIEDRA EN ANDALUCÍA

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

En primer lugar, quiero agradecer a los académicos don Suso de Marcos, doña Rosario Camacho y doña María Morente que me propusieran como académico correspondiente de esta ilustre institución; en segundo lugar, a esta corporación por su aprobación; y, por último, a mi familia y amigos por vuestra asistencia. Con este discurso de ingreso a esta Real Academia quiero valorar la importancia que alcanzó la escultura realizada en piedra durante los siglos del Barroco y el Neoclasicismo en Andalucía.

Los pintores españoles comenzaron la defensa de la nobleza del arte a comienzos del siglo XVII y uno de los argumentos era que la práctica de su arte no conllevaba esfuerzo físico ni mecánico. Estas condiciones dejaban al margen de la reclamación a los escultores, pues esas acciones eran imprescindibles para el trabajo de convertir la forma amorfa de la madera o de la piedra en figura humana, así como para transmitir la belleza y los ideales cristianos. Excepto algún caso concreto, los escultores españoles no fueron muy ambiciosos a la aspiración de ese reconocimiento social que, principalmente, tenía una finalidad: quedar exentos de pagar los tributos que gravaba el rey.

En Andalucía, el escultor no fue denominado «imaginero» hasta finales del siglo XIX. En todos los documentos localizados en los archivos notariales, a este artista que esculpe figuras siempre se le denomina escultor o maestro de escultura, diferenciándose del entallador, tallista o ensamblador que se dedicaban a la arquitectura y a los elementos decorativos tallados en madera (retablos, sillerías de coro, etc.). Algunos escultores activos en Andalucía no trabajaron sólo la madera policromada, como se valora en sus biografías y se enfatiza en los estudios publicados en las últimas décadas

sobre las imágenes procesionales de hermandades y cofradías; sino también labraron esculturas en piedra con calidad artística.

Para mi discurso de ingreso en esta Real Academia he elegido este tema para reivindicar la importancia que la escultura en mármol y otras clases de caliza tuvo en Andalucía durante el Barroco, así como valorar a aquellos escultores que supieron adaptarse a la modernidad del Neoclasicismo. Muchas de aquellas obras de arte se conservan y, actualmente, forman parte del patrimonio cultural de esta Comunidad Autónoma.

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, ENTREGANDO LOS DISTINTIVOS AL NUEVO ACADÉMICO, JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

Por su naturaleza resistente a la acción destructiva de los cambios atmosféricos, la escultura en piedra se realiza, especialmente, para colocarse en lugares exteriores: fachadas; monumentos religiosos o sociales ubicados en plazas y alamedas; fuentes; y esculturas decorativas para jardines. Por la nobleza del mármol y del alabastro también fue elegida para el espacio interior con destino a sepulcros y estatuas orantes de prelados, nobles y personalidades distinguidas; así como para retablos, decoración de trascoros de catedrales e imágenes devocionales. La destrucción de numerosos edificios religiosos desde el siglo XIX nos impide conocer con mayor exactitud el alcance real de las esculturas realizadas en piedra. No obstante, existe aún un amplio corpus patrimonial que permite valorar la calidad artística, así como conocer la destreza técnica de algunos de los escultores activos en Andalucía y la existencia de un gran comercio de importación artística.

LA ESCULTURA EN PIEDRA SE INCORPORÓ AL PATRIMONIO ARTÍSTICO ANDALUZ A TRAVÉS DE TRES SISTEMAS

La escultura en piedra se incorporó al patrimonio artístico andaluz a través de tres sistemas: primero, los encargos a los talleres genoveses de los hermanos Orsolino o los Andreoli, Stefano Frugoni, Giacomo Ponzanelli, hermanos Schiaffino, así como a los talleres de Trápani; segundo, la actividad de los artistas extranjeros que establecieron su taller y vivieron en Andalucía, principalmente, el flamenco José de Arce, el portugués Cayetano de Acosta, el francés Miguel Verdiguier y algunos italianos, como el napolitano Domenico Lemico, el veneciano Domenico Grasselli y el genovés Jácome Vaccaro; y, tercero, el reconocimiento de la calidad artística de los escultores españoles, principalmente, andaluces que tenían su prestigio trabajando la escultura de madera policromada.

En la decisión de los encargos de escultura en piedra influyeron tres factores: la existencia de una cantera de piedra de calidad cercana al lugar del encargo por el elevado coste que suponía la extracción y el transporte; la actividad de escultores con habilidad en esta técnica; y una sociedad con elevado poder adquisitivo y aspiraciones de exaltación social que ambicionaran el orgullo de ser donante o inmortalizado. Los principales mármoles o calizas procedieron de Carrara, Mijas, Sierra Nevada, Estepa, Cabra, etc.

Los creyentes honran a sus difuntos con la oración y el recuerdo, y las personas poderosas, además, con la inmortalización de sus antepasados o de ellos mismos en sepulcros, mausoleos o cenotafios. En Andalucía, desde el siglo XVI, gran parte de estas construcciones funerarias se importaba de Génova, pues la calidad del mármol de las canteras cercanas de Carrara confirma el prestigio que este material, de gran blancura y grado fino, había tenido desde la Antigüedad para las esculturas. No obstante, durante el Barroco algunos fueron construidos por artistas activos en la región. En la catedral de Córdoba se conservan tres sepulcros de obispos con la figura orante que están colocados en las capillas del templo que ellos decoraron. En un lateral del presbiterio está el discreto sepulcro del dominico Diego Mardones, muerto en 1624, cuya escultura fue colocada en ese lugar en agradecimiento por su mecenazgo. La capilla de la Inmaculada Concepción fue costeada por el franciscano fray Alonso de Salizanes, quien antes de morir en 1685 había decorado ese espacio con un retablo polícromo construido por el cantero Melchor de Aguirre con esculturas de Pedro de Mena. Posiblemente, Aguirre esculpió las estatuas del obispo y su sobrino a partir de modelos realizados por Pedro de Mena, cuya hipótesis planteó el malagueño Ricardo de Orueta en 1914.

En la sacristía de este templo está situado el sepulcro del cardenal Pedro de Salazar, un eclesiástico malagueño que desempeñó ese cargo durante veinte años. Los escultores Domenico Lemico, Juan Prieto y Teodosio Sánchez de Rueda labraron el monumento funerario siguiendo una composición italiana. El mármol blanco de la figura del obispo de rodillas orando contrasta con el color negro del pedestal y el cortinaje que cubre el fondo del espacio. Completan el conjunto dos figuras alegóricas y varios ángeles atribuidos a Lemico, cuya calidad supera a la del prelado.

En Sevilla, el escultor Pedro Duque Cornejo construyó entre 1738 y 1740 el sepulcro del arzobispo y mecenas Luis de Salcedo y Azcona en un lateral de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral y repitió la estructura de arcosolio del sepulcro del cardenal Hurtado, situado en el muro frontero. Pero mayor interés presentan los que se hicieron a partir de finales del siglo XVIII a otros prelados con figuras orantes, como los dedicados en la catedral granadina a los arzobispos Antonio Jorge y Juan Manuel Moscoso. De ellos, destacamos el primero, ubicado en la capilla de la Virgen del Pilar: una obra en mármol blanco de Carrara y mármol verde de Sierra Nevada realizada por el escultor aragonés y académico Juan Adán. En Málaga, el obispo José Molina Lario eligió la capilla de la Encarnación de la catedral para su

sepultura, decorándola con retablo neoclásico y sepulcro, situado éste en el lado derecho de la capilla haciendo pareja con el sepulcro renacentista del obispo Bernardo Manrique. El escultor Juan José Salazar realizó en mármol blanco la elegante figura del obispo orando de rodillas y dirigiendo su mirada al sagrario. A su lado y dentro de una hornacina hay un pequeño retablo del mismo material y color con los relieves *San José*, *Virgen del Pilar* y *Santo Tomás de Aquino*, devociones del prelado.

Durante el Barroco, la nobleza andaluza apenas encargó escultura funeraria de mármol, pues los condes de Buenavista del Santuario de la Virgen de la Victoria están tallados en yeso. No obstante, a finales del siglo XVIII, la familia Gálvez encargó las estatuas orantes de todos sus miembros para la cripta de la iglesia de Macharaviaya, cuyas esculturas son de discreta calidad artística, aunque interesante por mostrarnos sus rasgos fisonómicos.

EN LA CATEDRAL DE CÁDIZ SE CONSERVA UNA ESPLÉNDIDA ESCULTURA BARROCA DE LA *VIRGEN CON EL NIÑO*

Durante el Barroco, los nobles y personas que ostentaron cargos de representación en Italia continuaron la costumbre, iniciada en el Renacimiento, de enviar a sus ciudades o pueblos esculturas de mármol. Los duques de Osuna desempeñaron el cargo de virrey de Nápoles y Sicilia y entre las numerosas donaciones que hicieron a los templos de su villa ducal destacamos la *Virgen con el Niño* y el *Ecce homo* del convento de la Encarnación, esculturas de alabastro esculpidas en los talleres de Trápani. La virgen es una reproducción del icono devocional de aquella ciudad siciliana.

En la catedral de Cádiz se conserva una espléndida escultura barroca de la *Virgen con el Niño* de tamaño natural esculpida en mármol blanco. A pesar de que se desconoce su procedencia, ha sido atribuida al artista Alessandro Algardi. Sin duda, la escultura fue encargada para algún retablo desaparecido y por su calidad nos parece digna de ser conocida y estudiada e incluida en este discurso. Los retratos no fueron muy frecuentes, por lo que destacamos uno que las capuchinas de Santa Rosalía de Sevilla conservan de su mecenas, el cardenal Francisco Solís y Folch, arzobispo de Sevilla, esculpida por Juan Adán en 1775.

Los escultores activos en Andalucía también esculpieron en piedra obras exentas. El artista flamenco José de Arce fue el autor de las ocho esculturas colosales en piedra de la iglesia del Sagrario de Sevilla, las más monumentales del Barroco andaluz. Este artista, cuya actividad se desarrolló en el tercio central del siglo XVII, pertenecía a una familia de escultores y su formación transcurrió en Brujas y Roma, estableciéndose después en Sevilla con estancias temporales en Jerez de la Frontera. En los últimos años de la terminación del nuevo templo de la mencionada iglesia del Sagrario, el canónigo Alonso Ramírez de Arellano, arcediano de Sevilla y mayordomo de la fábrica catedralicia, le encargó la representación de los Evangelistas y de los padres de la Iglesia, los que escribieron la vida de Cristo y los que la interpretaron los textos bíblicos bajo la fe y la inspiración divina (fig. 1). Su estilo artístico de fuerte expresividad, gran movimiento de paños y modelado de sensación blanda renovó la influencia que Martínez Montañés había ejercido en Sevilla hasta entonces.

FIG. 1. JOSÉ DE ARCE, *SAN AGUSTÍN Y SAN JUAN EVANGELISTA*. IGLESIA DEL SAGRARIO, SEVILLA

A comienzos del siglo XVII se construyó el retablo de mármoles polícromos del altar mayor de la catedral de Córdoba, que costeó el obispo Mardones y diseñó el arquitecto jesuita Alonso Matías, pero sus esculturas son de madera. Por tanto, no sería hasta mediados de ese siglo cuando comenzaron a llegar a Cádiz las primeras esculturas de mármol desde Génova. La comunidad de la nación genovesa en Cádiz encargó en 1651 a los hermanos Orsolino el retablo y las esculturas para su capilla en la catedral, actual iglesia de Santa Cruz; sin embargo, no fue instalado hasta veinte años más tarde. Por el comercio americano, Cádiz fue convirtiéndose durante el siglo XVII en una ciudad importante con residencia de mercaderes italianos, flamencos y alemanes que elevaron el nivel adquisitivo de la sociedad. Entre los años 1683 y 1691 los hermanos Andreoli recibieron el encargo de don Francisco Navarro, almirante de la flota de Indias, para construir el retablo mayor de la iglesia de la Virgen del Rosario de Cádiz. Los mármoles blanco, verde, rojo y negro de la arquitectura sirven de marco a las esculturas de exquisita calidad artística, gran movimiento, plegados agitados, que representan a *San Francisco*, *Santo Domingo de Guzmán*, *Santo Tomás*, *Santa Catalina de Siena* y un relieve del *Calvario*, fueron esculpidas por Stéfano Frugoni y Giacomo Antonio Ponzanelli. Y, casi treinta años más tarde, otros hermanos escultores, Bernardo y Francesco Schiaffino, artistas que trabajaban en madera y mármol, realizaron en 1723 la decoración de la capilla del Sagrario del Oratorio de San Felipe Neri de Cádiz. Las esculturas de mármol blanco tienen menos movimiento que las anteriores, pero poseen mayor volumen escultórico en su indumentaria y también gran calidad artística.

El primer escultor andaluz que trabajó un retablo con esculturas de mármol fue Pedro Duque Cornejo, quien entre 1733 y 1741 decoró la capilla de la Virgen de la Antigua de Sevilla. Flanqueadas por columnas clásicas pareadas, las esculturas en piedra blanca muestran el movimiento característico de sus imágenes en madera policromada. Este escultor y Cayetano de Acosta, un artista coetáneo de una generación más joven, trabajaron ampliamente tanto la madera como la piedra. El portugués se estableció en Sevilla

desde joven y residió una corta etapa en Cádiz. En 1745 le encargaron dos retablos para el crucero de la iglesia del Sagrario de Sevilla con el mismo diseño, en los que destacan las esculturas de mármol blanco de *San Miguel*, *San Juan Nepomuceno*, *San Cayetano* y *Ángeles pasionistas*.

A finales de ese siglo, por influencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se construyeron retablos neoclásicos diseñados por arquitectos académicos en las catedrales de Granada, Jaén y Málaga con el programa iconográfico de esculturas o relieves en mármol blanco. En Málaga, el escultor granadino Juan José Salazar realizó entre 1777 y 1783 el grupo de la *Encarnación*, los patronos *San Ciriaco* y *Santa Paula*, los *Ángeles* y el *Espíritu Santo* del retablo neoclásico de la capilla de la Encarnación por encargo del obispo José Molina Lario. Los colores marrones y rojizos de la arquitectura sirven de fondo a las magistrales imágenes de mármol blanco genovés en las que el escultor ha logrado un interesante repertorio de texturas en la indumentaria y ha concebido a las figuras con gesto resignado y actitud serena, a pesar de la representación del martirio.

DURANTE LOS SIGLOS DEL BARROCO SE FOMENTÓ EL COLECCIONISMO DE OBRAS DE ARTE COMO MEDIO DE DISTINCIÓN SOCIAL

En Granada, el cabildo y los arzobispos Antonio Jorge Galbán y Juan Manuel Moscoso costearon la decoración de las capillas de San Cecilio, de la Virgen de Pilar y de San Miguel, respectivamente. El escultor francés Miguel Verdiguier esculpió a *San Cecilio, San Emigdio y San Juan de Dios* en 1787 en la primera capilla. Y el escultor aragonés Juan Adán realizó los relieves de grandes dimensiones de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* entre 1782 y 1795 y *San Miguel venciendo a los demonios*, 1804-1807.

Retablos y esculturas en piedra también se colocaron en el trascoro de las catedrales, unas veces, con obras anónimas italianas como en Sevilla y otras con obras de los escultores Agustín de Vera Moreno en Granada, Juan Adán en Málaga y Juan José Salazar en Almería. La escultura también está presente en menor escala en los púlpitos de tipo granadino, estepeño o genovés. No obstante, destacan por su monumentalidad el de la catedral de Granada diseñado por Francisco Hurtado Izquierdo con esculturas de Pedro Duque Cornejo entre 1713-1714 y el de Córdoba obra de Miguel Verdiguier en 1779.

Durante los siglos del Barroco se fomentó el coleccionismo de obras de arte como medio de distinción social, pero el objeto principal fue la pintura. La existencia de escultura en los inventarios de bienes post-mortem es escasa, y más aún la esculpida en piedra. No obstante, fue una excepción la colección de los duques de Alcalá en su casa de Pilatos en Sevilla con esculturas romanas y otras del escultor napolitano Doménico Lemico. Este palacio fue un importante lugar de tertulias literarias en el Barroco.

En el espacio exterior es donde la escultura cumple su función de material resistente a los cambios climáticos, pero éstos y las acciones vandálicas contribuyen a su deterioro y pérdida, así como a la erosión de la superficie. En Sevilla se hicieron varias portadas con esculturas en piedra desde los últimos años del siglo XVI, como la que construyó Juan de Oviedo en 1595 en la iglesia del convento de Santa María de Jesús con la ma-

jestuosa *Virgen con el Niño* de estilo manierista. En la década de 1620, un escultor anónimo realizó el altorrelieve de escaso volumen de *San Pedro en cátedra* de la parroquia de su advocación en 1624 y Alonso Cano esculpió hacia 1628-1629 la *Inmaculada Concepción* de la portada del convento de la Concepción de San Juan de la Palma, hoy en la parroquia de su advocación. Años más tarde, un escultor anónimo realizó el *Ángel custodio* de la fachada del convento de carmelitas descalzos cuya piedra muy porosa hace desmerecer la obra y en donde se aprecia la importancia de la calidad del material para un buen resultado.

En Granada, se conserva un mayor repertorio de portadas barrocas con esculturas, muchas de ellas realizadas en la primera mitad del siglo XVII por Alonso de Mena y sus discípulos, como la portada del Hospital Real con la *Virgen con el Niño* y los *Reyes Católicos orantes*, así como varias *Inmaculadas* y la *Magdalena penitente* que estuvo en la fachada de la antigua parroquia. En Jaén, Alonso de Mena esculpió las interesantes imágenes de la *Inmaculada*, *Salomón* y *David* para la puerta norte de la catedral en 1642.

La primera portada con escultura comprada en Italia es la que tiene la iglesia de San Agustín de Cádiz, donada en 1647 por el general Sancho de Urdanibia. La segunda fue la que encargó el cabildo catedralicio para la fachada de la Catedral Vieja con esculturas de *Santiago*, *San Pedro*, *San Pablo* y los *Patronos de Cádiz* esculpidas en mármol blanco por Stefano Frugoni reflejando la influencia del estilo de Bernini. Estas obras fueron reubicadas después en el exterior y en el interior de la catedral nueva. Otra portada italiana con interesantes esculturas se encuentra en la iglesia de las agustinas de Chiclana con *Jesús caído con la cruz a cuestas*, *San Agustín* y *Santa Mónica* de gran calidad esculpidas en mármol blanco de Carrara. Entre ellas destacamos el Nazareno por su expresión y movimiento del cuerpo. A comienzo de la segunda mitad del siglo XVII, dos discípulos del escultor José de Arce, Alfonso Martínez y Francisco Gálvez, también alternaron el trabajo en madera y en piedra. El primero esculpió en 1655-1656 cinco imágenes de correcta composición y movimiento en la portada que comunica la catedral hispalense con la iglesia del Sagrario: *San Fernando*, las santas *Justa y Rufina* y los obispos *San Isidoro* y *San Leandro*. Y el segundo artista realizó en 1664 las diez esculturas y el altorrelieve en piedra de «martelilla» de la portada de la iglesia de la Cartuja de Jerez.

En Granada, Alonso Cano realizó una exquisita escultura del *Ángel custodio* para la fachada del convento de esa advocación con una bella figura de un niño que se abraza a la pierna del mensajero celestial para protegerse del peligro. Pocos años más tarde, su discípulo José de Mora también realizó una interesante *Piedad* en mármoles, blanco y gris, para la fachada del Santuario de la Virgen de las Angustias. Concibió el cuerpo muerto de Cristo con una composición ondulada y modelado suave que se diferencia de la configuración rígida que posee la Virgen que recibe culto en el altar mayor de ese templo. Otro seguidor de su estética fue el pintor y escultor José Risueño, quien en 1717 esculpió la escena de la *Encarnación* en un altorrelieve muy pictórico

LA PRIMERA PORTADA CON ESCULTURA COMPRADA EN ITALIA ES LA QUE TIENE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN DE CÁDIZ

inserto en el medallón que preside la fachada de la Catedral de Granada. El artista sevillano Pedro Roldán aprendió la técnica de la talla en madera y en piedra en el taller granadino de Alonso de Mena y, posiblemente, participó con el maestro en las esculturas de la portada norte de la Catedral de Jaén. Aunque su producción artística es fundamentalmente en madera, también llegó a esculpir en piedra entre 1675-1684 el programa escultórico de la fachada principal de la Catedral de Jaén: las esculturas de *San Fernando, Apóstoles* y *santos*, y los relieves de la *Asunción*, *San Miguel*, *Santa Catalina* y *Huida a Egipto*. La participación de su taller se refleja en el resultado desigual del conjunto.

Su nieto Pedro de Duque Cornejo, como hemos comentado más arriba, fue un buen escultor tanto en madera como en piedra. De esta última técnica destacamos el complejo programa escultórico de la fachada del Palacio de San Telmo de Sevilla que se construyó para la Universidad de Mareantes. Duque Cornejo y el italiano Domenico Grasselli esculpieron las alegorías de los distintos conocimientos y ciencias, las figuras referentes al mundo americano, el retrato de Felipe V, etc.

En la construcción de la nueva catedral gaditana en el siglo XVIII trabajaron varios escultores andaluces, entre ellos el jerezano José Camacho Mendoza, quien, después de su actividad en Cádiz, realizó la decoración exterior de la colegial de Jerez de la Frontera, actual catedral. La pobre calidad de la piedra no favoreció el resultado final de estas esculturas que representan la escena de la *Transfiguración*, además de apóstoles, santos, etc.

En Málaga, la construcción de la catedral se reanudó en el siglo XVIII bajo la dirección de los arquitectos José de Bada y Antonio Ramos, pero este último, como ha estudiado nuestra académica y vicepresidenta doña Rosario Camacho, inició su vinculación como cantero. A esa etapa corresponde su trabajo escultórico en mármol blanco de la escena de la *Encarnación* que preside la fachada principal del templo. Una obra de gran interés y calidad artística, documentada en 1734, que nos muestra la sacra conversación de las dos figuras que visten una agitada indumentaria. Los otros dos altorrelieves representan los patronos de la ciudad que esculpió el artista portugués Clemente Annes Mata de Lobo. Tal vez, en el ambiente de este taller catedralicio pudo aprender la técnica de la talla en piedra el artista malagueño Fernando Ortiz, autor del grupo escultórico de la *Piedad* o *Virgen de las Angustias* de la fachada del Palacio Episcopal, cuya arquitectura diseñó Antonio Ramos. El escultor murió en 1771 sin dar «los últimos golpes», terminándolo Agustín Victoriano Valero.

En Granada se realizó en ese siglo una importante producción de portadas con esculturas, la mayoría de ellas del mármol blanco procedente de las canteras de Sierra Nevada y, en algunas obras, de Carrara. Los escultores Agustín de Vera Moreno, José Ramiro Ponce de León y Miguel Perea crearon un amplio repertorio de relieves y esculturas en la portada de la iglesia hospitalaria de San Juan de Dios, pero el artista más destacado en esta técnica fue Vera Moreno, autor de las esculturas de la portada de la iglesia de los santos Justo y Pastor, antiguo templo jesuita de San Pablo, y las de la porta-

da del Sagrario. Otros escultores granadinos que trabajaron en piedra fueron Juan José Salazar, Pedro Tomás Valero y su hijo Agustín Victoriano Valero. En las últimas décadas de este siglo se retomó el programa decorativo de la fachada de la catedral granadina, cuyas esculturas y relieves realizó el escultor francés Miguel Verdiguier y su taller entre 1780-1781 con un resultado desigual en la calidad artística.

La construcción de triunfos o columnas coronadas con escultura no se inició en Andalucía hasta que las instituciones civiles y religiosas de Granada juraron en 1618 defender la pureza de la concepción de María, acordándose la construcción de un monumento a la Inmaculada Concepción. Al final se inició en 1621 y los trabajos duraron diez años. El arquitecto Francisco Potes, maestro mayor de la ciudad, diseñó el conjunto y el escultor Alonso de Mena y su taller tallaron la columna y las esculturas de la *Inmaculada*, los ángeles músicos y defensores, *Santiago* y los *Santos Patronos* de la ciudad.

Los capuchinos de Cádiz y Antequera fomentaron la construcción de monumentos a la Inmaculada Concepción en la plaza frontera a sus conventos. Las dos esculturas de mármol blanco proceden de Génova, la antequerana llegó hacia 1681 y la gaditana en 1695, y sus triunfos se iniciaron entre esta última fecha y 1697. La columna gaditana se atribuye al taller de los Andreoli y la antequerana es obra del escultor Antonio del Castillo. En Málaga, al parecer, existió un triunfo en el convento de San Pedro de Alcántara, que fue trasladado al cementerio con motivo de la primera desamortización. La escultura de mármol blanco se conserva y ha estado atribuida al escultor Fernando Ortiz desde 1914 cuando Ricardo de Orueta rechazó la autoría de Pedro de Mena. En un estudio italiano reciente se ha planteado una nueva atribución a los hermanos genoveses Schiaffino.

En noviembre de 1755, Andalucía sufrió las consecuencias del terremoto de Lisboa. En los años posteriores, algunas ciudades construyeron triunfos a la Virgen en acción de gracias por la protección recibida: en Cádiz a la Virgen del Rosario, pues las olas no pasaron del convento de esta advocación, en Sevilla a una Virgen con el Niño y en Écija a su patrona. Cada uno fue diseñado con una estructura diferente por distintos artistas. El monumento gaditano proyectado por Torcuato Cayón sigue la composición de columna salomónica coronada por la escultura que realizó Jácome Vaccaro; el sevillano tiene forma de relicario con una elegante imagen italiana en el interior de la parte alta y la ecijana presenta una configuración mixtilínea coronada por la Virgen del Valle. Sin duda, su autor se inspiró, a través de un grabado, en la columna de la Peste de Viena, un monumento dedicado a la Santísima Trinidad en acción de gracias por el final de la epidemia de 1679.

Algunas ciudades también construyeron triunfos a sus santos patronos, entre los que destacamos los dedicados a *San Servando* y *San Germán* en Cádiz, situados junto a Puerta de Tierra, que se atribuyen a los hermanos Andreoli (fig.2). Sus esculturas de mármol blanco genovés están colocadas sobre columnas altas de orden clásico. Por otra parte, la gran devoción que el arcángel San Rafael alcanzó en Córdoba a partir de mediados del siglo XVII

EN NOVIEMBRE DE 1755, ANDALUCÍA SUFRIÓ LAS CONSECUENCIAS DEL TERREMOTO DE LISBOA

FIG. 2. HERMANOS ANDREOLI, *TRIUNFO DE SAN SERVANDO Y SAN GERMÁN*. PUERTA DE TIERRA, CÁDIZ

generó la construcción de nueve triunfos a este santo situados en distintas plazas de la ciudad. De estos, el monumento más espectacular lo construyó el escultor francés Miguel Verdiguier por encargo del obispo Barcia entre 1765 a 1781.

También se colocaron esculturas de Cristo crucificado en las plazas. Además de las que se conservan en Granada, destacamos por su singularidad el *Cristo de la Faroles* de Córdoba que talló el cantero Juan Navarro Prieto inspirándose en un modelo de Crucificado de pequeño formato que circulaba por los talleres de platería. El primer ejemplar lo llevó a Sevilla el platero italiano Juan Bautista Franconio a finales del siglo XVI. De este se realizaron reproducciones en plata, plomo y bronce, de los que se conocen unos quince ejemplares, y, además, sirvió de inspiración a escultores como Juan Martínez Montañés.

Desde el siglo XVI, las esculturas labradas en Génova para fuentes o para decorar jardines fueron un objeto de lujo para la sociedad española y, en ocasiones, un preciado regalo entre personas pudientes, nobles y reyes. Nuestra fuente de la plaza de la Constitución tuvo ese origen italiano, cuando un barco arribó en el puerto a mediados del siglo XVI. Llegó para ir a otro destino y parte de esa obra de arte fue reclamada para la ciudad, donde se quedó, como la dibujó Van der Wyngaerde en 1564. La historia de la fuente está vinculada a varias reformas urbanas de Málaga, volviendo a su plaza

de origen. Las partes del siglo XVI generaron una configuración poco esbelta hasta que en 1633 el cabildo encargó la ampliación de un cuerpo central al escultor José Micael Alfaro, artista aragonés establecido en la ciudad, que compuso un grupo en torno a Neptuno, dios de los mares, como figura central. Su nueva configuración formaba parte de un proyecto de infraestructura urbana. José Micael esculpió tres esculturas con su característico estilo de canon estilizado y posturas manieristas, una de ellas inspirada en el *Fauno tocando la flauta*, una famosa escultura romana expuesta en la Villa Borghese y hoy en el Museo del Louvre.

No se conservan muchos jardines con esculturas de estos siglos, entre ellos destacamos los importados por los condes de Buenavista, que tenían antepasados genoveses. De los talleres de escultura de aquella región italiana proceden la fuente de mármol, las estatuas mitológicas y los magníficos bustos de los personajes de la comedia italiana que decoran la finca del Retiro de Churriana, importados a finales del siglo XVII. Un conjunto barroco excepcional en el arte andaluz que forma parte de la primera etapa decorativa de la finca, que antes había sido el retiro espiritual del obispo fray Alonso de Santo Tomás. Un Bien de Interés Cultural que necesita la intervención efectiva de las administraciones públicas para evitar su progresivo deterioro. Estas esculturas y la fuente de la plaza son dos conjuntos bien conocidos por nuestra académica doña Estrella Arcos.

NO SE CONSERVAN MUCHOS JARDINES CON ESCULTURAS DE ESTOS SIGLOS, ENTRE ELLOS DESTACAMOS LOS IMPORTADOS POR LOS CONDES DE BUENAVISTA

En la segunda mitad del siglo XVIII, el cardenal Francisco de Solís encargó la reforma del palacio arzobispal de Umbrete, pueblo situado en el Aljarafe sevillano. Para decorar el jardín de ese conjunto palaciego, el prelado adquirió una colección de esculturas y fuentes en Italia, cuya fecha de llegada pudo ser entre 1756 y 1769. Al escultor Cayetano de Acosta se le encargaron los pedestales decorados con mascarones y rocallas y, probablemente, esculpió algunos de los bustos. El magnífico conjunto se trasladó a Sevilla a mediados del siglo XIX y hoy está ubicado en los jardines de las Delicias, sufriendo acciones destructivas sin que exista una consciencia ciudadana ni institucional del valor patrimonial.

La existencia de lugares de esparcimiento en las zonas extramuros de las ciudades se incrementó a finales del siglo XVIII como reflejo de un nuevo concepto de vida urbana. En las alamedas, además de la vegetación y el agua para refrescar el ambiente, se colocaron fuentes, esculturas decorativas y, en algunos casos, triunfos a santos patronos o a los reyes, como en el caso de Écija. Un ejemplo singular es la *Fuente de Neptuno* de Priego de Córdoba, una construcción de gran interés por su diseño de contorno sinuoso y por la presencia de las esculturas de *Neptuno* y un *León devorando una serpiente*, esta última considera obra juvenil de José Álvarez Cubero que llegaría a ser un escultor neoclásico.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se fundó en 1752 en Madrid. Cuatro años más tarde, el escultor malagueño Fernando Ortiz esculpió un relieve de la *Alegoría de la Filosofía* en mármol blanco para una de las medallas decorativas de las galerías del Palacio Real madrileño, hoy con-

FIG. 3. FERNANDO ORTIZ, *ALEGORÍA DE LA FILOSOFÍA*. MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID

servado en el Museo del Prado, cuyo trabajo estuvo supervisado por el escultor italiano Juan Domingo Olivieri (fig. 3).

Antes de volver a Málaga, Ortiz fue nombrado académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo el primer andaluz que obtuvo este reconocimiento. A pesar de su contacto con esta institución, siguió trabajando la escultura en madera policromada con un lenguaje barroco italianizante por la influencia de Olivieri.

La Real Academia consolidó un nuevo modelo de enseñanza, cuyo sistema estaba en práctica en otros países. Posteriormente se fundaron otras Academias en algunas ciudades españolas. Estas instituciones tenían el objeto de normalizar la estética de las artes. La anatomía de las esculturas griegas, el retrato romano, la composición de los grupos clásicos y los temas mitológicos formaban parte del aprendizaje de los escultores. Por sugerencia de la Real Academia, el rey prohibió la realización de retablos y esculturas de madera, pero los inconvenientes económicos y el peso de la tradición impidieron el estricto cumplimiento. En ocasiones, las esculturas de madera se pintaban de blanco imitando mármol.

A partir de esos años, la sociedad española experimentó dos corrientes estéticas distintas: una oficial, de fuerte influencia clásica con algunos ejemplos de estricto neoclasicismo, y otra de tradición barroca que, a veces, atemperaba sus formas. De todas las manifestaciones artísticas, la arquitectura fue la primera donde se inició el arte Neoclásico más puro, pues, como en toda la historia del arte, los arquitectos fueron los innovadores del lenguaje clásico. Los escultores no se adaptaron con facilidad a la nueva estética, sólo

EL NUEVO ACADÉMICO, D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO

lo hizo un reducido grupo relacionado con la oficialidad académica. En Andalucía, la existencia de escultura neoclásica es casi nula, pero los escultores Antonio Primo, José Álvarez Cubero y José Vilches lograron destacar en esta estética. Los tres tuvieron en común su formación inicial en la escultura barroca, su relación con la Real Academia y la estancia en Roma.

Antonio Primo era hijo del arquitecto-ensamblador homónimo y nació en Andújar en 1735. Fue uno de los primeros alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y obtuvo una pensión para ampliar sus conocimientos técnicos con el escultor Roberto Michel. Desde 1760 estuvo durante seis años en Roma, donde hizo copia de esculturas clásicas y de los artistas barrocos Camilo Rusconi y Giovanni Battista Maini. Fue un escultor académico o clasicista, pero no era un neoclásico estricto. Fue nombrado académico de mérito por la escultura en la Real Academia en 1766 y murió en Madrid en 1798. El catálogo de sus obras es reducido. Realizó algunos retratos de nobles, como el del marqués de Santa Cruz, y esculturas decorativas para fuentes y jardines, como las dos esfinges de piedra del Palacio de Liria, cuatro amorcillos de la fuente de la Alcachofa que diseño Ventura Rodríguez, los niños de la fuente en la puerta de Atocha, etc.

EN ANDALUCÍA, LA EXISTENCIA DE ESCULTURA NEOCLÁSICA ES CASI NULA

El segundo andaluz fue José Álvarez Cubero, natural de Priego de Córdoba, donde nació en 1768. Su primer aprendizaje artístico fue en un ambiente familiar y para ampliar su formación vivió, sucesivamente, en Córdoba, Granada, Madrid, Francia y Roma. En esta última ciudad consolidó su formación neoclásica por influencia del escultor Antonio Canova. Es uno de los artistas neoclásicos estrictos como reflejan sus obras. De su producción destacamos su posible obra maestra, La Defensa de Zaragoza que modeló en Roma en 1818 y se esculpió dos años más tarde en mármol de Carrara. Una obra que convierte una composición griega en un tema español contemporáneo.

FIG. 4. JOSÉ VILCHES, *AMOR Y PUDOR*. COLECCIÓN PRIVADA

El tercer escultor es nuestro paisano José Vilches cuya personalidad fue elogiada hace unos años en esta institución por el ilustre escultor y académico Suso de Marcos. Vilches nació en 1813 en Málaga y su maestro Salvador Gutiérrez de León le enseñó modelar el barro y tallar la madera. Él formaba parte del grupo de escultores que trabajaban entre la tradición barroca y el nuevo gusto que la burguesía fomentaba por el costumbrismo. De la etapa malagueña, sólo conocemos sus barros de tipos populares. Cuando este escultor marchó a Madrid, en Málaga aún no existía esta Real Academia, que hoy me recibe.

Por la influencia de malagueños residentes en la Corte, como el empresario José de Salamanca y el escritor Serafín Estébanez, el escultor logró dos importantes reconocimientos artísticos en 1840: el nombramiento de académico supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presentando un grupo de *Apolo y Dafne*; y el título honorífico de Escultor de Cámara de Isabel II. A partir de entonces consolida su contacto con el oficialismo artístico y la estética Neoclásica. La Antigüedad clásica, la mitología y los personajes greco-romanos marcan su ideario estético. Las formas se simplifican, las expresiones se congelan, los gestos son serenos y el color está ausente. Dos años más tarde, obtuvo la cátedra de modelado en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz. A esta etapa corresponde su neoclásica *Fidelidad* de 1844, hoy en una colección privada de Jerez. Su trayectoria profesional continuó en Roma con una beca de la Real Academia junto al escultor Antonio Solá que era director de los artistas pensionados. Este escultor catalán fue autor de los retratos de Manuel Agustín Heredia e Isabel Livermore.

Y otra obra de arte de estilo clásico relacionada con este rico empresario establecido en Málaga es su sepulcro realizado en 1848 por el escultor

italiano Lorenzo Bartolini que se conserva en el cementerio de San Miguel de Málaga. Los relieves del basamento en mármol de Carrara representan las alegorías de sus actividades sociales.

A la muerte de Solá, José Vilches le sustituyó en 1858 en el cargo de director de los pensionados en Roma. Él siguió realizando esculturas neoclásicas como el relieve de *Alejandro domando a Bucéfalo*; el grupo de *Friné despojada de sus vestiduras*, etc. Para terminar este discurso he elegido una magnífica escultura suya que realizó en Roma hacia 1860 con el título *Amor y Pudor* esculpida en un bello mármol blanco (fig. 4). Esta obra refleja la calidad artística que el escultor lograba en la composición de los escorzos, en el tratamiento anatómico y en las texturas de los distintos elementos compositivos: la suavidad de la piel contrasta con las ondulaciones del cabello y la rugosidad de la sábana.

La escultura en piedra está mucho más presente en nuestro entorno urbano de lo que somos conscientes, por lo que se necesitan estudios más profundos y una mayor difusión para que los ciudadanos sean conscientes de su importancia en el patrimonio artístico de Andalucía y la necesidad de conservarla. Muchas gracias por vuestra atención.

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES
Málaga, 30 de junio de 2022

INGRESO DE D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN SEVILLA

PRESENTACIÓN POR D. SUSO DE MARCOS, ACADÉMICO DE NÚMERO

Con un retraso forzado por distintas causas, entre las que se encuentran las que sanitariamente han afectado los dos últimos años a nuestro país, celebramos hoy la incorporación a nuestra Real Academia de un ilustre historiador del Arte, al que, por conocimientos y afinidad, considero que otros compañeros de corporación serían más idóneos para pronunciar su Laudatio, sin embargo, su firme decisión de que fuera yo, propicia el que, inusualmente, sea el escultor el que hable del historiador. Y de este historiador habría tanto que contar, que lo difícil es sustraerse al tiempo aconsejable en esta circunstancia.

José Luis Romero Torres, que así se llama nuestro nuevo académico, es tan malagueño, como esa flor única creada por el ingenio humano, como es la Biznaga. Miren sino. Su nacimiento se produce a mediados de los años 50 en su casa, como ocurría entonces en la mayoría de las familias. Una casa situada en el nº 16, coincidente con el final de la calle Marquesa de Moya, la cual fue afectada por la inclusión en el complejo determinado por el Museo Picasso, convirtiéndose de este modo en las dependencias del Departamento de Difusión del citado Museo.

SU NACIMIENTO SE PRODUCE A MEDIADOS DE LOS AÑOS 50 EN SU CASA, COMO OCURRÍA ENTONCES EN LA MAYORÍA DE LAS FAMILIA

Como saben los que conocen bien nuestra ciudad, la espalda de la Iglesia de San Agustín da a la calle de su casa natal y con esa estrecha relación no es de extrañar que aquel niño estudiara en el colegio agustino y hasta ejerciera las tareas de Monaguillo en el templo de la misma advocación. Lo que, por otra parte, le permitía reducir un recorrido, ya de por sí corto, al poder acceder al centro educativo a través del interior de la Iglesia.

En aquel Colegio, próximo a convertirse por fin en la Biblioteca Provincial del Estado, cursaría su enseñanza primaria e inicio del Bachillerato, el cual completaría en el Colegio Los Olivos. Allí tomará contacto con el fraile, historiador y miembro que fue de esta Academia, Andrés Llordén. Recibió clases de otro destacado componente de la comunidad agustina como es Laureano Manrique, pero sobre todo, fue determinante para nuestro nuevo académico la figura del profesor Agustín Clavijo García, que con su vehemente personalidad no solo lo encauza hacia los territorios del Arte, sino que

EL ACADÉMICO D. SUSO DE MARCOS, PRONUNCIANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

le marca las líneas de investigación, que pasan por la escultura malagueña, fijada en primer lugar en las figuras de Pedro de Mena y Fernando Ortiz.

Terminado el bachillerato, regresa al que fuera Colegio de San Agustín, convertido en la Facultad de Geografía e Historia, de la incipiente Universidad de Málaga, para iniciar una brillante carrera en torno al Arte, que se ve obligado a finalizar en la Universidad de Sevilla, por carecer aquí entonces de la correspondiente especialidad. De aquel período malagueño destaca dos profesores miembros de esta Real Academia: nuestra actual vicepresidenta primera, Dª Rosario Camacho Martínez y el recordado D Domingo Sánchez-Mesa.

Partiendo de ese primer enfoque, amplía sus líneas de investigación personal en torno a la difusión del patrimonio histórico, el patronazgo artístico y la escultura andaluza de los siglos XV al XX: las versiones escultóricas de la iconografía renacentista y barroca; los barros malagueños del siglo XIX; los monumentos públicos; y la vida y actividad de escultores, como Juan Martínez Montañés, los Hermanos García, José de Arce, Pedro Roldán y su hija Luisa Roldán, y José de Medina, entre otros.

Su memoria de licenciatura versó sobre Arte y Patrimonio. La Escultura Barroca en Málaga. Revisión historiográfica. En cuanto a la Tesis Doctoral, centró su atención sobre el Patronazgo y gestión artística en la Sevilla Barroca: el canónigo Alonso Ramírez de Arellano.

Una vez superado el período cognitivo teórico y como es preceptivo, se enfrentó a la experiencia profesional en 1979, en la sección de Bellas Artes del Museo de Málaga, ubicado entonces, como ustedes saben, en el Palacio de Buena Vista, lo que hoy es el Museo Picasso. Aquel Museo de Málaga estaba dirigido en aquellos años por otro componente de esta Real Academia, el inolvidable arqueólogo, Rafael Puertas Tricas. Durante aquel período, que se prolongó por espacio de seis años, realizó numerosas tareas de conservador de museos, así como de catalogación de parte de los fondos de aquella institución. Una catalogación que fue recibida con tanto interés por el Ministerio de Cultura, como para que le publicaran en el año 1980 el volumen, Las esculturas del Museo de Málaga. Entre cuyos estudios está muy presente

AMPLÍA SUS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN PERSONAL EN TORNO A LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO, EL PATRONAZGO ARTÍSTICO Y LA ESCULTURA ANDALUZA

EL ACADÉMICO D. SUSO DE MARCOS, PRONUNCIANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES. EN LA MESA, EL SECRETARIO DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ INFANTE; EL PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL NUEVO ACADÉMICO, D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

la cabeza de San Juan de Dios, que desde entonces ha quedado atribuida a Fernando Ortiz.

El inicio de estas actividades por parte de José Luis, coincidieron con mi llegada a Málaga y dado que de inmediato me dispuse a tomar contacto con las pocas instituciones culturales que en aquel momento había en la ciudad, a las que él, como es lógico, era asiduo, no tardamos mucho en conocernos. Tanto es así, que la primera conferencia que pronuncia y que tiene lugar en la sede de aquel Museo en el año 1982, ya llevaba por título «Suso de Marcos en el contexto de de la escultura contemporánea malagueña». Aquella fue una de las actividades llevadas a cabo con motivo de la exposición homenaje que yo le había dedicado a Jorge Guillén. Exposición que tuvo lugar en la Sala de Exposiciones de la Diputación, ubicada en la Plaza de la Marina, en cuya muestra había dos principales materiales configurando la mayoría de las obras: la madera y la piedra. Ambas materias muy presentes en su trayectoria investigadora, como hoy mismo hemos tenido ocasión de comprobar.

Por esos años también participó en el equipo de historiadores del arte que realizaron el laborioso Inventario Artístico de Málaga y su provincia, contando para ello con la dirección de la profesora Rosario Camacho.

Durante el período universitario en la ciudad de la Giralda, conoce al amor de su vida, el cual le llevaría, una vez concluida la carrera, a fijarse en las posibilidades que ofrecía la recién creada Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en la capital andaluza. Corría el año 1985 cuando entra a formar parte del organigrama como personal laboral. A partir de ahí desarrolla una amplia experiencia en distintas unidades de la administración cultural de la citada Consejería andaluza, tales como: Jefe del Servicio de Instituciones del Patrimonio Histórico, jefatura administrativa en la Dirección General de Bienes Culturales, la jefatura del Servicio de Administración General en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, secretario en las comisiones conmemoraciones de los centenarios de Pedro de Mena, San Juan de la Cruz, Velázquez y Alonso Cano, que organizó la Junta de Andalucía, o la responsabilidad de coordinar las exposiciones y actividades del proyecto cultural Andalucía Barroca, que organizó la Consejería de Cultura entre los años 2004 y 2010. No es hasta años más tarde que la Consejería convoca la plaza de Conservador de Patrimonio, a la que accede en 2006 mediante la correspondiente oposición.

Aunque, como ya hemos visto, nuestro Historiador se instala en Sevilla, nunca ha dejado de preocuparse por todo lo concerniente al desarrollo y conservación de las manifestaciones artísticas relacionadas con Málaga. Especialmente en lo que se refiere al campo de la escultura. Hablo con voz propia al decir, que siempre le encontré dispuesto a cualquier colaboración, en la materia citada. Como fue en el caso de la presentación de las tallas de los cuatro Evangelistas, para la agrupación de Cofradías Fusionadas. Acto que tuvo lugar en el año 1989 en el Ateneo de Málaga, cuya sede se ubicaba entonces en la Plaza del Obispo.

Otro de sus requerimientos fue unos meses más tarde del mismo año, para, en este caso, examinar los fragmentos de un crucificado, trasladados por consejo de quien les habla, desde la torre de la Iglesia de San Juan hasta mi estudio. Allí permanecieron por espacio de un año, permitiendo con ello que aquellos fragmentos fueran también analizados por otros expertos como: el arqueólogo, que hasta esos momentos había sido Director General de Bienes Culturales de la Junta y el actual Director del conjunto del Sitio de los Dólmenes de Antequera, D Bartolomé Ruíz, la restauradora Bárbara Hasbach, que estaba en Málaga con motivo de su intervención en las piezas de la magna Exposición conmemorativa del tercer centenario de la muerte de Pedro de Mena, o la entonces catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y miembro de esta corporación Dª Rosario Camacho, así como el primer restaurador que acometió su recomposición, Oscar San José. Concluido el estudio, en el que todos coincidieron conmigo en la apreciación de calidad que transmitían aquellas piezas deterioradas y sueltas de la imagen, José Luis fue el primero en acertar a fijar temporalmente su posible ejecución, que situó a mediados del siglo XVI. Hoy esa imagen se procesiona con el orgullo de ser la más antigua, en cada Semana Santa por las calles de Málaga, bajo la advocación del Cristo de la Vera Cruz.

EN CUANTO A SUS LIBROS PUBLICADOS, LA LISTA SOBREPASA LA DOCENA, A LOS QUE HAY QUE SUMAR OTROS SEIS EN COAUTORÍA

ACADÉMICOS ASISTENTES AL ACTO. EN PRIMERA FILA, DE IZQUIERDA. A DERECHA; D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, D. SUSO DE MARCOS, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. RAFAEL MARTÍN-DELGADO, D. JAVIER BONED Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA. EN SEGUNDA FILA, DE IZQUIERDA A DERECHA; Dª ESTRELLA ARCOS, D. ÁNGEL ASENJO, Dª AURORA LUQUE, D. CARLOS TAILLEFER, D. JOSÉ INFANTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES, D. ELÍAS DE MATEO, D. JOSÉ MARÍA LUNA Y D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

Su interés por los dos grandes escultores malagueños de los siglos XVII y XVIII, no se limita al ámbito de la teoría y los datos, sino que nos ha brindado la oportunidad en los años 2018 y 2019, a través de su comisariado en las dos exposiciones antológicas organizadas por el obispado de Málaga, de conocer bajo otro concepto, las formas, técnicas y tratamiento final de las obras de Pedro de Mena y Fernando Ortiz.

Y ya puesto a referir sus últimas labores de comisario, he de mencionar la exposición «José, Hijo de David. Arte y devoción», organizada por la archidiócesis de Sevilla junto con el Patronato de Arte de Osuna, llevada a cabo el pasado año 2021 en la Colegiata de esta ciudad sevillana, con motivo del 150 aniversario del nombramiento de San José, como patrono de la Iglesia universal.

No han sido las mencionadas las únicas funciones de comisario que ha desarrollado, al contrario, siendo su número considerablemente alto, me he detenido solo en las tres más destacadas.

En cuanto a sus libros publicados, la lista sobrepasa la docena, a los que hay que sumar otros seis en coautoría. De todos ellos señalaré, el ya mencionado La Escultura en el Museo de Málaga, publicado en 1980 y Fernando

Ortiz. Un escultor malagueño del Siglo XVIII, editado por el Patronato de Arte / Amigos de los Museos de Osuna, que salió a la luz en el año 2017, y en el que a través de sus 340 páginas realiza una exhaustiva disección analítica de la vida y obra de nuestro escultor barroco más sobresaliente.

Los investigadores de la talla de nuestro doctor historiador, suelen ser muy solicitados para la participación en publicaciones especializadas. En su caso los capítulos aportados en libros y catálogos, alcanzan los cuarenta y seis, y si hablamos de revistas especializadas, la cifra de su participación se sitúa en los veinticinco textos. Todo ello como consecuencia de un ser inquieto, que le lleva a la intervención de más de veinticinco Congresos, Jornadas y Conferencias. Y a Propósito de conferencias, tiene unas quince aún sin publicar.

Cuando pensamos en los autores que conforman su principal arco de estudio, generalmente los identificamos trabajando sus obras sobre madera. Pues bien, acabamos de comprobar el error en el que estábamos incurriendo, aunque por razones de tiempo su exposición se ciñera a un somero recorrido. Y es que, en esta ocasión nos ha mostrado como nuestros anteriores escultores, con su indudable maestría, también sabían hacer hablar a las piedras. Es más, alguno, como el ya mencionado Fernando Ortiz, fue tan considerado como un experto en materia pétrea, como para ser nombrado supervisor de las canteras de Andalucía, para el abastecimiento de material a la construcción del nuevo Palacio Real de Madrid. Lo cual le avalaría para que la Real Academia de San Fernando le nombrara Académico de Mérito. Con estos reconocimientos es ahora el cabildo de la Catedral de Málaga el que lo requiere con la peculiar designación de «inteligente en piedras» para la selección de la solería de la ampliación de las naves que se estaba acometiendo.

Si el tronco de madera es capaz de albergar muchos secretos en su interior, en la piedra la naturaleza también suele incluir sorpresas, que en la cantera el experto ha de procurar descubrir, a fin de extraer el bloque más idóneo a los objetivos de la ejecución escultórica.

SUSO DE MARCOS
Málaga, 30 de junio de 2022

PALABRAS DE D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN COMO ACADÉMICO DE NÚMERO

Sr. Presidente, Excmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna;
Vicepresidenta 1ª, Ilma. Sra. Dª Rosario Camacho Martínez,
Sra. Delegada de la Consejería de Cultura, Deporte y Turismo
Dª Gemma del Corral, Sr. Concejal D. Francisco Cantos,
Sras. y Sres. Académicos, queridos amigos:

Quiero manifestar todo mi afecto y gratitud, en este breve texto de agradecimiento, a la Junta de Gobierno y a los Académicos que presentaron mi candidatura, los Ilmos. Sres. D. Sebastián García Garrido, D. Francisco Ruiz Noguera y D. Fernando de la Rosa. A todos, por su generosidad conmigo, su confianza y lealtad.

Y quisiera comenzar con una reflexión que ha sido para mí importante en estos últimos años, una reflexión de Mikhail Martin en torno al arte y a la responsabilidad, que dice así: «...Yo debo responder con mi vida por todo aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida».

Trataré de resumir en estas palabras de agradecimiento y en este acontecimiento el profundo sentido que para mí tiene esta encomienda y la responsabilidad que conlleva. Palabras con las que asumo un profundo compromiso con esta institución y con la ciudad de Málaga.

VENGO AQUÍ Y RECIBO ESTE NOMBRAMIENTO CON INTENSO ENTUSIASMO, CON EL OBJETIVO CLARO Y PRINCIPAL DE FOMENTAR LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA

Por una parte, vengo aquí y recibo este nombramiento con intenso entusiasmo, con el objetivo claro y principal de fomentar la creatividad artística, como se dijo, así como el estudio y difusión, protección y promoción de las Artes y del Patrimonio Cultural e Histórico-Artístico, particularmente de la Pintura y el Diseño, el cultivo del saber y la difusión del conocimiento.

Como hijo de un tiempo, una de las metas y preocupaciones será contribuir al problema de las Reales Academias en el mundo actual, cambiante, complejo y desestabilizado, en particular, del Arte, para que retorne a su capacidad ofensiva, activa y crítica. Intentar aportar luz sobre problemas de nuestra época.

Asimismo, fomentando y organizando exposiciones, conferencias y cursos que nos permitan estudiar y debatir sobre cuestiones y problemáticas del

IZQUIERDA: EL NUEVO ACADÉMICO, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, RECIBIENDO EL DIPLOMA DE LA ACADEMIA DE MANOS DEL PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. EN 2º TÉRMINO, LA DELEGADA DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA, DEPORTE Y TURISMO, Dª GEMMA DEL CORRAL. DERECHA: EL NUEVO ACADÉMICO, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, JUNTO A SU OBRA *MANTEQUILLLA PAPICHULO NÁPOLES. «ENTRE» EL DISEÑO Y EL ARTE*. (OBRA DONADA A LA ACADEMIA)

Arte y la imagen. Concretamente, sobre líneas de investigación que desarrollo desde hace algún tiempo en torno a la filosofía y la ciencia de la imagen. Esto es, la imagen como lugar de pensamiento y como enclave para comprender, investigar en torno a las sociedades actuales.

Por otro lado, y fundamentalmente, quiero agradecer a la Misión de Guadalupe del paso del norte, en Ciudad Juárez, Méjico, y a los franciscanos de Juárez, que en circunstancias extremas y complicadas, me brindaron apoyo espiritual y humano. A Méjico, también mi patria, a sus Académicos y artistas con los que he trabajado más de doce años, día tras día, y por donde he llevado el nombre de esta Academia sin descanso.

A esta Real Academia, que pronto cumplirá 175 años, y a la ciudad de Málaga, les digo que estoy a la orden y que estoy para servirles. Muchas gracias.

PABLO ALONSO HERRÁIZ
Málaga, 28 de septiembre de 2022

PALABRAS DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, EN EL ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE D. PABLO ALONSO HERRÁIZ COMO ACADÉMICO DE NÚMERO

Muchísimas gracias por lo afectuoso de sus palabras, Sr. Académico. Ya puede seguir trabajando, como venía haciendo, y además votar en las votaciones, cosa que no podía hacer.

Es muy importante para una Academia, el poder contar con figuras como Pablo Alonso Herráiz. Y digo que lo es porque para el artista plástico, bien se exprese a través de una obra plástica, un cuadro, una performance, una instalación, una escultura... bien lo haga a través del diseño, en el que realmente hay líneas que se confunden unas con otras... siendo importante ello, es mucho más importante que esa misma persona reúna en sí la condición de pensador, de estudioso del Arte, de filósofo del Arte. Este es el caso que

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRONUNCIANDO UNAS PALABRAS EN EL ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE D. PABLO ALONSO HERRÁIZ. A LA IZQUIERDA LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO, Y A LA DERECHA, LA DELEGADA DE LA CONSERJERÍA DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE, Dª GEMMA DEL CORRAL

TOMA DE POSESIÓN DE D. PABLO ALONSO HERRÁIZ. EN PRIMERA FILA, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. FERNANDO DE LA ROSA, Dª ESTRELLA ARCOS, Dª MARÍA MORENTE, D. FRANCISCO CANTOS, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Dª ROSARIO CAMACHO Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA. EN SEGUNDA FILA, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, D. ÁNGEL ASENJO, Dª AURORA LUQUE, Dª MARÍA PEPA LARA, Dª MARION REDER, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, Dª GEMMA DEL CORRAL, D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, Y D. RAFAEL MARTÍN-DELGADO

nos encontramos con Pablo Alonso Herráiz. Las Academias se enriquecen con figuras como la suya. Éste, como he indicado antes, es un lugar al que se viene a trabajar, pero primeramente es un lugar de excelencia, no entre en él nadie que no la busque. Y buscándola, no entre nadie que no esté dispuesto a dar a la comunidad su conocimiento, su sabiduría, su sacrificio y su saber hacer. Creo que la Academia está absolutamente acertada al recibir a Pablo Alonso Herráiz entre sus miembros.

A todos ustedes, les agradezco muchísimo que hayan asistido, que nos acompañen en un acto tan breve, pero, para mí al menos, tan bello como éste, y que nos vayamos con la firme idea de que hoy nuestra corporación y la ciudad, por qué no decirlo, la ciudad, es un poco mejor. Con personas como Pablo Alonso Herráiz lo vamos consiguiendo poco a poco.

Y vamos a terminar, siendo costumbre que los artistas plásticos donen a la Academia una obra. Ya en su momento, cuando ingresó como Académico Correspondiente fue descubierta, pero como no es conocida por muchos de ustedes y obedece a muchos de los intereses plásticos y teóricos que acompañan a Pablo Alonso Herráiz, vamos a descubrirla, haciendo de ello una re-inauguración.

Muchas gracias por su presencia, y se levanta la sesión.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Málaga, 28 de septiembre de 2022

CREO QUE LA ACADEMIA ESTÁ ABSOLUTAMENTE ACERTADA AL RECIBIR A PABLO ALONSO HERRÁIZ ENTRE SUS MIEMBROS

DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN*

AFINIDADES SOSPECHOSAS: CUANDO EL FANTASMA DE SULLIVAN APARECIÓ POR MADRID

Antes que nada, y para comenzar, quiero decirles y confesarles que este Acto tiene para mí una significación especial. Porque al fin y al cabo soy un malagueño que nunca dejó Málaga, aunque viva kilómetros lejos. De alguna manera, este sol, esta atmósfera, esta ciudad, estas playas, me han acompañado a lo largo de más de sesenta años en mi situación de «lejano» a esta tierra. En ese sentido quiero, por supuesto, manifestar mi agradecimiento, en primer lugar, a mis compañeros Académicos que me presentaron, a D. Rafael Martín-Delgado, a D. Ángel Asenjo Díaz y a D. Javier Boned Purkiss por el hecho de haberme presentado, y por supuesto a todos los Académicos y Académicas de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo por haberme aceptado. Y respondiendo a las palabras del Presidente D. José Manuel Cabra de Luna, me comprometo a toda esa defensa que me ha deletreado y designado como compromiso por participar en esta Academia.

• • •

(...) En 1926, el arquitecto gallego Antonio Palacios inaugura, acompañado del rey Alfonso XIII, su proyectado Círculo de Bellas Artes en Madrid. El edificio, de difícil definición estilística para la historiografía, ofrece unos rasgos compositivos que poseen una *afinidad sospechosa* con aquellos modelos, tan lejanos, que habían conformado la peculiar modernidad norteamericana. Todo ello, en un Madrid que comienza a adaptarse a su nueva condición metropolitana.

* Nota del editor: Este discurso de Juan Miguel Hernández León, denominado «Afinidades sospechosas: cuando el fantasma de Sullivan apareció por Madrid» ha sido motivo de una publicación editada conjuntamente por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, motivo por el cual en las páginas de este Anuario se recogen únicamente sus párrafos finales, a modo de breve resumen.

El proyecto del Círculo presenta, ya a primera vista, una complejidad espacial que sólo resulta comprensible analizando su sección constructiva. En ella es posible comprobar la expansión vertical que posee el núcleo intermedio, donde se ubica el teatro, en una segunda planta, disposición atípica para la lógica habitual. Su grandioso vestíbulo, hoy conocido como el «salón de baile», está rematado con una importante bóveda que fuerza la necesidad de una *interpenetración espacial,* apareciendo el tambor de la cúpula como un volumen circular en la tercera planta, y su remate se transforma en una escultura, que adopta la forma de una fuente en la cuarta planta: la llamada «fuentecilla». Si ahora recordamos la sección del Schiller-Garrick Building, o la de la Opera House de Seattle, comprobamos como, en estas, también el espacio teatral condiciona a las distintas alturas del edificio, en su tensión vertical. Sin embargo, existe una importante diferencia con la estrategia formal de las arquitecturas de Sullivan: si las envolventes de éste buscan una cierta unidad compositiva, en el de Palacios, el núcleo central parece expandirse hasta conseguir la *descomposición* de su volumetría.

ES CIERTO QUE LA ARTICULACIÓN DE LOS ESPACIOS DEL AUDITORIUM Y DEL SCHILLER PRESENTA UNA CLARA DIFERENCIA

Es cierto que la articulación de los espacios del Auditorium y del Schiller presenta una clara diferencia: mientras que en el primero encontramos un proceso *aditivo* en la agregación de los destinados a distintos usos, en el segundo, Sullivan opta por *articulación* de aquellos. Las fachadas del Auditorium ofrecen una continuidad entre la correspondiente a la Michigan Avenue y la del Congress Parkway, sólo matizada por el tratamiento del nivel inferior, donde se diferencian los dos distintos accesos: el del teatro y el de las zonas destinadas a oficinas y al hotel. A partir de ahí, la fenestración de las fachadas se distancia de la disposición interna, en un énfasis vertical, persiguiendo una unidad armónica, la de las ligeras variaciones en sus repetitivos ritmos. En todo caso, podemos decir que la forma final resulta indiferente a la división funcional interna.

La arquitectura del Círculo posee también esta dualidad entre la fachada a la calle Marqués de Casa Riera y la de la calle Alcalá. Con la decisión, cuando menos curiosa, de la ubicación del acceso principal en la calle más estrecha, comprensible en cuanto la existencia en su momento, y ya desaparecido, de un gran espacio ajardinado en ese frente. Donde la diferencia se manifiesta de manera más explícita, es en la esquina del encuentro de los dos viales de diferente jerarquía, tanto en el edificio madrileño como en el de Chicago. La del Círculo tiene el artificio expresivo del *giro* que contiene la condición expansiva de la volumetría, llevada al signo irónico de la columna que simula estar aplastada por el peso del edificio. Un artificio más «moderno» que la continuidad —igual de ficticia— de las esquinas del Auditorium o del desaparecido Schiller; habrá que esperar a la poética de un Frank Lloyd Wright para encontrar esa intención de «descomposición de la caja» como estilema dominante en algunas vanguardias. Por último, la majestuosa escalera del Círculo es el punto central de su articulación interna, con la pretensión expresiva de insinuar la condición *expansiva* de la espacialidad funcional interna.

Antonio Palacios, quizás, intuía las transformaciones formales de la composición moderna, —muy pocos años después, en 1929, Barcelona recibiría la lección magistral del Pabellón de Alemania diseñado por Mies van der Rohe—, de hecho, en la justificación del proyecto del Círculo va a utilizar la referencia, común a las vanguardias, del objeto-máquina, en este caso el del transatlántico: «Si usted me hubiera preguntado qué obra es la que más me maravilla, le habría respondido que el trasatlántico. ¡Es la más acabada y perfecta obra arquitectónica que se conoce! A la estabilidad, al equilibrio de la nave en sí misma, hay que añadir el equilibrio perenne sobre las aguas (...) y fíjese qué arquitectura más complicada, y que rara distribución la de esos maravillosos palacios flotantes. Así observe usted en un trasatlántico moderno la extraña colocación de todos los compartimentos; (...) cerca de unos amplios comedores, una severa y elegante sala de lectura ... y luego la distribución por clases, por categorías (...) ¡Es el mayor adelanto de la arquitectura! Pues bien; toda esa maravilla no es sino la consecuencia de una muy lenta evolución de un tipo arquitectónico que va perfeccionándose sucesivamente».

EL PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, IMPONIENDO LOS DISTINTIVOS DE LA ACADEMIA AL NUEVO ACADÉMICO, D. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

En años posteriores, en la última etapa creativa del arquitecto gallego, volvemos a encontrar la dimensión utópica de unos imposibles proyectos de transformación urbana, para Madrid y para Vigo, que recuperaban la añoranza del lejano Plan de Chicago, aquel intento de conceder un *orden* y unos *valores,* a las nuevas gramáticas de la Metrópolis.

Pero el Titanic ya había naufragado.

• • •

Al comenzar este discurso me acompañaba siempre aquella inquietante frase de Martin Heidegger, recogida en su *¿Was heisst Denken?:* «El inicio se oculta en el comienzo». Ahora, caigo en la cuenta que lo que se oculta en este relato, es aquella impresión juvenil que me produjo la primera visión de la película «El manantial»; el filme dirigido por King Vidor, con el guion de Ayn Rand, la autora de la novela en la que se basa. Allí, Gary Cooper, el actor que simu-

EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID, D. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO

la ser una recreación de Wright, recibe, como herencia teórica, la frase de su moribundo maestro y protector, (un supuesto Louis Sullivan): «La forma sigue a la función». Una sentencia simplificada cuya complejidad comprendería mucho más tarde, y al margen de la película.

Más me sorprendió, en aquel entonces, cuando los jóvenes arquitectos creíamos en la función social de la arquitectura, el discurso final, en el que el falso Wright justificaba su decisión de haber destruido la obra, modificada sin su consentimiento por la presión de unos poderes económicos que se arrogaban la voluntad colectiva. Ahora sé que aquel discurso sólo lo podría haber pronunciado Sullivan, inmerso en la ideología de aquel «Trascendental Club», donde se reivindicaba el derecho individual a la creación, la que correspondía, y se fundamentaba en la defensa de un «individualismo democrático».

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN
Málaga, 13 de octubre de 2022

INGRESO DE D. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID

PRESENTACIÓN POR D. JAVIER BONED PURKISS, ACADÉMICO DE NÚMERO

Buenas tardes:
Sr. Presidente de la Academia, Sras. y Sres. Académicos,
distinguido público:

El hecho de que Juan Miguel Hernández León haya ingresado hoy en nuestra Academia se nos presenta como un ofrecimiento, como un poner a nuestra disposición, para compartir y aprender, lo que significa una obra y un pensar entregados al arte y a la arquitectura. Su trayectoria debe entenderse como un campo metodológico, cuyo movimiento constitutivo sería la travesía o el viaje, un amplio recorrido por la experiencia del límite de las reglas y de las cosas. Un recorrido que, por definición, intenta siempre situarse detrás del límite de la *doxa*, siempre paradójico, y que está basado en el trabajo, en una producción que se mantiene a lo largo del espacio y del tiempo.

Juan Miguel Hernández León, como arquitecto, creador y pensador, ha fraguado su inteligencia y su libertad gracias a un minucioso proceso de autoconstrucción, dirigiendo su motivación, eligiendo su propia memoria, lo que va a ser su paisaje interior, que será también el paisaje exterior que podrá él mismo divisar.

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN HA FRAGUADO SU INTELIGENCIA Y SU LIBERTAD GRACIAS A UN MINUCIOSO PROCESO DE AUTOCONS-TRUCCIÓN

Pero, sobre todo, como yo creador, ha potenciado su mirada, edificado su memoria, una memoria que reconducirá a su vez la dirección de esa mirada. Como creador no se ha conformado con aguardar un estímulo, sino que lo ha buscado y ha construido su destino.

Destino que comienza a construirse desde la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, de la que fue Director desde 1999 hasta 2008. Comenzó en 1976 siendo en ella profesor de estética, obteniendo el Doctorado en Arquitectura en 1982, llegando a ser Catedrático de Composición Arquitectónica, siendo Catedrático Emérito desde 2015. Esa Escuela donde muchos intentábamos aprender el «Arte» de la arquitectura con mayúscula, aquel derivado del saber renacentista, acercarnos a él a través del conjunto inigualable de maestros que allí enseñaban, como Victor d´Ors, Rafael Mo-

neo, Fco. Javier Sáenz de Oíza, Juan Daniel Fullaondo, Javier Carvajal, Juan Navarro Baldeweg, Javier Seguí y tantos otros. Esa Escuela donde Juan Miguel demostró tener una incansable pasión por los infinitos puntos de vista de la arquitectura, y en la que enseñaba a sus alumnos, como quería Platón, a *dirigir la vista hacia lo alto,* a abrir los ojos, a dirigir los sentidos al fondo de las cosas. Desde la Composición Arquitectónica entendida como un campo de conocimiento capaz de interpretar, de desvelar, cuánto de pasado hay en el presente y cuánto de futuro augura la obra de arquitectura. Desde esa «Composición» a la que corresponde el plano del arte, el conjunto de experiencias de los valores sensibles, pero también desde el plano de referencia de la ciencia y desde el plano de inmanencia de la filosofía, los tres planos que actúan sobre las fuerzas que componen el mundo, según Deleuze.

Como investigador-creador Juan Miguel Hernández León tiene la capacidad de utilizar información incompleta o ambigua, siendo propio del proceso creador el detectar pautas con muy escasa información, moviéndose como un detective, indagando en «afinidades sospechosas», como en su discurso de hoy, convirtiéndose en una suerte de nómada intelectual, siempre buscando, dirigido por un proyecto informulado, conscientemente o no, o por un amplio proyecto vital, que no es más (ni menos) que el resonar de las cosas en el sistema de sus preferencias. Pero todo este esfuerzo de búsqueda implica una tenacidad urdida, una constancia mantenida, una operación vital, expuesta al viento de lo abierto, que diría Rilke, al azar y al accidente, prolongada por el afán de una subjetividad que quiere ampliar su libertad, sus dominios, su paisaje interior. Para su mirada creadora los estímulos son un pre-texto donde poder leer el propio texto, convirtiéndose en una búsqueda dirigida por un proyecto. Ante el encanto de lo importante, elegir una línea de investigación es oír la llamada de lo sugerente, y como decía Conan Doyle en boca de su personaje Sherlock Holmes, «sólo se puede ver lo invisible si se está buscándolo».

PARA SU MIRADA CREADORA LOS ESTÍMULOS SON UN PRE-TEXTO DONDE PODER LEER EL PROPIO TEXTO

Pero sustituyamos investigar por pensar. Sustituyamos la investigación en arquitectura por la arquitectura como arte del pensamiento. Y *Pensar,* desde la filosofía vitalista de Gilles Deleuze, tan querido, estudiado y explicado por Juan Miguel, significa, como él mismo ha comentado, significa *pensar la diferencia*, en una superación del esquematismo dual de la metafísica tradicional. Es una operación conceptual, nos dice, de condición inmanente y fenomenológica, que se deriva de la ruptura propuesta por Nietzsche, y que tiene su continuidad en pensadores como Heidegger, Foucault, Derrida, y Deleuze... Un pensamiento destinado a oscilar «entre el plano de la experiencia y el plano de inmanencia, y que se desliza entre las fuerzas que componen la realidad».

En último extremo Juan Miguel Hernández León nos recuerda, con Heidegger, que debemos hablar y escribir menos acerca de la técnica y pensar más acerca de su esencia, saber distinguir lo esencial de lo accidental. Desde la profundidad de pensamiento que supone su trayectoria, se divisa la construcción de una ontología de la obra de arte, en el territorio de la arquitectura y del paisaje.

Podríamos destacar algunos de sus libros, como *Arquitectura Española Contemporánea: la otra modernidad, La casa de un solo muro, Autenticidad y Monumento. Del mito de Lázaro al de Pigmalión, o Eduardo Souto de Moura; temas del proyecto.* O capítulos de libros como ¿Habitar la escultura?, Arquitecturas del límite, *Le Corbusier y la síntesis de las artes, Doblando el ángulo recto, Arquitectura y ciudad; la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*, y muchos más, así como numerosísimos artículos en las mejores revistas especializadas como *Lotus, Casabella, Revista de Occidente, Arquitectura Viva, Arquitectura,* y muchas más. Desde su incansable labor editorial, Juan Miguel Hernández León fue el Director fundador de la Revista *Pasajes de Arquitectura y Crítica* (Premio Santiago Amón de la difusión arquitectónica) y director de *Iluminaciones. Revista de arquitectura y Pensamiento*. Colabora habitualmente en diversas revistas especializadas en Arquitectura y Arte. Fue Director científico de las colecciones *Textos de Arquitectura*, de la Editorial AKAL, y, en la actualidad, de la colección *Historia del Arte y de la Arquitectura,* en la Editorial ABADA. Pertenece a distintos Comités Científicos de revistas indexadas.

EL ACADÉMICO DE NÚMERO D. JAVIER BONED PURKISS, PRONUNCIANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DEL NUEVO ACADÉMICO

Pensando arquitectura, Juan Miguel Hernández León ha hecho en muchas ocasiones hincapié en el concepto de vacío, que va más allá del espacio. Heidegger llamó al vacío «el hermano de la propiedad del lugar» y antes que un defecto, lo consideró signo de evidencia, recurriendo a su voz primigenia *vaciar,* que equivale a *reunir.* Así el vacío actúa, en su incorporación plástica, sobre el modo de establecer los lugares, sobre aquel establecer que busca los lugares poniendo a prueba su apertura. Juan Miguel, en su obra *Conjugar los vacíos: Ensayos de arquitectura*, despliega y reúne los significados en el ámbito del sentido genérico del discurso, estando el objeto referencial disuelto en el lenguaje, configurando los textos una manera de declarar una cierta teoría de la arquitectura.

También ha sido comisario de exposiciones como *Designing America. El trazado español de los EEUU* que, tras su inauguración en la Biblioteca Nacional de España, recorrió los EEUU, exhibiéndose en Washington, Houston, S. Antonio o Sta. Bárbara, o *Arqueología de la memoria reciente*, inaugurada en Madrid y posteriormente en Tokio.

Juan Miguel nunca se rinde. Como experto en artes marciales, que lo es, estudia a su oponente, que es todo aquello que merece la pena pensarse, aprovecha sus fuerzas misteriosas para ponerlas a su favor, a fin de asestar así el golpe definitivo, aquel que permite desarmar, desvelar lo que permanecía oculto en lo pensado, para después reconstruirlo y traerlo a nuestra presencia, mostrándolo a través del lenguaje. Y es que, como asegura José Luis Pardo, «hay memoria y verdad en el lenguaje, pero la verdad no puede decirse en él, porque el lenguaje simplemente la muestra». De ahí el entendimiento de la verdad como *descubrimiento*.

Para Juan Miguel Hernández León, la esencia de los distintos ámbitos es el camino del pensamiento, y recoge en su devenir los elementos necesarios y suficientes para definir las diferentes esencias del arte y de la arquitectura. En su libro *Ser-paisaje*, busca un horizonte de apertura, una espera que dé sentido a las cosas, ese horizonte o perspectiva que define todo conocimiento. Juan Miguel nos habla de organizar el mundo según un deseo de proyecto, que permita la construcción sobre el entorno de un medio de comportamiento, un sistema de significaciones que traduzca al exterior su deseo interior como sujeto. Nos habla de un *proyecto de horizonte*, elemento determinante en la filosofía de Husserl.

EN SU LIBRO *SER-PAISAJE*, BUSCA UN HORIZONTE DE APERTURA, UNA ESPERA QUE DÉ SENTIDO A LAS COSAS

Como colofón de esta obra *Ser paisaje*, escribe una de sus obras más completas, *Ser-arquitectura*, libro en cuya presentación en Málaga, hace unos meses, intervino nuestra Academia. Se parte de la definición de la Arquitectura, planteada desde el Renacimiento, como *Arte de la Edificación*, cuando el concepto original de *ars* latino (o *techne* griega) es elevado hacia arriba, a un Arte con mayúscula, y Juan Miguel interroga, según sus mismas palabras, «a una serie de testigos a lo largo de la Historia, desde Agustín de Hipona, pasando por Spinoza, Bacon, Heidegger, Schopenhauer, Hegel», para saber cuál es la diferencia entre los dos. La conclusión es el encuentro inesperado con la sensación difusa y abierta que el Arte con mayúscula es *un hacer*, siendo así su condición, como la de la belleza, un infinitivo, un *hacer que nace a la pre-esencia*, matizando la idea de Jean Luc Nancy, de que nada puede ser, al mismo tiempo, visible y enunciable.

Juan Miguel se re-encuentra así con Gilles Deleuze quien nos dice que «la esencia, tal y como se manifiesta en la obra de arte, es una diferencia interna, la presencia de una cualidad última, que existe en la manera en que se nos aparece el mundo, diferencia que, si no existiese, haría que el arte quedara como secreto interno de cada uno».

Y es que como asegura Pierre Aubenque, cuando nos interrogamos acerca del ser, el asunto no se concluye en la unidad de un saber. No hay discurso único sobre el ser, sino una búsqueda indefinida. Se va constituyendo el ser-arquitecto en Juan Miguel Hernández León como una frontera o límite, este límite presiona al pensador-creador, quien se alza hasta aquellas interrogaciones radicales que preguntan por el sentido o el sinsentido, apelando, como dice Eugenio Trías, a una razón fronteriza. Como tal debe entenderse una racionalidad que descubre su propia limitación en la imposibilidad ra-

EL ACADÉMICO DE NÚMERO D. JAVIER BONED PURKISS, PRONUNCIANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DEL NUEVO ACADÉMICO. A SU DERECHA, EN LA MESA, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

dical de generar el dato mismo desde el cual puede levantarse como razón. Pero a la vez reconoce en ese límite el resorte que puede darle acceso, en este caso, a la esencia del arte y de la arquitectura, con una gran hondura crítica.

En el hacer de la arquitectura Juan Miguel Hernández León ha destacado en diversos proyectos ganadores de concursos y galardones, como el proyecto de *Remodelación del eje madrileño Recoletos - Paseo del Prado*, la *Restauración del conjunto de fortificaciones de la Ciudad de Ceuta*, que fue finalista del Premio Nacional de Arquitectura, o la *Restauración del Antiguo Dique del Astillero de Puerto Real y su entorno*, que obtuvo el premio «*Water Fronts*» en Washington (EEUU), o el *Proyecto y obra de reconstrucción del Pabellón de la República Española para la Exposición Internacional de París de 1937*, realizado en 1992 en Barcelona. Entre sus obras pueden también mencionarse las del *Centro Internacional de Tecnologías Avanzadas* en Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), o el *Centro de Arte Contemporáneo* en Vélez-Málaga. Ha colaborado con Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura o Patxi Mangado, y la referencia de su obra puede encontrarse en multitud de revistas nacionales e internacionales.

Sobre esta esfera del hacer, cabe destacar uno de los últimos libros de Juan Miguel Hernández León, escrito junto a su amigo el arquitecto y Premio Pritzker Álvaro Siza Bieira, titulado *Una conversación*, un precioso y fructífero diálogo entre ambos donde aparecen recuerdos y vivencias, análisis profundos y lúcidos sobre el ejercicio de la arquitectura.

No podemos olvidar el importante quehacer de Juan Miguel Hernández León en las instituciones y en la Administración, siendo el primer Director General de Cultura de la Comunidad de Madrid, posteriormente Director General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura del Reino de España, en cuyo período se creó el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía y el Thyssen-Bornemisza, siendo en la actualidad miembro del

Patronato del primero. En la gestión cultural y académica ha sido miembro del Consejo Asesor de la Casa Árabe e Instituto Internacional de Estudios Árabes y del Mundo Musulmán, director e investigador principal del Grupo de Investigación *Paisaje Cultural* de la Universidad Politécnica de Madrid, coordinador del Clúster de Patrimonio Cultural en el Campus de Excelencia Internacional Moncloa, vocal del Consejo Nacional de Turismo, patrono de la Fundación Arquitectura y Sociedad o del Campus de Excelencia de la Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente es Presidente del Círculo de BBAA de Madrid. Desde allí realiza una gestión destinada, como él mismo indica, a elaborar un discurso sobre lo artístico, siendo una de las posibilidades que brinda la práctica artística el detectar síntomas, líneas de fuga en el ámbito de lo social. Si el arte ofrece virtualidades, el discurso narrativo elegido por el Círculo de BBAA está en el ámbito del límite, de la ruptura, de abrir campos de libertad y de posibilidades.

El hombre se encuentra proyectado por el Ser, dice Heidegger, fuera de sus propios límites, en un riesgo permanente. El riesgo nos sitúa fuera de cualquier seguridad, en una situación sin cobijo. Esta es una característica de lo humano, esa conciencia del riesgo. Pero es precisamente esa conciencia la que hace encontrar la salvación. La técnica, proseguirá Heidegger, sustituirá el riesgo por la seguridad, llenando el mundo de objetos muertos que esconden, ocultan, desvirtúan, el origen y el sentido de las cosas. Y el Angel rilkeano, el Angel de las Elegías, es el ser que como Juan Miguel Hernández León se ofrece como garantía para reconocer lo invisible a un nivel mucho más elevado de la realidad.

EL HOMBRE SE ENCUENTRA PROYECTADO POR EL SER, DICE HEIDEGGER, FUERA DE SUS PROPIOS LÍMITES, EN UN RIESGO PERMANENTE

Permítanme que termine parafraseando esas majestuosas y célebres frases finales de la película *Blade Runner*, en las que el replicante Nexus 6, diseñado como máquina perfecta, se rebela contra su liquidación programada por el hombre, contra su artificiosa condición de héroe, y al tomar conciencia de *ser en el tiempo*, de *ser para la muerte*, pronuncia unas hermosas palabras, de las que me permito alterar su final, y que dicen así:

«...Yo he visto cosas que vosotros no creeríais...
Atacar naves en llamas más allá de Orión...
He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca
[de la puerta de Tanhausser...
Todos esos momentos se perderán en el tiempo
[como lágrimas en la lluvia...»
Es la hora... de pensar. De pensar lo esencial.

Es la hora quizás también, querido Juan Miguel... de la Academia. Porque no entre ella nadie cuya obra no descanse en el pensar. Bienvenido.

JAVIER BONED PURKISS
Málaga, 13 de octubre de 2022

ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE D. EUGENIO CARMONA MATO COMO ACADÉMICO DE NÚMERO

Presentaciones por D. José Manuel Cabra de Luna, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

> «Quiero dar la bienvenida especial a Dª Gemma del Corral, Delegada de Cultura, Turismo y Deporte; también a los representantes de la Universidad, la Vicerrectora de Cultura Dª Tecla Lumbreras a los Académicos y Académicas que hoy nos acompañan y a todos ustedes, en nutrida representación de la sociedad civil de Málaga. Porque una Academia es, por encima de cualquier cosa, pura sociedad civil. A todos les doy la bienvenida y vamos a dar comienzo al Acto. Doy la palabra al Señor Secretario para que nos lea el particular del Acta en la que consta el nombramiento de D. Eugenio Carmona».

Toma la palabra el Secretario de la Academia, D. José Infante.

EL NUEVO ACADÉMICO D. EUGENIO CARMONA, RECIBIENDO LOS DISTINTIVOS DE LA ACADEMIA DE MANOS DE SU PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

EL NUEVO ACADÉMICO, D. EUGENIO CARMONA, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO

«José Infante Martos, como Académico Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, certifico que las Actas de la Junta General Extraordinaria celebrada en el Salón de Actos de esta Real Academia el jueves 27 de enero de 2022, bajo la presidencia de D. José Manuel Cabra de Luna se procedió a la votación para el nombramiento como Académico Numerario de la Sección Amantes de las Bellas Artes, de D. Eugenio Carmona Mato, candidatura presentada por los Académicos Numerarios Dª Rosario Camacho, Dª María Morente y D. Fernando de la Rosa. Se procedió a la preceptiva votación, resultando elegido por mayoría de 18 votos y una abstención. Lo que como Secretario firmo y rubrico hoy, diez de noviembre de 2022».

Después de haber sido recibido el nuevo Académico y haberle sido otorgado de manos del Presidente su diploma y correspondientes distinciones, realizó su discurso titulado *Masculino Picasso Femenino,* el cual será motivo de una futura publicación.

A continuación, toma la palabra la Vicepresidenta 1ª de la Academia, Dª Rosario Camacho, para pronunciar su discurso de presentación del nuevo Académico.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
JOSÉ INFANTE MARTOS

Málaga, 10 de noviembre de 2022

INGRESO DE D. EUGENIO CARMONA MATO COMO NUEVO ACADÉMICO NUMERARIO

PRESENTACIÓN POR ROSARIO CAMACHO, VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA

Excmo. Sr Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, autoridades, compañeros académicos, señoras y señores, amigos todos.

Quiero iniciar esta intervención, que hago en nombre de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, indicando que es un honor recibir en esta casa al profesor Eugenio Carmona. Cuando, con mis compañeros académicos María Morente y Fernando de la Rosa, presentamos su candidatura para cubrir una vacante en la Séptima Sección, sabíamos muy bien que contábamos con un firme candidato, un profesor que ha desarrollado una importante labor en el campo de la historia del arte y la difusión del patrimonio, cumpliendo sobradamente con los requisitos establecidos en nuestros Estatutos para cubrir la plaza de Académico Numerario.

Y me alegro de haber sido designada para recibirlo porque para mí también es un acto muy emotivo ya que Eugenio Carmona y yo tenemos muchos lazos de unión que se remontan en el tiempo; ha sido alumno mío en la Facultad de Letras de la UMA, más tarde hemos compartido docencia en el Departamento de Historia del Arte y de las conversaciones y discusiones con aquel joven alumno, surgió una gran amistad que continúa y es extensiva a su mujer, Victoria Llamas, también alumna de Historia del Arte.

EUGENIO CARMONA SE FORMÓ EN NUESTRA UNIVERSIDAD CON PROFESORES DE LA CATEGORÍA INTELECTUAL DE JUAN ANTONIO RAMÍREZ

Eugenio Carmona se formó en nuestra universidad con profesores de la categoría intelectual de Juan Antonio Ramírez, y en Madrid con Alfonso Pérez Sánchez, docente asimismo y Director del Museo del Prado, quien lo introdujo en la mecánica del comisariado de exposiciones y gestión de museos, que constituye otra de sus líneas de trabajo, pasando después al Centro Pompidou de París. Desde 2002, es Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad de Málaga, y ha demostrado su extraordinaria capacidad para la difusión del conocimiento, como atestiguan sus alumnos y el interesado público que asiste a sus conferencias, siempre expuestas con brillante oratoria y jugoso contenido. Su afán de búsqueda, su capacidad de sistematización, sus propuestas de estudio, sus enfoques, se han constituido en modelo metodológico. Y ese esfuerzo se ha materializado en la creación de una escuela.

En el desarrollo de su actividad académica, Eugenio Carmona también ha sido fundador y primer director del «Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística» de la Universidad de Málaga, y desde 2016 dirige la Cátedra Picasso de la Fundación Málaga. Ha dirigido más de diez tesis doctorales, y ha liderado tres proyectos de investigación de financiación europea dedicados al cubismo y las identidades del arte moderno.

El profesor Carmona ha impartido seminarios y conferencias en instituciones españolas, hispanoamericanas y norteamericanas. Recordemos su dirección en los seminarios internacionales sobre las «Narrativas del Arte Moderno» de Buenos Aires (2012) y en el Meadows Museum de Dallas (2013), y ha participado en otros simposios internacionales en la Fundación Joan Miró (2011), en la Fundación Gala-Salvador Dalí (2012) y en el Congreso «La mediterranée des arts» celebrado en la Universidad de Retimon en Creta. En 2017 dirigió el Seminario Internacional «Otros cubismos» realizado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En 2019 impartió conferencias en el Centro de Arte Contemporáneo de Beijín y en la Biblioteca Cervantes de Shanghái. En 2020 y 2021 ha impartido cursos y conferencias en la Fundación Juan March de Madrid, en el Museo del Prado y en el Museo Picasso Málaga, con Picasso como protagonista, muchas de las cuales hemos podido seguir «on-line», dada la situación impuesta por la pandemia del covid-19.

HA SIDO FUNDADOR Y PRIMER DIRECTOR DEL «MÁSTER EN DESARROLLOS SOCIALES DE LA CULTURA ARTÍSTICA» DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Este cúmulo de conocimientos se nutre de su probada trayectoria investigadora, que comenzó en 1982 con su Memoria de Licenciatura, dedicada al malagueño José Moreno Villa, un sólido puntal en la Residencia de Estudiantes e interesante figura de la vanguardia española, no tan recordada en España como se debiera, aunque en este Museo de Málaga está bien representado, que se publicó en la Colección 2A. Después, siendo Becario de F.P.I. realizó su tesis doctoral con el profesor Juan Antonio Ramírez, sobre el movimiento renovador del Arte Nuevo, en España

También fue temprano su interés por Picasso. Quiero recordar que en 1981, al celebrarse el Centenario del nacimiento de Picasso, nuestro querido compañero en esta Academia Rafael Puertas Tricas coordinó un libro-homenaje *Málaga-Centenario;* en el volumen correspondiente a los Estudios picassianos se incluyó el que fue el primer artículo de Carmona sobre el maestro, «Picasso y los orígenes de la vanguardia artística en España», a petición de Puertas, que conocía su precocidad, y debidamente autorizado por el Ministerio de Cultura, pues en esa fecha era alumno de 5º curso de la licenciatura. Unos años más tarde el libro *La metamorfosis de la fiesta* (Junta de Andalucía, Sevilla 1988), reunió algunos ensayos, que muestran la atracción de Picasso por los toros, y donde no podía faltar la figura del Minotauro en distintos momentos de la obra de Picasso incidiendo también en el tema de la ceguera que, reflejado en otros protagonistas como Tiresias, le sigue interesando, como hemos comprobado en el discurso.

Desde aquellos años ha centrado su trabajo como investigador en el arte moderno y contemporáneo español, en las corrientes más avanzadas de la vanguardia española, y ha publicado interesantes trabajos sobre Picasso, Gris,

Miró y Dalí, y sobre las poéticas del llamado, en España, «Arte nuevo», configurado entre 1906 y 1956, tema en el que es especialista. Así mismo se ha especializado en el estudio del cubismo como movimiento amplio y complejo, en las variables de la primera modernidad latinoamericana y en los problemas narratológicos relativos al Arte Moderno. Otro campo de su actividad ha sido la teoría del arte, centrándose especialmente en el concepto de «arte de vanguardia» y la relación de la teoría psicoanalítica, y otras posteriores, con la historia del arte.

Estos intereses intelectuales le han llevado a ejercer la crítica de arte, con acertados juicios y claridad de conceptos, aunque no se prodiga mucho en ello.

LA VICEPRRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE PRESENTACIÓN DEL NUEVO ACADÉMICO, D. EUGENIO CARMONA

También ha desempeñado con éxito y prudencia el papel de asesor cultural: En la actualidad es asesor de la Colección Arte Contemporáneo, depositada en al Museo Patio Herreriano de Valladolid, del Tenerife Espacio de las Artes (TEA), del Instituto Óscar Domínguez, y del Museo Casa Natal de Picasso en Málaga.

Por otro lado, ha formado parte de diferentes patronatos, comités, jurados y premios, tanto a nivel nacional como internacional. En los últimos años ha sido miembro del patronato y del comité ejecutivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Asesor de Arte de la Fundación Telefónica y Consejero del Instituto de Cultura de la Fundación MAPFRE. Así mismo ha sido miembro fundador, patrono e integrante del Comité Ejecutivo del Museo Picasso Málaga y miembro de la Comisión Andaluza de Bienes Culturales. En 2018, lo fue del comité científico del Congreso Internacional «Picasso e Historia» celebrado en el Museo Picasso Málaga y en 2019 ha formado parte del comité de referencia del Simposio Internacional «Picasso y Rusia».

Voy a exponer parte de su importante trabajo como comisario de exposiciones.

Con proyectos dedicados a Picasso, Eugenio Carmona ha sido comisario de exposiciones y asesor científico en la Shrin Kunsthalle de Frankfurt, en el Palazzo Strozzi de Florencia (Italia) y en las sedes de exposiciones del Banco do Brasil, en São Paulo y Río de Janeiro, a través de la empresa *Expomus*. Me gustaría aportar un dato: la exposición «Picasso y la modernidad

española», en Río, consta en el ranking de exposiciones dedicadas a Picasso, como la más visitada en el mundo.

Como asesor de la Colección Cubista de Telefónica, es responsable de exposiciones y proyectos en la Fundación Telefónica de Madrid; también ha comisariado exposiciones en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en el Musée d'Ixelles en Bélgica, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en la Pinacoteca de São Paulo en Brasil, en la Fundación Telefónica de Chile y en la de Perú. Así como de la exposición «Tiempos de Cubismo», en el NAMOC de Pekín, en 2010.

Con temas relativos al arte español del siglo XX, Eugenio Carmona ha comisariado exposiciones y proyectos en el Meadows Museum de Dallas, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el Museo Patio Herreriano de Valladolid, en la Fundación MAPFRE, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en la Fundación Casa Natal Picasso de Málaga, en el Museo Carmen Thyssen de Málaga y, especialmente, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía donde ha trabajado en diversos proyectos y de manera continuada, desde 1990.

Como han podido comprobar Eugenio Carmona, Catedrático de la Universidad de Málaga, no se ha limitado a este rincón del sur, sino que tiene una amplísima proyección internacional, pero es malagueño y quiere vivir en Málaga, y ésta también es centro de su interés. Además de publicaciones específicas, me refiero a otras exposiciones comisariadas o asesoradas por él, entre las más recientes «Eugenio Chicano siempre», en este Museo de Málaga y «Bienal Sur» en el Centro Cultural La Térmica.

Por razones de espacio no puedo completar la exposición de los méritos del nuevo Académico, especialmente las publicaciones, pero citaré algunas recientes

- «Picasso: pulsión vernacular y devenir histórico» en *Picasso e Historia*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2021.

- «Paradigma y contra-paradigma. Alfred H. Barr Jr., Picasso y el cubismo» en *Genealogías del Arte Moderno*, Madrid, Fundación March, 2019.

- «Dirección Chirico». La Pintura Metafísica y las experiencias del «arte nuevo». 1917-1947, en *El mundo de Giorgio de Chirico*, (Dirección Mariastela Margozzi, Barcelona, 2018.

- «Emancipación. Juan Gris, María Blanchard y las experiencias del cubismo (1925-1927)» en *Juan Gris, María Blanchard y los cubismos (1916-1927)*, Málaga, Museo Carmen Thyssen, 2017.

- «Ángel Zárraga, las vidas del cubismo y las narraciones de lo moderno. 1914-1918», en *El sentido de la creación en Ángel Zárraga*, (ed. Claudia Garay y Mireida Velázquez), México D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo del Palacio de Bellas Artes, 2014.

- *Picasso e la modernità spagnola*, Florencia, Mandrágora y Fondazione Palazzo Strozzi, 2014, (Ed. Eugenio Carmona).

- «Le Jeune Dalí, La Residencia de Estudiantes et les stratégies de la différence» en *Dalí*, (Edición de Jean-Hubert Martin, París y Madrid, Centre Pompidou y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

- «Experiencias de la Modernidad en las Artes Plásticas Españolas, 1916-1946» en *Experiencias de la Modernidad. 1916-1956*, Edición de María Corral y Eugenio Carmona, Madrid y Valladolid2013.

- *Picasso, Miró, Dalí, Giovanni e arrabbiati: la nascita della modernità*, Florencia, Skira y Palazzo Strozzi, 2011.

- «María Blanchard y la *segunda vida* del cubismo. 1916-1920», en *María Blanchard*, Edición Carmen Bernárdez, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Botín, 2012.

- «Ironía. Instinto. Las artes plásticas en *Gallo*. 1927-1928» en *Gallo. Interior de una revista, 1928*, Edición de Luis Muñoz, Madrid y Granada, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Patronato de la Alhambra y del Generalife, 2008.

Eugenio Carmona, pletórico de libertad y entusiasmo, quiere presentarnos a Picasso y su creación imbricados en la realidad más inmediata, y nos ha ofrecido un brillante y lúcido discurso sobre ese creador universal tan poliédrico, analizándolo a través de diferentes planteamientos estéticos.

En su discurso Carmona rompe prejuicios, introduciendo ideas que arrasan con mucho de lo que se ha dicho o se dice sobre Picasso. Presenta al artista, reconocido como heterosexual, misógino y machista, viviendo lo que definen los psicólogos como «parafilia», un deseo de ser mujer; le excita la idea de sí mismo como mujer porque, además de desear a la mujer, reconoce su deseo y ansía apropiarse de la condición de mujer, de su sensibilidad. «Yo soy una mujer...Todo artista es una mujer... los artistas «gays» no pueden ser auténticos artistas pues quieren a los hombres...» dijo a Geneviève Laporte, en una entrevista en 1927, que ella publicó después de su muerte. Y cuando le pregunta, más tarde, sobre su vida amorosa, le habla de su tormentosa relación con Dora Maar, a la que quiso «como a un hombre». Extrañas palabras que Carmona quiere desentrañar analizando la obra de Picasso a través de determinadas teorías.

EN SU DISCURSO CARMONA ROMPE PREJUICIOS, INTRODUCIENDO IDEAS QUE ARRASAN CON MUCHO DE LO QUE SE HA DICHO O SE DICE SOBRE PICASSO

A lo largo de la historia, los acercamientos a la obra artística han ido cambiando, se imponen nuevas modas culturales, unas fagocitan a las otras pero al cabo de los años resurgen, junto a otras nuevas y así la historia del arte se enriquece y adquiere mayor complejidad: las nuevas propuestas iconográficas, el lenguaje visual, lo performativo (Picasso es un artista perfor-

mativo), las claves que aporta la biografía, la interculturalidad, la reinvención de las miradas, algunas muy especiales y cada vez más mediatizadas por las imágenes (que en el caso de Picasso él mismo ha propiciado), la «pulsión escópica», la interacción del psicoanálisis, los deslizamientos de género, la redefinición de las identidades sexuales de la teoría «*queer*», o esa fuerza deseante de «*lo trans*» para acceder a espacios femeninos.

Reflexiona sobre la identificación de Picasso con el Minotauro quien, consciente del monstruo que lleva dentro, debe pagar con la ceguera, a lo que le condenó Afrodita, y lo relaciona con Tiresias, que pudo ser hombre o mujer, en diferentes momentos de su vida; aquí la poética de lo *trans*, dos polos que se atraen y se rechazan, concluyendo que la inteligencia sexual de la mujer es superior a la de los hombres. Pero no es posible separar sexualidad de identidad y, recurriendo a la teoría psicoanalítica en cuanto a la componente bisexual del individuo, interpreta aquellas citas como una defensa, una formación reactiva para apartar de sí mismo un recuerdo traumático.

Apollinaire indicó que los adolescentes del periodo azul no eran ni hombres ni mujeres, manifiestan una cualidad andrógina (se adelanta al principio *queer*) y Richardson, que no podía dejar de asistir a este discurso, indicó que a Picasso le gustaban los homosexuales porque eran susceptibles a su magia. Rosemblum, quien tampoco podía faltar esta noche, supone que Picasso pudo inspirarse en la fotografía homo-erótica de Von Gloeden; realmente hay un despertar de la sensibilidad europea que abarca amplias áreas.

También Picasso habló con Laporte de sus primeros años en París, muy ligado a Max Jacob y Gertrude Stein, que fueron sus mentores intelectuales y con los que mantuvo una estrecha y compleja relación, que no acabaría bien; ambos están presentes en su evolución como artista, en momentos fundamentales de su renovación creativa, son los años en que se gesta «Las señoritas de Aviñón» y cuando se acrecienta la ruptura con el sistema de representación seguido desde el renacimiento, con la creación del cubismo. Y también lo apoyaron cuando Picasso, que no era francés, se siente marginado, estaba en el terreno de la extraterritorialidad y la alteridad; por eso cuando habla de sus orígenes en Málaga, lo hace con nostalgia, porque se sitúa en la extraterritorialidad. Por otro lado, su valoración del arte primitivo no es por moda, sino asumiéndolo como algo propio, un fenómeno de interculturalidad.

En sus composiciones Picasso introduce citas del mundo griego de muy diferentes maneras, pero no sólo de lo clásico, también de la pintura del renacimiento y el barroco, y de artistas contemporáneos. A través de un alud de imágenes la mirada experta de Carmona nos muestra a Picasso en diálogo con lo que ha visto y lo que le rodea; como ejemplo para «Las señoritas de Aviñón» apunta diversas claves en relación con las máscaras negras, y hay también figuras muy ambiguas, insistiendo en las correlaciones de género; la figura central, tan potente, enlaza con uno de los esclavos de Miguel Ángel, del cual el maestro siempre tuvo una réplica en su estudio.

Para descubrir esos mensajes que le han transmitido a Carmona las creaciones de Picasso, de poderosa fuerza persuasiva, no basta con poseer

CARMONA RECONOCE NO SER EL PRIMERO EN PLANTEAR UNA LECTURA «QUEER» DE PICASSO

ACADÉMICOS ASISTENTES AL ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE D. EUGENIO CARMONA COMO NUEVO ACADÉMICO NUMERARIO. EN LA PRIMERA FILA, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. ÁLVARO MENDIOLA, D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, Dª ROSARIO CAMACHO, D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, D. SUSO DE MARCOS, D. ÁNGEL ASENJO, D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA Y Dª MARÍA MORENTE. EN LA SEGUNDA FILA, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. ELÍAS DE MATEO, D. JAVIER BONED, D. RAFAEL MARTÍN-DELGADO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. JOSÉ INFANTE, D. EUGENIO CARMONA, D. JOSÉ MARÍA LUNA, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, Dª ESTRELLA ARCOS, Dª MARÍA PEPA LARA Y Dª MARION REDER

una mente brillante. Eugenio Carmona, además, ha sabido prepararse, adquirir una educación adecuada, adentrándose en las lecturas tanto de los filósofos griegos como buceando en la historiografía más reciente sobre la creación contemporánea, para llegar a ser un experto en el mundo de la imagen, en su filosofía, en el lenguaje de las formas y su significado.

Este discurso, pionero, sienta posiciones. Carmona reconoce no ser el primero en plantear una lectura «queer» de Picasso, citando a Robert Lubar, pero desde antes del año 2000, esta línea forma parte de sus intereses de investigación, como ha demostrado en algunas de las conferencias impartidas en la Fundación March y también en Málaga, en la Casa Natal de Picasso.

No cabe duda de que la presencia en nuestra Academia de San Telmo de Eugenio Carmona, un referente en el arte contemporáneo y muy especialmente en Picasso, era necesaria. Y señalar mi alegría y mi satisfacción personal por su ingreso en esta casa no me exime de expresar la satisfacción de nuestra Real Academia por acoger como Académico Numerario a Eugenio Carmona, al que define su talante cosmopolita, su clara inteligencia y su brillante trayectoria vital y profesional. Quiero señalar también que es un profesor joven, no ha dejado todavía las aulas de la UMA, y estamos seguros de que las inquietudes demostradas en ellas pasarán a nuestra Academia, con la que inicia una andadura y un compromiso, que marcará su actividad futura en el seno de ella, y que auguramos será productiva, beneficiosa y revitalizadora.

Personalmente y en nombre de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, Eugenio, querido amigo, te felicito como nuevo Académico, también por tu bien argumentado discurso, y te doy la más calurosa y cordial bienvenida.

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
Málaga 10 de noviembre de 2022

DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID DE DOÑA ESTRELLA DE DIEGO OTERO

PICASSO Y LAS CULTURAS POPULARES

Excelentísimo Señor Presidente; Ilmas. Señoras Académicas e Ilmos. Señores Académicos, Señoras y señores, amigas y amigos,

Me siento profundamente conmovida por estar hoy ante ustedes en Málaga, ciudad a la que me siento ligada desde hace tantos años que se pierden en mi memoria. De manera que permítanme, en primer lugar, empezar dando las gracias más efusivas a las personas que han avalado mi candidatura —las Ilmas. Señoras Camacho y Morente y el Ilmo. Señor Luna—, así como al resto de miembros de esta Corporación por su generosidad al aceptarme para formar parte de la misma.

No solo es un enorme honor compartir tiempo y espacio con los que, a partir de hoy, serán mis compañeros en esta *Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, sino que pasar a formar parte de la misma me permitirá vincularme más si cabe a Málaga, que desde hace muchos años ha salpicado mis imaginarios sentimental e intelectual, y hasta investigador, cuando, siendo una joven trabajando en su tesis doctoral, llegaba a la universidad de esta ciudad, a su Departamento de Historia, en la que sería una de mis primeras invitaciones a un congreso.

Aquel viaje, al cual se sumarían tantos que se mezclan entre los recuerdos, inició en mi biografía una relación profesional con la ciudad —y con muchos grandes amigos— que dura décadas —hasta el día de hoy—, siendo testigo de los cambios que han ido ocurriendo, del auge cultural malagueño, de las transformaciones en el tejido de sus museos que han visibilizado lo que tantos sabíamos: Málaga, ciudad escritora; ciudad artista; editora de vanguardias. Ciudad faro, donde los intelectuales pudieron reflejarse incluso en algunos momentos complicados en el proceloso siglo XX español.

Volver a Málaga es, pues, volver a casa cada vez, a esa luz y ese aire que me despeja los pensamientos. En Málaga han surgido las ideas para algunos de mis libros —imaginé el que trataba de los mapas y las relaciones coloniales, en 2004, paseando por la Calle Larios una tarde de invierno suave—,

quizás porque Málaga tiene para mí también algo de las vacaciones largas de la adolescencia, con toda la vida por delante, soñando con lo porvenir, en aquella Marbella pausada y casi agreste, de otro tiempo.

Málaga es las aventuras de los amigos pintores de la juventud, en Torremolinos; ese mar que me sigue pareciendo tan moderno cuando lo veo, que trae hasta la memoria a los pobladores de la revista *Litoral*, sinónimo de lo porvenir. Alguien bromeaba al decir que mi amor hacia Málaga tiene en su origen mis vinculaciones con Gran Bretaña y quizás no estaba desencaminado, pues Málaga es a su modo muy inglesa —y no lo digo solo por el cementerio inglés o la Casa Brenan— recientemente recuperada por este Ayuntamiento, que también.

LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO, IMPONIENDO LOS DISTINTIVOS DE LA ACADEMIA A LA NUEVA ACADÉMICA, Dª ESTRELLA DE DIEGO

Para los que como yo tenemos las raíces en el interior, este cielo tiene algo de mar y este mar mucho de anuncio de vanguardia, irremediable. Mar moderno, que permite a los cuerpos mostrarse y desvestirse cuando pocos se atrevían a hacerlo. Lo hizo Gala Eluard en su mítica visita a Torremolinos, invitada por los escritores próximos a *Litoral* junto a su entonces pareja Salvador Dalí, hacia 1930. El primer *topless* en España, repite con frecuencia la prensa, al acecho de la noticia, de las «celebridades».

De pronto vuelve a mi mente Picasso en una de las muy conocidas fotos en la playa con Dora Maar, la fotógrafa de *El Guernica* y amiga de Lacan; la mujer que en los años 30 del XX vivió con Picasso y a la cual pintó desbordada de lágrimas; de la cual se ocupó Judi Freeman en el temprano *Picasso and the Weeping Women: the years of Marie-Therese Walter & Dora Maar*, aparecido en 1994. Maar a ratos casi una Mater Dolorosa de la escultura del barroco andaluz sobre el cual escribió tanto mi maestro, el Prof. Bonet Correa; bricolaje de Lévi-Strauss, estilos y genealogías que configuran el mapa picassiano de lo diverso. Dora Maar es, además, una de las grandes recuperadas en la lectura actual del pintor —porque ha habido y hay muchos «Picassos» a lo largo de los años—, cuando las generaciones más jóvenes le piden cuentas por su relación con las mujeres: piden revisarle desde una perspectiva de género. Y Maar es, sin duda, la protagonista de una relación tormentosa entre ambos —lo explica en su reciente biografía Brigitte Benkemoun—.

VOLVER A MÁLAGA ES VOLVER A CASA CADA VEZ, A ESA LUZ Y ESE AIRE QUE ME DESPEJA LOS PENSAMIENTOS

Esa playa está lejos de Málaga, claro, aunque es quizás cierto que Picasso permaneció siempre ligado a la ciudad, a sus raíces más populares, incluso por razones que habría que matizar respecto al estudio, por otro lado minucioso, que lleva a cabo Natasha Staller a propósito de la cultura popular, local también. Es la revisión brillante que propone la Profesora Méndez Baiges, docente de esta universidad, en su ensayo sobre *Las señoritas de Aviñón*, uno de los cuadros que han despertado y siguen despertando preguntas insaciables en mí, desde la primera vez que me tropecé con él en clase, a partir de una lectura que hoy llamaríamos «crítica», de la mano —¿o habría que decir del ojo?— de nuestro querido maestro y amigo, muy ligado a esta universidad, además, Juan Antonio Ramírez. También a él quiero dedicarle mi recuerdo esta tarde y agradecerle que me enseñara a mirar con libertad.

Y es justo en este punto donde debería empezar pidiendo disculpas por presentarme hoy aquí, ante ustedes, hablando de Picasso y no solo por las aportaciones de la Profa. Méndez Baiges. Cómo hablar sobre Picasso frente a tantos picassianos ilustres que forman parte de esta corporación, desde el mencionado Ilmo. Sr. Luna o el Ilmo. Sr. Lebrero, ambos directores de las instituciones de esta ciudad dedicadas a Picasso, al Ilmo. Sr. Carmona, uno de los máximos especialistas en Picasso, y junto con la Profa. Méndez Baiges, otro admirado y querido colega, todos ellos mucho más capacitados que yo para hablar del pintor, sin duda.

A decir verdad, a lo largo de mi carrera investigadora he llegado a Picasso a través de otros temas que han sido recurrentes en mis escritos: asuntos ligados a la alta y baja cultura, a las culturas populares, a eso que se podría llamar «consumo visual», el que ponen sobe el tapete las primeras vanguardias. Muy ligado a esas nuevas formas de consumo visual a través de la circulación de revistas, postales o artefactos, aparece otro de mis temas favoritos desde finales de la década de 1990: el impacto de las culturas lejanas y la negociación de significados que éstas imponen al discurso occidental, un asunto que ha ido ganando importancia a partir de *Black Life Matters* y la de-colonialidad, pero que ha estado ahí desde hace tiempo. O ligado incluso a mi pasión por el bricolaje de Lévi-Strauss: ir construyendo una nueva realidad con lo que se tiene a mano, fragmentado, fotograma.

Y, cómo no, a la construcción del artista como celebridad. No en vano, en una conferencia dictada en el Museo Picasso de Málaga en 2006 —«Arriba y abajo. Picasso y las culturas populares»—, decidí comenzar la charla con unas conocidas anotaciones de Warhol en *Mi filosofía*, tras la muerte de Picasso. En ellas subrayaba lo abundantísimo de la producción del malagueño y la imposibilidad real de remedarle en un intervalo reducido. Una misión imposible incluso para él, para Warhol, decía, que en su proceso creativo podía avanzar muy deprisa. Picasso tenía más capacidad de producción.

Se trata, pues, de recorrer cuatro de las preguntas recurrentes a lo largo de mi carrera cuando confluyen en una de las posibles lecturas de Picasso —ya se anunciaba que hay muchas—, inserta además en conceptos que desde algunos años atrás se han vuelto a poner encima de la mesa para ser

revisados: «primitivo» o hasta «exótico», referidos a lo que viene de lejos, de fuera de lo consuetudinario también. Eso por no hablar de las lecturas desde la perspectiva de género en una nueva aproximación al artista, ahora muy en boga y que no van a ser materia de discusión esta tarde para mí.

Lo importante sería entonces, en primer lugar, tratar de definir el territorio que abarca el propio término que utilizo en el título de mi lección, las «culturas populares», en plural, que, como iremos viendo, engloba en este ámbito concreto la cultura producida en torno a los llamados medios de masas y de reproductibilidad mecánica, por citar a Benjamin. Sin embargo, incluye al tiempo cierta «cultura vernácula» —entendida como la cultura primigenia, la de la pertenencia a los diferentes lugares y no solo como las formas de arte y los artistas que no son tales de partida, los representantes del «outside art»—; esa que a lo largo del siglo XX ha jugado un papel esencial a la hora de configurar las narrativas de la Modernidad y que se cruza con la producida por los medios en la lectura que propongo para Picasso.

ES POSIBLE QUE ESA PASIÓN DE PICASSO HACIA LOS TOROS SEA MUCHO MÁS QUE UNA ANÉCDOTA DE «LO ESPAÑOL»

Me detengo un momento en este *Matador* que Picasso pinta el 14 de octubre de 1970 —cuánto llaman la atención las fechas concretas, detalladas, en las obras del artista, detalles del que quiere dejar la historia ordenada como ocurre con los surrealistas—. La obra está inscrita en una pasión por los toros —espectáculo popular, de la cultura popular—, que el pintor atesora a lo largo de su carrera, empezando por ese muy conocido pequeño picador amarrillo, el óleo pintado a los ocho años bajo la dirección del padre. Una pintura, dice la historia más repetida, de la cual el artista no se quiso separar jamás y que hoy en día sigue en manos de la familia Picasso.

Pero el *Matador* de 1970, recuerda Richardson, es muy especial, ya que representa el final de una historia. Richardson recuerda cómo fue el último cuadro de tauromaquias para Picasso. No solo: el rostro del modelo desvela los rasgos de un afrodescendiente, el torero mozambiqueño que, en palabras del citado crítico, Picasso vio en una corrida de Fréjus, a la cual asistió en octubre de 1970. Según el propio Richardson, que a su vez cita a Jacqueline Roque, la última mujer de Picasso, el pintor pasó días trabajando en el cuadro obsesivamente, una despedida consciente de los toros. Y lo colocó en un lugar de honor en la casa: al lado del *Bodegón con naranjas* de Matisse.

Es posible que esa pasión de Picasso hacia los toros, la que aprende de niño en las corridas a las cuales le lleva su padre, sea mucho más que una anécdota de «lo español», o incluso otro aspecto más del lado oscuro de Picasso para los antitaurinos. Nos guste o no la corrida, estemos o no de acuerdo con ella, podríamos estar frente a una muestra de la más sofisticada cultura vernácula que por arte de magia, en este retrato de torero mozambiqueño se cruza con la otra parte de la cultura vernácula en la producción de Picasso a través de la procedencia y el rostro del torero. Pero aún es pronto para desvelar este relato.

Regresará luego a los toros, a menudo, quizás con nostalgia de ese recuerdo infantil, del primer contacto con la cultura popular que en su obra se va travistiendo, pero que permanece en la parte trasera de su recuerdo, que

le va a perseguir en un juego de series que se dilatan en el tiempo y el espacio. Y en la escultura: el gran y bello bronce de 1942 en el Museo Picasso de Málaga. O incluso en ese juego de disfraces tras los cuales se oculta a menudo y a los cuales volveré.

«Oh, no. No esperes que me repita. Mi pasado ya no me interesa. Prefiero copiar a otros que repetirme. Por lo menos inyectaría algo nuevo en ellos. Me gusta demasiado descubrir.», había dicho Picasso en 1954. Y luego, algunos años más tarde, en 1960, remachaba: «Copiar a otros es necesario, pero qué pena copiarse a uno mismo.» Buscar, tal vez, las raíces en los que antes de él retaron a la alta cultura y volvieron los ojos hacia lo popular epitomizado por la tauromaquia misma: Goya, ¿por qué no? .Aunque, ¿copiar de dónde? ¿Copiar y copiarse cómo? ¿Repetir y repetirse cómo?

A menudo vuelvo al recuerdo de Picasso al atravesar el patio del Palacio de Goyeneche en Madrid, el que alberga la Academia de Bellas Artes de San Fernando, por la cual paseo ahora pensando en los que me precedieron entre las estancias. Hasta hace poco he sido la Académica Delegada del Taller de Vaciados, de modo que la reflexión de Picasso ha vuelto a mi mente con frecuencia, mientras trabajaba en el maravilloso taller, con esas copias que son mucho más que copias. O igual son copias sin más, que no es poco.

Picasso llega a San Fernando el curso 1897-98 y se matricula en la asignatura de «Dibujo del Antiguo y Ropajes», según consta en el expediente conservado en los archivos. Llega, tal vez, forzado a matricularse por el prestigio de la institución a finales del siglo XIX y primeros del XX. Un lugar de referencia. Por una idéntica razón y las mismas pocas ganas, a San Fernando llega Dalí en la década de 1920, cuando su padre, un conocido notario catalán, le impone como condición para ser artista que estudie en la Academia en Madrid. Su estancia, como la de Picasso —que se va sin cerrar el año por una enfermedad— fue breve y, como Picasso, que prefería el Prado, Dalí recordaba estar más en deuda con las reuniones de la Residencia de Estudiantes —donde conoció a Lorca, Buñuel y Maruja Mallo— que con la Academia de Bellas Artes. Pese a todo, no deja de ser curioso observar en Dalí la misma pericia picassiana para el dibujo, la que se aprende en la enseñanza tradicional, la que Picasso encontraba cuando copiaba vaciados y modelos al carboncillo en los ejercicios en La Coruña, Barcelona, San Fernando... Vaciados como la máscara del Nilo, que vio sin duda en San Fernando, pues está en nuestra colección, un vaciado del siglo XVIII, icono que regresaría a su imaginación tiempo después, cuando en los años 30 del XX se embarcaba en la Suite Vollard para hablar del escultor en su estudio.

En todo caso, cuando llega a San Fernando Picasso ya sabe dibujar. Tal vez Picasso supo dibujar desde el principio de los tiempos. Ya ha aprendido el valor de la serie, de la copia, de la multiplicidad... que la relación con los vaciados, esencial en la formación clásica de los artistas durante la primera mitad del siglo XX —y aún después—, enseña a las miradas atentas.

De manera que, ¿copiar de dónde? ¿Copiar o copiarse cómo? ¿Repetir o repetirse cómo? ¿Produciendo en serie? ¿Produciendo en exceso? ¿Buscan-

NO SIEMPRE HABÍA SIDO EL ARTISTA DE ÉXITO QUE PERSIGUE LA PRENSA Y QUE OCUPA LA PORTADA DE LA REVISTA *LIFE* EL 27

do una fórmula? ¿Transformando una fórmula? Copiar cómo —o no copiar cómo— si toda historia —toda imagen— reenvía por definición a otra historia y a otra imagen propia o ajena —lo vaticinó— lo dijo Aristóteles. ¿Buscar, pues, una historia de partida seriada, como ocurre en los medios de masas, esos gadgets visuales que encandilan al XIX, parte de ese nuevo consumo visual que describe Jonathan Crary en sus conocidos libros? ¿O regresar a la lógica de la historieta —o del s*toryboard*— incluso para narrar temas políticos?

LA NUEVA ACADÉMICA, Dª ESTRELLA DE DIEGO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO

Picasso volverá a los toros con frecuencia y modulará a través de ellos una parte de esa fascinación hacia las culturas populares. Irá a los toros en Francia con Dominguín y su amigo Jean Cocteau una tarde de 1959. Entonces Picasso es ya un hombre rico y famoso, aclamado y buscado por la prensa, el que siempre ha deseado ser. Se lo confiesa a Brassai. No cree en el arte por el arte: el artista necesita éxito, aunque sea rico. Picasso necesitaba ser una estrella, bajo la apariencia desenfadada y desinhibida del pintor al que el éxito no preocupa, si bien se trata sobre todo de la puesta en escena de una celebridad que se lo puede permitir todo, que se lo quiere permitir todo. Ocurre con Dalí, solo que a partir de una estrategia diferente: Dalí no esconde su puesta en escena tras ese número infinito de fotografías que van delineando su autobiografía, igual que en el caso de Picasso.

Esa pose tan suya, desenvuelta, es la que cultiva en la película *Le mystère Picasso*, dirigida por Clouzot a mediados de la década de 1950. En sus escenas se puede perseguir la mano prodigiosa del artista sobre la pantalla translúcida: dibuja, corrige y las formas se van metamorfoseando. En el fondo, la película es un increíble ejercicio autobiográfico, como todo el «proyecto Picasso»: desvelar al artista trabajando más allá de las numerosas fotos en su estudio. En todas ellas está actuando como el personaje que he elegido presentar. Picasso es un artista de estrategias.

Pero no siempre había sido así. No siempre había sido el artista de éxito que persigue la prensa y que ocupa la portada de la revista *Life* el 27 de diciembre de 1968. Esta vez la pantalla imaginaria de Clouzot parece atraparle en un propio personaje, tal vez quiere salir de su propia invención. Es ya un

hombre mayor y, por si fuera poco, en 1968 han pasado demasiadas cosas que han transformado el mundo. Morirá apenas pocos años después: en 1973.

No siempre había sido así. No había sido así cuando se instala en París hacia 1904 y se fotografía —Picasso fue fotógrafo— además de propietario de una impresionante colección de postales que, resguardadas en el Museo Picasso de París, esperan dar nuevas interpretaciones sobre su obra. Al llegar a París domina por completo el dibujo, eso sí, desde luego. Lo demuestra *La Comida Frugal*, de 1904-05 —otra vez la reproductibilidad técnica— que diría Walter Benjamin, tan próxima a las culturas populares, para las que la unicidad es un evento más en el camino, algo que quizás Picasso aprendió de esos vaciados que entonces se copiaban en las Academias de Bellas Artes y permitían tener las grandes esculturas a mano para los estudiantes.

Cuando se instala en París, Picasso vive una vida bohemia, de artista pobre, apunta Berger. Durante ese periodo pinta saltimbanquis, desclasados y acróbatas, personajes del circo Medrano, uno de los lugares que frecuenta junto al propio Brassai que a largo de su carrera vuelve a esos mismos personajes «fuera de la ley», los que habitan los bordes de la ciudad moderna, donde Picasso mismo es un desclasado: otro joven en busca de lo porvenir. Picasso, igual que tantos vanguardistas, se deja fascinar por la incipiente cultura de consumo —el circo, el cine, el vaudeville, el music-hall...— y sus modulaciones visuales, las que aportan un catálogo innovado de miradas que sólo allí se entremezclan tan audaces. Porque nada más enraizado en la cultura de consumo que el circo, o por lo menos hasta la aparición del cine, a su vez en sus principios asociado al music hall y al propio circo, entre otros al mencionado circo Medrano.

Al circo le acompaña su gran amigo Brassai, quien en las conversaciones con el pintor recuerda la visita que ambos hacen a un espectáculo circense y cómo, unos días más tarde, Picasso le muestra los acróbatas que ha pintado: «'Quiero enseñarte una cosa. Mira.' Eran nuestros equilibristas de algunas noches atrás. (...) Me sorprendió sobre todo porque esa noche en Medrano —o el día siguiente cuando volví— yo mismo fotografié a esos mismos acróbatas sin sospechar siquiera que iban a despertar el interés de Picasso también.».

Ocurre en la narrativa de la cultura popular, de consumo, a la cual Picasso mira y sigue mirando, sobre todo al cine de Mèlies, recuerda Natasha Staller. Allí, las fronteras entre dentro y fuera se desdibujan y penden de un hilo como el trapecio. Son las visualidades de esa cultura de consumo que va transformando el mundo en fotogramas. Ramón Gómez de la Serna, historiador cultural *avant la lettre* y que, siguiendo la evolución de las pasiones en el consumo, escribió *El circo* en 1917 —un admirador se lo regaló a Calder, se recuerda, gran aficionado también al circo— y *Cinelandia* algunos años después, en 1923, también quiso convertirse en jefe de pista, aunque su imagen más conocida sea sobre un trapecio. «Estas páginas deben estar escritas con la cabeza cubierta por un sombrero de copa ladeado sobre una ceja para mayor hilaridad de las palabras y para que el chusco sombrero insista con buena sombra sobre los pensamientos.», escribe.

CUANDO SE INSTALA EN PARÍS, PICASSO VIVE UNA VIDA BOHEMIA

A partir de allí, a partir de entonces, nada sería como antes, lo confirman las *Mitologías* de Roland Barthes, publicadas en 1957, fragmentadas y desmitificadoras, que hablan de una cultura que ha dejado de ser «alta» y exclusiva, que se desboca y vuelve la mirada hacia las películas de romanos y los flequillos que representan «la romanidad» para el filósofo francés; y hacia esa Torre Eiffel que se nos impone, irremediable icono, desde todos los lugares de París, fotogramas en construcción.

Fotogramas de deseo cuando al final *From Circus to the Moon* de Calder —de 1963—, justo cuando aparece la palabra «fin» se oye el sonido de un tren que trae a la memoria a los Lumiére y aquella tarde fabulosa e invernal en la que la realidad se mostraría, por fin, a fotogramas, multiplicada, invadiendo la sala en la mirada de los asistentes. A tamaño natural. Cuidado que nos aplasta el tren. A veces lo de dentro y lo de fuera se mezclan peligrosamente. La realidad imparable entrando. Había que aprender a ocupar el nuevo papel de espectador que estaba aún vacante.

Al poco tiempo de su llegada a la capital francesa, tal vez por su dominio increíble del dibujo clásico, Picasso decide dar un paso más allá, encontrar nuevas formas de expresión, si bien como se ha repetido hasta la saciedad, si no hubiera conocido y controlado las formas clásicas y a los grandes maestros quizás no hubiera podido pintar jamás este cuadro extraño y fascinante, arropado por más que numerosos dibujos preparatorios. Cuadrado, imprevisto e imprevisible. En él Picasso aspira a romper el marco, lo consensuado, la ventana albertiana, se dice siempre. De manera que en 1907 se hacen realidad *Las señoritas de Aviñón*, el lienzo que la historia del arte más aceptada ha visto como el inicio del Cubismo. Sin embargo, se queda corta.

Se trata de mucho más. Es una obra desbordada, radical que para algunos habla de un burdel. Aunque podría también tratarse de un teatro de variedades, de un espectáculo. Pintado al tamaño natural, podemos tocar a esas mujeres con la mano. A un lado la cortina y, tras muchos dibujos preparatorios, los hombres se han ido. Se han quedado solas y nos imponen, como todo espectáculo de variedades, el papel de un mirante demasiado próximo, de ahí la incomodidad que producen desde las salas del MoMA. Asaltan nuestro espacio como el tren de los Lumiére aquella tarde parisina. Es de nuevo el nuevo papel de espectador vacante que tenemos que ocupar.

De pronto lo vi claro mientras montaba la exposición de Enrique Martin en el MUSAC de León. La muestra se llamaba *La caseta del alemán*, alusión a un recuerdo de las ferias durante la infancia del artista. Al entrar en una de las estancias del recorrido, donde esperaba al visitante un teatro de variedades miniaturizado, me asaltó la imagen del cuadro de Picasso y sus mujeres sobre el escenario, para ser miradas como Lola Lola en E*l ángel azul* en 1930, la cantante más *sexy* de la historia del cine. Canta cada noche andrógina —con algo de las mujeres en *Las señoritas*—, ingenua y desganada, y vuelve loco a un profesor de literatura, rígido y despótico que pierde la cabeza por la mujer.

El escenario de variedades, de *vaudeville*, de cabaret, de *music-hall* ... es muy diferente del teatro. El público está en otro ámbito, sí, pero obscena-

mente cerca, próximo; todo está a la mano, espectador y actores. Casi pueden tocarse. Se entremezclan a veces, se confunden incluso más de lo que cabría esperar; como *Las señoritas* en el MoMA, deseo inalcanzable, a pesar de estar tan a la mano. ¿Quién mira a quién? ¿Quién es quién en ese juego de miradas? Lo que ocurre sobre el escenario, lugar privilegiado desde el cual se mira desde lejos —manteniendo las distancias—, es la representación más asombrosa de una mascarada.

Y hay más. El que mira hacia el lugar del escenario espera, pase lo que pase, que la mujer que se mueve allí arriba, en esa otra dimensión, le increpe, le provoque, le seduzca: se muestre dominante y descarada, la parte de lo femenino que se teme y se espera; y se rechaza y se desea a la vez. He aquí una muestra innegable de la cultura popular —de una de ellas—. Porque la obra resume, además, las aspiraciones vanguardistas del «exotismo» —las «máscaras negras», como se solía decir y que ahora es un término puesto en cuestión— que en las décadas de los 10, 20 y 30 del XX, en plena efervescencia colonial, dibuja un mundo que se aparta del pensamiento ordenado de Occidente, cierta libertad, cierto retorno a los orígenes que Picasso encuentra en la visita al Museo del Hombre, en el Trocadero de París, aunque debió conocerlas antes. Lo explica Malraux en unas conocidísimas anotaciones que pone en boca de Picasso tras su visita al Trocadero refiriéndose a las máscaras, cuando el pintor las describe como una forma de influencia de los espíritus para ser libres.

ANTES QUE PICASSO OTROS HABÍAN SALIDO EN BUSCA DE AQUELLO QUE SE PARECIERA A LOS ORÍGENES

Picasso no era entonces el único que miraba encantado los «objetos tribales» —término hoy en día denostado también por sus implicaciones colonialistas— igual que los términos «arte primitivo» o «máscaras negras». Se trata de conceptos excluyentes, que no tienen cabida en el pensamiento actual. Decir «máscaras negras» —o hasta «máscaras africanas»— incluso antes de la era de las restituciones —también desde museos como el Quay Branly, estemos o no de acuerdo con dichas restituciones—, es decir nada, demasiado poco específico, el modo generalista en el cual Occidente ha nombrado al otro y a sus artefactos, a menudo además manufacturados específicamente para los occidentales, a su modo «ficciones». Es la fascinante tesis de Joshua Cohen en su bien conocido estudio: ¿podemos hablar de «autenticidad» entre los artefactos culturales en los contextos fuertemente coloniales de los años 10, 20 y 30 del XX? Las colecciones «africanas» de las vanguardias podrían ser objetos para viajeros occidentales, en tanto producidos bajo grandes presiones coloniales, según el autor. De igual manera, cuando hablamos de «civilizaciones primitivas» —en el tiempo o el espacio—, hablamos de un término ambivalente, porque estamos hablando, otra vez, desde una posición de poder, desde una civilización que consideramos más evolucionada. Volveremos al tema.

Antes que Picasso otros habían salido en busca de aquello que se pareciera a los orígenes, a los que fuimos antes de ser nosotros, por lo que valga el concepto. En pocas palabras, de nuevo culturas vernáculas y, por lo tanto, con regusto a cultura popular, aunque esos retazos populares no pertenecie-

ran a la propia cultura, aunque les perteneciera a otros. De hecho, por esos años 1906-07 un grupo de jóvenes de Dresde intercambiaba libros, visitaba colecciones, museos, esos museos donde los objetos de otras culturas se exponían bajo la curiosa denominación «éxótico» —otro término que tiene algo de vernáculo en el contexto colonial de los años 10, 20 y 30 del siglo XX—. Y digo curiosa porque hoy en día es un término sometido a discusión igual que el, resto, denostado incluso, pues hemos aprendido en el duro camino de la Modernidad que todos, irremediablemente, somos un poco exóticos. Depende no de qué se muestre, sino de dónde y para quién se muestre.

El término, hasta cierto punto entonces intercambiable con el de «primitivo» —ya comentado— era moneda corriente reuniendo, de forma inesperada diríamos hoy, cosas de procedencias variopintas, un poco maniobra de bricolaje. El Folkswang Museum en Hagen expuso a primeros del 1900 una muestra de textiles indios, japoneses y de Java y, pese a que su especialización fue hasta los primeros 10 en «el Lejano y Cercano Oriente», incluso en esos primeros momentos aparecen objetos de África, comprando escultura a partir de 1914. Si la propuesta de Lloyd fuera cierta, si fuera verdad que los miembros de *El Puente* estuvieron en contacto con la colección, tal vez no fueron los parisinos —y Picasso— los primeros en fijar la mirada moderna en los objetos «primitivos», según cuenta la historia que más circula y que pretende abordar cierta genealogía para el citado consumo visual.

Sin embargo, lo que interesa de estas aventuras es el propio término «exótico» y la diversidad de influencias que englobaba, pues incluía, entre otros lugares, a Egipto y Japón. Aún en los 50 de ese siglo, en el clásico libro de Forman, se usa el término para denominar una variedad de artes que incluyen a América, Egipto, Oceanía, Japón, Africa... Se suele ver ese cambio de Japón —de lo «oriental» en suma— a Africa como la propia progresión de los gustos occidentales entre la década de los 10 y 30 del XX, pero en el caso de Kirchner y el resto de los miembros de su grupo el asunto es mucho más complejo: trata más bien de yuxtaposiciones entre lo «exótico» y lo moderno, algo que el mismo Othaus hace en su museo al mostrar a Gauguin, que tanto impacto tuvo en los jóvenes de Dresde, junto a las piezas llegadas desde otras culturas. Se trata de una construcción de lo «primitivo» como collage, lo primitivo pluri-significante porque ha sido releído, adaptado a las necesidades del momento. El ejemplo más emblemático de estos intercambios convertido en visualidad podría ser el Museo de Dresde, al cual Hanna Höch dedica una serie completa —*De un museo etnográfico*, en los años 20—, fascinante en sí misma porque muestra a través de la propia técnica, el collage , la forma en que en los años 1906-07 se construye la noción de lo «exótico», «primitivo» y lo «moderno», recuerda Rhodes .

En cualquier caso y esto es lo importante y de ahí sus implicaciones con las culturas populares, al final lo «primitivo» no es sólo «exótico» sino primordial, si bien los objetos se incorporan fuera de contexto, rescatados por la mirada del *connoisseur* , ésa que consigue reconciliar lo negativo del desafortunado término «primitivismo» —sexualidad, horror y suciedad— y lo po-

sitivo —lo «primitivo» es puro— feliz, elemental, directo y no contaminado. En pocas palabras, la infancia de la humanidad, los que fuimos; los que van buscando Gauguin en Tahití, cuya búsqueda continúa la siguiente generación. De hecho, la idea de irse a los «trópicos» se le ocurre a Gauguin en 1889, el año de la Exposición Universal parisina. En los Campos de Marte se construyeron enteros poblados «nativos» por los que se paseaban, ante los ojos de los intrigados visitantes, las «gentes primitivas» ataviadas con las vestimentas de su lugar de origen.

Le Monde Illustré mostraba en sus páginas algunas de esas impresiones, de esos contrastes excitantes que permitían a las gentes civilizadas ver a los «otros», que permitían a la burguesía parisina jugar a ser salvaje desde fuera, por un rato, con la certeza de una vuelta segura, como quien regresa de «lo exótico», reconfortado al ver cómo en casa se vive mucho mejor. La maniobra de la Exposición Universal era, pues, mucho más perversa de lo que podría parecer a primera vista. Su misma puesta en escena resumía la posición del momento ante lo «exótico»; la paradójica noción de lo «exótico» como algo al tiempo positivo y negativo, un poco como lo «primitivo». El pseudocientifismo y el conocimiento, típicos pretextos de las exposiciones universales, eran, una vez más y cómo se ha observado a lo largo de los siglos, la excusa perfecta para dejar claro quién tenía el poder para determinar qué era exótico y qué no lo era, incluso en un set cinematográfico como el de los Campos de Marte. Es más, cuando Gauguin sueña con irse a tierra lejanas habla de encontrar poblados como los que ha visto en París. Nada como lo «exótico» domesticado.

Tras ver la exposición de 1889, Gauguin comenta a su amigo Odilon Redon que no irá a Madagascar, sino a Tahití, porque Madagascar está demasiado cerca del mundo civilizado. No obstante, que Tahití no fuera ya un destino colonial sería algo que merecería la pena discutir. Es más, en seguida su sueño se quiebra al encontrar solo aquello de lo que huía: el Tahití que amaba era el del pasado, dice textualmente. En el idilio de lo moderno con la «otredad» lo único que va cambiando es el lugar donde la mirada se dirige y África no tarda en entrar a escena.

Es otra vez el collage cultural que reproduce Kirchner en sus sucesivos estudios —por seguir con la importancia de Alemania y no solo de París en esa construcción de lo «primitivo» como cultura popular en tanto vernácula—. En el caso de Kirchner es lo «primitivo» adaptado a los gustos civilizados y modernos. Y no solo: en sus estudios cada objeto está hecho por él que nunca viajó, incluso esa escultura que se muestra «africana» en la foto. Eran imágenes que veía en las revistas y luego copiaba en las esculturas, cuerpos fuera del canon donde se habla de la importancia del material etnográfico que circulaba como consumo visual en este caso, en el de Picasso y en el del resto de los vanguardistas.

Pero regresemos a *Las señoritas de Aviñón* en las salas del MoMA, para mí la obra más enigmática de toda la imponente producción de Picasso; llena de todas las contradicciones que plantea al artista, que me plantea y nos plantea

—y me atrevería a decir que plantea incluso a su generación—. Entre otras, la propia contradicción de las «máscaras negras» —por eso le colocaron en el «nuevo» MoMa al lado de Faith Ringgold, una artista afroamericana— o la influencias de las primeras civilizaciones, lo íbero, se suele decir y recuerda Gertrude Stein en su texto sobre Picasso de 1938, ella misma un poco dama de Baza en el retrato que le hace el amigo. Son los objetos que acompañaron a Picasso desde el principio de su carrera —igual que al resto de vanguardistas— y a lo largo de los años, esos objetos que aparecen en esta foto tomada en La Californie, la villa en Cannes, a mediados de los 50, con la modelo que tuvo como nombre *profesional Bettina Graziani*.

QUIZÁS LOS SURREALISTAS, GRANDES APASIONADOS DE ÁFRICA, ENTENDIERON COMO NADIE *LAS SEÑORITAS*

Dejemos por un momento lo popular lejano y volvamos a esa cultura popular en París. Si es cierto que *Las Señoritas* son un espectáculo de *vaudeville* —en mi opinión lo son—, en ellas se recogen las citadas pasiones de una generación entera que se siente cautivada por esas muestras de «baja cultura» que se convierten en «alta cultura» a través de su lápiz, algo semejante a las mujeres «exóticas» de Gauguin. Ocurre con Jeanne Bloch —una reina del cabaret parisino— y el dibujo de Picasso de la misma fechado en 1901.

Tal vez por estar representadas en el cuadro de 1907 las varias otredades, entendidas como lo no digno de ser representado por la alta cultura, el cuadro pasa muchos años cara a la pared —al no saber Picasso cómo acabarlo, dice André Salmon—, quizás por ese estilo áspero, un estilo para representar la otredad que para su amigo Braque, el otro gran cubista, era peor que comer estopa y beber queroseno —repite la historia que más circula—. Después, en 1924, André Breton, el escritor y líder de los surrealistas, a su vez fascinado por lo que vive fuera de la norma —desde las grandes colecciones de países lejanos hasta el inconsciente—, rescata la pieza para la colección del modisto Doucet, quien la compra por una cifra ridícula para el ya entonces consagrado Picasso y que le pide un descuento por lo «fea» que es, dicen las malas lenguas. Aunque Breton lo tenía muy claro: «Si el cuadro desapareciera, se llevaría consigo una gran parte de nuestro secreto», escribe a Doucet en una carta de noviembre 1923, pocos meses antes de la venta.

Quizás los surrealistas, grandes apasionados de África —lo demuestra el libro de Michel Leiris, *El África fantasmal*— y grandes coleccionistas, además, entendieron como nadie *Las señoritas*. Después, en 1929, vuelven a trazar otro mapa del mundo que se anticipa a la Exposición Colonial de 1931, inaugurada en París. Entonces, las cosas son otras y todos saben —incluido Picasso que desarrolla una relación con Aimé Cesaire, el codificar de la negritude y Wilfredo Lam—, cómo apropiarse de la diferencia no está exento de riesgos.

Desde luego, se trata de una de las obras más asombrosas de la historia del arte, donde Picasso hace gala de un nuevo canon de belleza más drástico que el de sus obras cubistas, inmediatamente posteriores, donde se mezclan, abiertamente ya, la alta y la baja cultura, esas culturas populares que han discutido en profundidad Jeffrey Weiss, la propia Staller o Bernardo Lania-

do-Romero en una reciente conferencia en el Museo Picasso de esta ciudad. Es lo «exótico» convertido en vernáculo.

Es, un poco, la mezcla de realidad y tramoya, de objetos creados y hallados y objetos que imitan artesanalmente los objetos en serie de los cuales se hablaba, la cuchara en *Vaso de Absenta* de 1914; objetos reales, arrancados a la vida, en el *Bodegón* de 1914. Arrancar objetos reales es lo mismo que se detecta a menudo en la cultura vernácula. Aunque no son éstas ni mucho menos las únicas obras de Picasso que habían recurrido a esa tensión entre «arte», «artesanía» y culturas populares, entendidas también como culturas producidas mecánicamente o en masa. En los primeros *collages* cubistas Picasso explora la misma idea de los periódicos colocados en las ciudades, unos encima de otros, acumulados. Lo hacían notar en su mítica exposición en el MoMA —de 1991— Varnedoe y Gopnik. No es sino apropiarse de cierto sistema estético organizado en la cultura popular.

Picasso reflexionaba sobre estas cuestiones al principio de su carrera e igual que el mismo Duchamp, si bien de un modo algo diferente como es obvio, a propósito de la extrema ambigüedad que se crea entre los *objetos reales* y los *objetos reales sin uso real* , aquellos que en los años 10 del XX se exponían en los escaparates o se anunciaban en las revistas enfatizando, al fin y al cabo igual que el arte —sobre todo igual que el Arte Pop—, la unicidad de esa cosa a través de su aislamiento, igual que el urinario de Duchamp que reenvía a las fotografías de escaparates de la época, en los cuales un objeto de uso se presenta aislado y expuesto, escaso: único, recuerdan los mismos Varnedoe y Gopnik.

Son las mismas tensiones, ya citadas, entre arte y cultura de masas, de los collages de Picasso, donde se ve con claridad el juego que el artista establece con las fórmulas asociadas a la cultura de masas y a las culturas populares, a préstamos tan obvios que tienen casi más de *remakes* —copiar a otros antes de copiarse a sí mismo— diría Picasso. Fórmulas artísticas, así, que toman mucho de las culturas populares; que toman tanto que se mezclan y hasta se reescriben una en otra —por qué no—, ya que, como comenta Jeffrey Weiss en su libro *La cultura popular del arte moderno. Picasso, Duchamp y el vanguardismo*, no se trata de subir la baja cultura o bajar la alta cultura, sino de comprender cómo Picasso pone sobre el tapete lo maleable de estas categorías.

Y sigue diciendo el autor a propósito de los *collages*: «El collage se compone de un material de origen popular y un complejo significado estético. Como un vocabulario de palabras e imágenes neologistas que se formó según su iconografía dentro del escenario del café, nos obliga a preguntarnos si su aparente disparidad se puede hallar en unas fuentes populares. (...) El music-hall sugiere que el collage no es sólo una manipulación estética de la cultura popular, sino la apropiación de un sistema estético ya organizado en la cultura popular, un género cómico en el cual el uso de material popular al servicio de significados privados era ya un instrumento muy institucionalizado de la modernidad. ». Las postales y las escenografías fueron para Picasso

EN LOS PRIMEROS *COLLAGES* CUBISTAS PICASSO EXPLORA LA MISMA IDEA DE LOS PERIÓDICOS COLOCADOS EN LAS CIUDADES

en los trabajos de esa mitad de los años 10 claras apropiaciones de un sistema estético organizado en y desde la cultura popular.

Se diría incluso que las abundantes fotos que otros le hacen son la prueba última de esa «construcción Picasso» como parte de su sofisticado proyecto autobiográfico que aprende, otra vez, mucho de los medios de masas y sus estrategias de construcción de significados. Picasso es desde el principio el autor conceptual de sus propias fotos, igual que ocurre en el retrato de Rrose Selavy y Duchamp; esas fotos que construyen su imagen y crean un modelo, el que sigue, a veces literalmente, Jackson Pollcok, otro «artista celebridad» que se camufla tras el «artista genio». A menudo escondido tras sus máscaras, hace que nuestro deseo de Picasso sea aún mayor —ocurre en esta muy conocida foto de Lee Miller—.

Después, en un momento de su vida, siendo un artista de éxito, Picasso regresa a cierta casa vernácula, la cerámica, que llega a producir industrialmente. Pese a todo, y éste es el mérito último de Picasso —lo discute Kenneth Silver en su artículo sobre las cerámicas de Picasso del 2000—, el regreso a las culturas tradicionales que él propone, no parece en absoluto conveniente para el pensamiento canónico ni en el momento en el cual lo propone en el Nueva York que ha convertido a Picasso en una guía del Expresionismo Abstracto. Para la crítica estadounidense de los años 40/50 del XX, la que entonces marcaba las tendencias, de crítica de Greenberg, los artistas debían ser demiurgos y no artesanos. Además, los continuos préstamos de Picasso desde esas culturas populares —en tanto vernáculas también— ponían en serio peligro la ramificación del proyecto moderno en el Nueva York de entonces como seguidor de los viejos maestros.

Pese a todo, ese Picasso inserto en las culturas populares y seriadas, interpela al Picasso gran maestro, el de siempre, y nos devuelve una imagen del artista que no cancela al citado gran maestro, al contrario. Nos devuelve cierto malabarismo que ha estado ahí camuflado; mezcla de procedencias y estilos, de historias de vida e historias del arte, en el cual Picasso es maestro indiscutible. Camuflarse.

Gracias.

ESTRELLA DE DIEGO OTERO
Málaga, 24 de noviembre de 2022

INGRESO DE Dª ESTRELLA DE DIEGO OTERO COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID

PRESENTACIÓN POR Dª ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ, VICEPRESIDENTA 1ª

Excmo. Sr Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, ilustrísimos académicos, autoridades, señoras y señores, amigos todos.

Efectivamente Estrella de Diego vuelve a Málaga. Ella ha manifestado su entusiasmo por volver a esta luz y a este aire, y tanto mis compañeros académicos, María Morente, José Mª Luna y yo, que presentamos la propuesta, como toda nuestra corporación nos alegramos de contribuir, con este nombramiento, a fijarla aún más en nuestra ciudad. Siempre es un honor y una satisfacción recibir a un nuevo académico o académica, porque no somos muchas aquí, pero en este caso lo es también por recibir a una querida amiga, con quien he mantenido relación desde hace tiempo.

Estrella de Diego ha recordado también cuando fue invitada por el Departamento de Historia de la UMA, y dice «en la que sería una de mis primeras invitaciones a un congreso». Creo que fue en 1993. Nuestros Departamentos de Historia fueron muy avanzados en sentar posiciones de investigación en cuanto a los estudios de género, a través del «Seminario de Estudios sobre la mujer» y la «Asociación de Estudios Históricos sobre la mujer», y con esto quiero recordar a Maite López Beltrán, que nos dejó hace tiempo, pero sí están con nosotros Lola Ramos, Bárbara Ozieblo, Marion Reder y otras compañeras que han trabajado en esta línea.

En aquella fecha Estrella de Diego realizaba su tesis doctoral con D. Antonio Bonet, Académico Correspondiente de esta corporación y muy querido en esta casa; también le dirigió la memoria de Licenciatura sobre el dibujante déco, Penagos. La tesis, *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más).* fue publicada por la editorial Cátedra en 1987. Además desde 1984 en la Universidad Complutense Estrella colaboraba en las «Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer». Evidentemente con estos antecedentes, y con su magnífica ponencia «La historia del

arte desde una mirada alternativa» su presencia en el primer Curso del Programa de Doctorado «Estudios sobre la mujer» de la UMA, estaba más que justificada. Además la había precedido su fama, y cito una de las presentaciones de aquella fecha: «Feminista convencida y convincente, con su postura en la vida y con sus trabajos ha hecho importantes aportaciones, combinando dos líneas de investigación: el mundo del arte contemporáneo y los estudios de género».

Y éstas han sido sus principales líneas de investigación, pero no las únicas.

Estrella de Diego es ensayista y, aunque se la ha calificado como crítica de arte, ella aclara que no lo es porque no hace crítica sino que escribe sobre problemas del arte, trabajos concienzudos no sólo en sus libros y ensayos, sino también, con un enfoque más didáctico en otros artículos de divulgación pues es columnista del Diario *El País*, y es una magnífica comunicadora.

LA VICEPRESIDENTA 1ª, ROSARIO CAMACHO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE LA NUEVA ACADÉMICA, Dª ESTRELLA DE DIEGO

Catedrática de la Universidad Complutense de Madrid y Académica de número de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ingresó con un sugerente discurso *A propósito del malentendido*, y ha sido Académica Delegada de su importante Taller de vaciados. Ha ocupado la Cátedra Rey Juan Carlos I de España de Cultura y Civilización Hispánica de la Universidad de Nueva York, la décimo tercera Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango, en Colombia. También fue becaria Fulbright en la NYU y miembro de Comité Asesor del Collegium for Advanced Studies de la Universidad de Helsinki.

Fue Patrona de la Fundación Carolina, lo es de la Academia de España en Roma, del Instituto Cervantes, miembro del consejo asesor de la Bienal Sur Buenos Aires (Muntref) y de la Fundación Norman Foster. Asimismo ha formado parte del Patronato del Reina Sofía y recientemente ha sido nombrada Vocal del Patronato del Museo del Prado, de donde llega ahora corriendo porque la reunión ha sido esta misma mañana, y forma parte de su Comisión Permanente. Es también asesora editorial en las editoriales Cátedra y lo fue de la editorial Siruela.

Ha sido profesora invitada o visitante en numerosas instituciones y museos: Londres, Universidad Tres de Febrero de Buenos Aires, universidad de

NUESTROS DEPARTAMENTOS DE HISTORIA FUERON MUY AVANZADOS EN SENTAR POSICIONES DE INVESTIGACIÓN EN CUANTO A LOS ESTUDIOS DE GÉNERO

Oxford, de Bogotá, de Estrasburgo, la Sorbona en París, También en la Fundación Bienal de Sao Paulo, Fundación Oiticica, y otras. En el MoMA y el Guggenheim New York, y en nuestro país en la Fundación Thyssen, en el Museo del Prado, así como en el Centro de Arte Reina Sofía y la Fundación Mapfre.

Ha dictado muchas conferencias y entre las últimas relevantes cito: la de clausura de los Cursos de Verano UCM (2022), o hace pocos días, en el Museo del Prado, la conferencia de inauguración del Año Picasso.

Ha formado parte del Jurado de diferentes Premios y en 2022 lo fue del Premio Nacional de Investigación y del Premio Princesa de Asturias.

Estrella de Diego es una caja de sorpresas, es pianista, incluso se planteó, cuando decidía su rumbo profesional, dedicarse a la música. Ha colaborado con la administración: en 1990-91 fue Subdirectora General de Bellas Artes y Directora de los museos estatales. Y es políglota. D. Antonio Bonet, que la quería mucho y también la admiraba, señalaba siempre esta cualidad suya ya que habla: inglés, francés, italiano, portugués, catalán, sueco y finés.

Ha representado a España en la vigésimo segunda Bienal de Sao Paulo (1994), en la cuadragésima novena Bienal de Venecia (2001) y en 2002 en la Bienal de Lima.

Y en relación con estas representaciones señalo su trabajo como Comisaria de exposiciones, de las que he seleccionado alguna:

- 1995 Construere, Exposición de la Presidencia Española del Consejo de la Unión Europea.

- 1999-2000 *El simbolismo ruso*, Fundación «la Caixa» Madrid y Barcelona, y Museo de Bellas Artes de Burdeos.

- 2007 *Warhol sobre Warhol»* en La Casa Encendida, Cajamadrid, y de cuya investigación derivaría su libro *Tristísimo Warhol*.

- 2009-10 *«Asombrosa Sophie Taeuber-Arp», Caminos de vanguardia,* Museo Picasso de Málaga .

Y la última, y primera del ciclo Picasso. En la Academia de San Fernando comisarió *Picasso: rostros y figuras* combinando obra de la Academia y la Fundación Beyeler (Basilea).

Bueno no es la última, la interesante exposición de Amalia Avia, está actualmente abierta en Madrid, en Alcalá 31.

Ha sido galardonada con el undécimo Premio Periodístico sobre la Lectura, de la Fundación Sánchez Ruipérez, y ha recibido la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes por su labor como escritora e investigadora. También le fue otorgada la Ida Cordelia Beam a profesores distinguidos en Nueva York, y posee la Encomienda de Número de la Orden del Mérito Civil, concedida por el Rey don Juan Carlos I a propuesta del Ministro de Asuntos Exteriores.

Ha publicado muchos libros, incluso cultiva la ficción, pero sólo voy a citar el último: *El Prado inadvertido* en editorial Anagrama. Y así puedo recordarles que mañana pronunciará una conferencia en la Casa Brenan de Churriana «El museo como casa», y en la que nos introducirá en ese Prado inadvertido.

Por otro lado, sí me gustaría incidir, porque ella misma lo ha dicho, que su libro *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente* (2008), que tuvo un gran éxito, se había gestado aquí, y el punto de arranque, la idea, surgió en un invierno templado paseando por la calle de Larios; además nos ofreció un avance en su ponencia en el décimo sexto Congreso Nacional de Historia del Arte en Las Palmas de Gran Canaria (2006) «Dibujando mapas/recorriendo mapas/tachando mapas».

ESTRELLA DE DIEGO HA INSISTIDO EN SU DISCURSO EN EL INCREÍBLE DOMINIO QUE TIENE PICASSO DEL DIBUJO CLÁSICO

El tema del mapa es recurrente en sus trabajos, e incluso en este discurso se ha referido al mapa picassiano de lo diverso, cuando nos presenta a Picasso en una playa con Dora Maar, mujer de carácter, comprometida políticamente, intelectual y sofisticada, reputada artista plástica y fotógrafa, que entró en la vida de Picasso a principios de 1936 y fue su colaboradora en el magnífico reportaje fotográfico del proceso del Guernica; la «mujer que llora», como la representó más de una vez entre los muchos retratos que hizo de ella, la protagonista de una muy triste historia.

Muchas son las cuestiones que nos sugiere el discurso de Estrella de Diego, «Picasso y las culturas populares», además de transmitirnos la fascinación que le provoca el maestro.

Estrella nos dice que ha llegado a Picasso a través de otros temas, y aquí nos ofrece una lectura de Picasso inserta en los conceptos referidos a las culturas primitivas, a lo exótico, el impacto de las culturas lejanas, y los significados que éstas imponen a la dialéctica occidental. O asuntos ligados a la alta o baja cultura, teniendo también en cuenta la importancia de lo vernáculo, o de lo local popular; y así Picasso nos introduce en ese mundo del circo, los saltimbanquis, los desclasados, la corrida, el tablao, el cabaret más tarde. También las nuevas formas de consumo visual, o la cultura producida en torno a los medios de masas y de reproductibilidad mecánica, y con esto quiero volver a recordar al profesor Juan Antonio Ramírez que tanta huella dejó en esta ciudad, y su libro *Medios de masas e historia del arte*.

Estrella de Diego ha insistido en su discurso en el increíble dominio que tiene Picasso del dibujo clásico, incluso cuando indica que, poco después de llegar a París, se decide a encontrar nuevas formas de expresión que se manifiestan en ese cuadro fantástico, sorprendente y nada casual de las *Señoritas de Avignon,* un salto demasiado grande. La influencia del arte primitivo en ese cuadro es un aspecto sobre el que se ha escrito mucho, y se ha asociado a diferentes fuentes: arte ibérico, Grecia arcaica, máscaras africanas, y más, un retorno a los orígenes, un espectáculo de vaudeville. Pero también, y ella lo señala, en 1907 en plena efervescencia colonial, podía ser un desafío al colonialismo europeo. Picasso es un pintor de su tiempo. Así como también

ACADÉMICOS ASISTENTES AL ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE ESTRELLA DE DIEGO. EN PRIMERA FILA, DE IZQUIERDA A DERECHA, D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. SUSO DE MARCOS, D. JOSÉ INFANTE, Dª ESTRELLA DE DIEGO, Dª ROSARIO CAMACHO, D. CARLOS TAILLEFER, Dª MARÍA MORENTE Y D. JAVIER BONED. EN SEGUNDA FILA, DE IZQUIERDA A DERECHA, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. JOSÉ LEBRERO, D. ÁNGEL ASENJO, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, D. RAFAEL MARTÍN-DELGADO, D. EUGENIO CARMONA Y D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

señala las anotaciones de Malraux al recoger la opinión de Picassso cuando entendió que esas esculturas no eran una pieza cualquiera, sino que eran utilizadas por los hombres primitivos como «fetiches», objetos mágicos que les protegerían de los malos espíritus.

Estrella ha sido muy respetuosa al no citar la anécdota de que Picasso y Apollinaire, visitantes asiduos del Museo del Trocadero, fueron considerados auténticos rateros de esas piezas primitivas o exóticas que exhibía el Museo. Sí, se las llevaban ¿pensando en esos poderes mágicos?

Desde luego algo mágico pudo conseguir Picasso; él indicó que las Señoritas de Avignon debieron nacer el día que comprendió la magia de esos objetos primitivos. Así los rostros de las Señoritas mutan en máscaras tribales y nos muestran la otredad. Afinidad electiva lo consideró Patricia Mayayo.

Otra cuestión interesante que plantea es la atracción, o pasión, de Picasso por los toros, tema al que regresa con frecuencia en su obra tanto pictórica o escultórica, como en sus espléndidos dibujos, nunca repitiéndose.

PICASSO NO SE COPIA A SÍ MISMO, «NO ESPERES QUE ME REPITA» DICE, «PREFIERO COPIAR A OTROS»

Aquí Estrella de Diego introduce otro tema, señalando esas mixturas: repetir, copiarse, copiar, apropiarse, interpretar. Picasso no se copia a sí mismo, «No esperes que me repita» dice, «prefiero copiar a otros». Le gusta descubrir, y hace magníficas interpretaciones de otros artistas, que están en su imaginario. Recordemos sus diálogos con los artistas del pasado: la serie de Las Meninas, o las variaciones sobre Las mujeres de Argel de Delacroix, o cómo seguía a Manet, a Courbet, incluso a David, o las miradas de Degas en alguna de sus suites, y otras. Pero, aunque no se copie, es normal que haga revisiones de su propia obra, y las hace sobre todo en los últimos años. Y también se reiteran las palomas, viejos emblemas de Picasso, tan ligadas a sus comienzos en Málaga.

Quiero cerrar esta reflexión con una cita de otro libro de Estrella «Rincones de postales. Turismo y hospitalidad» que leí por mi interés en los temas de patrimonio y turismo; aquí Picasso está presente desde la introducción, aludiendo a lo que, ya en el siglo XIX, se buscaba en España, no sólo grandes monumentos, también grandes artistas como el Picasso español, rastreando un tipo distinto de belleza. Y cito del libro «Y aspiran a encontrar, además, el vértigo de la otredad, lo otro, lo que no está en casa, aunque se trate de una ficción, de un espejismo, de una proyección del deseo».

Como hemos visto, el trabajo ingente, inteligente y meritorio de Estrella de Diego garantiza que puede aportar mucho a la Academia de Bellas Artes de San Telmo. Es evidente que nos enriqueceremos. Y tengo que señalar nuestra satisfacción por poder contar con ella, y haber contribuido a este nuevo vínculo suyo con Málaga.

Querida Estrella, sé bienvenida a Nuestra Academia.

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
Málaga, 24 de noviembre de 2022

03

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

160. BARTOLOMÉ DELGADO BIEDMA (1864-C.1930) / Elías de Mateo Avilés
168. PASADO, PRESENTE Y FUTURO DEL PARQUE DE MÁLAGA Y DE LA PLAZA DE LA MARINA / Ángel Asenjo Díaz 182. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE UNA MARCA TURÍSTICA: «LA COSTA DEL SOL» / Elías de Mateo Avilés
195. 50 AÑOS DE «EL PADRINO» (FRANCIS F. COPPOLA, 1972) / Javier Boned Purkiss 203. LA PARROQUIA DE SAN JOSÉ OBRERO DE CARRANQUE / María Pepa Lara García 214. EL MEDITERRÁNEO, PUENTE DE ALIANZA DE VALORES / Francisco Javier Carrillo Montesinos 216. APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE HERZOG & DE MEURON / Ángel Asenjo Díaz
254. HISTORIA DE UN GRABADO / José Manuel Cabra de Luna 262. NOTAS SOBRE ALGUNOS EPÍGRAFES ROMANOS DE LA PROVINCIA DE MÁLAGA / Pedro Rodríguez Oliva

BARTOLOMÉ DELGADO BIEDMA (1864-C.1930)

PERIPECIA VITAL E INICIATIVAS BENÉFICAS DE UN MALAGUEÑO DE COÍN ASENTADO EN ROSARIO (ARGENTINA)

Elías de Mateo Avilés

EMIGRACIÓN Y EMIGRANTES ANDALUCES EN AMÉRICA ENTRE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Entre la década de 1880 y 1930 casi ochenta millones de europeos atravesaron el Atlántico con destino al Nuevo Mundo. Este fenómeno constituye uno de los procesos migratorios más relevantes de todo el devenir de la humanidad y el más importante y decisivo de la época contemporánea[1].

En el caso de España desde perspectivas tan diversas como la jurídica, la demográfica o la histórica, los estudiosos se han adentrado desde hace tiempo en esta compleja realidad de nuestro pasado más reciente. Un millón largo de españoles abandonaron su patria durante el referido periodo en busca de nuevas oportunidades laborales y sociales. En nuestra memoria colectiva han quedado identificados con un nombre: los indianos. Para historiadores como Nicolás Sánchez Albornoz esta emigración contemporánea española a América constituye «una de las facetas más singulares de la historia social contemporánea del país»[2].

Regiones como Canarias Asturias, Galicia, Castilla y León e incluso Cataluña han centrado la atención de los investigadores en torno a su aportación al fenómeno migratorio transatlántico español contemporáneo. No ha sucedido lo mismo en el caso de Andalucía, donde hasta el momento solo existen escasas aportaciones[3].

La inmensa mayoría de los estudios sobre el tema se centran, sobre todo, en el marco jurídico; el análisis de las cifras; su dimensión e impacto demográfico, tanto en las zonas que expulsaban emigrantes como en las que los acogían al otro lado del Atlántico; las causas económicas, en especial la pobreza; la dimensión empresarial del fenómeno con las agencias de emigración; las peripecias en el viaje; el retorno de los fracasados y de los triunfadores; el establecimiento de sociedades y centros de convivencia en los lugares de destino...

Pero, sobre todo en el caso andaluz muy poco se conoce sobre personajes concretos, individualidades con nombres y apellidos, su peripecia personal y, en ocasiones, sus incitativas a favor tanto de su país de acogida como de su lugar de nacimiento especialmente en la faceta benéfico-asistencial.

Para el ámbito malagueño el caso más emblemático y destacado de indiano triunfador sería el de Salvador Gómez Gómez (1834-1895), hijo, hermano y tío de la conocida saga de políticos progresistas y luego republicanos formados por Pedro Gómez Sandro, Pedro Gómez Goméz y Pedro Gómez Chaix. Este personaje llegó a amasar una enorme fortuna, primero en Estados Unidos, y luego en Argentina en sectores tan variados como la construcción, los ferrocarriles o el bancario. Sus iniciativas asistenciales y benéficas tanto en Argentina como en España, especialmente en Málaga, resultaron relevantes, destacando sus aportaciones económicas al Hospital Español de Buenos Aires o su papel en las ayudas enviadas desde la República del Rio de la Plata para paliar los efectos de los terribles terremotos de diciembre de 1884 que destruyeron la Axar-

ALAMEDA DE COÍN A FINALES DEL SIGLO XIX

quía malagueña y buena parte de la provincia de Granada. Otro caso de indiano andaluz que triunfo en América es el de Mateo Fortea, originario de la localidad cordobesa de Palma del Río, que estableció un importante comercio de vinos en Buenos Aires, importando caldos y aceites andaluces y asociándose con un importante viticultor de Mendoza.

Los periódicos de la época nos facilitan nombres de otros malagueños destacados que «hicieron las Américas» como José Escobar Escobar, comerciante establecido en Chile; Antonio Porras Palma, industrial asentado en Méjico; o Augusto Taillefer, dedicado al comercio en Buenos Aires[4].

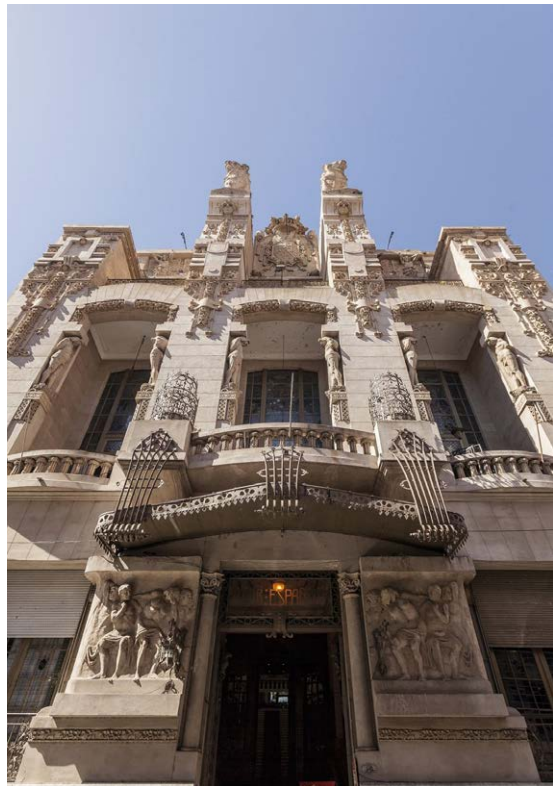
En cualquier caso, queda mucho por conocer sobre este destacado grupo de emigrantes andaluces triunfadores, y dentro de estos, de los malagueños que lograron una posición relevante en la vida económica, social, cultural y política de los países donde se asentaron. Además, guiados la mayoría de ellos por los postulados de una filantropía inspirada en la mejor tradición ilustrada y liberal en perfecta coexistencia con la práctica de la caridad y la beneficencia de raíz cristiana, promovieron numerosas iniciativas docentes, asistenciales e incluso urbanísticas. Para el ámbito malagueño, junto a la figura ya estudiada de Salvador Gómez Gómez, aparece otro emigrante eminente de singular trayectoria, Bartolomé Delgado Biedma cuya actividad profesional se centró en el ámbito de la judicatura y el derecho.

NACIMIENTO Y TRAYECTORIA PROFESIONAL

Bartolomé Delgado Biedma nació en Coín, provincia de Málaga el 16 de marzo de 1864. Era hijo del matrimonio formado por Miguel Delgado Rodríguez y María Fuensanta Biedma Santos. Fue bautizado el día 20 del mismo mes en la parroquia de San Juan de dicha localidad por el teniente cura de la misma, reverendo Juan Millán, imponiéndose los nombres de Bartolomé, José y Rafael[5].

No ha sido posible determinar la profesión de su padre. Lo más seguro es que se dedicase a las labores agrícolas y no contase con demasiados bienes de fortuna.

INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN JUAN, COÍN



CENTRO ESPAÑOL DE ROSARIO

Nada sabemos tampoco de su educación. Debió aprender las primeras letras en alguna de las escuelas municipales de Coín. Sí es seguro que no cursó el bachillerato en el Instituto Provincial de Málaga, pues no consta su nombre en los libros de matrícula.

Lo cierto es que sus progenitores debieron atisbar en él una inteligencia natural. Hacia 1890 emigró a Argentina, en concreto a la ciudad de Rosario de Santa Fe, donde debió conjugar el trabajo con el estudio, logrando, el 27 de noviembre de 1893 el título de procurador de los tribunales[6].

A partir de ese momento establece su despacho profesional en la propia ciudad de Rosario y, según un elogioso artículo biográfico, logró una gran estima «entre jueces, camaristas y demás funcionarios de la administración de justicia». Y «tiene tan maravillo instinto para presentir las resoluciones de asuntos judiciales, que le hace uno de los procuradores más acreditados, preferidos y prestigiosos de Rosario».

Su prestigio e influencia en su ámbito profesional en unión a su capacidad negociadora y de persuasión consiguieron que el gobierno argentino autorizase la creación, en 1907, de un segundo juzgado federal y, en 1910, de una cámara federal de apelación en la propia ciudad de Rosario[7].

INICIATIVAS BENÉFICAS Y ASISTENCIALES

Una actitud muy característica de la gran mayoría de los emigrantes españoles de la época que, con su esfuerzo e inteligencia, lograron triunfar económica y socialmente en sus lugares de destino fue acometer diversas iniciativas a favor

de su país de origen y, de una manera especial, hacia su patria chica. En el caso de Bartolomé Delgado, esta dimensión de su actividad se concretó en diversos campos.

Entre 1895 y 1898 la Guerra de Cuba y Filipinas supuso para España, no solo una grave derrota militar ante los Estados Unidos, sino también una importante pérdida de vidas entre los combatientes y el retorno de muchos de los que sobrevivieron con graves mutilaciones y enfermedades tropicales. Esta fue la primera ocasión en que Bartolomé Delgado organizó en Rosario y luego en toda Argentina campañas de recaudación de fondos para atender a sus compatriotas que regresaban, derrotados, a la Península[8].

Mayor alcance y repercusión tuvieron sus esfuerzos para auxiliar a los malagueños damnificados por la gran riada ocurrida el 24 de septiembre de 1907 que costó la vida a veintiuna personas y dejó destrozadas las zonas bajas limítrofes con el Río Guadalmedina, en especial los barrios obreros de La Trinidad y El Perchel, quedando sin hogar miles de malagueños. De nuevo este procurador de los tribunales radicado en Rosario, puso en marcha numerosas colectas de dinero para auxiliar a sus paisanos.

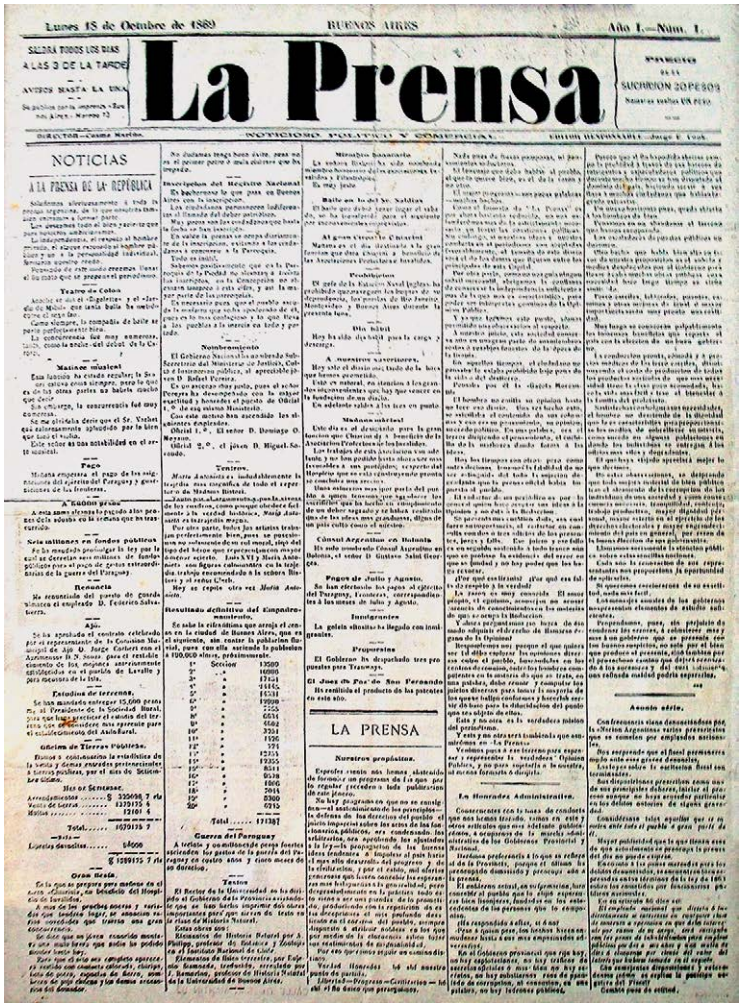
Bajo los auspicios del Círculo Andaluz de aquella ciudad se abrió «una suscripción particular a favor de los damnificados de Málaga». Ese mismo mes, nuestro protagonista envió un telegrama al presidente de la Diputación de Málaga, «donde le anunció el envío de 7.000 pesetas con destino a los damnificados pobres de esta capital»[9].

Además, suya fue la idea de que la prensa de Buenos Aires abriese una suscripción nacional en toda Argentina para paliar los efectos de semejante catástrofe. El resultado fue la gran campaña de recogida de fondos promovida por el diario bonaerense *La Prensa*. Con el tiempo, buena parte de aquellos recursos se emplearon en la construcción del Barrio Obrero América, que aún subsiste, muy modificado, junto a la calle Hilera de Málaga[10].

CALLE CARRETERÍA TRAS LA RIADA DE 1907

Pero, además, Delgado y Biedma mantuvo, durante gran parte de su vida, una estrecha vinculación con la Cruz Roja Española, así como también con la rama malagueña de dicha institución. En mayo de 1913, y dentro de las actividades del Congreso de la Confederación de Sociedades Españolas de Argentina, celebrado en Buenos Aires, propuso al mismo «gravar con diez centavos, moneda nacional de curso legal, todos y cada uno de los recibos mensuales de cuotas sociales (...). El producto de tan contribución será destinado, el setenta y cinco por ciento a la Cruz Roja Española de Madrid, y el veinticinco por ciento restantes a la Comisión de Damas Malagueñas de la Cruz Roja, a cuyo cargo están los sanatorios en donde se cuidan los heridos de la guerra de Marruecos, tuberculosis, etc.»[11].

La labor benéfica de este malagueño llegó a alcanzar también al Asilo de Hermanitas de los Pobres de Málaga. Por otra parte, la Biblioteca Argentina de Rosario de Santa Fe recibió numerosas donaciones de libros y publicaciones periódicas. Y, sobre todo, se volcó sobre los emigrantes españoles que llegaban a Argentina y que no conseguían su plena inserción laboral de aquel país. De hecho, en 1920 dirigió una solicitud formal al entonces ministro de Estado español (hoy de Asuntos Exteriores, Salvador



Lunes 18 de Octubre de 1869 — BUENOS AIRES — Año I.—Núm. 1.

La Prensa

SALDRA TODOS LOS DIAS A LAS 3 DE LA TARDE

AVISOS HASTA LA UNA

SUSCRICION 20 PESOS

NOTICIAS

A LA PRENSA DE LA REPÚBLICA

Teatro de Colon

Matinee musical

Fago

A nuestros corresponsales

Orden Social.

Nombramiento

Movimiento Inmigratorio

Baile en la del Sr. Saldias

Pasaportes

Obituario

Nuestros propósitos.

Gobierno Nacional

Tesoro.

Resultado definitivo del Empadronamiento.

Inmigrantes

Propuestas

Gl Joaquin Paz de San Fernando

LA PRENSA

Nuestros propósitos.

Gobierno Provincial

Consulado Argentino en Bolivia

Pagos de Julio y Agosto.

Guerra del Paraguay

Gastos

Orden Social.

DIARIO BONAERENSE *LA PRENSA*

Bermúdez de Castro, «encareciéndole la necesidad de repatriar a numerosos compatriotas nuestros que llegan engañados a las tierras americanas, y que en ellas no logran hacer fortuna. Estos españoles se encuentran faltos de recursos para volver a su tierra natal. Cree el Sr. Delgado que se arbitraría dinero suficiente para esa buena obra recargando en un 5 por 100 todos los pasajes de primera y segunda clase»[12].

Asimismo, colaboró intensamente con las sociedades de emigrantes españoles tanto de Rosario como de Buenos Aires. Así, en 1921 patrocinó de su propio bolsillo un premio literario convocado por *El Diario Español* de Buenos Aires para conmemorar la festividad del 12 de octubre: «Premio Bartolomé Delgado y Biedma, 100 pesetas al mejor trabajo sobre el tema *Málaga como estación invernal. Su hermosura y clima insuparables*»[13].

RECONOCIMIENTOS, DISTINCIONES Y NOMBRAMIENTOS HONORÍFICOS

La plural e intensa actividad benéfica, social y caritativa de este procurador de los tribunales mereció, ya iniciado el siglo XX, numerosos reconocimientos y distinciones.

Con motivo de sus colectas y donativos para ayudar a los damnificados por la inundación de septiembre de 1907, la Diputación Provincial de Málaga hizo constar, en la sesión celebrada el 17 de octubre de 1907 «la gratitud inmensa de esa alta corporación y de toda la provincia». Por su parte, el Ayuntamiento de Málaga, en sesión de 26 de abril de 1912 acordó «dar gracias al señor Delgado Biedma y consignar en acta la satisfacción del Ayuntamiento por la conducta del mismo y por las gestiones que practico cuando tuvo lugar la inundación última para enviar socorros con destino a los damnificados (...) y por la protección que dispensa a los malagueños que van a la citada población (Rosario) y necesitan ayuda»[14].

Pero, quizás el reconocimiento que le llenase más de satisfacción fue el nombramiento de hijo predilecto de su localidad natal, Coín, acordado en sesión de su Ayuntamiento de 26 de noviembre de 1914 a propuesta de su alcalde, José de la Bárcena Gómez. Porque «se ha significado siempre por su amor y cariño hacia su

DIARIO ESPAÑOL DE BUENOS AIRES

EL DIARIO ESPAÑOL

A las Sociedades Españolas de toda la República

ALHAJAS

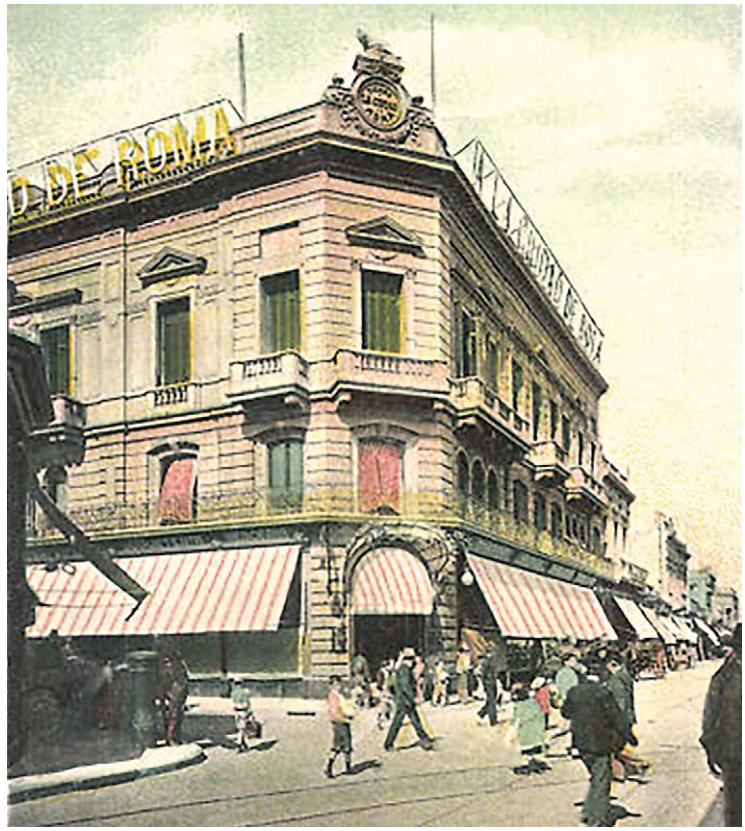
Información telegráfica

La guerra de 1870

país natal y que, desde la altura en que, por sus méritos, se ha colocado, hace innumerables beneficios por cuanto coineños a él acuden en solicitud de alivio para aliviar (sic) sus necesidades siendo innumerables los socorros en metálico que ha enviado a Málaga en situaciones desesperadas en que ha estado colocada dicha capital, pudiendo citar, entre otras muchas, las remesas que hizo para socorro de los pobres arruinados por la inundación de 1907». Además, en aquella misma sesión se acordó rotular con su nombre la antigua calle del Duende, aunque este reconocimiento nunca llegó a materializarse[15].

Ese mismo año fue nombrado delegado general de la Cruz Roja Española para Hispanoamérica. Hacia 1920 contaba, en su haber, además de los ya citados honores, con las siguientes distinciones y reconocimientos junto al de socio de honor del Centro del Ejercito y la Armada de Madrid: «Gran Cruz al Mérito Militar con distintivo blanco, Gran Placa de Honor y Mérito de la Cruz Roja Española, Medalla de Oro de dicha institución y una Medalla de Oro que Municipalidad de Rosario le otorgó el 25 de abril de 1910 en premio a los servicios prestados a la Comuna como jefe de inspectores del tercer censo». Además, en 1917 y en 1919 «los presidentes de ocho sociedades españolas de Rosario se dirigieron al

GRAN CRUZ AL MÉRITO MILITAR CON DISTINTIVO BLANCO



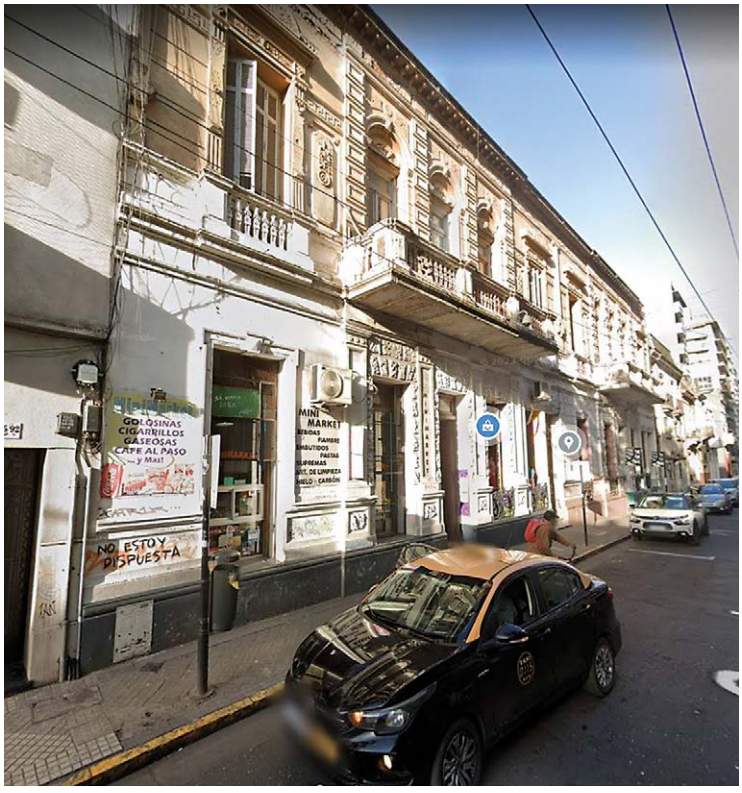
CALLE DE SAN JUAN DE ROSARIO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

cónsul (español en Buenos Aires), pidiendo solicite del embajador de España la designación de D. Bartolomé Delgado Biedma para vicecónsul en Rosario, por ser persona de grandes méritos y muy bien vista entre españoles y extranjeros»[16].

Y en Málaga tampoco se le olvidaba. En 1916, un escritor local Manuel Callejón Navas, en un libro misceláneo *Paisaje Malagueño*, le dedicaba uno de sus capítulos con las siguientes palabras; «Para el ilustre hijo de esta provincia D. Bartolomé Delgado y Biedma, de cuyo inmenso patriotismo e imponderable amor al terruño, da, desde Rosario de Santa Fe, inequívocas y relevantes pruebas»[17].

INTERROGANTES SOBRE SU VIDA FAMILIAR Y SOBRE SU FALLECIMIENTO

La no disponibilidad de hemerotecas digitales online con periódicos históricos de la República Argentina y, creemos la no conservación de muchas colecciones hemerográficas históricas de aquel país dificultan extraordinariamente



DOMICILIO DE BARTOLOMÉ DELGADO BIEDMA EN CALLE SAN JUAN, ROSARIO DE SANTA FE

completar este breve apunte biográfico que suscita más interrogantes que certezas. En efecto, la prensa malagueña del momento hace referencia a biografías y artículos elogiosos hacia la figura de este indiano nacido en Coín publicados en los diarios bonaerenses *El Heraldo,* el 18 de octubre de 1914; *El Comercio* el 29 de noviembre de 1912; y de Rosario como *El Eco Rosarino* el 28 de mayo de 1913; y *El Deber* el 1 de enero de 1914 que no han podido ser consultados[18].

En consecuencia, la trayectoria humana y profesional de Delgado y Biedma resulta un tema abierto. Ignoramos si contrajo matrimonio y fundó una familia. Si viven descendientes directos y la fecha exacta de su fallecimiento. También si realizó viajes a España, y en concreto a Málaga y a Coín.

Por el contrario, sí ha sido posible determinar su domicilio habitual en Rosario de Santa Fe. Al menos durante la segunda década del siglo XX vivía en el número 788 de la calle de San Juan de dicha ciudad, un inmueble de finales del siglo XIX que aún se mantiene en pie, aunque en mal estado de conservación[19].

Desconocemos, asimismo, datos fehacientes sobre sus ideas políticas. Puede apuntarse la posibilidad de que simpatizase o incluso militase en el republicanismo, de gran difusión y acogida entre los emigrantes españoles en Argentina y de manera especial entre los afincados en Rosario. En el Círculo Andaluz de dicha ciudad no eran infrecuentes las reuniones de dicho colectivo[20]. •

NOTAS

1 DOLLOT, Louis: *Las migraciones humanas.* ¿Qué sé? Oikos-Tau. Barcelona, 1971, pág. 74. BIELZA DE ORY, Vicente y AA.VV.: *Geografía General*, vol. II. Taurus. Madrid, 1984, pág. 53. AZCÁRATE LUXÁN, Blanca, RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, J. Julio: *Pasajeros de tercera clase. La odisea migratoria trasatlántica a través de las memorias de viaje de los inspectores de emigración.* Ministerio de Trabajo, Migraciones y Seguridad Social. Madrid, 2019, pág. 9.

2 SANCHÉZ ALBORNOZ, Nicolás y AA.VV.: *Españoles hacia América. La emigración en masa, 1880-1981.* Alianza América. Madrid, 1988, pág. 9.

3 BERNAL RODRIGUEZ, Antonio Miguel: «El rebaño hambriento de la tierra feraz», en *Historia de Andalucía*, vol. VII: La Andalucía Contemporánea (1868-1981). Planeta. Barcelona, 1981, págs. 65-100. Del mismo autor: «La emigración de Andalucía», en SANCHÉZ ALBORNOZ, Nicolás y AA.VV.: Op. cit., págs. 143-165. MATEO AVILÉS, Elías de: *La emigración andaluza a América (1850-1936).* Arguval. Málaga, 1993.

4 Ibíd., págs. 293-300 y 309-313. Del mismo autor: «Notas para una biografía del más destacado indiano andaluz del siglo XIX: Salvador Gómez Gómez (1834-1895)», en *Actas del V Congreso sobre el Andalucismo Histórico.* Fundación Blas Infante. Sevilla, 1993, págs. 491-508.

5 Archivo Diocesano de Málaga. Coín, leg. 272. Parroquia de San Juan. Libro 41 de bautismos (1864-1869), fol. 55 del año 1864.

6 «Malagueños que valen». *La Unión de Málaga*, 26 de septiembre de 1921, pág. 2. Este artículo ofrece un dato dudoso en la trayectoria de nuestro personaje, al afirmar que desempeñaba el cargo de inspector de emigración de España a principios de la década de 1880,

cuando dicho cuerpo no se crea hasta la entrada en vigor de la Ley de Emigración de 1907.

7 Ibíd.

8 Ibíd.

9 *La Unión Mercantil*, 14 de octubre de 1907, pág. 2 y 18 de octubre de 1907, pág. 2. Otros donativos procedentes de Rosario en *Las Provincias*, 14 de octubre de 1907, pág. 3.

10 PÉREZ FRÍAS, Pedro Luis: «Lazos olvidados de solidaridad hispanoamericana: la ayuda a Málaga por la *Ría* de 1907». *TSN. Trasatlantic Studies Network. Revista de Estudios Internacionales*, Año III, nº 6, julio-diciembre 2018, págs. 149-162.

11 *La Unión Mercantil*, 2 de junio de 1913, pág. 2. La Cruz Roja Española había sido fundada en 1864 por los próceres Nicasio Landa y Joaquín Agulló como sección española de la Cruz Roja Internacional. Hasta la Guerra Civil su actividad se centró, sobre todo, en la atención humanitaria y sanitaria durante los conflictos bélicos, destacando sus iniciativas y actuaciones durante la Guerra de Marruecos. CLEMENTE MUÑOZ, Josep Carles: *Tiempo de humanidad. La labor sanitaria de la Cruz Roja Española*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2003.

12 *La Unión de Málaga*, 26 de septiembre de 1921, pág. 2. *El Progreso*, 14 de agosto de 1920, pág. 5.

13 *Revista del Centro Región Leonesa. Buenos Aires*, julio-agosto 1921

14 Archivo Municipal de Málaga. Actas Capitulares: libro 313, 26 de abril de 1912, fols. 130 v. y 131. *La Unión de Málaga*, 26 de septiembre de 1921, pág. 2.

15 Archivo Municipal de Coín. Caja 73. Libro de Actas Capitulares de 1914, fol. 95.

16 *El* Fígaro (Madrid), 1 de diciembre de 1919, pág. 11. *ABC*, 9 de mayo de 1920, pág. 18.

17 CALLEJÓN NAVAS, Manuel: ¡Al aire! (hojas dispersas). Tip. Lit. de R. Alcalá. Málaga, 1916.

18 *La Unión de Málaga*, 26 de septiembre de 1921, pág. 2.

19 *La Unión Mercantil*, 2 de junio de 1913, pág. 2. Ver google.es/maps/place/San+Juan+ 788, +Rosario+Santa+Fe+Argentina.

20 *La Región Cántabra*, 1 de enero de 1910, pág. 2.

PASADO, PRESENTE Y FUTURO DEL PARQUE DE MÁLAGA Y DE LA PLAZA DE LA MARINA

EL ESPACIO DE LA ZONA CENTRAL DEL FRENTE MÁLAGA LITORAL

Ángel Asenjo Díaz

ANTECEDENTES

El conocimiento histórico de cómo se ha producido la generación de los suelos objeto del presente concurso, en los que actualmente se ubican el paseo del Parque y la plaza de la Marina y espacios colaterales, consideramos que es necesario para proyectar cualquier posible reordenación de estos. En este sentido, queremos resaltar que estos terrenos, desde su conformación inicial o su reordenación, estaban situados en gran medida fuera del casco histórico de la ciudad en terrenos ganados al mar, lo que ha dado lugar a la creación de un nuevo frente marítimo en los últimos dos siglos. Pensamos que el desarrollo de estos terrenos fue planificado con criterios urbanísticos adecuados, pues fueron promovidos para dar satisfacción a unas necesidades reales de la ciudad, que se habían generado tanto en el orden económico como en el social, lo que se hizo desde un entendimiento cultural próximo al pensamiento moderno instaurado en la segunda mitad del siglo XVIII e implantado en la mayor parte de los países de la Europa Occidental. Entonces, en la ciudad de Málaga concurrieron las circunstancias necesarias para producir este tipo de crecimiento urbanístico, consecuencia de su desarrollo económico y social, ciertamente pujante e impregnado de las ideas culturales vanguardistas del pensamiento industrial de la época, lo que transformó en aquellos tiempos al conjunto de la sociedad malagueña, y consecuentemente a su ordenación urbana.

La construcción del Parque, entendido como continuidad o ampliación de la ya construida Alameda, fue una iniciativa determinante para modernizar esta ciudad, que comportaba la ejecución de unas obras de gran calado que exigían de una inversión económica relevante, obstáculos que pudieron ser superados. El proyecto y las obras fueron acometidas con decisión, pues se tenía claro que transformarían el entendimiento y el funcionamiento de la ciudad y las conductas de los ciudadanos al incrementarse de una forma importante el suelo urbano de la misma. De esta forma, la ciudad salía del recinto amurallado y se extendía a un nuevo espacio abierto, que iba a permitir llevar a cabo una vida ciudadana diferente a la realizada hasta esa fecha por los habitantes de Málaga.

La forma en que se realizó la ampliación del casco urbano de la ciudad de Málaga, mediante terrenos ganados al mar en la segunda mitad del siglo XVIII, y su evolución formal y funcional hasta nuestros días requiere de una descripción de los hechos históricos acontecidos que motivaron la construcción de estos espacios, así como de las posteriores reformas realizadas hasta llegar a nuestros días. Estas actuaciones se pueden contemplar en las cartografías históricas más significativas de la ciudad, lo que nos permite un mejor entendimiento del sentido urbanístico de estos espacios.

Como es conocido, el casco histórico de la ciudad de Málaga estaba determinado por el trazado de la muralla medieval construida en el siglo XIV por la dinastía Nazarí, que fue la última dinastía musulmana del Reino de Granada, derrocada en 1492 y suponiendo el final de Al-Ándalus. Esta muralla se construyó con una forma aproximadamente circular, entre

FIGURA 1. JOSEPH CARRIÓN DE MULA. PLANO DE LA CIUDAD Y PUERTO SOBRE LA COSTA DEL MEDITERRÁNEO EN EL REINO DE GRANADA, 1791

las estribaciones del Monte de Gibralfaro y el río Guadalmedina, encontrándose en la zona sur frente al mar, la Puerta de las Atarazanas y edificaciones adyacentes, hasta la actual calle Puerta del Mar, la calle Pescadores, hoy calle Martínez, y el Muelle del Puerto, hoy la calle Cortina del Muelle, destacando en este frente litoral por el oeste el Castillo de los Genoveses y por el este el Torreón del Obispo, este último aproximadamente situado en los terrenos de la zona norte del actual aparcamiento de la plaza de la Marina. La ciudad islámica localizaba su centro en la actual plaza de la Constitución.

La plaza de la Constitución, denominada también plaza Mayor o de las Cuatro Calles, se configura en el siglo XVI con unas dimensiones similares a las actuales. En ella se implantó la Casa Consistorial, o Ayuntamiento, de Málaga, en el lugar donde se situó posteriormente el extremo norte de la calle del Marqués de Larios, que, como comentaremos más adelante, se ha convertido de forma reciente en el centro urbano de esta ciudad. El trazado de esta calle es consecuencia del proyecto inicial redactado en 1859 por el arquitecto José Moreno Monroy, que proponía conectar de forma directa la plaza de la Constitución con el actual espacio de la plaza de la Marina. Este trazado no pasó a ser definitivo porque posteriormente fue ajustado el proyecto redactado por los arquitectos José María de Sancha y Manuel Rivera Valentín, cuyo diseño es coincidente con su configuración actual. Las obras para la construcción de esta calle fueron promovidas por la sociedad mercantil Hijos de Martín Larios, tras la correspondiente aprobación por el Ayuntamiento de Málaga en 1878, lo

FIGURA 2. RAFAEL MITJANA. PLANO DE MÁLAGA, 1838

que posibilitó el comienzo de las obras en 1886, de acuerdo con el proyecto antes indicado que hacía coincidir el eje de la nueva calle con el eje central de la edificación del Palacio de los Larios, destruido durante la II República Española, siendo la razón por la que la actual calle Larios se encuentra enfrentada con el edificio de La Equitativa, hoy Hotel Only You y Hotel Soho Boutique Equitativa. Desde una perspectiva actual, este hecho crea un conflicto en la interconexión peatonal entre el centro urbano y los muelles colindantes del Puerto de Málaga, es decir, entre el centro de la ciudad y el mar, siendo deseable hoy día que se produjera de forma más directa por las razones que más adelante expondremos.

La calle Larios se construye mediante una operación urbana compleja, demoliendo todas las edificaciones necesarias para crear un vial de dieciséis metros de ancho, y configurando manzanas de perfil curvado que suavizan las charnelas entre las edificaciones nuevas y las preexistentes Esta calle, que pasó a ser la calle principal de la ciudad como era previsible, se diseñó con un carril rodado central y dos aceras laterales, no viéndose modificada hasta finales del siglo XX. La posterior peatonalización de la calle Marqués de Larios, llevada a cabo en el año 2002, ha permitido llenarla de atractivos urbanos hasta el punto de convertirla en el lugar de mayor concurrencia ciudadana de Málaga, siendo utilizada como una «plaza longitudinal». Pero a consecuencia de esto, se ha visto reducida la relevancia de la plaza de la Constitución y se ha quedado casi sin expectativas de usos a la plaza de la Marina. Es esta situación lo que actualmente las autoridades municipales plantean corregir, para lo que se ha convocado un concurso internacional de ideas con el objeto de conseguir un nuevo diseño que ponga en valor este último espacio como nuevo punto de centralidad urbana.

MIRANDO AL PASADO

Como hemos indicado en el apartado anterior, hemos de mirar al pasado de los espacios ocupados por el Parque de Málaga y la plaza de la Marina, para su mejor entendimiento.

El Parque de Málaga fue pensado desde su concepción inicial para posibilitar su integración con el Paseo de la Alameda, pues se buscaba conformar un todo urbanístico indiferenciado con estos dos espacios. El primer trazado conocido de la Alameda es de 1768, fue proyectado de forma bastante ajustada al recinto amurallado de la ciudad, según diseño del arquitecto Joseph Carrión de Mula, ordenando el espacio existente en el Fuerte de San Lorenzo y el Castillo de los Genoveses, como puede observarse en la figura 1, que reproduce el plano de esta ordenación. Este trazado no fue el finalmente construido, aproximándose al trazado actual, pero tampoco fue definitivo, lo que se recoge en el estudio realizado por el arquitecto Rafael Mitjana en 1838, ocupando la fortaleza militar indicada y ordenando los terrenos situados al sur de este espacio hasta el mar entre los espigones de San Lorenzo y San José, lo que resuelve mediante un concepto de ordenación urbana que imponía una rígida retícula ortogonal en contraposición con la trama urbana musulmana de esta ciudad, lo que puede observarse en la figura 2, que recoge el diseño expuesto. Este trazado fue ajustado posteriormente por el arquitecto Pedro Antonio de Mesa en 1863 y más tarde por el arquitecto Emilio de la Cerda en 1892, en los que la traza y la arboleda coinciden de forma sensible con la actual, como puede observarse en las figuras 3 y 4, que reflejan los diseños de estos arquitectos.

El trazado actual fue proyectado años después, en 1918, por el arquitecto Salvador Solier, diseñando un salón urbano que se denominó Salón Bolero, pero que finalmente pasó a llamarse Paseo de la Alameda. Recientemente, este espacio urbano ha sido objeto de remodelación por los técnicos de los Servicios Técnicos Municipales del Ayuntamiento de Málaga, planteando restringir al máximo el tráfico rodado, con lo que se ha recuperado en gran medida para el dominio peatonal, incorporándolo a la idea de peatonalización del espacio urbano que ha promovido la Corporación Municipal en los últimos años.

FIGURA 3. PEDRO ANTONIO DE MESA. PLANO DE MÁLAGA, 1863

El origen de la traza actual del Paseo del Parque se encuentra en el diseño de 1918, plano editado por Tipografía y Papelería La Española, que lo denomina Paseo de Alfonso XIII y lo complementa con los Jardines Crooke-Larios, pero resulta una traza confusa pues no lo alinea con el Paseo de la Alameda como se había planteado inicialmente, sino más bien se aproximaba al eje del futuro Paseo de Heredia, el actual Muelle de Manuel Agustín Heredia, concibiendo este espacio como el borde urbano del Puerto, lo que puede observarse en la figura 5. En el plano se observa que la ordenación de este espacio, planteado con anterioridad al proyecto definitivo del Puerto de Málaga finalmente tuvo que ver modificado su trazado debido a la reforma portuaria, aproximándose a su estado actual.

A finales del siglo XIX se planteó la modernización del Puerto de Málaga, proponiéndo-

FIGURA 4. EMILIO DE LA CERDA GARIOT. PLANO DE MÁLAGA, 1892

se la creación de tres nuevos muelles: Guadiaro (Muelle Uno), Cánovas del Castillo (Muelle Dos) y Heredia (Muelle Cuatro), lo que generaría unos terrenos para la ciudad, a los que se le confirió la calificación de suelo urbano para su inmediato desarrollo, de acuerdo con la Ley de 5 de septiembre de 1896, que daba un plazo de dos meses para que las Autoridades Municipales presentaran un proyecto de distribución de los terrenos ganados al mar, que incluía también el desmonte propuesto al pie de la Alcazaba. Esta Ley se promulgó en tiempos del malagueño Cánovas del Castillo, siendo presidente del Gobierno de España, quien tenía la idea de construir un parque en los terrenos donde hoy se encuentra el Parque de Málaga. A partir de un boceto a mano de Manuel Domingo Larios, Marqués de Larios, la Corporación Municipal le encargó su desarrollo al arquitecto municipal Manuel Rivera dando lugar al primer proyecto de ordenación del Parque de Málaga. Tras la dimisión de Rivera la ordenación fue modificada por el proyecto encargado al arquitecto Joaquín Rucoba, que adaptó el trabajo realizado por el primero a las exigencias legales vigentes en ese momento, sobre todo en los aspectos facultativos y económicos, de acuerdo con lo que se recoge en figura 6.

Entre 1897 y 1899 se inician las obras de relleno de los terrenos ganados al mar, para lo que se planteó traer tierras y arena de la desembocadura del río Guadalhorce y las playas de San Andrés, tras muchas vicisitudes con los contratistas, el Ayuntamiento tuvo que rescindir los contratos y hacerse cargo directamente de las obras. En 1900 se continuaron las obras de relleno, acondicionándose los terrenos dedicados a jardines con la instalación de tuberías y de sistema de riego en la zona del paseo central y en los dos laterales, y se contrataron cien bancos de acero fundido con respaldo de madera a la compañía Pastor y Cía, que se colocaron sobre asientos con cimentación de hormigón. En 1901 se realizan las obras del pretil de la Cortina del Muelle, que separa los terrenos propios de la ciudad de los del puerto, y en 1906 se termina la construcción de la zona central del Parque y se aprueba la puesta en funcionamiento de su conexión con la zona de La Malagueta, conforme al proyecto de Enrique Crooke y Larios, presentado en el Ayuntamiento en 1904, incoándose expediente para la implantación en los jardines del Parque del Monumento a Carlos Larios, Marqués de Guadiaro. Entre 1907 y 1909 se delimitan y valoran los solares del Parque, que se permiten vender por la Real Orden de 19 de noviembre de 1909. Una vez que se ha diseñado y construido el Parque en lo esencial, es objeto de continuas mejoras hasta 1926; de forma que en 1914 se moderniza el alumbrado del Paseo Central, así como el de los laterales, que pasan a ser denominados paseos de Enrique Crooke y Larios y de José Aurelio Larios, y entre 1919 y 1920 se inicia la construcción del actual

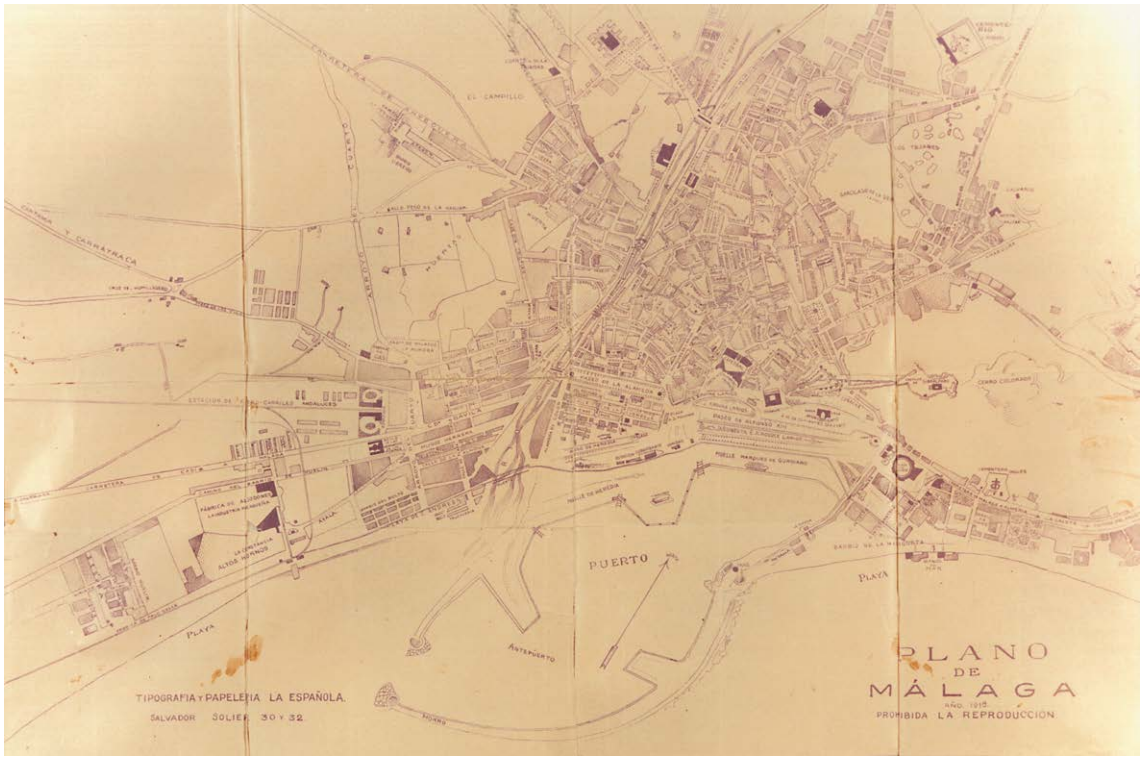


FIGURA 5. PLANO DE MÁLAGA, 1918

edificio del Ayuntamiento. Poco después, según diseño del arquitecto Daniel Rubio en 1927, se construye una gran glorieta decorada con azulejos con el escudo de la ciudad de Málaga en el centro y el de los principales pueblos de Málaga alrededor del indicado escudo, y también se instalan en lugar próximo dos fuentes con figuras femeninas, lo que puede observarse en la figura 7. En este proyecto se define el trazado de este espacio, que posteriormente se ejecuta, lo que coincide en gran medida con el actual Paseo del Parque, proponiendo una solución de unión del Parque con la Alameda, en la que pudo intervenir el prestigioso arquitecto Antonio Palacios, proponiendo un puente sobre el río Guadalmedina como continuación del Paseo de la Alameda, pensando que la ciudad podía crecer hacia el oeste, lo que antes no se habían planteado los responsables municipales.

Concluida esta etapa de desarrollo del proyecto original y de creación de los espacios, se inicia otra etapa en la que se consolidan los jardines y se construyen las parcelas libres de esta ordenación. En 1926 se inicia la construcción del edificio de Correos y Telégrafos, hoy Rectorado de la Universidad de Málaga, y se culmina el traslado de la Fuente de las Tres Gracias desde la plaza de la Marina a la plaza de Torrijos, su actual emplazamiento en la explanada del Hospital Noble, hoy sede de la Empresa Municipal de Aguas, con lo que el Paseo Central del Parque gana en perspectiva y belleza. Y, por último, en 1936 se inicia la construcción de la sede del Banco de España, en la única parcela que quedaba vacante, entre el Ayuntamiento y Correos y Telégrafos, construyéndose más tarde en el único espacio libre los Jardines de Pedro Luis Alonso en 1948, siendo alcalde de Málaga esta

FIGURA 6. JOSÉ DUARTE DE BELLUGA. PLANO DE MÁLAGA, 1887

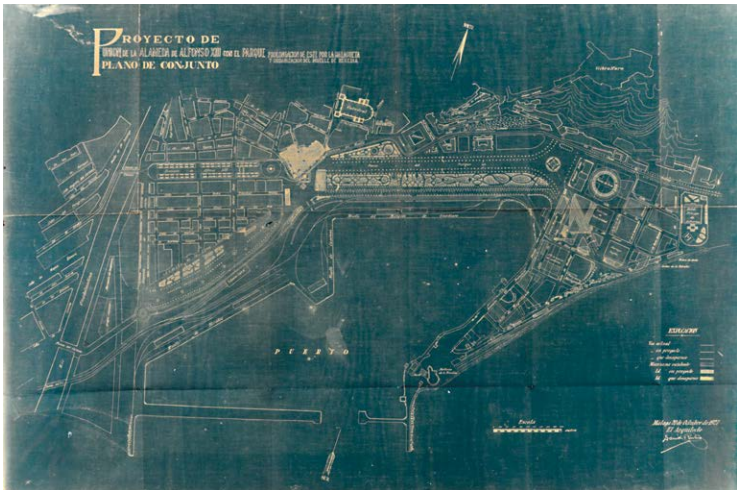


FIGURA 7. DANIEL RUBIO. PROYECTO DE UNIÓN DE LA ALAMEDA DE ALFONSO XII CON EL PARQUE, 1927

persona, lo que se realiza conforme al proyecto del arquitecto Eduardo Guerrero Strachan.

En la segunda mitad del siglo XX se reforma el Paseo de las Palmeras, popularmente conocido como Paseo de los Curas, que actualmente se denominada Paseo de España, modificándose el diseño del ajardinamiento del Parque, proponiendo dos hileras de plátanos a los lados del vial rodado proyectado, que coincide con el vial norte del actual Paseo de los Curas. Al realizar esta actuación también en los espacios laterales, se introducen remodelaciones que llegan a afectar al diseño original del Parque, instalándose la denominada Fuente de los Cisnes de estilo renacentista y redistribuyéndose en gran medida los espacios ajardinados sin modificar de forma sustancial el diseño original al gusto italiano, y también se crea el recinto musical Eduardo Ocón, que, aunque presta un determinado servicio a la ciudad, rompe la estructura del trazado del Parque, lo que se implantó sin que fuera objeto de crítica alguna en su momento, pues no era la forma de proceder en los años de la Autarquía.

Y en relación con el espacio de la plaza de la Marina, hemos de decir que no aparece su configuración actual en los proyectos redactados por los arquitectos Emilio de la Cerda en 1898 y Daniel Rubio en 1927 para la ordenación del Parque de Málaga en relación con la Alameda. Pero sí pudiéndose verificar en los proyectos de ordenación del espacio del actual Parque de Málaga de los arquitectos Emilio Strachan en 1896 y de Joaquín Rucoba en 1897, donde puede observarse que gran parte del espacio de la actual plaza de la Marina se encontraba ocupada por edificaciones, conformando una especie de vértice sur de la ciudad histórica. Fue después de la guerra civil española cuando decididamente las autoridades municipales se proponen intervenir sobre este espacio para conformarlo como un elemento estructurante fundamental de esta ciudad, comenzándose las expropiaciones de las indicadas edificaciones en 1942 y concluyendo las demoliciones de estas en 1948. Entonces, el Ayuntamiento de Málaga convocó en 1952 un concurso de ideas para la creación de una gran fachada entre las calles Larios y Molina Larios, desde la que se contempla el mar, que fue ganado por el arquitecto malagueño Juan Jáuregui Briales; también fueron premiadas las propuestas de los arquitectos de reconocido prestigio nacional Manuel Muñoz Monasterio y Manuel Manzano-Monís (segundo premio) y Carlos Arniches y Fernando Chueca (tercer premio). Estos últimos equipos coinciden en plantear una fachada como telón de fondo al norte, creando un hito edificatorio compensatorio

volumétricamente en el suroeste a modo de torre, todo en la línea formal del estilo de la Autarquía, creando soportales en las zonas bajas de los edificios y ladrillo visto en las fachadas con sillares de cantería en las esquinas. A este concurso también se presentó el arquitecto entonces residente en Málaga, José González Edo, quien también redactó el proyecto de la Prolongación de la Alameda hasta la intersección con la calle Armengual de la Mota, actual plaza de Manuel Alcántara.

El proyecto de Juan Jáuregui Briales no solo pretendía resolver el acceso a la ciudad desde el Puerto, sino también generar la unificación y enlace del eje Alameda-Parque, para lo que crea la fachada norte de la plaza de la Marina como un conjunto urbano de destacado valor representativo. Este proyecto coordinaba cuestiones funcionales, estéticas y simbólicas, dando una nueva imagen a la ciudad al producir la conexión entre las masas verdes del Parque y de la Alameda, para lo que propone que sea también ajardinado, lo que nunca se llevaría a cabo.

Tras la adjudicación del concurso se iniciaron las obras de urbanización de este espacio, que se planteó como la unión entre el Parque y la Alameda y que se llevó a efecto conforme a las ideas recogidas en este proyecto. En consecuencia, fueron edificados los tres edificios que conforman la fachada norte de la plaza, de acuerdo con los proyectos del arquitecto Juan Jáuregui Briales, diseñados con un estilo característico de la época en España, conservándose actualmente como en origen. De forma casi simultánea, en el extremo suroeste de la plaza se construye el edificio La Equitativa, en los terrenos del antiguo Palacio de los Larios, según diseño del arquitecto Manuel Cabanyes Mata de 1956, donde se aprecian notas propias del historicismo islámico, aunque en general es conceptualmente racionalista al más puro estilo de la arquitectura del Movimiento Moderno; tras su rehabilitación y reforma para el uso hotelero ha seguido, esencialmente, respetando su aspecto exterior.

OBSERVANDO EL PRESENTE

Dejando atrás el necesario entendimiento histórico de estos espacios para analizar su presente, vamos a hacer una breve reflexión sobre la función que estos actualmente juegan en la ciudad, y el aprovechamiento que de los mismos hace el ciudadano, con independencia de su estado de conservación.

El Parque de Málaga es objeto de preocupación para nuestros gobernantes municipales desde hace algún tiempo, lo que se puso de manifiesto, cuando a finales del siglo XX, la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Málaga convocó un concurso de ideas para buscar soluciones a la conexión del Parque con el Puerto. Esta convocatoria se realizó cuando aún no se había tramitado la ordenación de los Muelles Uno y Dos, en la forma en que se encuentran actualmente; aunque por aquel entonces ya se había convocado previamente un concurso de ideas para la ordenación de los indicados muelles, pero de una forma muy distinta a la que finalmente se ha realizado. Las ideas propiciadas por ese primer concurso fueron muy contestadas por la sociedad malagueña, pues planteaba soluciones de alta ocupación de suelo y volúmenes a edificar muy desproporcionados. La conexión del Parque con el Puerto se planeaba mediante unos puentes peatonales, con los que permitir un más fácil acceso de los ciudadanos con el frente litoral, con el mar, quedando muy lejos la idea del soterramiento del tráfico por el Paseo de los Curas, aunque sí se permitía rebajar la rasante de este de forma admisible.

En este sentido, hemos de resaltar que el Parque de Málaga, con independencia de que esté sufriendo un deterioro creciente, quizás provocado por la emisión de los gases de la circulación rodada que lo atraviesa, presenta un trazado obsoleto, pues su diseño original estaba pensado para otra forma de vivir y utilizar la ciudad. Los actuales espacios cerrados, que conforman los principales jardines del parque actual, provocan

que las circulaciones peatonales tengan carácter longitudinal por la zona sur del Paseo del Parque y por el Paseo de España, cuya traza es paralela al Paseo de los Curas, siendo en el último de menor intensidad especialmente por la noche. Esta invitación a la circulación peatonal de forma longitudinal le resta apetencia a que este espacio sea utilizado de forma transversal, que es lo que permitiría a los ciudadanos disfrutarlo de forma más generalizada, así como también disfrutar de sus especies arbóreas, vegetales y florales, cuya riqueza, como sabemos, es extraordinaria. Esta falta de invitación a la transversalidad se agudiza por la noche, pues el propio diseño de estos jardines favorece que se hayan convertido en un espacio inseguro.

Ante este frustrante panorama, es lógico que las autoridades municipales se hayan planteado su reordenación y mejora, para procurar una mayor utilización de estos privilegiados jardines, ubicados en pleno centro de la ciudad, de forma segura, potenciándolos para su disfrute por parte de la población tanto por el día como por la noche sin las reservas actuales.

Y en relación con la plaza de la Marina hemos de destacar que, en 1984, tras la aprobación de la Revisión del PGOU de Málaga de 1983 dirigido por el arquitecto Manuel de Solà-Morales, el Ayuntamiento de Málaga le encargó a este la reordenación de esta plaza, tanto para el tráfico rodado como para propiciar su uso peatonal, con el objetivo de que pasara a ser un espacio primordial para la imagen de la ciudad. Este proyecto, además de la reordenación del espacio urbano, planteó la creación de un aparcamiento subterráneo para solucionar la congestión del tráfico provocado por los flujos de vehículos que circulaban entre la Alameda y el Parque y resolver las confluencias del tráfico de las calles Larios y Molina Larios, ambas entonces abiertas al tráfico y con la calle Cortina del Muelle, lo que en principio le daba sentido al nuevo diseño de esta plaza. El proyecto mantuvo también la fuente preexistente circunvalada por un vacío a modo de terraza, para separar los espacios exterior e interior de este aparcamiento, creando un jardín artificial sobre unas pilastras y jardineras en la zona noroeste, además de una estructura a modo de pérgola en la zona noroeste, para producir una eventual zona de sombras, y una pequeña edificación para información turística. En el suelo de esta ordenación, el arquitecto se planteó referenciar la planta del Castillo de los Genoveses, quizás como consecuencia de que durante los trabajos de excavaciones afloraron parte de las murallas medievales y modernas de la ciudad, restos del propio Castillo de los Genoveses y un lienzo del muelle realizado en el siglo XVIII, testimonios arqueológicos de la historia de Málaga. Estos restos arqueológicos fueron mutilados y muy disminuidos, aunque se intentó integrarlos en el espacio de aparcamientos construido, lo que ha tenido escasa relevancia.

Pero lo más importante, desde nuestro punto de vista, es que a nivel sobre rasante este proyecto ha provocado, por el tratamiento formal y topográfico de la cubierta del edificio de aparcamientos, un mayor distanciamiento perceptivo desde la zona norte de la plaza hacia el mar. Este alejamiento del borde marítimo es una consecuencia directa de la elevación de la rasante de la zona sur de la plaza y por lo esclerótico del elemento vegetal. Además, se hace evidente el choque de lenguajes entre las fachadas de los edificios situados en la zona norte de la plaza, las fachadas historicistas/racionalistas del edificio situado al suroeste y los elementos posmodernos presentes en la remodelación de la plaza, lo que por otra parte es reflejo del espíritu complejo y contradictorio que caracteriza la identidad diversa de esta ciudad.

MIRANDO AL FUTURO

En la segunda mitad de 2021, el Ayuntamiento de Málaga, a través de la sociedad municipal Promálaga, convocó un concurso con el objetivo de transformar el aparcamiento subterráneo de la plaza de la Marina en una estación intermodal, lo que ha complementado con la con-

vocatoria en el año 2022, de un concurso internacional, igualmente de ideas, para resolver el diseño de la plaza con una solución actualizada según los nuevos requerimientos demandados.

El objeto de este concurso no es solo dar respuesta a la aspiración ciudadana de la ordenación de esta plaza, para facilitar la conexión del centro urbano con el frente litoral, y con el Puerto, o lo que es igual, con el mar, sino también resolver la integración del actual Parque de Málaga con el Palmeral de las Sorpresas y, consecuentemente, con el Puerto y el mar. De esta forma, y con unos objetivos distintos a los del concurso convocado en su día para la unión del Parque con la Alameda, ahora se plantea resolver una nueva ordenación de la plaza de la Marina para articular la necesaria conexión del Centro Histórico con el Mar, una vieja aspiración ciudadana, a la vez que se plantea integrar el Parque con el Muelle Dos de una forma absolutamente decidida. Para tal fin es necesario que se lleve a efecto el proyecto concursado del soterramiento total del tráfico actual que discurre por el paseo de los Curas, con lo que se libera toda esta área para el dominio peatonal, convirtiendo el Parque, el paseo de los Curas y el Muelle Dos en un espacio único y unitario, tanto para la estancia, como para la conexión directa entre la ciudad y el espacio portuario.

El entendimiento histórico de la evolución habida en los espacios de la plaza de la Marina y el Parque, y consecuentemente en el paseo de los Curas, nos permite pensar en la forma de actuar sobre estos espacios con independencia de las ideas promovidas en este concurso, conduciéndose hacia un mejor entendimiento de los objetivos técnicos y políticos a alcanzar, para procurar la mejor ordenación de estos. El primer Plan General de Málaga, redactado en 1972, a finales del período autárquico, y la Revisión de este Plan General, redactado en 1983, en los inicios del período democrático, califica estos terrenos como zonas verdes libres de edificación, sin profundizar en su ordenación, como puede observarse en las figuras 8 y 9.

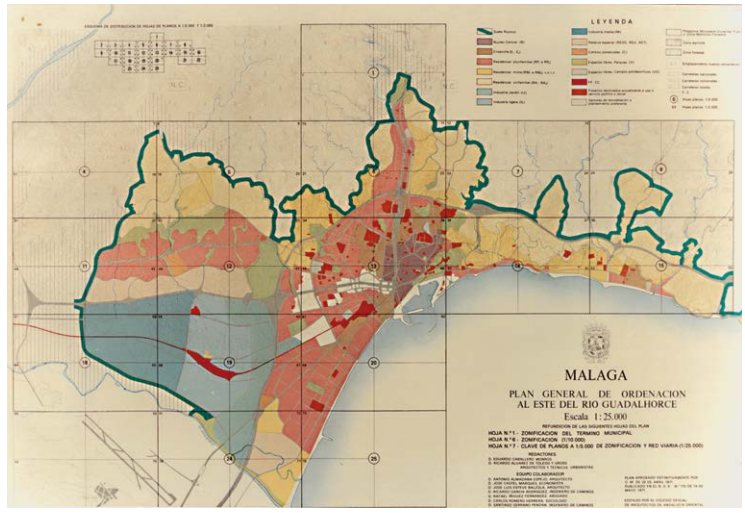


FIGURA 8. EDUARDO CABALLERO MONRÓS Y RICARDO ÁLVAREZ DE TOLEDO Y GROSS. PLAN GENERAL DE ORDENACIÓN AL ESTE DEL RÍO GUADALHORCE, MÁLAGA, 1971

FIGURA 9. DAMIÁN QUERO CASTANYS, SALVADOR MORENO PERALTA Y JOSÉ SEGUÍ PÉREZ. PLAN GENERAL DE ORDENACIÓN DE MÁLAGA, 1983

Es poco después, cuando se inicia el proceso de modernización del centro de la ciudad, por la entonces alcaldesa de Málaga Celia Villalobos, con la peatonalización de la calle Larios, lo que posteriormente se incrementó y potenció sobre gran parte de las calles del Centro Histórico de esta ciudad, siendo alcalde Francisco de la Torre. La dinámica transformadora sobre el centro de la ciudad acometida a lo largo de estos últimos años desemboca en una inquietud para llevar a cabo la mejora de los espacios objeto de los concursos indicados, para dar un paso más en este proceso de modernización, lo que se concreta en el recientemente convocado concurso de la Zona Centro del frente litoral

de Málaga. Esta acción constituye una valiente propuesta para la transformación del centro urbano en un espacio principalmente peatonal, convirtiendo al peatón en el usuario principal, y relegando el tráfico rodado a una función estricta de servicio al ciudadano.

A continuación, vamos a exponer nuestra opinión sobre las ideas planteadas por el indicado concurso, y en concreto sobre cómo pensamos que deberían evolucionar los espacios del Parque de Málaga y de la plaza de la Marina para que, en el futuro, Málaga sea una ciudad más preparada para el disfrute de sus ciudadanos y de visitantes.

El Parque de Málaga es, quizás, el lugar más esplendoroso de esta ciudad, en parte debido a su riqueza botánica. Pero, incrementar su utilización solo puede lograrse potenciando la transversalidad entre el lateral sur y el Muelle Dos, buscando vías más amplias de penetración de estos espacios para permitir la integración del Centro Histórico con el Puerto de Málaga, facilitando así el uso ciudadano de estos espacios.

El Parque a corto y medio plazo seguirá dividido por la cicatriz del tráfico, que esperamos sea cada vez menor y más sostenible, lo que beneficiará fundamentalmente a la vegetación. Este tráfico, en todo caso, debe ser cada vez más contenido, permitiendo potenciar los pasos peatonales para facilitar la interconexión de los espacios adyacentes al norte y al sur de este eje viario, que deben ser reordenados para posibilitar la creación de un espacio único con una accesibilidad prioritariamente transversal para que se propicie la indicada unión del Centro Histórico y el Puerto de Málaga. La interconexión norte-sur obligará a modificar el diseño del trazado actual de los espacios ajardinados y arbolados y de los pasos peatonales complementarios, para reforzar, de la forma más perceptible y directa posible, la relación entra la ciudad y el mar.

Esta operación urbanística debe realizarse desde el máximo respeto medioambiental y de la forma más sostenible posible, partiendo de la mejora de lo existente, para lo que se debe rearbolar de forma intensiva el Muelle Dos, y sobre todo la franja norte del mismo con árboles de gran porte que cumplan la función de los actuales plataneros del paseo de los Curas, cuyo estado de salud no es bueno y, además, de forma ineludible, se verán afectados por las obras del soterramiento. Pensamos que el soterramiento es una obra necesaria para la ciudad, aunque algunos la tachen de faraónica.

Para la adecuada integración del Parque con el Muelle Dos debe potenciarse la plantación de especies arbóreas y arbustivas de forma selectiva, con una previsión de crecimiento a medio y largo plazo, procurando el rejuvenecimiento de la biodiversidad existente y la mejora de las condiciones microclimáticas del conjunto, de forma que se optimice el excepcional conjunto botánico que es el Parque de Málaga, para que continúe siendo un referente, por su extraordinaria variedad de especies arbóreas, en el ámbito nacional e internacional.

De esta forma, una vez realizadas las obras del indicado soterramiento en el espacio del actual paseo de los Curas y paseo de España, se podrá hacer una plantación de árboles seleccionados, que amplifique la excepcional calidad de la actual arboleda del Parque de Málaga, para convertir este jardín botánico en un espacio singular del litoral mediterráneo. Este renovado ámbito debe ordenarse a partir de la generación de espacios diversos, destinados a la estancia, el recreo y la cultura, trazados de forma diáfana y con una adecuada iluminación natural y artificial, de forma que deje de ser un lugar poco frecuentado para recuperar su lugar como uno de los más espacios nobles de esta ciudad.

Este nuevo espacio reordenado, deberá participar de alguna forma en el concepto de *Smart City*, proponiendo un espacio sostenible que llegue a convertirse en un museo abierto de las altas tecnologías, como expresión de lo que actualmente es una parte importante de la sociedad malagueña. Para alcanzar este objetivo se ha de dotar de todas las infraestructuras tecnológicas

de redes de comunicación, de instalaciones audiovisuales, de redes de recargo, de sistemas de información y de cuantos requerimientos de puedan plantear, más allá de lo que actualmente se está planteando por las autoridades municipales para la celebración de la Expo 2027.

En otro orden de cosas, también se debe tener especial cuidado en el Parque del futuro, en relación con las funciones de su infraestructura, debiéndose prestar especial atención a la reposición de las aguas y al suministro para el riego y limpieza, apostando por la creación de alguna *Cold Island*. También debe contemplarse la implantación de marquesinas de protección y elementos fotovoltaicos productores de energías limpias, de forma que se alcance el autosuministro de la totalidad de estos espacios, en especial para su iluminación, y favorezca lugares más frescos, lo que también se debe apoyar con enfriamientos por evaporación. Estos aspectos deben ser contemplados para la progresiva mejora de este espacio público único y privilegiado, para cuya utilización no debe olvidarse tampoco los puntos de atención al ciudadano, así como la necesaria monitorización de la seguridad y del mantenimiento preventivo del conjunto.

Y, de igual forma, en relación con la plaza de la Marina debemos decir que la contemplamos como el lugar más estratégico del centro urbano de esta ciudad, especialmente por su riqueza espacial, lo que obliga a proponer su mejor utilización por parte de los ciudadanos. Potenciando la permeabilidad entre el Centro Histórico y el Puerto de Málaga, este espacio urbano se convertiría en el nuevo lugar de centralidad urbana de esta ciudad, en la nueva plaza central, para lo que es necesario tratar la cubierta de la proyectada Estación Intermodal de forma integrada con las actuaciones acometidas en calle Larios y calle Molina Larios, y también en el Puerto de Málaga, para lo que hay que estudiar, al igual que en el Parque, la cicatriz producida por el tráfico rodado proveniente del Parque y de la Alameda, que debe ser resuelta en la forma que mejor proceda.

Esta conexión peatonal del Centro Histórico con el Puerto de Málaga, se puede favorecer dando prioridad al tráfico peatonal respecto del tráfico rodado, pero la solución realmente eficaz para dar continuidad a estos espacios e interrelacionarlos de forma real, es soterrar de forma parcial el tráfico en el tramo comprendido entre la calle Larios y la calle Molina Larios, para eliminar definitivamente las interferencias entre los tráficos peatonal y rodado, lo que pensamos aconsejable, pues además se favorecerían los accesos a la Estación Intermodal desde el Parque y la Alameda.

Las edificaciones a constituir en esta plaza deben de ser, en todo caso, mínimas, priorizando la permeabilidad visual para facilitar la lectura de los espacios y favorecer el tráfico peatonal, así como tienen que ser ordenadas como parte de un todo con el Parque y, obviamente, con el Muelle Dos y el espacio de acceso al Puerto constituyendo un ecosistema sostenible, que permita la máxima calidad de vida para los ciudadanos, para que disfruten plenamente de este espacio de centralidad de la ciudad de Málaga.

Y, por último, queremos comentar un aspecto sobre el que en este concurso se ha pasado de puntillas: la necesaria dotación de aparcamientos que la ciudad requiere en este lugar. Ya que el actual Aparcamiento de la Marina dejará de existir como tal, cuando se construya la Estación Intermodal concursada en este lugar, y en las bases del concurso solo se prevé a la entrada del Puerto un pequeño aparcamiento subterráneo, cuya conexión y funcionamiento no se plantea, ni se requiere. Aunque hay teorías encontradas sobre la implantación de grandes bolsas de aparcamiento en el centro de la ciudad, en lo que algunos ven la solución a un problema y otros opinan que producen un efecto negativo de atracción del tráfico exterior, lo que plantean resolver mediante bolsas periféricas conectadas con el transporte público, considero que la solución al problema debe encontrarse dando respuesta a la realidad de

FIGURA 10. ZAHA HADID ARCHITECTS, ASENJO Y ASOCIADOS Y EMF ARQUITECTURA DEL PAISATGE. 'HILADO'. TERCER FINALISTA EN EL CONCURSO INTERNACIONAL PARA EL PLAN LITORAL DE MÁLAGA. PLANTA DE LA ORDENACIÓN GENERAL

Málaga como capital de la Costa del Sol, como centro neurálgico territorial, que debe ser receptivo a los ciudadanos nacionales y extranjeros que viven en esta conurbación, a los que si no se ofrece un aparcamiento cierto para sus vehículos particulares, no vendrán a Málaga. Por ello, desde mi punto de vista, debe potenciarse el desarrollo del Muelle Cuatro, en su totalidad, como lugar de crecimiento terciario de nuestra ciudad, y en él situar el aparcamiento que la ciudad va a requerir necesariamente.

COMENTARIO FINAL

Esta reflexión con la que mostramos nuestra visión del pasado, presente y futuro de los espacios del Parque de Málaga y la plaza de la Marina, es indudablemente consecuencia del trabajo realizado por el estudio Asenjo y Asociados en colaboración con el estudio Zaha Hadid Architects y EMF Arquitectura del Paisatge, con el que concurrimos al concurso para la ordenación de estos espacios del frente litoral de Málaga, convocado por el Ayuntamiento de Málaga, obteniendo el tercer premio, y del que se presenta la ordenación general en la figura 10 y dos vistas de la propuesta en las figuras 11 y 12.

En este punto aprovechamos para dejar constancia de nuestro respeto al fallo emitido por el jurado, que ha adjudicado al estudio B720Fermín Vázquez en colaboración con el Luis Machuca Arquitectos y DJ Arquitectura, el primer premio, y al estudio West 8 en colaboración con la ingeniería Estudio 7, el segundo, lo que seguro ha sido una difícil decisión, pues los tres finalistas hemos planteado soluciones con muchos puntos coincidentes y con sutiles diferencias, razón por la que el presente artículo sobre el futuro de estos espacios, creemos que recoge una visión amplia sobre las cuestiones generales de esta ordenación.

A modo de conclusión, podemos sintetizar diciendo que todos deseamos un centro urbano más bello en el orden estético, más peatonal en el orden funcional y más sostenible en el orden ambiental, o lo que es igual, a que se reordenen estos espacios del centro de la ciudad, para que sea más moderno, más eficiente y digital, y para que de esta forma aspiremos a una mejor ciudad de Málaga para disfrute de los malagueños y sus visitantes. •

FIGURA 11. 'HILADO'. VISTA AÉREA DE LA ACTUACIÓN EN EL ENTORNO DE LA PLAZA DE LA MARINA

FIGURA 12. 'HILADO'. VISTA DE LA PLAZA DE LA MARINA HACIA EL PUERTO

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE UNA MARCA TURÍSTICA: «LA COSTA DEL SOL»

Elías de Mateo Avilés

EL NACIMIENTO DEL TURISMO CONTEMPORÁNEO Y SUS PRIMEROS DESTINOS CON NOMBRE PROPIO

A partir de mediados del siglo XIX, como fruto de la revolución industrial y del consiguiente crecimiento económico de ciertos países de Europa, comenzó a generarse un fenómeno que tendría enormes consecuencias sociales, económicas culturales y de transformación del medio ambiente: el turismo.

Desde la década de 1860 con la extensión de la red ferroviaria francesa, el litoral mediterráneo de este país estuvo al alcance de una élite procedente del Reino Unido, sobre todo, pero también de la propia Francia o de la lejana Rusia. Aristócratas y burgueses enriquecidos buscaron en Niza, Mónaco y Cannes un lugar que les preservase del frio y de la lluvia imperante durante el invierno en sus países de origen. Napoleón III, la reina Victoria o la familia Rothschild se convirtieron en asiduos visitantes y construyeron lujosas villas. Pronto comenzó a desarrollarse una infraestructura adecuada con lujosos hoteles, casinos y balnearios que alcanzó su mayor auge durante la Belle Époque. En 1887 el escritor Stéphen Liégeard publicó un libro con el título *La Côte d'Azur,* que sirvió, desde entonces como la primera marca turística popularizada en toda Europa[1].

Simultáneamente, ocurrió un fenómeno similar en la costa italiana, entre la frontera francesa y el puerto de La Spezia. A esta franja costera, limitada por los Alpes Marítimos y los Apeninos, se la conoció desde principios del siglo XIX como La Riviera o La Riviera Italiana. Teniendo como capital a Génova, algunas de sus localidades costeras como Porto Fino, Santa Margarita, Rapallo o San Remo adquirieron una fama similar a las de la costa sur francesa, acogiendo un turismo de élite desde el siglo XIX. De hecho, durante bastante tiempo se consideró que esta marca turística abarcaba tanto la Costa Azul francesa como la costa italiana de Liguria.

CARTEL ANUNCIADOR DE LA COSTA AZUL HACÍA 1900

Pronto otras zonas del sur de Europa van a tomar conciencia de las potencialidades del turismo para su desarrollo económico y de la importancia de su promoción a través de una marca o denominación que las identificase internacionalmente. Aún no se había inventado la palabra marketing, pero su contenido y ventajas ya se encontraban en la mente de muchos de los pioneros de la promoción del turismo.

El objeto de este artículo no es otro que detectar el origen de la marca turística Costa del Sol, así como las vicisitudes que atravesó hasta denominar a la costa malagueña a partir de los años cincuenta del pasado siglo y consolidarse como la referencia más importante y difundida en su género a nivel mundial, superando en popularidad y relevancia a las ya apuntadas y pioneras denominaciones de zonas turísticas: la Costa Azul y la Riviera Italiana.

LA COSTA ATLÁNTICA PORTUGUESA EN TORNO A ESTORIL

Entre la década de 1870 y la de 1950 el litoral portugués al norte de Lisboa, comprendiendo las localidades costeras de Sintra, Cascaes, Setúbal, Estoril y Figueira da Fox se convirtió en un atractivo destino turístico. El primer hito del mismo fue la construcción, en 1870, por parte del rey Luis I de un palacio de verano para la familia real portuguesa en Cascaes. Al calor de esta decisión, muchos aristócratas lusos levantaron en la zona impresionantes mansiones de verano. Luego vinieron los hoteles de lujo, los campos de golf, las pistas de tenis y un casino. La caída de la monarquía en 1910 no alteró la actividad turística de la zona. Su infraestructura se completó ya durante las primeras décadas del siglo XX con tiendas de artículos de lujo, modernos hoteles como el Estoril Palacio Hotel y el Hotel do Parque. Pronto se constituyó una «Sociedade de Propaganda da Costa do Sol» y un ferrocarril eléctrico que unía la zona con Lisboa en pocos minutos.

CARTEL TURÍSTICO PUBLICITARIO DE ESTORIL. AÑOS TREINTA

La labor de propaganda consistió en elogiosos artículos en los periódicos y en las populares revistas gráficas de la época, incluyendo las españolas, y en la edición y difusión de atractivos carteles publicitarios donde se elogiaba «o clima mais temperado da Europa», además de enumerar toda la infraestructura de la zona y las diversas actividades de ocio que podían desarrollarse en la misma. También se hacía gala de la presencia allí de las celebridades del momento, como el príncipe de Gales, futuro Eduardo VIII, luego duque de Windsor. Siempre bajo la marca turística «Costa do Sol». Incluso, en 1932, la *Revista Hispano-Lusitana* proponía «unir la Riviera Italiana con la Costa del Sol (portuguesa) a través de España, formando la ruta Costa del

IZQUIERDA: CARTEL DE LA COSTA DO SOL PORTUGUESA 1934. CENTRO: CARTEL ANUNCIADOR DE LA COSTA DO SOL DE ESTORIL. 1941. DERECHA: CARTEL ANUNCIADOR DE LA COSTA DO SOL DE ESTORIL 1956

Sol-Madrid-Barcelona-San Remo, con lo cual se puede recoger, por un lado, el turismo de Europa Central, y de otro todo el turismo americano e inglés haciéndolo pasar por la Península Ibérica»[2].

EL PROYECTO ALMERIENSE DE RODOLFO LUSSNIGG

A finales de los años veinte del pasado siglo y con motivo de la organización, en 1929 de la Exposición Internacional de Barcelona y de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, un empresario hotelero establecido en Almería, pero de origen austriaco, Rodolfo Lussnigg, propietario del Hotel Simón de dicha ciudad, comenzó a realizar una campaña para denominar La Costa del Sol a todo el litoral mediterráneo español...y algo más.

En un extenso artículo con este mismo nombre, publicado en el *Heraldo de Madrid* y en el diario almeriense *La Crónica Meridional,* en abril de 1928, preconizaba esta denominación turística para una ruta costera que uniese las dos exposiciones previstas y ya mencionadas: «Francia tiene su Cote d`e Azur (sic), Cote de Vermail, Côte d´Argent; Portugal, su Riviera Portuguesa, todos nombres que indican sitios encantadores en el mundo, donde acude el turismo mundial. También España tiene su Costa del Sol que es preciso dar a conocer por todas partes. Desde Figueras hasta Sevilla (...) debe llamarse a ese recorrido La Costa del Sol. Tras exaltar pormenorizadamente todos los atractivos monumentales y naturales de la mencionada ruta, concluía con un deseo y una petición: «!Bendita Costa del Sol que une Barcelona con Sevilla (...); bendita ruta del turismo que debe conocerse y popularizarse por el Congreso de Turismo próximo a celebrarse en Madrid, que debe darle vida y realidad legal y práctica; y la ponencia del Turismo, nacida del Patronato de Almería, debe activar su existente realización con sus hermanas, las ciudades contenidas en la ruta descrita, para, entre todas ellas, inundar el mundo de folletos descriptivos donde aparezcan fotografías de ese camino ideal (...), y el Congreso de Turismo antes citado, debe ayudar

prácticamente a ese ideal, aportando sus entusiasmos y sus ayudas materiales para esta empresa patriótica. Porque todo ese sendero de bellezas sorprendentes es el camino del turismo extranjero en España; es la rampa de oro por donde se deslizarán americanos, ingleses, italianos, franceses, alemanes, belgas austriacos, suecos, noruegos y dinamarqueses»[3].

Esta campaña publicitaria continuará durante los meses siguientes, incluso durante 1930 en otros diarios como *La Independencia*, *La Crónica Meridional* y *Diario de Almería*, de Almería, *La Voz de Levante*, *Diario de Alicante*, *Diario de Tarragona*, *El Liberal* (de Sevilla) y *El Defensor de Granada*. El promotor de la misma llegó a publicar a sus expensas un mapa artístico en varios idiomas (español, francés, inglés y alemán) sobre la costa mediterránea española[4]

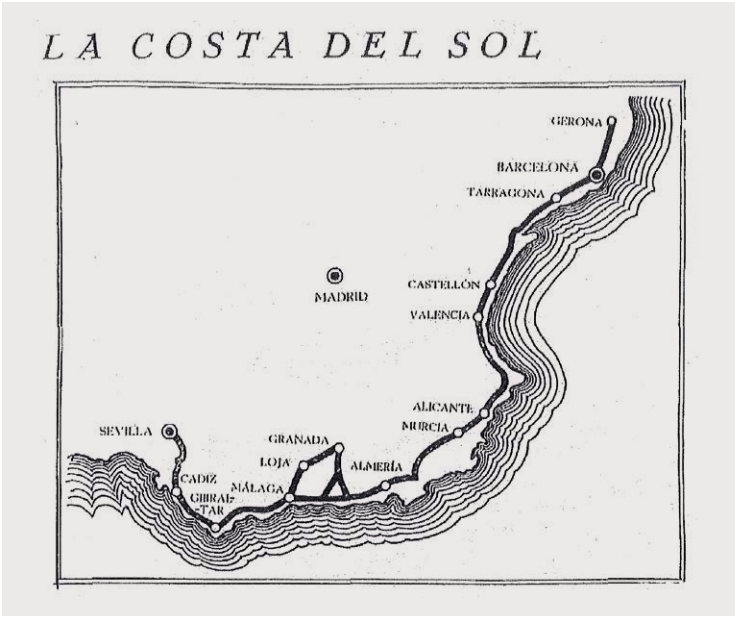
El principal promotor del proyecto, Rodolfo Lussnigg, a través del Patronato de Turismo de Almería inició una serie de gestiones para que su idea cuajase y fuese respaldada por todo tipo de instituciones.

Consciente de las precarias comunicaciones por carretera de Almería, solicitó una serie de actuaciones del Circuito Nacional de Firmes Espaciales, el organismo creado por Primo de Rivera para mejorar las principales carreteras de España. En la memoria que presentó y que luego fue dada a conocer por la prensa, argumentaba:» hace falta que las carreteras estén en las condiciones en que deben estar; y aquí, desgraciadamente, hay una laguna que es preciso remediar, pues gracias a la propaganda hecha en España y el extranjero, empiezan a venir automovilistas, y si tropiezan con dificultades, toda la propaganda hecha, no solo es infructuosa, sino contraproducente». En concreto, el austriaco enumeraba lo que hoy denominaríamos *puntos negros* en su propuesta ruta por la Costa del Sol: «Al salir de Málaga; antes de llegar a Torre del Mar; cerca de Nerja; cerca de Almuñécar; y el trozo en construcción de Salobreña hasta Motril, está la carretera en un estado bastante malo. Para no decir más, también falta aún para terminar uno de los siete puentes»[5].

RODOLFO LUSSNIGG FOMENTÓ COMO «LA COSTA DEL SOL» TODO EL LITORAL MEDITERRÁNEO ESPAÑOL

Además, el hostelero afincado en Almería junto a otros miembros del Patronato de Turismo de Almería, visitaron al gerente de la compañía de autobuses Alsina Graells S. A., José Graells con el fin de que «se establezcan líneas directas de autobuses entre Málaga y Granada con nuestra capital (Almería)..., ya que la implantación de estas líneas serían unos escalones más para el enlace turístico por *La Costa del Sol* entre las dos exposiciones de Sevilla y Barcelona». Por su parte, José Graells manifestó a sus visitantes que su empresa «está pensando en la implantación de una línea directa entre Almería y Cartagena»[6].

Por supuesto se produjeron visitas similares a los Ayuntamientos de Granada y Málaga para que apoyasen la iniciativa. En Málaga, en concreto se entrevistó con el concejal delegado de turismo, Antonio Romero Bernal. Visitó la oficina de turismo que se había abierto en la ciudad y tuvo en sus manos el periódico que la misma editaba: *El Turismo en Málaga*. El recorrido de promoción de Rodolfo Lussnigg se exten-



ITINERARIO PREVISTO POR RODOLFO LUSSNIGG PARA UNIR LAS EXPOSICIONES DE SEVILLA Y BARCELONA

MAPA PICTÓRICO DE LA COSTA DEL SOL SEGÚN EL PROYECTO DE RODOLFO LUSSNIGG

dió, asimismo por Levante: Murcia, Alicante y Valencia donde expuso su proyecto a autoridades y periódicos locales[7].

Este proyecto también llegó al Patronato Nacional de Turismo, creado en abril de ese mismo año 1928. En concreto a su primer presidente, el duque de Santa Elena, Alberto de Borbón. Sin embargo, el nuevo organismo, que tengamos noticia, no puso en marcha ninguna acción para apoyar, desde el Gobierno esta iniciativa y su marca turística[8].

De todas formas, la marca Costa del Sol referida al litoral mediterráneo español se utilizó ampliamente entre 1928 y 1936. En 1930 el periodista malagueño Guillermo Rittwagen Solano (1884-1943) dedicó un elogioso y extenso artículo en la revista *La Esfera* a la iniciativa de Rodolfo Lussnigg que incluía un cuidado mapa. En 1933 el *Heraldo de Madrid*, daba cuenta del «III Voyage d´études Medicales Espagnol organicé par le docteur Mariano Mañeru en honneur des congressistes du VII Congres International de Médicine et Pharmacie Militaires et II Internatinal d´Aviation Sanitare» en la que los participantes recorrieron «la Costa del Sol, tan digna de ser conocida por propios y extraños». Por su parte el diario madrileño *El Sol*, al enumerar las posibles rutas turísticas españolas, incluyó La Costa del Sol tal y como la había concebido el hostelero austriaco. Y la revista *Ahora*, pocos días antes de iniciarse la Guerra Civil, en julio de 1936, al hablar de la Costa Brava, la consideraba «el arranque de la Costa del Sol»[9].

Clausuradas las exposiciones de Barcelona y Sevilla, el principal interés de Lussnigg era la promoción de Almería, a la que definió con el eslogan «la ciudad donde el Sol pasa el invierno». Simultáneamente, el escritor motrileño Francisco Pérez García publicaba, en 1930 un extenso libro titulado *La Costa del Sol. Recopilación de Literatura, Arte y Turismo, Industria y Comercio*, donde, con un gran despliegue gráfico, concretaba esta marca turística al litoral granadino, la actual Costa Tropical[10].

Tras la Guerra Civil el litoral almeriense y granadino siguió utilizando la denominación Costa del Sol, aunque sin demasiada proyección nacional e internacional. El aislamiento de la España de Franco hasta principios de los años cincuenta con las consiguientes dificultades para la llegada de un turismo aún restringido a sectores muy minoritarios no ayudaba a la promoción de la zona. Por otra parte, las dificultades en las comunicaciones por carretera y la ausencia de un aeropuerto en Almería, también constituían severos hándicaps.

En 1946, el diario *Patria* de Granada, en un reportaje sobre Motril, calificaba a esta localidad como «La bella ciudad de nuestra Costa del Sol». Durante la segunda mitad de los años cincuenta, revistas como *Granada Gráfica* tratan de relanzar una marca turística que, según sus redactores, abarcaba, en un sentido amplio, desde Algeciras hasta el Cabo de la Nao, en Alicante. Otras veces en esta misma publicación se hablaba en un sentido más restrictivo «desde Algeciras hasta el confín de Almería» con Almuñécar, como punto central. Incluso, en 1961, la *Hoja del Lunes* de Granada señalaba como un objetivo prioritario del entonces nuevo gobernador civil de la provincia el fomento de «La Costa del Sol granadina»[11].

EL ENTONCES MINISTRO DE TRABAJO, JOSÉ ANTONIO GIRÓN, PUBLICÓ EN *SUR* EN 1955 UN ARTÍCULO DONDE DEFINIÓ LA COSTA DEL SOL COMO EL LITORAL OCCIDENTAL DE LA PROVINCIA DE MÁLAGA

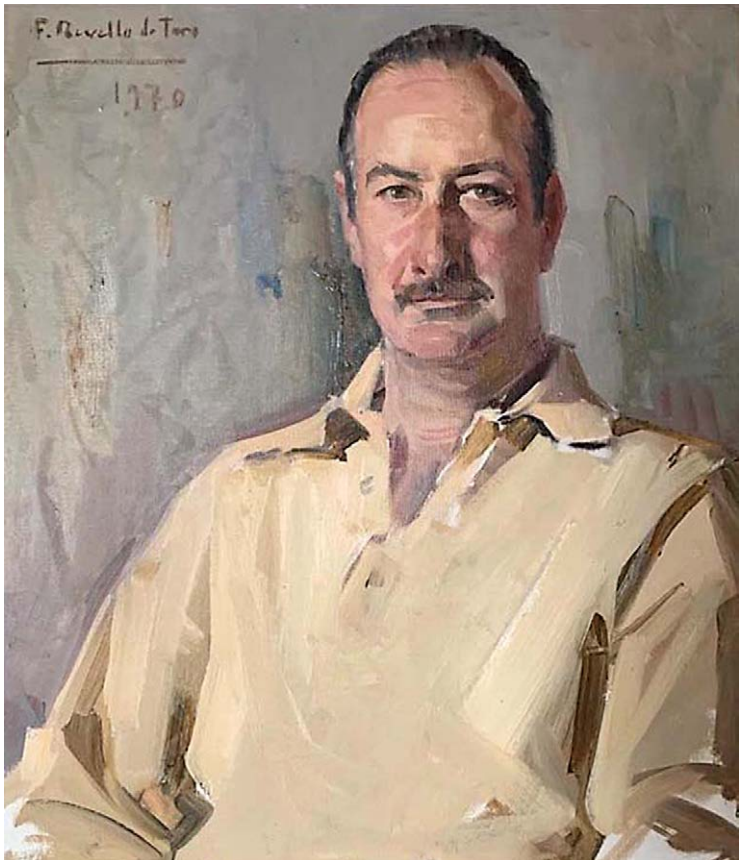
MÁLAGA, EL DIARIO *SUR* Y EL MINISTRO GIRÓN

Desde los primeros años de la década de 1950, aún de manera tímida, esporádica y bastante ambigua, comienza a usarse el término Costa del Sol para referirse al litoral malagueño, todavía vinculado con el almeriense. Así lo utiliza el periodista y novelista Ramón Ledesma Miranda, el periodista y académico de San Telmo Manuel Prados López y el abogado, especialista en lenguas clásicas y también académico de San Telmo Manuel Laza Palacios[12].

El 9 de septiembre de 1954 el entonces ministro de Trabajo, José Antonio Girón de Velasco publicaba en el diario *SUR* de Málaga un artículo bajo el título «La Costa del Sol». Como preámbulo al mismo, el periódico, seguramente su director, Francisco Sanz Cagigas explicaba a sus lectores el sentido de dicho texto: «La Costa del Sol, su belleza, sus inmensas posibilidades turísticas, son siempre tema periodístico de máxima actualidad. Hemos pedido unas cuartillas al ministro de Trabajo, camarada José Antonio Girón, sobre esta costa prodigiosa que él ha elegido como lugar de descanso, que él distingue y favorece con generosidad inagotable (...)»

En el texto de Girón además de su florida y a la vez tensa prosa falangista, se exaltan sus desvelos por fomentar la justicia social preconizada por el régimen de Franco y sus logros concretos en Andalucía y en Málaga y se reivindica la colaboración en dicha empresa del entonces obispo de la diócesis, Ángel Herrera. Pero lo más interesante es que una alta e influyente personalidad del franquismo, define, por vez primera, el ámbito geográfico definitivo de la marca turística objeto del presente estudio: «Desde Estepona a Fuengirola, Marbella en medio, lo que es genuina y típicamente La Costa del Sol, todo ese gran arco que se tiende entre el Guadalmedina y el Guadiaro está sellado con la huella de una obra social revolucionaria realizada por el Régimen por orden de Franco»[13].

Estaba claro que el rotativo malagueño y su director de entonces, el también falangista Francisco Sanz Cagigas estaba empeñado en promover el desarrollo turístico de la costa occidental malagueña. Desde el año anterior, *SUR* comienza a dedicar una atención preferente al turismo que llega al litoral malagueño. Se suceden artículos y referencias que tratan de implementar la



FRANCISCO SANZ CAGIGAS, DIRECTOR DE *SUR* COMENZÓ A PROMOCIONAR LA COSTA DEL SOL DESDE 1954

denominación Costa del Sol. El 12 de agosto de 1953, el rotativo dedicó un amplio reportaje al proyecto de construcción del Hotel Pez Espada en Torremolinos que se inauguraría en 1959 y que constituirá una de las primeras grandes infraestructuras hoteleras de la zona. Los titulares no dejan lugar a dudas: «Se responde con hechos a la corriente turística que viene hacia Torremolinos. Un hotel, el Pez Espada cubrirá bastantes exigencias de índole deportiva y de recreo» Además el texto propiamente dicho comenzaba con la siguiente frase: «Málaga, Torremolinos, Marbella y la Costa del Sol o Costabella, como ustedes gusten, desconocidas hasta ahora del turismo internacional, se está incorporando a él». En febrero de 1954 el rotativo malagueño destaca la noticia sobre «Movimiento de extranjeros en los hoteles de la Costa del Sol, desde Torremolinos al límite de la provincia durante el pasado mes de enero», refiriéndose, como no a los establecimientos de Torremolinos, Marbella y Estepona[14].

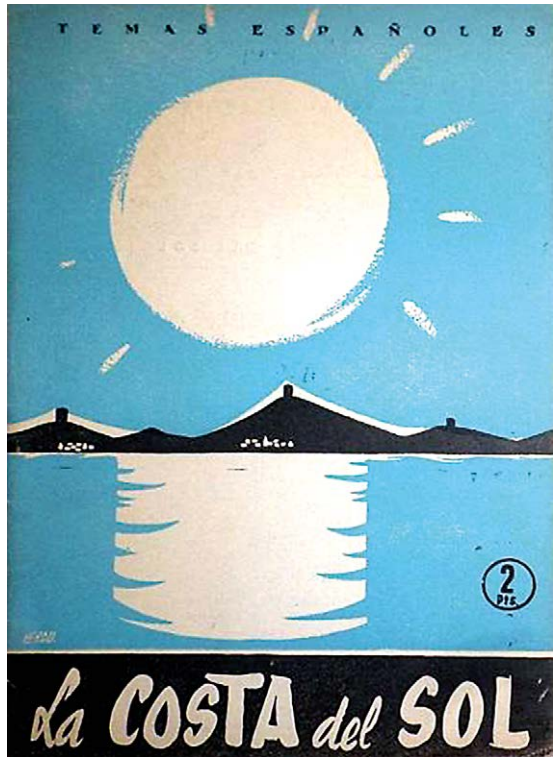
A partir de entonces, la denominación Costa del Sol comienza a popularizarse. Ese mismo año se inaugura uno de los primeros hoteles de Torremolinos con el nombre de Hotel Costa del Sol. Incluía la sala de fiestas Mirador del Barco y ofrecía, en vísperas del verano de aquel año «Actuación todos los días de la famosa orquesta de Madrid Héctor-Cubaldo y gran cena a la americana». Además, ponía a disposición de sus clientes «un servicio especial diario para nuestras fiestas cuya salida será de la plaza de José Antonio a las diez y media de la noche y regreso del hotel a las dos y media de la madrugada». En mayo de ese mismo año el Colegio Oficial de Veterinarios de Málaga organizó unos cursillos de prácticas «en distintos lugares de la Costa del Sol»: Fuengirola, Marbella, Guadalmina y Estepona[15].

A principios de los años sesenta, *SUR*, con Sanz Cagigas como director, abre una sección diaria en el periódico el domingo 17 de febrero de 1963 bajo el título «Aquí la Costa del Sol», al principio con cuatro columnas. El 10 de marzo de ese mismo año se ampliaba a una página completa donde se recogía toda la información referida al turismo del ámbito espacial comprendido entre Málaga y Estepona. Al frente de la misma estuvo, al principio el periodista Francisco Lancha y más tarde Juan José Palop. Desde el punto de vista informativo y de difusión la marca Costa del Sol referida al litoral malagueño quedaba definitivamente consolidada[16].

EL RESPALDO Y EL APOYO DE LOS PODERES PÚBLICOS A MÁLAGA Y A SU COSTA DEL SOL

Como ministro de Trabajo, la influencia de Girón sobre el Gobierno de Franco resultaba ilimitada. Y la empleó para que este apoyase y consolidase la costa occidental malagueña como destino turístico de referencia bajo la marca Costa del Sol. Seguramente, el primer fruto de la apuesta del régimen entonces imperante en España al recién bautizado destino turístico fue el proyecto de un *Estudio para la Ordenación Turística de la Costa del Sol* dado a conocer al mes siguiente del ya comentado artículo publicado en *SUR*[17].

De todas formas, la redacción del *Plan para la Ordenación Turística de la Costa del Sol* no se redactaría hasta el trienio 1958-1960, y se pondría en marcha a partir de 1961, con Girón ya fuera del Gobierno, pero manteniendo un enorme ascendiente sobre el mismo. En él se preveía actuar en el espacio situado entre Málaga y Estepona, «con una profundidad variable desde un máximo de ocho kilómetros frente a Mijas, hasta un mínimo de 800 metros en las inmediaciones del castillo de Fuengirola». Se preveía afrontar el abastecimiento de agua con la construcción del embalse de Rio Verde en Marbella; reforzamiento del suministro de electricidad por parte de las entonces empresas Hidroeléctrica del Chorro, Taillefer y Sevillana de Electricidad; «una amplia autopista (sic), tres metros



PORTADA DEL FOLLETO ANUNCIADOR DE LA COSTA DEL SOL. MADRID, 1955

EL 17 DE FEBRERO DE 1963 EL DIARIO *SUR* CREA LA SECCIÓN AQUÍ, LA COSTA DEL SOL

más ancha que la carretera actual, rectificada en muchos tramos, y convertida en avenida dentro de las ciudades que atraviesa, comunicará todo el litoral malagueño».

Para su estudio y ejecución se creó una comisión interministerial presidida por el entonces ministro de la Vivienda, el también falangista José Luis Arrese. De esta forma, con independencia de las actuaciones previstas y ejecutadas que dieron lugar a las infraestructuras básicas de La Costa del Sol durante los años sesenta, esta denominación comenzó a aparecer en el *Boletín Oficial del Estado*, a partir de 1960. A niveles oficiales, la que inmediatamente llegó a ser la marca turística más internacional de España quedaba respaldada por el Gobierno y, por tanto, consolidada[18].

CONSOLIDACIÓN Y USO GENERALIZADO DE LA MARCA TURÍSTICA COSTA DEL SOL

Desde esos años 1958-1960, y coincidiendo con la generalización del turismo de masa en Europa, tanto el sector privado como el sector público utilizaron masivamente la denominación

EL HOTEL COSTA DEL SOL DE TORREMOLINOS SE INAUGURÓ EN 1954. (ARCHIVO CTI-UMA)

EL HOTEL CARIHUELA FUE CONSTRUIDO POR LA SOCIEDAD FOMENTO TURÍSTICO DE LA COSTA DEL SOL

Costa del Sol. Sin ser exhaustivos, pueden citarse varios ejemplos. Incluso antes, en 1955, el propio Ministerio de Información y Turismo a través de su editorial Publicaciones Españolas y dentro de la colección Temas Españoles, publicaba el folleto titulado *La Costa del* Sol, obra del malagueño José Cruces Pozo, falangista y catedrático de instituto[19].

Luego, en 1958, el nuevo gobernador civil de Málaga, Antonio García Rodríguez-Acosta promueve y organiza el I Festival de Música de la Costa del Sol dentro de la Feria de Agosto de Málaga de ese año con relevantes actuaciones de música sinfónica y de ballet clásico. Ese mismo año, Ignacio López Pérez, por entonces presidente del Banco de Málaga funda la sociedad Fomento Turístico de la Costa del Sol, cuyo objetivo inmediato consistió en la construcción del Hotel Carihuela Palace, un establecimiento de gran lujo inaugurado en 1960. Ya en 1959 el diario *ABC* insertaba un gran anuncio cuyo texto resultaba especialmente significativo: «En el centro de la Costa del Sol, en el mejor emplazamiento, Chapas de Marbella. Entre la carretera general y la playa, vendemos 23 hectáreas con agua, hermosos pinares y un km. de carretera interior asfaltada. Ocasión única para empresas turísticas». Ese mismo año, el Ayuntamiento de Málaga comienza a utilizar el eslogan «Capital de la Costa del Sol», como se demuestra en el cartel oficial de la Feria de Agosto de aquel año. En el verano de 1961 el Club Deportivo Málaga creó el Trofeo Internacional Costa del Sol, como un torneo pretemporada a imagen y semejanza del Ramón de Carranza (Cádiz) y del Teresa Herrera (La Coruña)[20].

En enero de 1963 visitó Málaga y la Costa del Sol el nuevo ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. Fruto de aquel viaje fue la creación, en el Gobierno Civil, de la Oficina de Coordinación y Desarrollo de la Costa del Sol que elaboraría un extenso informe titulado *La Costa del Sol y sus problemas* (1964). En vísperas del verano de 1963, RENFE anunciaba la creación del Expreso Costa del Sol, que uniría Madrid con la capital malagueña diariamente en horario nocturno y que ofrecía la novedad de «transportar los automóviles de los viajeros», lo que indica su clara intencionalidad de fomentar la llegada del turismo a la costa malagueña. También la compañía Iberia inició, por entonces, una intensa campaña para anunciar sus vuelos al aeropuerto de Málaga utilizando la marca Costa del Sol[21].

En abril del año siguiente, 1964 se proyectó en el pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York el documental «Málaga y la Costa del Sol» de Manuel España Lobo. Finalmente, el uno

PRIMER CARTEL DE LA FERIA DE MÁLAGA DONDE SE ALUDE A LA COSTA DEL SOL

CARTEL DE IBERIA AÑOS SESENTA

de septiembre de ese mismo año, quedaba constituida en el Hotel Don Pepe de Marbella la Sociedad Cooperativa de Promotores de la Costa del Sol, que años más tarde se convertiría en el actual Patronato de Turismo de la Costa del Sol. Su primer presidente sería precisamente el ya exministro José Antonio Girón, y sus fines eran «la propaganda, ordenación y fomento de la zona conocida con el nombre de Costa del Sol, que comprende los términos municipales de Estepona, Marbella, Fuengirola, Mijas, Benalmádena y Málaga»[22].

Ante este fenómeno, que pronto adquirió una proyección europea e incluso mundial, las zonas turísticas que habían utilizado previamente este eslogan o marca turística, tuvieron que rendirse. En Almería y en la costa granadina se produjo un cierto sentimiento colectivo de frustración. Málaga había ganado la partida. Además, hasta la inauguración del aeropuerto de Almería en 1968, las comunicaciones con esta zona resultaban cuando menos, complicadas. El esfuerzo del Ayuntamiento almeriense por organizar unas excepcionales Fiestas de Invierno el año anterior, la puesta en marcha del aeropuerto, la atención que prestó a la zona desde entonces Televisión Española e importantes inversiones dieron pronto sus frutos en un tardío desarrollo del turismo. Pero el litoral granadino tuvo que contentarse, desde entonces con la marca turística Costa Tropical y el almeriense con la de Costa de Almería. En el caso portugués, lo que se denominaba Costa do Sol hasta los años cincuenta, pasó a denominarse Cascais y la Costa do Estoril[23]. •

NOTAS

1 Stéphen Liégeard, *The Côte d'Azur*, Editorial Quantin. París, 1894.

2 *La Revista de Viajes* (Madrid), octubre-diciembre de 1931, p. 13 y abril-junio de 1932, p. 15. *Ahora* (Madrid), 29 de abril de 1931, p. 14 y 30 de agosto de 1932, p. 1. *Crónica* (Madrid), 23 de junio de 1935.*Mundo Grafico* (Madrid), 7 de agosto de 1935. *ABC* (Sevilla), 26 de diciembre de 1959. *Revista Hispano-Lusitana* (Madrid), 1932, nº2, p. 63.

3 *La Crónica Meridional* (Almería), 20 de abril de 1928. P.p.1-2. *Diario de* Almería, 12 de abril de 1928, p. p. 1 y 4.Rodolfo Lussnigg nació en Viena el 6 de julio de 1876. Su formación profesional comenzó en 1899 en su ciudad natal. Luego ocupó varios cargos en hoteles de Austria, Alemania, Italia, Países Bajos, Inglaterra, Francia, Bélgica, Suiza y Egipto. En 1904 es nombrado director del Hotel Braganza de Lisboa. En 1906 pasa a España con la 'Sociedad Franco-Española de Grandes Hoteles y ocupa la dirección del Hotel Reina Victoria de Alicante, y en 1907 la del Hotel Regina en Málaga. En 1908 se dedica a construir, amueblar y abrir el Hotel Reina Victoria de El Escorial. Ese mismo año contrae

matrimonio con María Teresa Arjona Blanco, natural de Antequera. En 1909 compró el Hotel Simón de Almería, fijando su residencia en esta ciudad. Dirigirá este hotel hasta que le sucederá una de sus hijas en 1944. Entre 1920 y 1922, se hizo cargo de la dirección del Hotel Alfonso XIII de Tetuán. Ese año adquiere el Hotel Reina Victoria en Melilla, explotándolo hasta 1925. En 1929 es requerido por el Patronato Nacional de Turismo para dirigir la instalación y apertura del Hotel Atlántico de Cádiz. Desde 1934 y hasta 1944 fue consejero de Hoteles Unidos, S.A., (HUSA), año en que ocupa el cargo de Inspector de HUSA para Andalucía. En 1942 se hace cargo de la reparación y reforma del Hotel Alhambra de Granada, Falleció en Madrid el 8 de marzo de 1950.En 1966 le fue concedida la Medalla al Mérito Turístico a título póstumo por el entonces ministro del ramo, Fraga Iribarne. TAPIA GARRIDO, José Ángel, *Almería hombre a hombre*, Ed. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería. Almería, 1979, p. 196.

4 *Reflejos* (Granada), nº 64, 1930.

5 *La Independencia* (Almería), 16 de noviembre de 1928, p. 3. El patronato del Circuito Nacional de Firmes Especiales fue creado en 1926 por el entonces ministro de Fomento, conde de Guadalhorce para mejorar el firme y la calidad de las principales carreteras de España. Se debían emplear nuevos materiales para la pavimentación, en concreto el aglomerado asfáltico, adecuado al uso cada vez más frecuente del automóvil a la vez que se creaban puestos de trabajo por parte del Estado en las obras públicas. Contemplaba, entre otros itinerarios, toda la ruta que bordeaba el Mediterráneo español, que posteriormente se conoció como la CN-340. RODRIGUEZ LÁZARO, Francisco Javier, «Las Primeras autopistas españolas (1925-1936)», *Carreteras*, núm. 89 (2004), pp. 295-318.

6 *La Independencia* (Almería), 16 de noviembre de 1928, p. 2. *El Defensor de Granada*, 18 de noviembre de 1928, p. 6.

7 *La Crónica Meridional* (Almería), 25 de abril de 1928, p. 2 y 26 de abril de 1928, p. 7. *La Independencia* (Almería), 19 de octubre de 1928, p. 1.

8 *La Independencia* (Almería), 20 de octubre de 1928, p. 1. Sobre este organismo y su actividad, ver PELLEJERO MARTÍNEZ, Carmelo, «La política turística en la España del siglo XX: una visión general «. *Historia Contemporánea* (2002). (Bilbao: Universidad del País Vasco) 25, p.233-265.

9 *La Esfera*, 17 de diciembre de 1930, p. 46. *Heraldo de Madrid*, 19 de mayo de 1933, p. 12. *El Sol*, 19 de diciembre de 1934, p. 6. *Ahora* (Madrid), 12 de julio de 1936. *La Revista de Viajes* (Madrid), julio-septiembre de 1935, p. 13. Sobre Guillermo Rittwagen, ver http://www.errioxa.com/3_personajes/4_1_varios/rittwagen_g.htm

10 https://coralarmiz.com/Motril/francisco_perez.htm https://www.elespanol.com/malaga/vivir/turismo/20221105/costa-sol-origen-nombre-robamos-litoral-almeria/715928839_0.html

11 *Patria*, 24 de noviembre de 1946, p. 4. *Granada Gráfica*, abril y junio de 1956 y enero de 1959. *Hoja del Lunes* (Granada), 6 de marzo de 1961, p. 1.

12 «Retorno al Mediterráneo», por Ramón Ledesma Miranda, en *SUR*, 19 de agosto de 1951, p. 6. «Flores y frutos de Málaga. Del valle de Alora a los Jardines de Puerta Oscura», por Manuel Prados López, en *SUR*, 8 de abril de 1952, p. 3. «Málaga-Mainake», por Manuel Laza Palacio, en *SUR*, 28 de diciembre de 1953, p.3. Sobre estos escritores, ver: https://dbe.rah.es/biografias/11738/ramon-ledesma-miranda y https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2021/09/06/familia-manuel-prados-lopez-dona-57010011.html https://www.diariosur.es/sur-historia/malagueno-manuel-laza-20191001124723-nt.html

13 *SUR*, 9 de septiembre de 1954, p.p. 3 y 5. Otros periódicos españoles de la llamada Prensa del Movimiento recogieron resúmenes de este artículo. Ver *Imperio* (Zamora), 11 de septiembre de 1954, p. 6. José Antonio Girón de Velasco (1911-1995) había nacido en Herrera de Pisuerga (Palencia). Falangista de primera hora, afiliado a las JONS de Valladolid, combatió en la Guerra Civil con el bando sublevado. Ministro de Trabajo entre 1941 y 1957, dirigió la política social del franquismo durante dieciséis años. Entre sus logros destacan la creación del seguro obligatorio de enfermedad, de las Mutualidades Laborales y los seguros de vejez, invalidez, accidentes de trabajo, enfermedades laborales y maternidad, así como las Universidades Laborales, los Jurados de Empresa y las pagas extraordinarias.

Tras su cese, se estableció en Fuengirola, donde se dedicó a negocios inmobiliarios y desde donde clamó contra la evolución del Régimen de Franco a partir de los años sesenta y primeros setenta. En 1974 publicó un famoso artículo contra la apertura política puesta en marcha por el gobierno de Arias Navarro, el famoso «Gironazo». Hasta su fallecimiento fue referente de la extrema derecha española. Ver https://dbe.rah.es/biografias/10789/jose-antonio-giron-de-velasco

14 *SUR*, 12 de agosto de 1953, p.p. 2 y 5 y 14 de febrero de 1954, p. 2. Francisco Sanz Cagigas (1919-1992) había nacido en Escalante (Cantabria). Estudió Magisterio y Marina Mercante. Afiliado a Falange, combatió con el bando sublevado durante la Guerra Civil. Tras el conflicto fue subjefe provincial de Falange en León y Tarragona. En 1945 se graduó en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y dirigió el diario *La Mañana* de Lérida. Nombrado director de *Sur* de Málaga, en 1947, permaneció a su frente hasta 1982. Durante este tiempo fue también director de la *Hoja del Lunes* de

Málaga (de 1968 a 1982), de la emisora Radio Nacional de España en Málaga y presidente de la Asociación de Prensa de Málaga. Falleció en Málaga el 5 de junio de 1992. GRANADOS, Vicente y MELLADO, Víctor (Coord..): *Historia de la Costa del Sol*, Diario *SUR*- Patronato de Turismo de la Costa del Sol. Málaga, s. a. p. 234. Ver también https://dbe.rah.es/biografias/85278/francisco-sanz-cagigas

15 *SUR*, 5 de junio de 1955, p. 5 y 13 de agosto de 1955, p. 2 y 3 de mayo de 1955, p. 6.

16 GARCÍA GALINDO, Juan Antonio, «El decisivo papel de los medios de comunicación social», en GRANADOS, Vicente y MELLADO, Víctor (coord..), Op. cit, pp. 234 y 238.

17 *SUR*, 10 de octubre de 1954, p. 1.

18 *ABC*, 9 de octubre de 1959, p. 43. *Boletín Oficial del Estado*, 4 de enero de 1960, p. 137. Se preveía una inversión de 665,5 millones de pesetas de la época. «El plan comprende mejora de carreteras, núcleos urbanos, abastecimiento de aguas, repoblación forestal, saneamiento, energía eléctrica y turismo (...). También se pondrá en marcha un amplio plan de protección y conservación de los núcleos que tengan valor histórico o documental (sic)». *Hoja del Lunes* (Granada), 13 de junio de 1960, p. 9.

19 https://www.filosofia.org/mon/tem/index.htm.

20 MATEO AVILÉS, Elías de, *Historia de la Feria de Málaga*. Arguval, Málaga, 2002, p.p. 196-197. SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ, José Luis, *Historia del Banco de Málaga*, Biblioteca Popular Malagueña. CEDMA. Málaga, 2021, P.45. https://serviciosoperativos.malaga.eu/es/grandes-eventos/feria/index.html?page=4#prettyPhoto[034c0f1a-dc97-11ea-a800-3d6b25258dd2]/3/. *ABC,* 24 de diciembre de 1959, p. 70. CASTILLO CASERMEIRO, Manuel, CORTÉS JAÉN, Juan, *Un siglo de deporte en Málaga*, Diario SUR-Prensa Malagueña. Málaga, 2001, p. 146.

21 BARCELÓ, Servando, «La promoción turística institucionalizada», en GRANADOS, Vicente y MELLADO, Víctor (coord.), Op. cit, p. 115. Hoja del Lunes (Granada), 8 de abril de 1963, p. 5.

22 Ibidem, p. 116. ROYO NARANJO, Lourdes, *Planificación, análisis y estudio de la Costa del Sol: Revisión de los ejercicios de control y proyección turística redactados entre 1950 y 1980*, en https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/15047/ROYO%20L_Planificaci%C3%B3n%2C%20an%C3%A1lisis%20y%20estudio%20de%20la%20Costa%20del%20Sol.

23 https://www.lavozdealmeria.com/noticia/12/almeria/234708/la-rivalidad-turistica-con-malaga

50 AÑOS DE «EL PADRINO» (FRANCIS F. COPPOLA, 1972)

UNA OBRA MAESTRA DEL CINE. UNA ÓPERA FILMADA

Javier Boned Purkiss

CONTEXTO

Coincidiendo con una visión negativa de la sociedad estadounidense, tras la guerra de Vietnam y el consecuente declinar del llamado Sueño Americano, irrumpen en la industria de Hollywood (que a finales de los años sesenta gozaba de una mala salud), una serie de directores destinados a cambiar la idea que se tenía sobre el cine. Esta «Generación de los setenta» consiguió, desde la dirección cinematográfica, cambiar el enfoque de una industria proponiendo una mirada sobre la realidad mucho más directa y descarnada.

Desde esta nueva situación, estos directores legitimaron la idea de «cine de autor», emulando en cierta manera al cine europeo del momento, incorporando nuevos actores, y confirmando la nueva posición cultural en contra del orden y sistema de valores norteamericano.

> «La escena inicial de *El padrino* sienta las bases de una nueva etapa cinematográfica que se atreve a enjuiciar los valores del sistema estadounidense centrándose en el reverso de los ideales norteamericanos como ninguna producción cinematográfica se había atrevido a realizar antes y, de esta forma, inaugura una etapa de cinismo y animadversión hacia lo que supone el concepto del sueño americano. Una nueva etapa que desde principios de los años setenta estará plagada de antihéroes que viven este particular sueño americano al margen de la ley y que colisionaron frontalmente con la mayoría de las películas realizadas con anterioridad al estreno de *El padrino*.»[1]

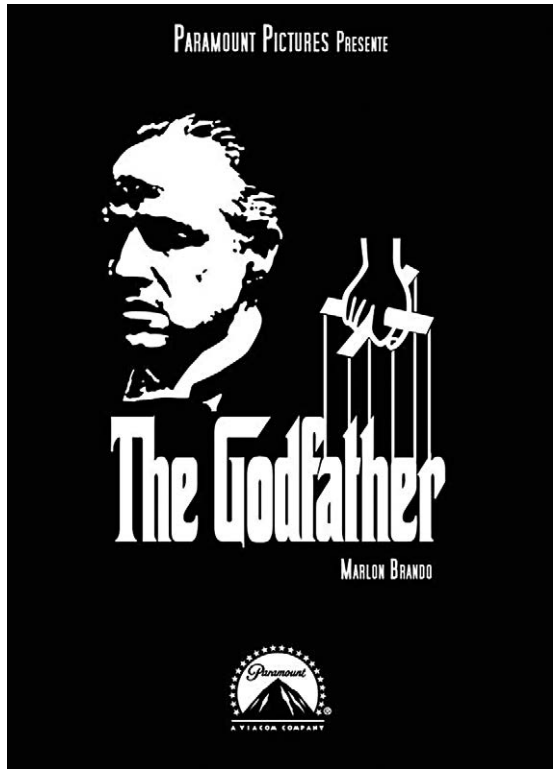


FIG. 1. CARTEL PARA EL ESTRENO DE *EL PADRINO* (FRANCIS F. COPPOLA, 1972)

EL DIRECTOR

Francis F. Coppola había comenzado en los años sesenta haciendo películas de bajo presupuesto. En 1969 funda su propia compañía productora American Zoetrope, con aspiraciones de recuperar el viejo sistema clásico de producción, pero de forma independiente. Coppola se sentía tremendamente artista, y esta percepción de sí mismo se sintió amenazada en el momento mismo en que aceptó dirigir *El padrino,* por su

FIG. 2. *EL PADRINO* (FRANCIS F. COPPOLA, 1972). ESCENA INICIAL. BODA DE CONNIE CORLEONE

FIG. 4. *EL PADRINO* (FRANCIS F. COPPOLA, 1972). FRANCIS FORD COPPOLA (EN EL CENTRO) RODEADO DE LOS CORLEONE: SONNY (JAMES CAAN), DON VITO (MARLON BRANDO), MICHAEL (AL PACINO) Y FREDO (JOHN CAZALE)

convencimiento de que la película iba a resultar un fracaso. Una película de *gangsters*, destinada al mero entretenimiento, parecía no tener futuro para él. Pero los directivos de la Paramount no eran conscientes de la trascendencia que supondría su encargo. Basándose en una novela de Mario Puzo, Coppola afrontó este reto —aun a riesgo de ser considerado pretencioso— como una película de los sesenta, haciendo hincapié en un punto cultural neurálgico de la sociedad estadounidense del momento, abierto a la interpretación.

El director conectó profundamente con los temas de *El padrino*. «Cuestiones como el poder, la rivalidad entre hermanos, la masculinidad, el patriarcado, aparecen tratadas con increíble rotundidad (...) Un modelo de familia en el que uno da la vida por el otro, una perversa expresión de una tradición cultural deseable pero perdida».[2]

Unos días después de que, en 1970, los directivos de la Paramount contratasen a Coppola para dirigir *El padrino* descubrieron que el director que no era tan flexible como habían supuesto. El joven cineasta discutía por todo, entre otras cosas por la época en que se ambientaría la película (los años cuarenta, el marco temporal de la novela de Mario Puzo), por los lugares de rodaje (quería rodar en Nueva York), y por el presupuesto, que le parecía escaso.

En palabras del mismo Francis Ford Coppola, «... la historia de *El padrino* es la historia de unas personas en apuros. La primera película de la saga me costó mucho hacerla. Fue muy difícil sacar adelante el proyecto. Yo era un director joven, no había trabajado mucho y tenía la oportunidad de llevar a la pantalla esta novela. Me consideraba un director profesional haciendo su adaptación al cine, y sabía que en la medida en que el libro se fuera haciendo más popular este proyecto empezaría a desbordarme. No sería capaz de hacerlo. Cinco meses más tarde, el libro se convirtió en toda una sensación. En las primeras semanas de producción fui consciente de que no estaban contentos con lo que había hecho. El estilo clásico que había elegido en mis primeras pruebas no les había impresionado. Pero soy un superviviente. Sabía que mis ideas respecto al reparto no iban a gustarles, y aquel no era el momento ideal para convencer al estudio de que mis ideas fueran aceptadas.»[3]

Los problemas en el rodaje se multiplicaban, los enfrentamientos entre Willis (director de fotografía) y Coppola eran constantes, se le acusaba al director de improvisar constan-

temente, podían no cumplirse los plazos, y su fama como incapacitado para dirigir esta película aumentaba por momentos. Pero como era de esperar, por otra parte, dichas tensiones demostraron ser creativas, y poco a poco se fueron consiguiendo los resultados deseados.

Sobre todo, la producción tuvo serios problemas con la misma mafia. La Asociación de Amistad Latinoamericana, encabezada por capos mafiosos, le hizo la vida imposible a Coppola, bloqueándole el acceso a lugares clave, amenazándole. Felizmente, *El padrino* se terminó de rodar en septiembre de 1971, al cabo de seis meses de rodaje, y se estrenaba en Nueva York, bajo una intensa nevada, el 15 de marzo de 1972.

Coppola se salió con la suya. Su empecinada actitud en no ceder a las exigencias de la Paramount, junto con la larga temporada en la que el libro de Mario Puzo lideraba la lista de *best-sellers*, convenció a la productora, y una película en principio concebida como un producto barato y rápido, acabó convirtiéndose en algo muy diferente; una obra maestra sin precedentes, que en poco tiempo se convirtió en la película más taquillera de la historia del cine.

FIG. 3. MARIO PUZO, *THE GODFATHER* (*EL PADRINO*, EDICIÓN ORIGINAL). G. P. PUTNAM'S SONS, NEW YORK & LONDON, THE KNICKERBOCKER PRESS, 1969

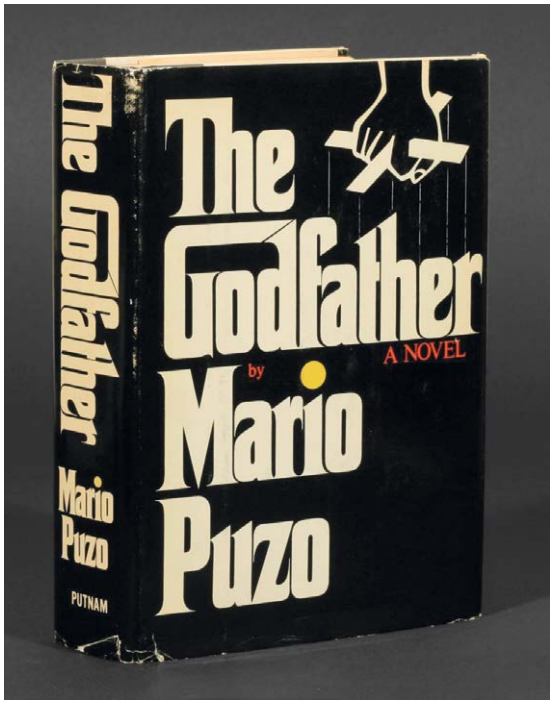


FIG. 5. *EL PADRINO* (FRANCIS F. COPPOLA, 1972). MICHAEL CORLEONE (AL PACINO)

LOS ACTORES

La aureola de autoridad que rodeaba a los jóvenes directores de la nueva generación era tal que la Paramount no pudo imponer sus caprichos a alguien con tan poco poder como Coppola. El reparto de *El Padrino* fue una batalla entre las ideas del Viejo Hollywood y las ideas del director. Todos tenían un candidato para cada papel, y nadie parecía tener la última palabra. Aunque la película estuviera planteada como una pieza de conjunto, era el personaje de Michael Corleone el que tendría que soportar el peso de la obra, y no había confianza en Al Pacino, actor propuesto por Coppola para interpretarlo. Para interpretar a Don Corleone, Coppola quería a Marlon Brando, que por aquel entonces había caído en desgracia; estaba obeso y sus últimas interpretaciones habían sido un fracaso en taquilla. Pero una transformación física radical y la precisa caracterización de su rostro terminaron por convencer a la productora. Finalmente, el director de la Paramount, Paul Evans, se dio por vencido y aceptó a Brando y Pacino.

En buena medida, los excelentes resultados del proyecto se debieron a esta impecable elección del reparto. Coppola eligió a sus actores, y éstos, al contrario que para Hitchcock, no estuvieron a su disposición esperando cumplir los

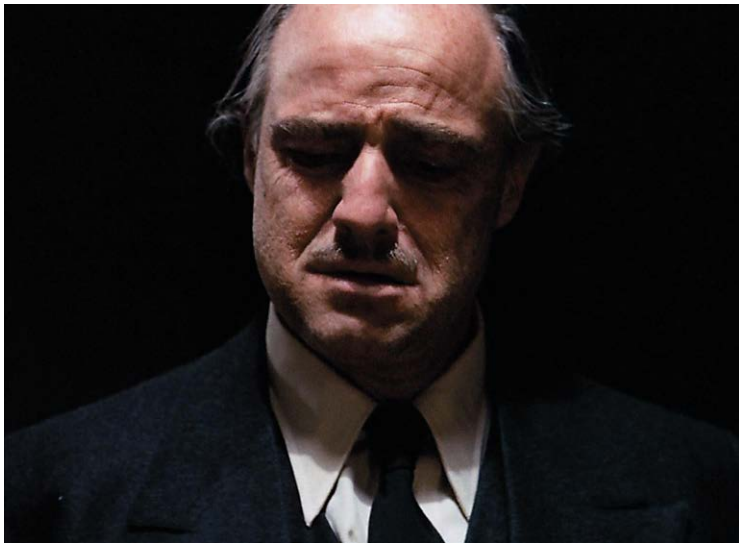


FIG. 6. *EL PADRINO* (FRANCIS F. COPPOLA, 1972). VITO CORLEONE (MARLON BRANDO)

requerimientos del Director, sino que tuvieron suficiente capacidad como para mejorar con su trabajo el resultado final de la película.

LA FOTOGRAFÍA

Coppola recurrió a su amigo Gordon Willis, el director de fotografía, para plantear el estilo visual de la película, que, según se decidió, debería tener una sencillez clásica. No se introdujeron técnicas contemporáneas. El director recordaba «...era una forma de filmar una película como un *tableau* en el que los actores entran y salen del cuadro, algo muy simple. Se suponía que tenía que parecer una película de época. (...) Hablamos del contraste entre el bien y el mal, entre la luz y la oscuridad, dijimos que íbamos a empezar con una hoja de papel negro y que iríamos tiñendo la luz muy despacio. La cámara nunca se movería a menos que los actores se movieran».[4]

La fotografía oscura de la película era atrevida y nada convencional. Lo normal es que las películas tuvieran que estar bien iluminadas, pero Willis afirmaba... «no se discutió la iluminación. Yo hice lo que tenía ganas de hacer. El diseño surgió de la yuxtaposición del banquete de boda en el jardín, luminoso y alegre, y el contrapunto de la casa oscura. Utilicé luz cenital porque Don Corleone era la personificación del mal, y no siempre quería que el público le viera los ojos, que viese lo que estaba pensando. Yo quería mantenerlo en la oscuridad»[5]

Willis no descansaba hasta que encontraba el encuadre y la iluminación ideal. No la mejor para su propio lucimiento, sino la que mejor expresaba lo que tenía que narrar el plano en cuestión. En la industria le apodaron 'El Príncipe de las Tinieblas', por su tendencia a usar sombras hasta el punto de que no poder ver los ojos a los actores. El rostro de Brando, envejecido con un pesado maquillaje, permaneció en gran parte del metraje a oscuras. Una labor con luz cenital que en realidad nació como una necesidad para ocultar el trabajo de cabina y hacer creíble que el actor, entonces con 48 años, pasara por un hombre casi anciano. Imitado hasta la saciedad, Willis convirtió en arte la baja exposición, la pantalla casi negra, los personajes en sombra, caminando como fantasmas por la pantalla llevando la oscuridad de las pesadillas al territorio de los sueños.

En general, la iluminación combinaba magistralmente una luz completamente naturalista con una muy artificial, compuesta a base de claroscuros. La luz natural, siempre en exteriores, era empleada en momentos de celebración, o al menos donde no había todavía signos de tragedia. Una luz expresiva, donde se cuidaba cuidadosamente la hora de grabación. Es sintomático el contraste entre la luz suave y gris de las escenas de Nueva York, con la luz dura, color tierra, de Sicilia.

El color general de *El padrino* es naturalista, acentuándose de forma expresiva los tonos dorados en las escenas donde aparece la familia Corleone, contrastando con el negro, que ayuda a la creación del ambiente dramático. La influencia pictórica de Caravaggio resulta más que evidente.

FIG. 7. *EL PADRINO* (FRANCIS F. COPPOLA, 1972). SENTADOS, DE IZQUIERDA A DERECHA: CARLO RIZZI (GIANNI RUSSO), TOM HAGEN (ROBERT DUVALL), FREDO CORLEONE (JOHN CAZALE), SONNY CORLEONE (JAMES CAAN), Y MICHAEL CORLEONE (AL PACINO)

DRAMA Y MITO

A través de una exquisita narración cinematográfica, repleta de elipsis y alardes de montaje, se nos cuenta la historia de Vito Andolini (después Vito Corleone), su infeliz infancia en Sicilia víctima de la mafia, su exilio a Estados Unidos y su encuentro con el Sueño Americano. ¿Cómo hará aquel niño, completamente solo en tierras extrañas, para convertirse en el jefe de la familia mafiosa más poderosa de los Estados Unidos? Fue a través de un primer crimen, que liberó a los habitantes del barrio italiano neoyorquino de las garras de un personaje funesto, extorsionador y chantajista, como Vito Corleone se convirtió en un mito. Este acto de violencia fundacional construirá el imperio de su familia. Es un principio genealógico, como sucede en las mitologías de cualquier civilización. «...D. Vito se convierte en el Padre (Padrino-Godfather-Dios-Padre) fundador de un orden donde impondrá su propio código. Por medio de la violencia los Corleone dan origen a su propia ley. En un plano general, la violencia se convierte en condición fundacional de la ley, persistiendo más allá de esa fundación»[6]

El mito así cumple su función, transformándose desde un drama que comienza como acontecimiento histórico hasta adoptar su especial carácter como forma de orientación hacia la realidad. Conlleva los valores de una sociedad e identifica a sus individuos. Sus componentes significan rupturas, derrumbes personales, incapaces de soportar un relato neutro, meramente descriptivo. La finura y expresividad del lenguaje cinematográfico de Coppola, basado en la novela de Puzo, refuerza así la creación y posterior percepción del mito como un proceso «normal» de pensamiento, a través de un crimen fundacional «justifica-

FIG. 8. *EL PADRINO* (FRANCIS F. COPPOLA, 1972). ESCENA EN EL DESPACHO DE VITO CORLEONE. VITO CORLEONE (MARLON BRANDO) ESCUCHA A AMERIGO BONASERA (SALVATORE CORSITTO)

do». Aparece por tanto el mito de «Vito Corleone» como un nuevo protector, un salvador que va desarrollando una fuerza imposible de detener. Estructurado desde la propia familia, ese crimen salvador se convertirá en rito para los personajes bajo el amparo de Corleone, incluido su propio hijo. Un rito que siempre retorna a sus orígenes.

Por otra parte, «...el relato mantiene las características del cine clásico en Holliwood, con el esquema de planteamiento, nudo y desenlace, pero no como la tradicional forma de la novela, sino que tiene la dimensión trágica de la tragedia griega y el drama shakesperiano, unido a la hirviente impronta estética del carácter mediterráneo (...) Con la tragedia griega comparte la capacidad de la película de trasmitir lástima y terror, actuando en ella personajes ilustres, con un desenlace funesto. Coppola se inspira en el teatro de Shakespeare para el film, ya que éste. como El rey Lear, se sitúa en un mundo dominado por el paganismo, lo cual le permite analizar la condición humana desasistida del consuelo de la revelación divina. De esta obra adquiere el tema de la traición familiar. De Ricardo III procede, en cambio, la idea de configurar los hechos históricos hasta lograr amoldarlos a la forma propiamente dramática y la ambición criminal. El ansia de poder es un tema que ya aparece en Macbeth, y de Hamlet retoma el tema de la venganza familiar.»[7]

NARRACIÓN CINEMATOGRÁFICA Y MONTAJE

El Padrino es una película que consigue una gran acción, con muy pocos movimientos de cámara. Aparecen algunas panorámicas, poco destacables, y el *travelling* lateral es empleado en las reuniones para recorrer toda la mesa e ir mostrando poco a poco todos los personajes.

Predominan los movimientos horizontales, los personajes entran en cuadro por la izquierda y salen por la derecha. Son sin embargo escasos los movimientos verticales.

La utilización del «fuera de campo» no es usual en *El padrino*, es una película muy directa,

se podría decir que casi todo lo relevante aparece en pantalla, y las elipsis existentes son cortas y comprensibles perfectamente para el espectador. El montaje fue realizado por seis montadores, de los cuales fueron acreditados William Reynolds, Murray Solomon y Peter Zinner. Está formado por treinta y ocho secuencias, cuatro de las cuales fueron suprimidas en la sala de montaje. Uno de los problemas a los que tuvieron que hacer frente fue la cantidad de material que había para montar.

Este montaje aseguraba una continuidad narrativa de ritmos contrastados, consiguiendo transmitir las tensiones que de alguna manera experimentaban en sus vidas los mismos personajes. Esta «tensión narrativa» de la película, apoyada en una continuidad como *leit motiv* de su lenguaje, fue una de las claves de su éxito, fruto de una técnica muy depurada. Los cortes no se hacían nunca de manera brusca, sino que se unían magistralmente mediante la banda sonora o a través de transiciones con las miradas de los actores. Los fundidos encadenados iban explicando perfectamente los distintos planos temporales, y los planos-secuencia se empleaban pocas veces, pero magistralmente, como el plano inicial en el despacho de Don Corleone. Esta escena contrasta, en montaje alternado muy singular, con la boda que está produciendo en el exterior, generando ambas escenas conjuntamente una suerte de obertura, donde se nos muestra de forma simultánea y metafórica toda la temática del film.

Esta forma de entender el espacio-tiempo por parte de Francis F. Coppola alcanzó su cumbre con la utilización del montaje paralelo, en el que resultó ser un verdadero maestro, recurso que utilizaría recurrentemente en sus películas a partir de ese momento. Utilizó el montaje para presentarnos diversos fragmentos de realidades simultáneas, algo que tan sólo el cine es capaz de mostrar. El montaje paralelo de la escena final supone el verdadero clímax de la película, un desenlace trágico y violento que se nos muestra a partir de todos los crímenes que en él aparecen, y que se desarrollan paralelamente al bautizo del hijo de Michael Corleone. Este final, al que Coppola recurrirá también en las otras dos películas de la saga (*El padrino* II y III) quedará para siempre fijado en nuestra memoria como una de las cimas narrativas que puede conseguir el lenguaje cinematográfico.

FIG. 9. *EL PADRINO* (FRANCIS F. COPPOLA, 1972). ESCENA DE LA BODA DE MICHAEL CORLEONE, EN LA LOCALIDAD DE SAVOCA (SICILIA)

LA MÚSICA

La música de *El padrino* quedará también para siempre fijada en nuestra memoria, una música tremendamente empática y con una gran capacidad melódica. Compuesta por Nino Rota, la música original puede entenderse como un gran *leit motiv* que se repite en numerosas ocasiones, acompañando siempre un tipo de imágenes determinadas, las relacionadas con los temas familiares. Determina también el ambiente, significando de forma relevante la ubicación geográfica, siendo muy diferente en las escenas italianas frente a las escenas americanas. También se asocia a la dimensión dramática, contrastando la alegría de las celebraciones con la música empleada en los asesinatos, de carácter tétrico.

En la banda sonora, a veces, el silencio es tan elocuente que se escucha como ausencia de sonido. Enfatiza sabiamente aquellos momentos,

generalmente presididos por la muerte, donde el silencio nos habla con tremenda densidad.

El bello tema principal, la melodía del vals, ligada a Sicilia, retorna a menudo para recordarnos el origen del drama, la psicología de los personajes. Acompaña siempre a la narración y tiene vida propia, por lo que el espectador no puede sino sentirse, gracias a su profunda melancolía, partícipe de la sensibilidad de los protagonistas y de su peculiar aventura vital, de su propia cultura original. Un origen siciliano, mediterráneo, que se ha desplazado a un mundo hostil al que hay que enfrentarse, resonando las melodías en nuestro interior como un recordatorio inequívoco de la contradicción interna que acompaña siempre la conciencia de los personajes, que es también la del espectador. Un paseo por la vida, el amor y la muerte, enraizado sutilmente en la belleza de la música. Una narración, como en la ópera, donde la música se convierte en el contenido profundo, indisolublemente ligada, en este caso, a las imágenes. *El padrino* es el ejemplo palpable de que, en las obras maestras del cine, el sonido y la imagen pueden unirse para celebrar juntos aquella idea de «obra de arte total» enunciada por Wagner, y a la que Francis F. Coppola supo poner imagen y movimiento, consiguiendo crear una ópera filmada. •

REFERENCIAS

1 LORENZO LÓPEZ, J.G. *El Padrino y el declive del sueño americano.* En MIGUEL BORRÁS, M. ¿Qué es el cine? IX Congreso Internacional de análisis textual. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2018, p.772.

2 BISKIND, P. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood.* Anagrama. Barcelona, 2004, p. 209.

3 PAYAN, M.J. *Francis Ford Coppola*. Ediciones JC, Madrid, 1992, p. 175.

4 BISKIND, P. Ibídem, p. 196.

5 BISKIND, P. Ibídem, p. 197.

6 GOMEZ, A. *Brucia la terra. Un ensayo sociológico sobre la saga cinematográfica de El padrino.* Tesis de Licenciatura. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, 2021, p. 21.

7 NAVAS, G. G.; FERNÁNDEZ, A. S. S. *El Padrino de Francis Ford Coppola (1972). Análisis técnico y estético.* Boletín de Arte nº 23, Universidad de Málaga, 2002, p. 562.

REFERENCIAS DE IMÁGENES

Fig. 1. https://www.filmaffinity.com/es/film809297.html

Fig. 2. https://www.zendalibros.com/el-padrino-la-mejor-saga-de-la-historia/

Fig. 3. https://www.filmaffinity.com/es/film809297.html

Fig. 4. https://elpais.com/cultura/2022-02-25/medio-siglo-de-el-padrino-diccionario-para-recorrer-la-obra-maestra-de-coppola-sobre-la-mafia.html

Fig. 5. https://www.filmaffinity.com/es/film809297.html

Fig. 6. https://www.filmaffinity.com/es/film809297.html

Fig. 7. https://www.filmaffinity.com/es/film809297.html

Fig. 8. https://m.imdb.com/name/nm0000338/mediaviewer/rm2197711616/

Fig. 9. https://blogs.elcomercio.es/campoyplayu/2016/08/09/el-padrino-en-sicilia/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

LA PARROQUIA DE SAN JOSÉ OBRERO DE CARRANQUE

María Pepa Lara García

ORÍGENES DEL BARRIO DE CARRANQUE

Los inicios de la barriada de Carranque podemos datarlo en 1928. En la sesión de Cabildo del día 22 de mayo de dicho año, se llegó a un acuerdo entre el alcalde y Manuel Cárcer Trigueros, en representación de sus hermanos, propietarios de la finca denominada Carranque, por el cual permutarían y vendían sus terrenos al Consistorio, con una superficie de 27.771 metros cuadrados construidos, por el precio de una peseta y cincuenta céntimos el metro cuadrado.

A continuación, y en la misma sesión, por unanimidad, se acordó ceder al Estado parte de los terrenos de la finca urbana denominada Carranque, para construir en ellos la nueva prisión —inaugurada en 1933—.[1]

Años más tarde, vemos como en 1939 se crea el Instituto Nacional de la Vivienda, con la intención de fomentar de manera centralizada la construcción de 5.000 viviendas en barriadas malagueñas. De todas éstas, y grupos construidos durante este periodo, Carranque es el mejor ejemplo, tanto por su extensión, 560.000 m², como por el número de viviendas.

Para comenzar las obras se constituyó oficialmente por Escritura Pública, el 19 de marzo de 1949, la Constructora del Sagrado Corazón de Jesús, gracias al patrocinio del obispo Ángel Herrera Oria y, a principios del mismo año, se presentó la Memoria firmada por los arquitectos: Enrique Atencia Molina, Juan Jáuregui Briales y Eduardo Burgos Carrillo. Fernando Guerrero-Strachan Rosado también debía formar parte del equipo, pues tenía pensado proyectar los edificios religiosos del núcleo, pero ya había muerto en esa fecha; concretamente en junio de 1941, con tan solo 34 años, al resultar contagiado por la epidemia de tifus exantemático que azotó a Málaga en los primeros años de la década de los cuarenta; pues uno de los brotes más persistentes estuvo localizado en la zona de Mundo Nuevo, Plaza de Santa María y la Coracha, justamente dónde realizaba continuas visitas a esta zona para confeccionar los jardines de Puerta Oscura.

FACHADA PRINCIPAL PARROQUIA SAN JOSÉ OBRERO DE CARRANQUE

PARROQUIA SAN JOSÉ OBRERO. VISTA LATERAL DE LA FACHADA

VENTA O TRASPASO DE LAS OBRAS AL INSTITUTO DE LA VIVIENDA EN 1950

Prácticamente se quedó congelado el crédito que el mismo Instituto pensaba destinar a la Asociación Benéfica del Sagrado Corazón, para su proyecto de 2.066 viviendas. Como la financiación del proyecto dependía casi absolutamente de los préstamos y bonificaciones que el Instituto concedería, a tenor de las Leyes entonces vigentes sobre viviendas protegidas, etc. hubo que decidirse por la inclusión del proyecto dentro del cupo de las 5.000 viviendas del Instituto, no encontrando otra solución que la entrega inmediata de todo lo hecho a dicho Organismo Oficial. . Los terrenos vendidos por la Iglesia, eran tres fincas sitas en el término municipal de Málaga y en los lugares denominados: Carranque, Solier y Santa Rosa, con una superficie total de 588,555 metros cuadrados.

En primer lugar, se firmó un contrato privado en 26 de enero de 1950, en el cual se estipuló que a Constructora Benéfica del Sagrado Corazón cedería al Instituto de la Vivienda, los terrenos integrados por las tres fincas, en el mismo precio pagado por dicha entidad benéfica a los anteriores propietarios.

La fórmula se concretó en una venta de los terrenos y proyectos al Instituto de la Vivienda, cuya correspondiente escritura pública se firmó en Madrid el día 25 de marzo de 1950, ante el notario Odón Loraque e Ibáñez. La Constructora Benéfica traspasó todo el proyecto en marcha al Instituto de la Vivienda, en unas condiciones muy generosas y favorables al mismo. Únicamente exigió que, en la realización del plan, cuyo proyecto estuviera comenzado, se respetase la idea de parroquia, con las viviendas para los vecinos, y los edificios correspondientes a los servicios necesarios para una población organizada en parroquia, como eran la Iglesia, casas sociales, entidades educativas y benéficas. Y se le otorgó unos beneficios entonces insospechados, como fue la venta en el mismo precio de la adquisición, de los terrenos que se habían comprado en condiciones excepcionales, gracias a la personalidad y a la obra emprendida por el Sr. Obispo, y que se entregaban con importantes mejoras de accesos y preparación, libres de cargas y de las condiciones enojosas de desalojo de colonos, agrupación de parcelas, etc. es decir, sin tener en cuenta la revaloración adquirida.

En el contrato privado, que fue incorporado a la escritura pública otorgada en 25 de marzo de 1950, se convino que el Instituto de la Vivienda se haría cargo del proyecto redactado por los arquitectos Sres. Atencia, Jáuregui y Burgos, para la Constructora Benéfica, comprometiéndose el mismo Instituto a confiar al Sr. Obispo de la Diócesis de Málaga, la dirección y regencia de la parroquia y de todas las instituciones religiosas y culturales que en la barriada se establecieran, a fin de atender las necesidades espirituales de las familias alojadas en las viviendas que habrían de construirse.

Dos constructoras realizaron dichas obras: Mato Alberola S. A. y la otra, de Madrid, Colomina García Serrano S. A.

Asimismo, en 1952, el Instituto Nacional de la Vivienda vendió a la Red Nacional de Fe-

rrocarriles Españoles (RENFE) una de las parcelas, donde posteriormente se construyó una gran manzana conocida popularmente como «El Fuerte», con 305 viviendas para trabajadores ferroviarios, dado su aspecto exterior visto desde la actual Avenida de Andalucía. Viviendas que se entregaron, al parecer, finalmente, en 1959.[2]

PRIMERA PIEDRA DE LA PARROQUIA DE SAN JOSÉ OBRERO EN 1953

El 22 de abril de 1953, el Obispo Ángel Herrera Oria, presidió la ceremonia de colocación de la primera piedra de la parroquia de San José Obrero. El mismo año comenzaron los trabajos; pero es en 1955 cuando se inician a gran escala, afectando a toda la barriada a la vez.

La primera entrega de viviendas fue la del 18 de julio de 1958. Una reseña publicada en «Sur», en dicha fecha, informa que la Delegación Provincial del Ministerio de la Vivienda haría entrega al Ayuntamiento del Mercado Central de Abastos, construido en la barriada del Generalísimo Franco en Carranque. También entregaron a la Delegación Provincial del Frente de Juventudes el edificio social de la barriada para la instalación de un colegio menor, y pondrían a disposición de la autoridad eclesiástica la casa de Acción Católica, y la casa parroquial, edificadas para sus fines específicos. Por no estar totalmente terminados, quedaban pendiente de entrega, para fecha próxima, la iglesia parroquial, un grupo escolar a la Jefatura Provincial del Movimiento para escuela de Formación Profesional de la mujer, tres grupos escolares, y una guardería infantil. También informaban que, en fecha muy próxima, se anunciarían los sorteos correspondientes para la adjudicación de mil viviendas en aquella barriada, de las cuales se entregarían inmediatamente todas las ya terminadas, y el resto sin interrupciones, conforme se fueran terminando. Estos sorteos se realizarían ante notario, por grupos, y con carácter público.[3]

PARROQUIA SAN JOSÉ OBRERO. ALTAR MAYOR

PARROQUIA SAN JOSÉ OBRERO. INTERIOR. VISTA DEL LATERAL DERECHO

El total de construcciones realizadas en cuatro años en Carranque, es de 2.161 viviendas, 127 locales comerciales (concentrados en la Plaza de Pío XII), y los edificios complementarios: Iglesia, edificios religiosos y sociales, así como centros educativos; de recreo: cafés, teatro-cine, etc.

MERCADO MUNICIPAL DE CARRANQUE

En la sesión de Cabildo del día 28 de julio de 1958 se acordó que el Ayuntamiento se hiciese cargo, con carácter provisional, de la explotación del Mercado de Abastos de la barriada

PARROQUIA SN JOSÉ OBRERO. INTERIOR DESDE LA ENTRADA PRINCIPAL

del Generalísimo Franco (Carranque), procediéndose a su apertura. A continuación, se leyó una Moción del Tte. Alcalde Delegado de Mercados, dando las normas y ordenanzas con sus tarifas correspondientes. En dicha Moción, se decía que consideraba prematuro proceder a la inauguración del mercado por no estar totalmente habilitada la barriada, faltando muchas viviendas por adjudicar, y otras muchas en construcción. Pese a ello, consideraba que se podía proceder a la subasta de las casetas y puestos del referido mercado. Con ello se pretendía quitar los actuales «puestecillos» situados en algunos lugares, y las tiendas que existían en los pisos particulares, sin permiso alguno, y que eran los que hasta entonces abastecían al vecindario.[4]

La zona Comercial de Abastos empezó cuando el Ayuntamiento inauguró el Mercado oficialmente, el 28 de julio de 1958, en la calle Virgen de la Esperanza; con una extensión de cerca de 900 metros cuadrados, y en un principio, llegó a albergar hasta 70 puestos de ventas; siendo restaurado desde mayo de 2008, hasta abril de 2009, para adecuarlo a las nuevas necesidades del barrio. A partir de la reforma, los puestos redujeron a 33.

DENOMINACIÓN DE NOMBRES A LAS CALLES DE LA BARRIADA DE CARRANQUE

Mientras se iban construyendo las viviendas en Carranque, se pensó que el siguiente paso era la denominación de calles y plazas de la futura barriada.

En la Acta Capitular, sesión de Permanente de 23 de marzo de 1956, leemos: *Se acuerda aprobar relaciones de nombres que se darán a las calles de los grupos de viviendas construidos por el Instituto nacional de la Vivienda, en la barriada de San José (Carranque)...*[5]

Creemos que la propuesta de nombres de advocaciones marianas fue conjuntamente con las de Plaza de Pío XII y calle Ángel Herrera Oria. Pero, lo curioso y digno de mencionarse es que una barriada completa lleve 34 nombres de vírgenes —2015—, y los únicos nombres de varones sean, Pío XII y el obispo Ángel Herrera Oria, y más tarde exista junto a esta barriada, una avenida colindante con el nombre de Juan XXIII.

Asimismo resaltaremos que, la puerta principal del colegio San José, de la Compañía de Jesús, se abre a la calle Virgen de las Flores, y otra puerta del mencionado colegio, da una calle lateral denominada Argentea, la hija de Omar ben Hafsun, una de las dos santas malagueñas que conocemos, junto con Santa Paula. Un total de 54 entradas estarían localizadas en el citado barrio.

Sin embargo, debemos reseñar que, el 30 de abril de 2003, a petición del Centro de Formación Profesional «Jesús Marín» de Carranque, la denominación Virgen Mª Auxiliadora fue cambiada por calle del Politécnico y, Virgen de las Virtudes por calle Maestría Industrial. Y, a fecha de 2012, también ha desaparecido el nombre de Virgen de los Servitas.

EDIFICIOS DE CARÁCTER EDUCATIVO

Una vez que se terminaron las obras en Carranque, poco a poco comenzaron a instalarse en di-

cha zona una serie de Colegios. Empezaron los Grupos Escolares en número de siete. Así, leemos que, en la sesión Permanente del 11 de octubre de 1958, se vio, con carácter de urgencia, un expediente incoado con el objeto de exceptuar los trámites de subasta o concurso público, para la adquisición del material indispensable para el funcionamiento de los cinco grados del Grupo Escolar en Carranque, según propuesta del Concejal Delegado de Educación y Enseñanza, en orden a la adquisición directa a la casa «Apellanez S.A.» de Vitoria, de dicho material, sin el cual no podía empezar a funcionar el mencionado Grupo Escolar, cuya entrega al Ayuntamiento debía hacerse en breve. El importe ascendía en su totalidad a 101.436 pts., a cuya cantidad había que añadir los gastos de transporte de Vitoria a Málaga. Se aprobó por unanimidad.[6]

ESCUELA DE AYAS

Entre los centros de Enseñanza Primaria, destacaríamos la denominada Escuela de Ayas, inaugurada en 1958, aunque su nombre oficial era Guardería Infantil de Carranque Centro, regido por la Sección Femenina de la FET de la JONS, que unos años después, instalarían la Escuela Nacional de Ayas-Puericultura. El 17 de marzo de 1972, la Princesa Sofía visitó la citada Escuela de Ayas. En sus inicios, solo tenía una planta; el Acta definitiva de recepción de la guardería fue en 1961. Un año después se replanteó el proyecto para elevar una planta y, ya en 1965, se inauguraron dichas obras de reformas. Otra vez en 1994, las instalaciones tuvieron necesidad de ser reformadas. Las lluvias del 2006 dejaron el centro casi en ruinas. Finalmente, después de una larga trayectoria, en abril de 2007, se clausuró oficialmente el edificio; siendo demolido en agosto, para la construcción de nuevas instalaciones.

COLEGIO MENOR MEDITERRÁNEO

Posteriormente, se fueron incorporando a la barriada, una serie de colegios privados, de los cuales destacaremos aquellos que, a nuestro juicio, fueron los más importantes y duraderos en la zona. Creemos que, el primero fue la instalación de un colegio menor, construido en los años 1959-60 —solo había 20 en todo el país—, situado en la Plaza Pío XII. En 1961 consiguió el carácter de Colegio reconocido por el Ministerio de Educación, pasando a denominarse Mediterráneo. Los alumnos podían ser con carácter interno, medio pensionista o externo. Tenían capacidad para 55 alumnos en régimen de internado, Los últimos años como centro Escolar fueron los cursos 79/80 y 80/81.

ESCUELA DE MAESTRÍA INDUSTRIAL

En sus orígenes, fue inaugurada en 1927, en la calle Regente, barrio de la Trinidad, quedando aprobada por S. M. el 21 de diciembre de 1928. En los años 60, pasó a llamarse Instituto Politécnico Nacional. En 1964 se trasladaron a Carranque, pero hubo que demoler el edificio completamente debido al mal estado en que se encontraba. Mientras se construía uno nuevo, se instalaron provisionalmente en El Ejido, en dependencias donde hoy se encuentra el Instituto Cánovas del Castillo. En 1979 regresaron a Carranque, en la calle María Auxiliadora, cambiando, varios años después, el nombre de dicha calle por la de Politécnico. Con implantación de la LOGSE se convirtió en un Instituto de Enseñanza Secundaria Politécnico, Jesús Marín, por lo que, su oferta académica también incluye la ESO y el Bachillerato. En este año 2022 se han cumplido 95 años de existencia.

EL COLEGIO DE SAN JOSÉ

Este Colegio pertenece a la obra educativa de la Compañía de Jesús desde sus inicios. Es uno de los centros escolares más antiguos de Málaga, pues se fundó en 1906. A partir de ese año, se creaba el Patronato San José en la calle Refino, donde se impartían clases nocturnas a 250

alumnos y diurnas a 190 pertenecientes a familias humildes y trabajadoras. El Patronato se trasladó en 1913 la calle Pozos Dulces, donde se mantuvo abierto hasta 1932. Se reabrió en 1939 impartiendo clases nocturnas para los ferroviarios, y de cultura general para muchos jóvenes que interrumpieron sus estudios durante la contienda civil.

El centro recibió un impulso decisivo con la llegada del jesuita Francisco Mondéjar Cumpiám, quien en septiembre de 1945 fue nombrado director del Patronato San José. La Escuela conseguía autorización para impartir el título Oficial Industrial en la rama de Mecánica y Electricidad y, poco a poco, se fueron introduciendo otras especialidades profesionales que han prestigiado al Centro, por el alto nivel formativo de los alumnos que han pasado por sus aulas.

En 1965 comenzaron las obras del actual edificio en la zona del barrio de Carranque, que fue inaugurado el 12 de octubre de 1968. En 1975 se aprobó el nombre de Escuelas Profesionales de Formación San José como centro homologado de formación profesional de primer y segundo grado. A partir de ese año, el colegio adoptó y modificó su oferta formativa a la evolución del sistema educativo, pero siempre muy unida al ámbito de la formación profesional. Desde 1998, el centro forma parte de la Fundación Loyola Andalucía y Canarias, obra apostólica de la Compañía de Jesús. El Ayuntamiento de Málaga en sesión plenaria extraordinaria celebrada el 29 de abril de 2011, determinaba la concesión de la Medalla de la Ciudad al Centro de Educación Secundaria San José en reconocimiento a su labor educativa y, a título póstumo, al que fuera su director Francisco Mondéjar.

LA PARROQUIA DE SAN JOSÉ OBRERO DE CARRANQUE

Se concibió la construcción de una parroquia, con todos los servicios religiosos, culturales y sociales correspondientes, en proporción al número de habitantes que se alojasen en las viviendas que se iban a construir. El proyecto de los tres arquitectos: Enrique Atencia Molina (arquitecto Diocesano), Juan Jáuregui Briales (arquitecto Diocesano) y Eduardo Burgos Carrillo (Arquitecto y Primer Teniente de Alcalde con Francisco García Grana; jurados ambos en el concurso para realizar el Polígono Alameda 1960-1965), deberían confeccionarlo ajustándolo a un programa o guion presentado por el Sr. Obispo. La Constructora Benéfica del Sagrado Corazón —constituida oficialmente por Escritura Pública el 19 de marzo de 1949—, se reservó al arbitrio la dirección de las obras, quedando, no obstante, comprometidos los arquitectos a supervisar dichas obras cuando se les requiriese. Los honorarios de éstos serían el 0'47 % del presupuesto total, corriendo de cargo de los arquitectos todos los gastos de confección. Hay que resaltar la labor de los arquitectos que, aparte de confeccionar el proyecto, debidamente retribuido conforme a unas beneficiosas condiciones para la constructora, prestaron su colaboración afectiva como vocales de las Juntas.
En la Memoria de los citados arquitectos, tenemos los datos sobre todas las viviendas a construir: pero, sólo destacaremos los relacionados con la Parroquia y los edificios anejos religiosos y culturales, objeto de nuestro trabajo. Se proyectó un solar rectangular de 30 x 50 metros, con entrada principal por la plaza representativa del núcleo. La parroquia debería poder albergar 2.000 feligreses, y su planta de tipo basilical, con nave central de 18'50 metros de luz por 36 metros de longitud, dos naves laterales con el carácter de galerías de circulación; Presbítero cuadrado, Coro elevado y Baptisterio.

La altura de la nave central sería de 21 metros y en su estructura se proyectó a base de pórticos triples de hormigón, y vigas entre ellos que sostuviesen la gran bóveda de cañón, sobre la que descansaría la cubierta. Las naves laterales se cubrirían a menor altura, dejando pasar sobre ellas la luz que tras los ventanales habría de iluminar la nave central.

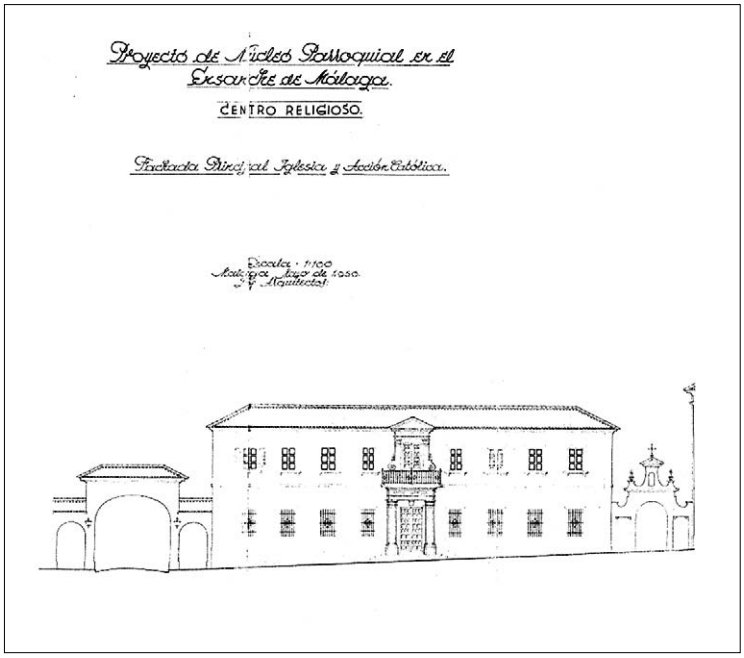
PLANOS S/F: ATENCIA, JÁUREGUI Y BURGOS. PORTADA PRINCIPAL IGLESIA. SAN JOSÉ OBRERO CARRANQUE

El Coro tendría acceso por la escalera de la Torre, el elemento destacado del conjunto y cierre de las perspectivas de varias vías de tráfico. Antecede a la entrada principal un amplio atrio arbolado que da acceso al pórtico de entrada,

Los servicios de la Iglesia están constituidos por sacristía, en contacto con el Presbiterio e Iglesia y la Casa Residencial o Rectoral que se desarrolla a continuación del Templo, en planta cerrada rectangular, formada por una crujía, galerías y patio central, con dos plantas de altura, dedicándose la baja a despachos parroquiales y oficinas de la Parroquia, Archivo, sala de visitas, de Juntas y almacén. La planta alta albergaría una residencia capaz para diez sacerdotes, con dormitorios individuales, servicio de aseo, comedor, cocina y anexos, biblioteca, sala de estar y recibir, etc. Las piezas del dormitorio se orientan al ES, y el patio, elemento central de la composición se ornamentaría con cuadros de jardinerías y solados apropiados al destino y carácter del conjunto.

Se proyectó también, un edificio de Acción Católica, el cual no podía faltar en una parroquia, situado muy cerca de la Iglesia, aunque separado de ésta, por un sendero de seis metros, con entrada por la Plaza, en un solar rectangular, de dos plantas, galerías y patio central subdivididos en dos. Constaría, además del ingreso principal, de dos entradas más para cada sexo, dedicándose cada sector angular del edificio, a cada una de las ramas, cuatro, que integraría: sala de secretaríamos, despachos, oficinas, salas de reuniones y de lectura. Al fondo del edificio, un salón de conferencias capaz para 400 personas, con estrado elevado sobre el resto, sala de descanso y espera, y servicios de aseo. En la planta alta se situarían las salas de Juntas de los Concejos Diocesanos y Biblioteca general de Acción Católica.

El Núcleo Parroquial estará compuesto, además, por los siguientes edificios; que, de forma somera, serían los siguientes:



PORTADA PRINCIPAL EDIFICIO ACCIÓN CATÓLICA

- Como hemos descrito con anterioridad, habría un edificio de carácter educativo, integrado por los Grupos Escolares que, en número de siete se disponen en el Grupo, capaz cada uno para 200 niños.

- Edificio Infantil, constituido por la Guardería infantil, Escuela Maternal, Asistencia Prenatal, y Jardín de Infancia.

- Edificios de carácter Benéfico y Asistencial. Lo constituirán dos dispensarios, uno de los cuales se emplazará en el interior del Núcleo, y será atendido por la Comunidad Religiosa de siete miembros que, a su vez, visitará a los pobres en su domicilio. El resto de los edificios de este carácter se emplazará en la zona verde, al otro extremo de los edificios escolares, y estarán constituidos por un Hospital capaz para cien camas, cincuenta para cada sexo; un asilo de ancianos para veinte personas de cada sexo, servidos ambos por Comunidades Religiosas. Estos dos edificios se proyectan, próximos a fines convenientes para las Religiosas, situándose el otro Dispensario en parcela seccionada de la del asilo, próxima al Hospital.

Los edificios de carácter deportivo, estarán integrado por el Campo de Deportes, con su campo de futbol, tenis, baloncesto y piscina con separación de sexos. Estos se emplazarán también, en el ángulo de la zona verde con la Ronda Intermedia.

Los edificios de recreo serían los siguientes: en primer lugar, estaría el Teatro-Cine —denominado posteriormente Cine Carranque—, emplazado en un ángulo de la Plaza representativa del Núcleo, con cabida aproximada para seiscientas personas, incluido el anfiteatro; el café en el otro ángulo de la manzana con dos plantas, una en la baja con su terraza y otra alta para billares y juegos.

Zona Comercial de Abastos. En la zona o plaza representativa del Núcleo, en la manzana frente a la Iglesia, la planta baja de los edificios sería destinada a tiendas, como asimismo la planta baja de los que rodean el mercado, que se emplazará en plaza abierta ante su fachada, a eje con el sendero que llega a la plaza representativa, desde donde se vería aquél y capaz para atender las necesidades del Núcleo. Dispondrá de una nave amplia y central en la que se distribuirían los puestos de venta de carne, huevos, pescados, aves, hortalizas, frutas, etc. Complementando el programa con los servicios inherentes al mismo, de consejería.

La Casa Social Obrera será de vital importancia, por hallarse esta Parroquia emplazada en la zona más industrial de Málaga, y ser sus habitantes, en gran parte elemento obrero. Integrarán el edificio de aulas para dar clase de idiomas, contabilidad, ciencias, dormitorios etc. Constará el edificio de Capilla Este local de recreo, permitirá ser usado para conferencias a cargo de los sacerdotes.

Hasta aquí la Memoria de los tres arquitectos; Atencia, Jáuregui y Burgos, del Núcleo Parroquial San José Obrero, con la narración y explicación de cada uno de los edificios que lo integran. Dichas obras importarían 120.000.000 pesetas que, gracias al Sr. Obispo de la Diócesis, a la decidida protección del Exc-

mo. Sr. Ministro del Trabajo, y el celo e interés del Sr. Director General del Instituto de la Vivienda, en consecuencia, con los fines para los que fue creado, tomará como suyas y ejecutará en un plazo no superior a tres años; entregado a principios de 1949.

Y como complemento de estas notas, hecho el estudio económico sobre la rentabilidad de cada una de las viviendas deba pagar, resulta:

a)- Viviendas de huerto, alquiler mensual, 125 pesetas

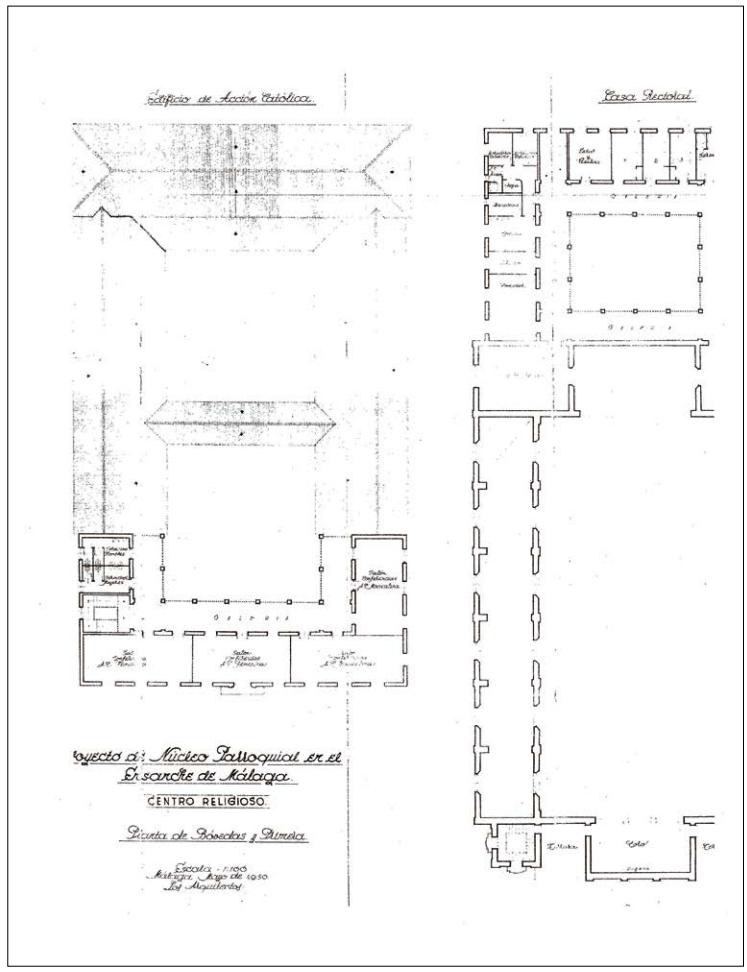
b)- Viviendas de patio, alquiler mensual, 95 pesetas

c)- En bloques, fluctuando entre 100 y 250 pesetas

El régimen económico de estas viviendas, en cuanto al abono de sus mensualidades, cuotas a amortizar, etc., es el general que estipulaba la Ley de Viviendas Protegidas de 29 de abril del año 1939.

Por último, destacaremos un documento, como los anteriores depositados en el Archivo Histórico Diocesano, fechado el 1 de junio de 1959, creemos muy interesante. Reunidos, de una parte, el Sr. D. Juan Casas Fernández, Delegado Provincial del Instituto Nacional de la Vivienda; y de otra, el Sr. D. Ángel Herrera Oria, Obispo de la Diócesis de Málaga. Ambos tienen la capacidad legal para suscribir el presente convenio, a cuyo efecto declararon lo siguiente:

a)- El Instituto Nacional de la Vivienda es propietario de tres fincas sitas en el término municipal de Málaga, en los lugares llamados de Carranque, Solier y Santa Rosa, con una extensión de 588,555 metros cuadrados. Estos terrenos fueron adquiridos a la Constructora Benéfica del Sagrado Corazón, entidad creada por el Obispado de Málaga, en virtud de escritura pública de compra venta, otorgada en Madrid el 25 de marzo de 1950 ante el Notario Don Odón Loraque e Ibáñez.



PROYECTO DEL NÚCLEO PARROQUIAL EN EL ENSANCHE DE MÁLAGA: CASA RECTORAL Y ACCIÓN CATÓLICA

b)- Las tres referidas fincas, unidas entre sí, formaban en su totalidad un amplio terreno, en el cual la entidad benéfica Constructora del Sagrado Corazón, tenía un proyecto de viviendas protegidas, redactado por los arquitectos: Jáuregui, Atencia y Burgos, que habría de constituir la barriada y Parroquia de San José, integrada por dos mil sesenta y y seis viviendas protegidas y edificios complementarios de iglesia, teatro-cine y campo de deportes. Pero, habiendo concedido el gobierno al Instituto de Viviendas la misión de construir cinco mil viviendas en Málaga, se estimó conveniente incorporar a dicho plan estatal el proyecto plasmado por la Constructora Benéfica del Sagrado Corazón, a fin de

que el Instituto lo ejecutara por sí mismo. A tal efecto, se suscribió entre ambas entidades un contrato privado en 26 de enero de 1950, en el cual se estipuló que la Constructora Benéfica cedería al Instituto de la Vivienda los terrenos integrados por las tres fincas aludidas anteriormente, al mismo precio pagado por dicha entidad benéfica a los anteriores propietarios.

c)- El contrato privado, el cual fue incorporado a la escritura pública otorgada en 25 de marzo de 1950, se convino que el Instituto de la Vivienda se haría cargo del proyecto redactado por los tres arquitectos: Jáuregui. Atencia y Burgos, comprometiéndose el mismo Instituto a confiar al Sr. Obispo, la dirección y regencia de la Parroquia y de todas las instituciones religiosas y culturales que en la barriada se establecieran.

d)- El plan de construcción se llevó a efecto, y hoy (1959), sobre los terrenos aludidos, se eleva la barriada de Carranque. Existe también la iglesia parroquial, una casa Rectoral, que consta de dos plantas; asimismo una casa destinada a la Acción Católica.

e)- El Instituto de la Vivienda ha decidido ceder a la Diócesis de Málaga, los tres inmuebles descritos a la Iglesia, previo la correspondiente segregación y de conformidad con las cláusulas siguientes:

Primera: El Instituto de la Vivienda, representado por su Delegado en Málaga, en este acto cede y transfiere, los tres muebles en pleno dominio que han sido descritos en el apartado d), de este documento, a la Iglesia Católica, representada por el Sr. Obispo de Málaga.

Segunda: Esta cesión es totalmente gratuita.

Tercera: Por su parte, el Sr. Obispo de Málaga renuncia a la totalidad de los derechos a su favor establecidos por la cláusula quinta del contrato de 26 de enero de 1950, en virtud de la cual, como queda dicho, el Instituto de la Vivienda se comprometió a confiar al Sr. Obispo, la dirección y regencia de todas las instituciones religiosas y culturales que se establecieran en la barriada.

Cuarta: La presente será llevada a escritura pública, previa la segregación correspondiente, dentro del plazo de un mes a partir de la fecha. Dicha escritura pública habrá de ser otorgada en Madrid o en Málaga, según el Director de Instituto decida.

Y para que conste y a los efectos de su más estricto cumplimiento, ambas partes firman el presente documento a primero de junio de mil novecientos cincuenta y nueve.[7]

Desconocemos la fecha exacta de la inauguración de la Parroquia de San José Obrero, aunque sí sabemos que las primeras viviendas se otorgaron en julio de 1958. Deducimos que, finalmente, fue en 1959 cuando se entregaron todos los edificios; pues Franco visitó las viviendas y edificios de Carranque, el 28 de abril de 1959, entre otras la Parroquia de San José obrero, el Campo de Deportes, etc. Aunque, en algunas publicaciones se dice que, a principios de 1960, fue cuando se entregaron las últimas 312 viviendas.

La barriada se concibió como parte del ensanche Oeste de la ciudad y, a la vez, como entidad urbana autosuficiente y aislada. Un primer tipo de viviendas, plurifamiliares, están situadas al borde del polígono a modo de fachada, mientras que las segundas, unifamiliares, ocupan los espacios interiores. Éstas tienen un carácter más ruralizantes, y los edificios plurifamiliares están diseñados en un estilo híbrido compuesto por elementos populares autóctonos, con otros de la arquitectura autárquica, combinada con arquitectura imperialista española, como indica Alfredo Rubio.

La plaza principal, Plaza de Pío XII, espacio vínculo de todo el barrio, es rectangular, y en ella se han reunido los edificios más representativos de todos estos elementos ya mencionados. Recorrida por soportales adintelados, sus fachadas presentan un diseño de arcos ciegos sobre pilastras que enmarcan los huecos superiores imprimiendo un carácter clásico, mientras que los balcones corridos de los primeros pisos, incide en lo tradicional popular.

El edificio más destacado, que llega incluso a romper la planta regular de la plaza, es la parroquia de San José Obrero, desmesurada en sus proporciones, con un diseño inspirado en El Escorial. De tres naves, remata su fachada porticada con frontón triangular y la preside una torre cuadrada de remate octogonal, siendo la edificación más importante de todo el conjunto, integrada, como decíamos antes, por la casa Rectoral y edificio de Acción Católica; incluso podemos considerarla el segundo templo de la ciudad, en atención a su cabida y proporciones[8].

En un principio, la casa de Acción Católica también pertenecía al Núcleo Parroquial; en la actualidad es el Instituto Santa María de los Ángeles, con una superficie solar de 1.532 metros cuadrados.

En el año 2012 se realizaron obras de reparación en las cubiertas y fachadas de la Iglesia, con la ayuda y colaboración de la Oficina Municipal de Recuperación del Centro Histórico. En la actualidad, está en fase de estudio técnico y de financiación, y terminación de la iluminación del templo; recuperación del primitivo Presbiterio, así como la reforma del edificio de dependencias parroquiales, para uso de catequesis, Caritas y vivienda parroquial. •

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

1 LARA GARCÍA, Mª Pepa. *Cárcel en las inmediaciones de Carranque en Málaga (1927-2004) y posterior creación de la barriada del mismo nombre,* en «Isla de Arriarán» nº XXIII-XXIV, pp. 357-380, 2004.

2 Archivo Histórico Diocesano, Caja nº 452. Sección 7. Proyectos. Proyecto 1.677. (En proceso de Catalogación.)

3 SUR, 18 julio 1958.

4 A.M.M. Actas Capitulares, vol.404, fol.68-71, sesión 28-VII-1958.

5 Ibidem, Vol. 366, fol.109, sesión 23 marzo 1956.

6 Ibidem. Vol. 404, fol.97, sesión, 11 octubre de 1958.

7 Archivo Histórico Diocesano, ibidem. Agradezco profundamente la ayuda prestada por la archivera Diocesana Julia Manteca, y a José María de las Peñas, encargado de catalogar y ordenar los fondos del Archivo Histórico Diocesano.

8 GUÍA Histórica Artística de Málaga. Dirección: Rosario Camacho, 1997, pp. 377-378. Málaga.

EL MEDITERRÁNEO, PUENTE DE ALIANZA DE VALORES

Francisco Javier Carrillo Montesinos

A la luz de la Historia General de África, editada por la UNESCO, en particular los estudios dedicados al siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, podría extraerse una conclusión global: el colonialismo intentó nublar la historia de los pueblos colonizados y los valores humanistas que habían sido motores de la diversidad de culturas y cimiento evolutivo de las sociedades africanas en formación, tanto en el norte de África como en la totalidad del sur del Mediterráneo. Estos hechos históricos caracterizaron una realidad con procesos similares de conquistas y de reconquistas al norte del Mediterráneo, desde los primeros movimientos pre-nacionales de población primitiva hasta la expansión y confrontación de los grandes imperios y de los reinos de pequeña escala.

Las investigaciones históricas, etnográficas, antropológicas en torno a los descubrimientos arqueológicos han mostrado que el Mediterráneo fue un espacio de tránsito, de trashumancia de poblaciones del sur hacia el norte y del norte hacia el sur, convirtiéndose en una encrucijada de personas portadoras de elementos culturales, de creencias, de cosmovisiones «primitivas», de voluntad de descubrimiento de imaginarias tierras fértiles. A esta primera gran fase siguieron las migraciones guerreras inspiradas, principalmente, por lo económico y por las creencias religiosas como motivaciones federales. Los ejes de ida y vuelta del Mediterráneo llegaron a ser más de guerra de conquista de lo desconocido que de paz. Fue preciso neutralizar o hacer desaparecer «al otro desconocido» para ocupar un terreno igualmente «desconocido». Este mecanismo fue acompañado por cosmovisiones evolutivas, apoyadas en momentos de la historia por tradiciones orales, textos literarios, filosóficos y religiosos. Se trataba, más bien, de conquistas impulsadas por grupos humanos de pequeña escala que se convirtieron, en su devenir, en sociedades más estructuradas, jerarquizadas, que expresaban una especificidad cultural sin ningún horizonte de universalismo.

El imperio romano fue el que se inclinó hacia lo universal, así como las tres grandes religiones del Libro que abrieron la perspectiva a los grandes espacios culturales en donde Dios era la referencia a lo universal y la persona humana a lo particular en lo universal. Esta cosmovisión deísta condicionó, con ritos y mitos, una nueva forma de sociedad y estuvo en la base del concepto de nación hasta la Ilustración, origen del Estado moderno «occidental», introduciendo el concepto de «derecho del ciudadano», también occidental, en el norte del Mediterráneo. El resto, «el otro», se consideraba desconocido o enemigo que era preciso descubrir, colonizar y conquistar, a veces en nombre de una religión o, más tarde, del internacionalismo marxista convertido en otra «religión». En este proceso, el diálogo no existía. Fue necesario imponer la cosmovisión de una religión o del marxismo y, de esta forma, dominar «al otro» lejano y desconocido. El Mediterráneo fue una red de comunicación de guerra y no de paz.

El reconocimiento de los valores culturales y de la diversidad de los hechos culturales, era esencial para que el Mediterráneo llegase a ser un gran espacio de paz. Este proceso comenzó, en la era moderna, con los descubrimientos y los «encuentros culturales» en el siglo XV y con las grandes aventuras de la navegación, lo que produjo una primera visión de «globalización unilateral» desde el norte mediterráneo.

La influencia de la Ilustración fue decisiva en los hechos que impactaron en la cuenca mediterránea. Las sociedades científicas europeas y, después, los ejércitos expedicionarios y de conquista colonial, surcaron el Mediterráneo para penetrar en África, Arabia y Oriente. En estas partes del mundo, la diversidad de asentamientos humanos que las habitaban tenía sus propias formas de organización social que no

MAPA DEL MEDITERRÁNEO (C. 1745). AUTOR: RICHARD WILLIAM SEALE

se correspondían con los «modelos» ni con las creencias y valores de los expedicionarios europeos. Las conquistas unilaterales acabaron por imponer sus «modelos», creencias y valores, redefiniendo territorios y fronteras. El diálogo civilizacional no tuvo lugar, aunque la «memoria colectiva» se perpetuó en los subterráneos de la historia y, también, en la superficie del tiempo de aquellos asentamientos humanos a pesar de haber sido forzados a revestirse con la forma de nación y de Estado según el Derecho político eurocéntrica.

El proceso de secularización en Europa redefinió el papel del Estado, pero no obligatoriamente el papel de las sociedades. De hecho, el desarrollo de la democracia y de la división de poderes, incluso si parece una paradoja, es por sí mismo una garantía a la libertad de opción de los ciudadanos, dando como resultado el actual debate europeo sobre la «laicidad activa» pública, marco necesario para el diálogo de las culturas, de los valores sociales fundamentales y de los diálogos interreligiosos.

Los intercambios comerciales internacionales y los mecanismos de la globalización no laminar (incluso con las incertidumbres de la guerra de Ucrania), no pueden mantenerse a medio y a largo plazo sin el reconocimiento mutuo de los valores de cada pueblo que confluyan en los universal. Este proceder abrirá un nuevo horizonte de pensamiento para los intercambios de ida y vuelta entre todos los pueblos del Mediterráneo con el objetivo de fundar una paz duradera en base a las integridades territoriales, con respeto de la libertad y de la dignidad «del otro», y con una cooperación en doble sentido.

Las especificidades de cada pueblo son, o deberían serlo, parte integrante de lo universal. Es preciso desbrozar la historia colonial. Para ello, la escuela es un instrumento primordial de conocimiento mutuo y de paz. Se trata de un proyecto de gran envergadura que sería necesario desarrollar a través de un programa que una a todos los países mediterráneos, con el apoyo de la historia de la filosofía y de la historia de las ciencias. Y también de la historia de los hechos religiosos. Este proyecto habría de ser acompañado por un amplio programa de traducciones. Me parece difícil, sin estos instrumentos, poder enriquecer y completar la Declaración Universal de los Derechos Humanos con nuevos derechos personales, económicos y sociales.

El Mediterráneo llegaría a ser un espacio de paz sostenible, de desarrollo y de fraternidad el día en que pueda adoptarse y asumirse por el conjunto de los países rivereños una Alianza de Valores. Y que cada ciudadano de la cuenca mediterránea llegue a ser no solamente un difusor de cultura sino también un difusor de paz. •

REFERENCIA DE IMAGEN

https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_regi%C3%B3n_mediterr%C3%A1nea#/media/Archivo:1745_Seale_Map_or_ Chart_of_the_Mediterranean_ Sea_-_Geographicus_-_Mediterranean-seale-1845.jpg

APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE HERZOG & DE MEURON

Ángel Asenjo Díaz

INTRODUCCIÓN

El Estudio de Herzog & de Meuron, es uno de los más importantes del panorama de la arquitectura actual, pues presenta una extraordinaria variedad y riqueza, tanto en sus respuestas arquitectónicas, como en el diseño de sus formalizaciones y acabados materiales, pudiéndose observar una unidad conceptual en todos sus trabajos, que procede de la metodología de trabajo de este estudio de arquitectura y del esfuerzo de investigación realizado de manera específica en cada proyecto, lo que desarrolla desde la búsqueda de un camino propio para cada proyecto, al margen de las corrientes predominantes en la arquitectura en este momento. La trayectoria de estos arquitectos permite percibir de manera precisa y brillante la evolución habida en todas y cada una de sus obras, mostrando la intención y el resultado logrado en cada una de ellas. Desde sus primeras obras estos arquitectos han merecido el reconocimiento del mundo profesional y de la sociedad en que viven, que se han limitado a transmitir de forma silenciosa cada una de sus obras, para lo que apuestan de forma disciplinada por la integración de la arquitectura en la ciudad y en la vida de la gente, a la vez que procuran ser una fuente de experiencias, sobre todo en orden a los materiales con la intención de darle una nueva dimensión a los mismos en sus arquitecturas.

En este sentido, y desde la consideración de que la auténtica arquitectura es la que produce objetos físicos y útiles destacables, que proceden de la combinación del oficio, la inteligencia y la creatividad, podemos afirmar que la obra de Herzog & de Meuron desarrolla uno de los trabajos arquitectónicos más brillantes de las últimas generaciones, lo que no han realizado mediante un discurso erudito, sino desde la precisión con que han sido capaces de dirigirse directamente a la raíz de los problemas para darles una solución arquitectónica y encontrar la mejor formalización de esta. La obra de este Estudio de Arquitectura es muy extensa, y no la explican por medio de palabras, sino a través de su obra, que no es fácil de interpretar, pues su significado es profundo y tienen la virtualidad, de que la relacionan con las personas, invitándolas a que se acerquen a ellas. Los edificios de Herzog & de Meuron producen un primer rechazo, pues proceden de una reflexión intelectual, que es consecuencia de un pensamiento permanente sobre los objetivos y los medios, con los que consiguen expresar lo que sus edificios quieren ser. A partir de un profundo esfuerzo para dar respuesta a las preguntas, a las que cada proyecto debe responder, han conseguido afrontarlos, abordándolos desde caminos inéditos a cada uno de ellos, lo que están haciendo desde sus comienzos, cuando estos arquitectos afirmaron, que no hay razón para enfrentar el intelecto y el instinto, sino más bien todo lo contrario, hay que procurar combinarlos, idea en la que se encuentra la clave de la trayectoria profesional de estos arquitectos.

El Estudio de Herzog & de Meuron lo fundaron en un momento culturalmente complejo, en el que las propuestas modernas, posmodernas y deconstructivas eran los estilos influyentes, pero para ellos estaban carentes de

sentido, lo que los llevó a plantearse la necesidad de encontrar su propio camino, que fue lo que dio lugar al carácter pionero, que caracteriza a su arquitectura, que es la consecuencia de una permanente búsqueda de elementos de refundación arquitectónica, optando por los materiales disponibles para cada proyecto, que en todo caso son naturales, procedentes de la realidad de la arquitectura en cualquier circunstancia, entendida como proveedora de elementos, de forma que los materiales y otros dispositivos escogidos, normalmente se trasladan al revestimiento, a los paramentos externos de sus edificios que adquieren características propias. La relación con el material y la originalidad de las envolventes marcan sus primeras obras, todas de pequeña escala, y el interés de sus trabajos se va amplificando a medida que la práctica les va conduciendo hacia nuevos desafíos. La autoridad inicial en relación con los materiales y el rigor geométrico de las escuetas volumetrías proyectadas, va dando paso a una mayor riqueza de recursos que, a medida que su carrera va avanzando y son capaces de utilizarlos de manera inéditas pues Herzog & de Meuron, parecen pensar que las cosas siempre se pueden hacer de otra manera, con otro significado, de forma que los elementos constructivos puedan llegar a expresarse por sí solos para potenciar los valores de la arquitectura, tales como la escala, el espacio, la creatividad o la transparencia, para lo que les confieren una gran libertad a los materiales, otorgándoles cualidades sensoriales dentro de los procesos perceptivos.

La trayectoria de estos arquitectos está plagada de hallazgos y creaciones, que de una parte tienen el valor del arte y de otra la eficiencia del oficio arquitectónico. Esta infrecuente dualidad les ha permitido mantener el reconocimiento de la crítica y el aprecio de los clientes, que recurren a su capacidad creativa de manera reiterada. Herzog & de Meuron, continúan indagando en cuestiones muy diversas, interesándoles siempre la relación entre la arquitectura construida y las personas. En todo caso, hay que decir que estos arquitectos desarrollan su actividad profesional, entendiéndola como un hecho trascendente, inteligente y abnegado, y manifiestan en sus edificios una fuerza interna ajena al tiempo, que transmite la sensación de que merecen permanecer y que pueden envejecer sin perder el sentido de su esencia y de su necesidad. La relación de Herzog & de Meuron con los materiales de construcción ha revolucionado la historia de la arquitectura contemporánea. A partir de elementos constructivos que parecían marginados u olvidados, como son las lajas de piedra o madera, los paneles de fibrocemento o de madera contrachapada, consiguieron que sus primeros proyectos alcanzaran una condición real y tangible, reconocible y sensorial, de forma que su disposición, ensamblaje y continuidad les daba a estas edificaciones un carácter particular. Uno de los aspectos más novedosos de la obra de estos arquitectos, es la incorporación de la madera de una forma rica y compleja, y también lo es la incorporación del hormigón visto de forma abstracta para procurar que se perciba como un material vernáculo con texturas muy variadas. De igual forma, el metal tiene una presencia insólita en la obra de estos arquitectos, pues llegan a utilizar cintas de cobre y hasta planchas de acero en los recubrimientos, otorgándole a estos materiales una gran monumentalidad y una realzada presencia urbana. En general, utilizan todos los materiales comunes, que emplean de manera conveniente, pero no convencional, siendo determinantes en cualquiera de los casos de la composición de las fachadas, que con frecuencia aparecen compositivamente alteradas, pero manifestando una condición nueva, que revelan una evidencia escondida.

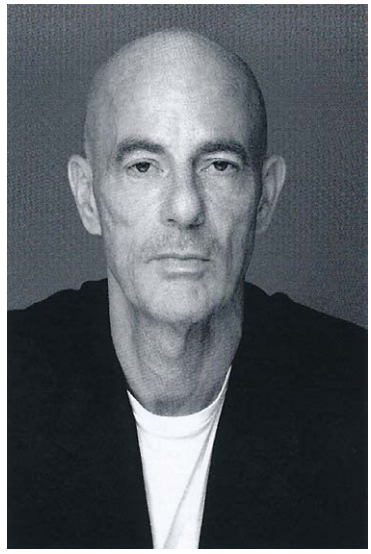
El interés por los materiales ha llevado a estos arquitectos a una evolución permanente, durante la que han investigado nuevos tratamientos y la agrupación de varios de ellos como solución al revestimiento de los edificios, para potenciar el aspecto de su arquitectura. Es notoria la utilización del ladrillo como material

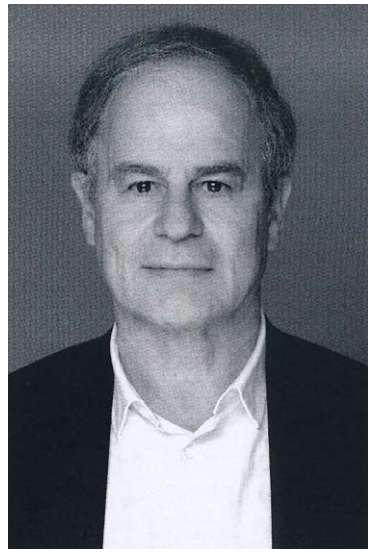
nunca elegido, sino encontrado en trabajos de rehabilitación y transformación de edificios preexistentes, con los que han logrado desarrollar algunas de sus obras maestras, dando al ladrillo un protagonismo inesperado, pero formando parte de ellas al integrarlo de forma magistral. También es de destacar, la sutileza con la que utilizan los gaviones de piedra, que hasta ahora solo habían sido utilizados en la ingeniería como muros de contención, de los que aprovechan su capacidad para dejar pasar la luz natural y su inercia térmica. Y también el vidrio, emblema de la arquitectura del siglo XX, es utilizado de forma totalmente distinta, incorporando texturas serigrafiadas en su superficie, creando plantillas grafiadas figurativas en colaboración con artistas, con las que definir patrones ornamentales en las fachadas, con lo que han logrado una expresión plástica bastante original, que controla simultáneamente la luz y la imagen del edificio, llegando a utilizar, en algún caso, el vidrio como la envolvente del edificio. En todo caso, estas transparencias transmiten una cierta sensación de solidez, de masa vítrea tallada, aludiendo a la densa condición material del cristal, que es la característica esencial de la conceptualización de la arquitectura de estos arquitectos.

La obra de los arquitectos Herzog & de Meuron, desde sus orígenes, está determinada porque sus proyectos han evolucionado hacia una pérdida de peso y un aumento de su transparencia, y en este sentido han sabido valorar la importancia de las sensaciones de solidez, monumentalidad y presencia en el paisaje, y frente al aspecto masivo de su obra arquitectónica, lo que han conseguido a través de los materiales, que han procurado aligerar para que de alguna forma se perciban como traslúcidos. Estas soluciones han cambiado la relación de la arquitectura moderna con la piedra, el ladrillo, el hierro y otros metales y materiales, utilizando planchas perforadas, que rompan la sensación de opacidad, percibiéndose en la distancia como materiales semitraslúcidos, mientras que en la proximidad son luminosos desde el interior, razones por las que podemos afirmar que estos arquitectos desmaterializan lo sólido y le confieren una condición ambigua y cambiante. Los aspectos intangibles de la arquitectura de Herzog & de Meuron, desde sus primeras obras, los encontramos en sus arquitecturas que nos hablan para todos los sentidos, no solo a la vista, sino también del conocimiento tan afinado que ellos tienen de la percepción, lo que les permite con facilidad lograr, que todos sus edificios tengan un cierto carácter icónico, sobre todo cuando los clientes lo demandan, resultando en todos los casos un hecho complejo. La configuración plástica de sus edificios no suele tener asignada una configuración plástica previa desde un punto de vista estético, ni siquiera está compuesta con un determinado objetivo compositivo, y es el espacio y el movimiento unido a la actividad que el edificio pretende generar, lo que le confiere un cierto aspecto visual, cuya formalización requiere de unos recursos de alta especialización para alcanzar la percepción visual pretendida.

Cuando Herzog & de Meuron hablan de la importancia del diálogo y la relación con el cliente, están hablando de establecer el necesario diálogo para que la obra sea lo que tiene ser, para lo que se han de plantear e iniciar el camino hacia las buenas soluciones, para que esta metodología funcione. El método de trabajo lo establecen a partir del programa, en relación con el que adoptan estrategias conceptuales hasta convertirlo en arquitectura, de forma que son los conceptos los que buscan la forma, consolidando la fenomenología de las interrelaciones funcionales. Estos arquitectos son cautelosos en relación con las manifestaciones públicas, pero cuando lo hacen, sus palabras adquieren el mismo peso específico que sus edificios. Cuando nos dicen «siempre hemos considerado, que la arquitectura es para la gente, y que tiene que ver con el espacio público» y «el futuro de la ciudad está en el espacio público», podemos observar que a través de sus obras han

expresado estas ideas. Esto es el mayor logro al que un arquitecto puede aspirar. Y también sorprende como desde la sencillez de la arquitectura de estos arquitectos, que permite que todos sus edificios sean percibidos con agrado por la gente, que los observa haciéndolos suyos, lo que ellos expresan al afirmar que «la arquitectura vive y sobrevive por su belleza, incluso por su capacidad de seducción, lo que ante su contemplación aúna e inspira a la gente, porque es materia y porque puede trascender a la materia».





HERZOG & DE MEURON

ORÍGENES Y FORMACIÓN (1978-1985)

Ambos arquitectos nacieron en la ciudad de Basilea en 1950 y se conocieron de niños en el colegio en 1957, y posteriormente iniciaron sus estudios universitarios en campos ajenos a la arquitectura, comenzando Jacques Herzog los estudios de biología y Pierre de Meuron los de ingeniería, lo que abandonaron los dos para centrar sus estudios en la arquitectura, con lo que se volvieron a reunir en la Escuela Politécnica de Zúrich, donde recibieron clases, entre otros, de Aldo Rossi, que les impresionó con sus teorías sobre la arquitectura, trabando una gran amistad durante la carrera y fin de estudios, convirtiéndose los dos en profesores ayudantes del profesor Dolf Schnebli, tras lo que formaron su propio estudio profesional, trabajando en colaboración desde el inicio del ejercicio de la profesión y continúan en la misma senda profesional.

Con independencia de las enseñanzas recibidas durante sus estudios académicos, durante los que disfrutaron de buenos profesores, de los que sin lugar a duda algunos influyeron en sus inquietudes y les ayudaron a su mejor formación, se puede afirmar que Jacques Herzog y Pierre de Meuron son autodidactas en cuanto a su enfoque profesional y su ideario del ejercicio de la profesión, pues, solo a través de un afán de superación y de perfeccionamiento de sus actuaciones, se entiende su evolución creativa, que es consecuencia de la profundización y de la introversión en el análisis de los problemas de cada proyecto, para alcanzar las más adecuadas respuestas arquitectónicas, cuya calidad no se puede discutir.

El Estudio inicial de Herzog & de Meuron, situado en la calle Sankt Johannes-Vorstadt de Basilea, lo abrieron en 1978, y es el lugar donde hoy continúan trabajando. Este estudio desde entonces ha ido creciendo con habitaciones y plantas adquiridas en las casas vecinas, creando un complejo sistema de espacios, en los que se acumulan talleres de maquetas, una biblioteca, espacios de convivencias y espacios de diseño. En las mesas de trabajo coexisten los ordenadores y las maquetas físicas a diferentes escalas, para que lo virtual esté siempre al servicio de la experiencia tridimensional y material del edificio. Abundan las salas de reuniones, donde el diálogo permanente que supone cada decisión encuentra el espacio adecuado. Las pausas en el trabajo se aprovechan para reunirse en una sala, donde disponen de té y fruta y a través de los ventanales disfrutan de las aguas del río Rhin, que proviene del norte para abrazar el centro de la ciudad.

Herzog & de Meuron en el Estudio de Basilea centralizan el desarrollo de todos los proyectos, que de forma invariable se caracterizan por la ambición arquitectónica, con la que se afronta cada uno de ellos, con independencia de que sean grandes o pequeños, de forma que para cada proyecto se plantean recorrer cami-

nos diversos por los que afrontar los desafíos específicos, que les pueda plantear encerrar cada proyecto, sin escatimar en los esfuerzos necesarios hasta alcanzar su definición final. Cada proyecto del estudio produce numerosos dibujos, maquetas, pruebas de materiales y experimentos, que son parte del proceso de pensamiento específico del mismo, procurando que la presencia real del edificio proyectado sea un poco menos imprevisible.

La firmeza de su colaboración es infrecuente pero posible, porque está basada en la amistad y en un respeto y admiración mutuos. La capacidad de diálogo, que es una de las principales señas de identidad de la firma, tiene su origen en la forma de trabajar de Jacques Herzog y Pierre de Meuron, que comparten su interés por el arte y por los fenómenos urbanos, que articulan desde un pensamiento contestatario y desde la profundización en el hecho arquitectónico, lo que les confiere una gran coherencia en sus pensamientos que trasladan a sus obras arquitectónicas. Jacques Herzog, suele actuar más como portavoz del estudio y tiene una mayor presencia en las entrevistas, dejando entrever en todos los casos la manera de trabajar del equipo, que es quien desarrolla las ideas en todos los proyectos, abriéndolos a campos próximos, tales como la moda o el arte.

Después del período de formación académica, y más allá de los trabajos iniciales, muy pronto comienzan a proyectar edificios con poderosa personalidad, claramente marcados por decisiones en su concepción, en algunos casos bastante radicales, que normalmente tienen un fuerte carácter matérico y extraordinaria autonomía, con lo que consiguen ser arquitecturas bastante rotundas, resultando en todos los casos edificios ajenos a la moda del momento. Sus primeras obras son de pequeña escala, lo que no impide que en ellas pueda observarse una cierta gravedad clásica, una solidez primaria y una aspereza solemne. Entre sus primeras obras destacamos la Casa Azul (1980) en Oberwill, en Suiza; el Estudio fotográfico Frei (1981-1982) en Weil am Rhein, en Alemania; la Casa de Piedra (1982-1988) en Tavole, en Italia; las Viviendas en Schmïtzenmattstrasse (1984-1985) en Basilea, en Suiza; la Casa de Madera Contrachapada (1984-1985) en Bottmingen, en Suiza; los Apartamentos en Medianería (1984-1988) en Basilea, en Suiza y la Casa para un Coleccionista de Arte (1985-1986) en Therwil, en Suiza, en las que puede observarse su contestación a los fundamentos de la arquitectura, pudiéndose encontrar la originalidad de sus obras en el hecho de profundizar en las raíces de la disciplina arquitectónica, para lo que armonizan el rigor constructivo con la levedad y sutileza de los materiales.

Al principio de la actividad del estudio de Herzog & de Meuron, realizaron trabajos en colaboración con el artista alemán Joseph Bueys, de cuyas esculturas, instalaciones y *happening* aprendieron sobre todo de la fuerte carga pedagógica de la acción artística, por los desafíos que se plantea a la hora de abordar cualquier proyecto, lo que les ha llevado a desarrollar un notable interés por la actividad docente, impartiendo clases en la Escuela Politécnica de Zúrich, pero también desde 1994 en la Universidad de Harvard y poco después en la Escuela Politécnica de Basel, entre otras.

Entre las obras más destacadas de este período de formación se encuentra el proyecto del edificio de Estudio Fotográfico Frei (1981-1982), situado en Weil am Rhein, en Alemania, que es una ciudad conocida por encontrarse en ella la fábrica de muebles VITRA. En la parcela, en que se proyecta este estudio fotográfico, existía un caserón de formas convencionales con cubiertas de pizarra, que fue reformado para albergar las funciones administrativas de la empresa. El Estudio es un volumen conformado por un ensamblaje de elementos arquitectónicos, que se conecta con la edificación existente mediante una galería acristalada, tras la que se ha construido una tapia que oculta el espacio destinado a aparcamientos. Las dos edificaciones de este conjunto juegan un papel diferenciado, de forma que la zona administrativa se

ESTUDIO FOTOGRÁFICO FREI

integra con la escala doméstica de su entorno, mientras que el Estudio situado al fondo de la parcela se conforma, con una envolvente ciega, que se identifica como lugar de trabajo, de forma que su cubierta inclinada se integra con el trazado trapezoidal de la planta, dando lugar a una deformación de la perspectiva del volumen, que alude a la actividad que acoge.

También en este período inicial destacamos la edificación de la Casa de Piedra (1982-1988), situada en Tavole, en Italia, en la costa de Liguria, tierra adentro. Sin apenas afectar al sustrato pedregoso de la parcela elegida para la construcción de esta vivienda, esta se posa en el suelo sin despegarse de él, asumiendo las irregularidades de la roca en que se apoya esta edificación, que por otra parte se enfrenta a la naturaleza abrupta imponiendo el rigor de su geometría. El edificio está formado por tres plantas, de las que las dos superiores, se destinan a vivienda y la inferior a albergar la bodega y el garaje, dejando de manifiesto el orden espacial por las pantallas de hormigón de la estructura. La vivienda no tiene vestíbulo ni pasillos, tan solo estancias de dos tamaños distintos, que asumen con flexibilidad las funciones que se les atribuye. En el intermedio de la edificación se encuentran las zonas comunes de baño y cocina, que se abre a la plataforma de acceso, que se destaca con una pérgola, que prolonga la estructura de hormigón en dirección este-oeste.

Y, de igual forma, dentro de este período inicial de formación, destacamos el Edificio para Apartamentos en Schützenmattstrasse (1984-1993), situado en el casco antiguo de Basilea de origen medieval, en Suiza, en una parcela que tiene un ancho de 6,50 metros y una profundidad de 26 metros, lo que obligó al Es-

CASA DE PIEDRA

tudio de Herzog & de Meuron a establecer un compendio de estrategias para introducir la luz natural en las distintas estancias de las viviendas. Un patio adosado al lindero interior, situado al sur, que coincide con los jardines vecinos, es el lugar al que se acomoda la distribución de las estancias, al igual que al frente de la fachada de la parcela, presentándose esta edificación a la ciudad mediante un conjunto de celosías metálicas, que recuperan la pequeña escala de las contraventanas tradicionales de la arquitectura de esta zona de esta ciudad. El conjunto de esta edificación está formado por un espacio comercial de dos alturas, cuatro viviendas y un ático dúplex, que completan las siete plantas permitidas para esta parcela.

ETAPAS DE LA OBRA DEL ESTUDIO (1986-2022)

La obra del Estudio de Herzog & de Meuron la describimos diferenciándolas en etapas, a partir del período de aprendizaje que ya hemos descrito, de forma que la Primera Etapa la situamos en el año 1986, a partir del encargo del proyecto para el diseño del Almacén para Ricola (1986-1987) en Laufen, en Suiza, en el que se utiliza un único elemento arquitectónico prefabricado para definir esta obra hermética y emancipada de la rutina. Este encargo es el origen de otros encargos de mayor envergadura, siendo 1989 el momento crucial para un primer crecimiento del estudio, cuando los ferrocarriles suizos les contratan el diseño del Depósito de Locomotoras (1989-1995) y el Centro de Señalización Ferroviaria (1989-1994), ambos en Basilea, que resolvieron con extraordinaria sobriedad, tras lo que realizaron otros trabajos, tales como el Edificio de la Compañía de Seguros SUVA (1989-1993), también en Basilea, las Galerías para el Coleccionista de Arte Ingvild Goetz (1989-1992) en Múnich, en Alemania, y el Centro Deportivo Pfaffenholz (1989-1993) en Saint-Louis en Francia, además de la Residencia de Estudiantes Antipodes I (1990-1992) en Dijon, en Francia, cerrándose esta etapa con algunas de sus obras más conocidas por sus singulares revestimientos, entre las que destacamos la Nave-Almacén para Ricola (1992-1993) en Mulhouse, en Francia, en cuya fachada se reproduce un elemento vegetal, obra del pintor Karl Blossfeldt, y la Biblioteca Universitaria (1994-1999) en Eberswalde, en Alemania, en la que en la fachada igualmente incorpora imágenes serigrafiadas tratadas, obra del fotógrafo Thomas Ruff, que son parte de sus colaboraciones con artistas externos.

La Segunda Etapa, la situamos en el año 1995, cuando el Estudio de Herzog & de Meuron recibió un nuevo impulso al ganar el Concurso de la Tate Modern, la nueva Tate Gallery (1995-1999) en Londres, proponiendo una forma acertada de conversión de la vieja Central Eléctrica de Bankside, obra que consideramos como el inicio de la segunda etapa de la obra de estos arquitectos. De forma paralela a esta gran obra en la capital londinense, desarrollan obras menores tan sorprendentes como la Casa Rudin (1995-1997) en Leymen, en Francia, de formas casi metafísicas, de una enorme depuración, en la que demuestran la pluralidad de caminos, en los que investigan tipologías y revestimientos, lo que también se puede apreciar en el Estudio del Artista Remy Zang (1995-1996) en Mulhouse, en

Francia, pero lo más destacable desde nuestro punto de vista de esta primera parte a esta segunda etapa es, sin lugar a duda, el proyecto de las Bodegas Dominus (1995-1998) en Yountville, en California, en las que proyectaron con un panel de gaviones, con lo que se presentan en la escena cultural de Estados Unidos, con independencia de la realización de otros espléndidos proyectos, tales como la Galería Comercial Fünt Höfe (1997-2003) en Múnich con patios personalizados y fachadas camaleónicas; el Estadio St. Jakob (1996-2002) en Basilea, en Suiza; el Edificio de Viviendas en la Rue des Suisses (1997-2000) en París, en Francia, en el que combina tipologías para crear un complejo urbano singular y el Edificio de Marketing de Ricola (1997-1999) en Laufen, Suiza, experimentando el color para buscar la relación con la naturaleza.

En esta misma etapa, realizan el proyecto del Museo Küppersmühle (1997-1999) en Duisburg, en Alemania, que constituye también una intervención en edificios preexistentes. En Norteamérica, cuando se encuentran trabajando en la Bodega Dominus, le contratan otros proyectos, tales como la Residencia Kramlich (1998-2000) en California; el nuevo Museo de Young (1999-2005) en San Francisco y la Ampliación del Centro de Arte Walker (1999-2005) en Mineápolis. De igual forma realizan proyectos de edificios de una gran carga experimental, entre los que destaca el Centro de Rehabilitación REHAB (1998-2002) en Basilea, de delicada formalización en madera; la Biblioteca de la Universidad de Brandenburgo (2001-2004) en Cottbus, en Alemania, conformando un ondulante cilindro de piel serigrafiada y el Edificio de Prada (2000-2003) en Aoyama, en Tokio, en Japón. Cerrándose esta etapa con los espléndidos proyectos de gran singularidad, como son el Edificio Forum (2001-2004) en Barcelona y el Edificio Caixa-Forum (2003-2007), que fueron dos espléndidas obras realizadas en España, así como el brillante Estadio Allianz Arena (2005) de Múnich, protagonista del Mundial de Fútbol de 2006.

La Tercera Etapa la situamos a partir del año 2003, e incluye proyectos realizados en la primera década del actual siglo y se inicia con la obra del Estadio Nacional de Pekín, y germen del gran proyecto deportivo de este estadio, que es el Estadio Nacional Olímpico de Pekín, escenario de los Juegos Olímpicos de 2008, con el que estos arquitectos logran un éxito absoluto de público y crítica, pues es una obra tan sofisticada como monumental, capaz de llegar con claridad y sencillez a todas las culturas del planeta. También hemos de considerar los proyectos del Elbphilharmonie (2001-2016) en Hamburgo, en Alemania, cuyo largo desarrollo ha dado lugar a un complejo cultural y urbano de gran escala, que además de la Sala de la Filarmónica contiene un hotel, apartamentos y una gran plaza pública; el Conjunto Tree Village (2003-2004) en el Campus de la Universidad de Pekín, o la Film Academy Beijing (2005-2007) en Gingdao, en Pekín, estos últimos en China. De este mismo período cabe destacar el Edificio de Apartamentos en 40 Bond Street (2004-2007) en Nueva York y el Conjunto en 111 Lincoln Road (2005-2010) en Miami, en los Estados Unidos; el Centro Empresarial Actelion (2005-2010) en Basilea; el Edificio Vitra Hans (2005-2010) en Weil am Rhein, en Alemania; la Torre St. Jakob (2003-2008) y la Torre Roche (2006-2011) ambos en Basilea; la Torre en 56 Leonard Street (2006-2016) en Nueva York, Estados Unidos, y el proyecto del Edificio Triangular de París (2006) en el Parc des Exposition en la Porte de Versalles, en Francia, y también desarrollan otros proyectos de diversa naturaleza, como son la Transformación de la Antigua Comisaría Central de Hong Kong (2005) en Hong Kong, en China; el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Barranca (2009) en Guadalajara, en México, y el Complejo Cultural Luz (2009) en São Paulo, en Brasil.

En esta misma etapa, en su último período, el Estudio de Herzog & de Meuron realizan importantes proyectos, entre los que destacamos la Nueva Sede del BBVA (2007-2015) en Ma-

drid; el Edificio Roche 1 (2009-2015) en Basilea, en Suiza; el Conjunto de Apartamentos Beirut Terraces (2009-2016), en Beirut, en el Líbano; el Nuevo Estudio de Burdeos (2010-2015) en Burdeos, en Francia y el edificio Ricola Krauterzentrum (2010-2014) en Laufen, en Suiza, entre otros. En estos años a Herzog & de Meuron le concedieron el Premio Pritzker en 2001, lo que le es concedido por el conjunto de su obra, que está caracterizada por la precisión conceptual, la claridad formal, la economía de medios y la alta calidad de los detalles, así como por la realización material de todas sus obras. Después de recibir el Premio Pritzker en 2001, sus trabajos siguen siendo reconocidos, recibiendo premios tan importantes como el Praemium Imperiale de la Japan Art Association en 2007 y la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects en el Reino Unido el mismo año.

Y, por último, la Cuarta Etapa, que incluye proyectos realizados en la segunda década del siglo XXI, comprendiendo proyectos muy diversos, entre los que destacamos la Escuela de Gobierno Blavetnik (2011-2015) en Oxford, en el Reino Unido; el Edificio Residencial en Zellweger (2011-2015) en Luster, en Suiza; el Edificio de Apartamentos Jade Signature (2012) en Florida, en los Estados Unidos; el Instituto de Ciencias y Tecnologías Skolkovo (2012) en Moscú, en Rusia; y el Museo M+ (2012) en Hong Kong, en China, entre otros. En esta misma etapa estos arquitectos continúan proyectando múltiples edificios, tales como el Vitra Schandepot (2013-2016) en Weil am Rhein, en Alemania; la Biblioteca Nacional de Jerusalén (2013) en Jerusalén, en Israel; el Estudio Stamford Bridge (2013) en Londres, en el Reino Unido; la Sede y Centro Estratégico I+D de AstraZeneca (2013) en Cambridge, en el Reino Unido; la Galería de Arte de Vancouver (2014) en Vancouver, en Canadá; el Pabellón Slow Food de la Expo 2015 (2014-2015) en Milán, en Italia, y el Museo del siglo XX (2016) en Berlín, en Alemania, entre otros, y en cuyo listado se podría incorporar otros muchos proyectos.

El Estudio de Herzog & de Meuron, es hoy una firma totalmente consolidada dedicada a la producción de proyectos arquitectónicos, con sede en la ciudad suiza de Basilea y cuenta además con oficinas abiertas en ciudades como Hamburgo, Londres, Madrid y Nueva York, de acuerdo con las contrataciones de las que es objeto este despacho profesional, lo que es consecuencia de una trayectoria profesional encomiable.

PRIMERA ETAPA (1986-1994)

El primer proyecto de relevancia, que redacta el estudio de Herzog & de Meuron, tras adquirir la profesionalidad necesaria, y que constituye la iniciación de una trayectoria profesional sólida, de cuyas primeras obras destacamos la edificación del Almacén para Ricola (1986-1987) situado en Laufen, en Suiza, cuyo proyecto fue encargado por esta conocida empresa de caramelos para proporcionar un almacenaje automatizado a su estocaje de gominolas e hierbas medicinales, lo que se planteó esta empresa para dar respuesta a la necesidad de complementar sus instalaciones con esta nueva nave, cuya forma es un paralelepípedo de base 60 por 26 metros y una altura de 17 metros, dimensiones que son consecuencia de las de las estanterías tipo, lo que fue la base del encargo del proyecto, cuyo objetivo era diseñar una envolvente y decidir su emplazamiento. La estructura de la nave se define por medio de una serie de costillas metálicas ancladas en una base de hormigón sobre la que se asienta, en las que se apoyan en paralelo unos soportes de madera que conforman un entramado, en el que se atornillan las placas de fibrocemento, que caracterizan los alzados del conjunto, con una disposición en horizontal y vertical, que proporcionan el lugar seco y fresco y requerido para la conservación de los caramelos. El edificio se remata haciendo aparecer en la parte superior los soportes de madera conformando una ménsula, en la que se apoya un pronunciado alero de fibrocemento, aparecien-

do por detrás de la sucesión de listones de esta ménsula unas placas de zinc, que enriquecen la fachada entendida como vestido del almacén.

Poco después, el estudio de Herzog & de Meuron recibe dos encargos oficiales, que resuelven de forma magistral a pesar de la dificultad que encerraban, pues se trataba de unos proyectos más técnicos que arquitectónicos. Estos proyectos son la edificación del Depósito de Locomotoras (1989-1995) situado en la Estación de Basilea, en Suiza, que formaba parte del plan de ordenación para la integración del conjunto ferroviario en la ciudad por el que la compañía de ferrocarriles suiza propuso trasladar el depósito de locomotoras y levantar un centro de señalización. El solar para la actuación era un vacío que existía en el centro de Basilea que se ocupa mediante una serie de muros de hormigón paralelos, que subrayan el carácter lineal y estratificado de este conjunto de raíles ferroviarios, en los que se apoyan los pilares que sustentan las grandes vigas de la cubierta, formando cinco cuerpos yuxtapuestos que incorporan la flexibilidad modular y aditiva de las vías del ferrocarril al edificio. De esta forma se da lugar al paisaje de la cubierta, resuelta mediante un conjunto de lucernarios paralelepípedos, que introducen luz de forma uniforme en el interior, cuyo orden se altera en el cuerpo de administración, para el que se diseña un edificio de seis plantas que se sitúa sobre el taller de vehículos de la empresa, y que se sustenta sobre tres tubos de hormigón de sección rectangular, manteniendo el rigor de la malla ortogonal del conjunto.

Y, también, y de forma paralela diseñan el edificio del Centro de Señalización Ferroviaria (1984-1994), igualmente situado en la Estación de Basilea, formando parte del indicado plan de ordenación de los terrenos de esta estación ferroviaria. Su función y su implantación determinaron su diseño como una torre compacta formalmente abstracta, que busca un cierto contraste con el entorno, pero teniendo como contrapunto indispensable el nuevo depósito de locomotoras, que necesita para su mejor identificación. El edificio de cinco plantas, lo que no trasciende en el alzado, está ocupado por maquinaria. Es un cajón de hormigón envuelto por una cesta de cobre, que recoge la estructura lineal de las vías en una envolvente de tiras continuas, confiriéndole una presencia emblemática a esta construcción utilitaria. El control de las vías desde terminales de ordenador requiere un ámbito de trabajo en penumbra, en el que el contacto con el exterior es tan solo necesario desde un punto de vista psicológico, para lo que en las zonas correspondientes a la ventana las lamas de la cesta de cobre envolvente adoptan una disposición horizontal, de forma que protege de la luz y permite vistas al exterior, lo que le da una gradación de sombras durante el día e iluminación por la noche, procedente del interior. La solución de la esquina redondeada

CENTRO DE SEÑALIZACIÓN FERROVIARIA

EDIFICIO SUVA

NAVE PARA RICOLA

recuerda a una bobina de cable de un circuito eléctrico.

También es de destacar en esta primera etapa de la obra del Estudio de Herzog & de Meuron el Edificio SUVA (1989-1993) en Basilea, en Suiza, que se plantea como ampliación de la Sede de esta compañía aseguradora suiza, que dejó a opción de los arquitectos conservar el edificio existente o demolerlo y crear un nuevo conjunto. El edificio, que había albergado hasta ahora las actividades corporativas, se encontraba en buen estado, lo que llevó a optar por la conservación de esta edificación de los años cincuenta del pasado siglo, decidiéndose adosar la nueva edificación a la existente, fundiendo lo antiguo y lo nuevo en una sola edificación. El muro cortina propuesto no solo mejora el comportamiento térmico y acústico de las antiguas ventanas, sino también mejora las propiedades ópticas de las distintas clases de vidrios colocadas en este conjunto. La fachada se divide en bandas horizontales, que responden a las líneas impuestas por los huecos existentes, asumiendo funciones distintas cada una de ellas. Tras esta piel del conjunto, que ofrece una presencia urbana serena y unitaria, se esconde una drástica distribución funcional de las oficinas. La entrada está situada en uno de los laterales y establece la necesaria relación entre la calle y el patio a través del vestíbulo de doble altura. Las oficinas de la empresa se distribuyen en las tres últimas plantas y en el ático se ubican viviendas, que manifiestan la condición doméstica de esta planta.

Y cerramos esta primera etapa con el edificio de la Nave para Ricola (1992-1993) situada en Mulhouse, en Francia, en una parcela situada entre el Canal de Rin-Ródano y el río Ill, en una zona arbolada, en la que la empresa Ricola determinó construir este edificio para fabricar y almacenar sus caramelos. El proyecto se resuelve por medio de un paralelepípedo con divisiones flexibles en planta, cuyos laterales exteriores aparecen marcados por dos grandes marquesinas, que vuelan ocho metros sobre las fachadas, y que se nos presentan como las solapas levantadas de una caja de cartón, que por una parte protege la zona de reserva de carga y descarga frente a las inclemencias atmosféricas, y por otra se integra con el paisaje circundante. La estructura del edificio está formada por un conjunto de pórticos de doble crujía, que cubren un doble vacío de treinta metros de longitud cada uno, en los que se apoyan las vigas de los voladizos indicados. El policarbonato alveolado, que caracteriza a este proyecto, es un material habitual en este tipo de proyectos. Las fachadas longitudinales, el muro interno de separación y la cara inferior de las marquesinas

GALERÍA TATE DE ARTE MODERNO

se revisten del policarbonato indicado, un material barato, ligero y translúcido, que adquiere una nueva dimensión al presentarse impreso en todo su desarrollo. Frontalmente, la fachada principal del edificio presenta cinco ventanales apaisados, que dejan de manifiesto la rigurosa modulación estructural del edificio, y la fachada posterior coincidiendo con estos huecos, presenta sendos portones para la carga y descarga de la producción.

SEGUNDA ETAPA (1995-2002)

El segundo período de la obra del Estudio Herzog & de Meuron lo iniciamos con el proyecto que le da a este estudio de arquitectura proyección internacional, el edificio de la Galería TATE de Arte Moderno (1995-1999) en Londres, en el Reino Unido, que se lo planteó desarrollar esta institución dentro del proceso de descentralización de los fondos de la Tate Modern. Dentro de esta estrategia son conocidas la remodelación del Hillbank de Londres, encargada al arquitecto James Stirling; la remodelación de su filial en Cornualles, encargada a los arquitectos Evans y Shale; y, por último, el traslado de la colección internacional de arte contemporáneo de esta entidad cultural al Bankside de la capital londinense, mediante el proyecto para acondicionar como museo la antigua central eléctrica de Gilbert Scott, construida en 1963 y en desuso. El concurso internacional convocado a tal efecto fue adjudicado al Estudio de Herzog & de Meuron, con lo que se regeneraría el barrio situado frente a la Catedral de San Pablo, a cuya zona se uniría a través de la pasarela proyectada por Norman Foster con el escultor Anthony Caro.

La construcción de partida es un edificio de ladrillo de composición clásica simétrica, formada por tres naves paralelas y una potente chimenea central, cuya transformación se aborda siguiendo una estrategia de respeto máximo a lo existente. La crujía central, que en otro tiempo alojó a la sala de turbinas, estructura el recorrido museístico como una calle cubierta abierta, entendida desde la perspectiva de recuperación del espacio público. Este espacio cen-

BODEGAS DOMINUS

tral, que da acceso a la cafetería, la tienda y los auditorios, se utiliza para exponer las piezas de mayor tamaño y es el espacio de encuentro de los visitantes a modo de plaza pública. Las salas de exposición propiamente dichas se disponen en los tres últimos niveles a izquierda y derecha de este espacio central, conformando espacios de gran diversidad. El elemento más destacado de la metamorfosis silenciosa, que determina a este proyecto, es el lucernario, que contrarresta el protagonismo vertical de la chimenea en el alzado principal, enfrentado al río Támesis, y que, a través de la envolvente de vidrio de la cubierta, anuncia la actividad del centro. El espacio expositivo muestra la colección del museo por agrupaciones autónomas en ámbitos diferenciados, ligados entre sí por un sistema de circulaciones, que permiten percibir privilegiadas vistas de Londres. La chimenea de este conjunto, que es el símbolo de la nueva Tate Gallery, se enfrenta a la ciudad con su ofrecimiento artístico.

Es también importante, en los inicios de esta segunda etapa de las obras de estos arquitectos, el proyecto de remodelación del Estadio St. Jakob (1996-2002) en Basilea, en Suiza, cuyo objetivo de diseño era la definición de una imagen propia, que permita al ciudadano asociar el estadio con los acontecimientos deportivos, que en él se producen, así como las restantes actividades asociadas. El programa planteado a los arquitectos incluía aparcamientos y un centro comercial bajo el campo de juego y unas residencias de tercera edad para más de cien personas tuteladas, ubicadas en el bloque lineal de nueve plantas situado junto al estadio, éste se plantea como un gran espacio abierto que renuncia a todo contacto con los alrededores para concentrar la atención de los espectadores en la competición. La cubierta volada hacia la zona interior se integra con el revestimiento de chapa metálica perforada, que refleja lo que sucede en el campo y las gradas, multiplicando el brillo y el colorido del espectáculo. El edificio lineal adjunto está revestido de chapa formalizada perforada por los ventanales de este. Pero el elemento arquitectónico más destacado del conjunto es la envolvente del estadio, que lo distingue como lugar de celebración y encuentro de grandes eventos de la ciudad. El cerramiento es constituido por piezas de plástico traslúcidas, arboledas que envuelven las fachadas y la

cubierta, transformando el recinto en un volumen que brilla al anochecer con el pulso de un centro aparentemente vivo. El tono rojo intenso con el que se pintó el trasdós de la tribuna superior transciende al exterior a través de las burbujas de plástico, al ser iluminado con potentes focos, en un contraste buscado con el verde del césped y los asientos de color azul, que conforma el graderío en el que se ha rotulado el nombre del equipo.

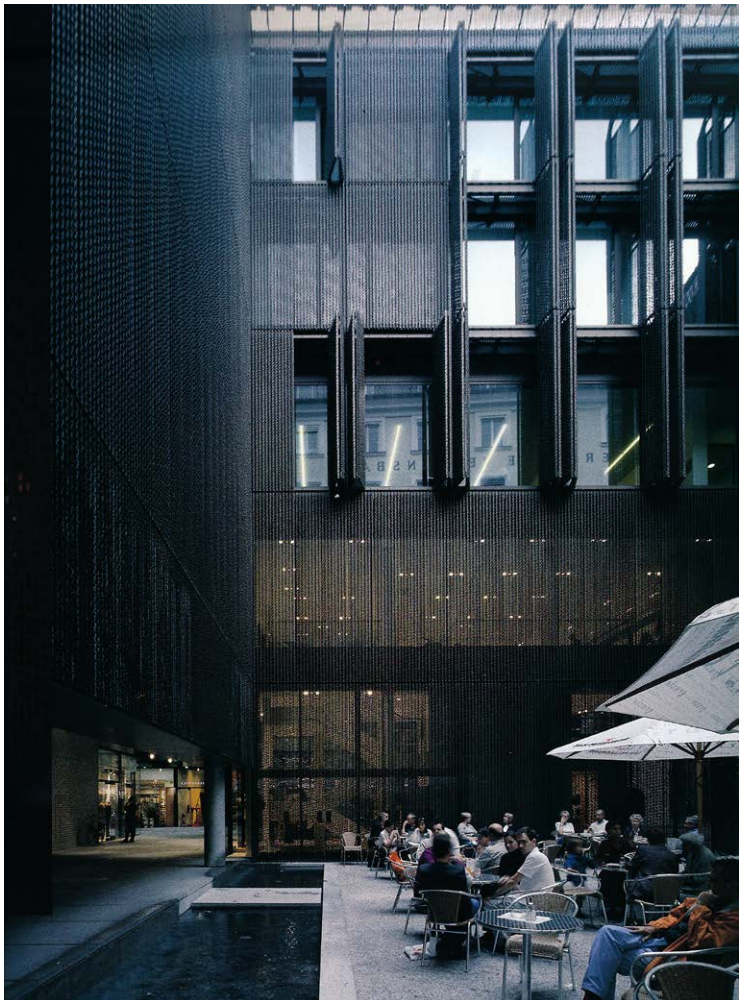
Otro importante proyecto de esta etapa de la obra de Herzog & de Meuron es la de la edificación de las Bodegas Dominus (1995-1998) en Yountville, en los Estados Unidos, en un lugar próximo a San Francisco en el valle de Napa, en la cadena de las estribaciones del Pacífico en Norteamérica. Por su benigna climatología, este espacio se convirtió desde principios del pasado siglo en un respetado lugar de producción vinícola, donde el prestigio vinicultor de Burdeos Christian Moueix, después de trabajar casi diez años, ha conseguido el excepcional vino Dominus, cuya demanda le ha obligado a construir una nueva bodega. El programa exigía una sala de depósitos cromados para la primera fase de la fermentación, una cámara de barricas de roble, donde el vino madura durante dos años, y un almacén para el embotellado y embalaje de los caldos, lo que Herzog & de Meuron envolvieron en un paralelepípedo de dimensiones extremas, siguiendo la lógica del proceso de trabajo ligado a esta tradición milenaria.

Las tres áreas funcionales aparecen diferenciadas por dos zaguanes que perforan transversalmente la edificación y enmarcan las vistas de los viñedos. El mayor de ellos recibe a los visitantes con una sala de degustación y el vacío menor acoge al muelle de carga entre la sala de cisternas cromadas y el almacén. El clima de la zona, con grandes contrastes entre el día y la noche, convirtió el proyecto en una búsqueda de estrategias para mantener una temperatura constante en el interior de este edificio, en el espacio sobre rasante, lo que resolvieron los arquitectos escondiendo las barricas tras una jaula

OFICINAS COMERCIALES PARA RICOLA

de sombras formada por gaviones de malla metálica. Estos cajones calados modulan el espacio formando una malla regular, cuya granulometría cambia en función de lo que se encuentre detrás de ellos, de forma que las piezas pétreas menores de basalto verdoso, que filtran la luz en la zona de administración y otros espacios complementarios, se colmatan como una coraza tupida con lo que se controla la luminosidad natural de forma adecuada, conformando así una solución constructiva de gran originalidad.

Después de los proyectos del almacén automatizado de caramelos de Laufen y de la nave de producción de Mulhouse, queremos destacar el edificio de las Oficinas Comerciales para Ricola, (1997-1999), en Laufen, en Suiza, que constituye una nueva colaboración con esta empresa, siendo planteado en un entorno marcado por pequeñas construcciones y huertos de reduci-



GALERÍA COMERCIAL FÜNF HÖFE

das dimensiones, en el que se plantean las nuevas dependencias administrativas de la empresa, con una arquitectura extendida en superficie, que se diseña en planta en relación con los incidentes de su entorno. Las oficinas se esconden tras una envolvente quebrada, fragmentando el volumen en elementos parciales, que determinan los espacios libres alrededor, para lo que colaboraron el equipo de paisajistas liderado por Dieter Kienast. La cubierta ajardinada del edificio se prolonga por un alero formado por una red tensada con vástagos en voladizo, sobre la que se apoya la vegetación. El material de los elementos sustentantes de esta malla metálica es fibra de vidrio, que ceden de distinta forma ante las condiciones cambiantes de carga y vuelo. El remate superior del pabellón cuenta con el verde perenne de la hiedra, la protección frente al soleamiento excesivo durante los meses estivales, que se complementa con plantaciones adicionales, tales como viñas vírgenes que contribuyan a definir la fachada del edificio como una piel en constante cambio. El interior es un ámbito continuo, que permite utilizar el espacio tanto para la organización del trabajo como para la compartimentación en despachos individuales. El muro cortina que cierra el conjunto ofrece la posibilidad de cambiar de color, luz y transparencia, lo que permite crear veladuras, constituyéndose en la membrana reguladora de la intensidad de los intercambios de luz y color con el medio en el que se inserta este edificio.

Es también una obra destacada de este período el proyecto de rehabilitación y reforma de los edificios que conforman la Galería Comercial Fünf Höfe (1997-2003) situada en Múnich, en Alemania, cuyo proyecto inicial es de 1994 y partía de la demolición de todos los edificios destinados a esta galería comercial, que conformaban la casi totalidad de la manzana. Posteriormente, y contrariamente a las bases del concurso por el que este proyecto fue adjudicado a Herzog & de Meuron, en 1997 presentaron un nuevo proyecto, en el que se respetaron la mayoría de los edificios y sobre todo las fachadas a la calle, que les obligaron a conservar. De esta forma, en lugar de tener que competir la nueva edificación con su entorno histórico, la intervención sobre las estructuras existentes dio lugar a un conjunto edificatorio de gran exotismo, en el que los edificios reformados tomaron forma y volumen en el proceso como consecuencia de los espacios liberados en los interiores de los distintos bloques. El resultado de esta rehabilitación y reforma es un complejo totalmente nuevo, en el que una secuencia de patios de diversos tamaños y formas permite la ubicación de tiendas, restaurantes y cafeterías. De esta forma, el denominado conjunto de los «cinco patios» se puede percibir como un conjunto contemporáneo configurado a partir de los patios históricos preexistentes, entendiéndose como una respuesta europea a los centros comerciales americanos. Cuando se accede a la

galería comercial desde la Theatinerstrasse, la calle más importante de las que configuran la manzana, se atraviesa una calle interior de vidrio reflectante, con escaparates de grandes lunas y techo de vidrio por el que camina la gente, y en la fachada opuesta se crea otra calle interior, que se atraviesa a través de unas aperturas neobarrocas, que determinan un espacio abovedado cuyos paramentos tienen incrustadas teselas de vidrio que destellan con la luz oblicua. La pieza central del complejo es un espacio interior cubierto de vidrio de 10 metros por 20 metros con una altura de unos 15 metros, que está concebido como una malla suspendida del techo, como un dosel, que sostiene parras y trepadores seleccionadas por la diseñadora Tita Giese, creando un jardín colgante. En el centro de la fachada principal se sitúa el único edificio de nueva planta, en el que la piel exterior de bronce condiciona la visión general del conjunto, pues constituye un elemento aparentemente incompatible con el mismo, de forma que dependiendo del momento del día y de la iluminación del edificio se percibe esta fachada entreabierta y cerrada, ligera y pesada, brillante y oscura, metálica y textil, tomando forma en todo caso de un biombo plegado con contraventanas de chapa de bronce perforada, lo que resulta la única muestra aparente de los cambios operados en el conjunto.

Es destacable por su singular composición volumétrica, cuyas formas curvas le confieren una cierta ligereza a la edificación, el edificio de la Biblioteca de la Universidad de Branderburgo (1998-2004) en la ciudad Brandergurgo, en Alemania. La Universidad Tecnológica de Brandeburgo se fundó en 1991 en la ciudad de Cottbus, convocando un concurso para la modernización y reforma de unos edificios ya existentes, caracterizados por una arquitectura uniforme en cuanto a su forma, altura y materiales. La propuesta de Herzog & de Meuron presenta una forma singular de ameba, que parece extenderse y fluir en su entorno. A primera vista su forma puede parecer arbitraria, pero al observar de manera detenida, se concluye en que es consecuencia de los numerosos flujos de movimientos que se producen en el interior del edificio, lo que alcanzaron los arquitectos después de elaborar numerosas maquetas, que le permitieron entender mejor la relación del edificio con el espacio urbano en que se inserta.

El edificio se construye en el extremo opuesto a la entrada al campus, desde donde se percibe como un cuerpo imponente anclado al parque, siguiendo un esquema compositivo ortogonal. Las plantas del edificio se recortan, teniendo cada una de ellas forma distinta, de manera que se produce una tensión entre ellas y la membrana continua de la fachada. El hecho de dejar ciertas áreas de espacios vacíos en cada planta, proporcionó a los arquitectos una gran libertad a la hora de diseñar las secuencias espaciales, con lo que determinadas zonas de lecturas tienen dos o tres alturas, dando una sensación de extrema amplitud, mientras que en otras con techos más bajos producen la sensación de una mayor intimidad, pero en todos los casos la luz se controla para ajustarse a las necesidades específicas de cada espacio, para lo que utiliza el patrón impreso de serigrafías para eliminar los reflejos y conseguir que el volumen del edificio se homogenice.

De igual forma, destacamos por las características envolventes de la edificación, el edificio de la Ampliación del Centro de Arte Walker (1999-2005) en Mineápolis, en los Estados Unidos. Este centro de arte no buscaba solo incrementar la superficie expositiva, sino también la creación de un espacio para fomentar experiencias inspiradas en la riqueza y variedad del arte contemporáneo, lo que se planteó la dirección del centro para aumentar el interés por las artes escénicas y por el uso de dispositivos electrónicos en una ciudad cuya vida urbana es prácticamente inexistente. El objetivo principal de la ampliación de este museo, desde un punto de vista urbano, era reubicar la entrada principal, desplazándola desde la plaza Vineland a la avenida Hennepin, poniéndolo más en relación con la in-

AMPLIACIÓN CENTRO DE ARTE WALKER

fraestructura existente, para lo que se proyectó una edificación en altura que complementa a la existente de Edward Barnes, estableciendo vínculos con el perfil de los edificios de su entorno.

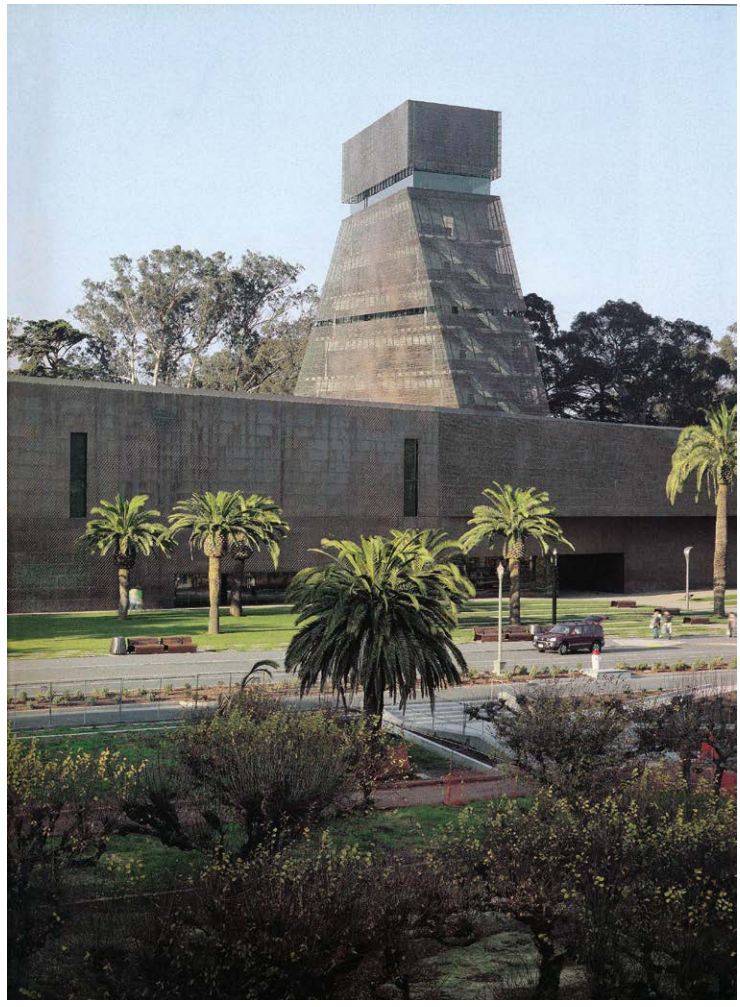
A nivel de calle, con el edificio de la ampliación se ha buscado generar una intensificación de las energías urbanas, para lo que se ha proyectado una fachada internamente de vidrio, permitiendo el contacto visual del ajetreo de la calle con el interior y con el jardín ampliado de las esculturas. El volumen principal de esta ampliación vuela acercándose a la avenida Hennepin, generando un diálogo con su entorno, poseyendo en sus fachadas unas enormes e irregulares ventanas de formas aparentemente gratuitas. Exteriormente, la fachada se nos presenta como papel arrugado, y están formadas por paneles de malla de aluminio expandido, que reflejan la luz de forma cambiante. En el interior, estos paneles se utilizan en los techos de algunos espacios, con lo que el conjunto se percibe de forma unitaria con una gran riqueza visual.

Igualmente es una obra destacada de este período el proyecto del edificio del Museo de Young (1999-2005) en San Francisco, Estados Unidos, que acoge numerosas colecciones de distintas culturas de todo el mundo, de forma que todas ellas cubren el período que discurre desde el comienzo de la historia de la humanidad hasta el presente. Por esta razón, este museo no puede considerarse «homotópico», es decir, definido por una visión cerrada del arte, sino más bien debe de ser considerado «heterotópico», es decir, abierto y receptivo a la diversidad artística de nuestro planeta. Desde esta perspectiva, Herzog & de Meuron proyectaron este edificio desde la idea de comunicar esta diversidad, expresando la característica de cada cultura y, al mismo tiempo, creando un lugar donde lo diverso se encuentra y entremezcla, manifestando de forma patente los parentescos entre las diversas manifestaciones culturales, que de otra forma quedarían ocultas. Para dar satisfacción a estos requerimientos no vale solo

proyectar una arquitectura innovadora, sino que hay que proyectar una línea museográfica igualmente innovadora, para lo que los arquitectos han procurado proporcionar variedad de condiciones expositivas, lo que ha dado como resultado distintas tipologías de espacios expositivos que reflejan las diferencias de procedencia de las obras de arte.

La arquitectura pretende potenciar y visualizar la coexistencia e igualdad de las distintas culturas albergadas en este conjunto museístico, para lo que plantea una solución de fachada mediante paneles metálicos de textura diversa, que son abollados y perforados con medios mecánicos para alcanzar el resultado deseado de acuerdo con las necesidades de cada ámbito. Un sistema informático permitió trasladar el patrón de cada uno de los más de siete mil paneles utilizados en las fachadas. El cobre fue el material elegido para este edificio, por su durabilidad y sus propiedades estéticas. El diseño de los paneles partió de fotografías pixeladas de copas de árboles del parque existentes junto a la parcela, donde se implantó este edificio, a partir de las que informáticamente se creó el indicado patrón abstracto de perforaciones, hoyuelos y protuberancias.

También queremos destacar en este período el proyecto de la Tienda Prada en Aoyama (2000-2003) en Tokio, en Japón, realizado sobre una parcela, que presentaba una cierta heterogeneidad, lo que ha permitido a Herzog & de Meuron trabajar sin excesivos condicionantes contextuales, pero indudablemente condicionado por un entorno abigarrado compuesto por edificios de poca altura, lo que les inspiró el deseo de ganar visibilidad en altura y crear un espacio público, tal como se hace en Europa, lo que los llevó a dejar parte de la superficie del solar sin edificar. Este espacio urbano fue denominado posteriormente plaza, entendido como punto de encuentro, permitiendo la visibilidad del edificio y convirtiéndolo en un punto de atracción. Durante el proceso de diseño el edificio llegó a tomar forma traslúcida,



MUSEO DE YOUNG

y la evolución de la composición fue fascinante hasta llegar a alcanzar la forma escultórica con la que se ha construido, que, aunque sencilla, es inmediatamente reconocible. Dependiendo del ángulo de visión, el prisma de cristal se sitúa perceptivamente de forma que su expresión compositiva se nos presenta de forma óptima. El espacio interior se planteó deliberadamente fluido, con conexiones entre los distintos niveles, de forma que los visitantes no distingan en qué planta se encuentran, sino que perciban todo el interior como un espacio continuo. Materializar esta idea supuso una gran complejidad técnica en términos de estructuras, cerramientos e instalaciones. El edificio terminó siendo una de las construcciones más complejas de Japón.

Este segundo período lo cerramos con la brillante obra de la rehabilitación y reforma del

Estadio Allianz Arena (2002-2005) en Múnich, en Alemania, que fue encargada a Herzog & de Meuron para el Mundial de Fútbol de 2006, planteando una concepción arquitectónica y urbanística, que hace que el estadio se nos presente como un cuerpo iluminado, pudiendo alterar su apariencia mediante el color, lo que le permite presentarse ante los aficionados como un referente, que los atrae y los lleva a su interior en forma de cráter. Tanto el esqueleto estructural como el caparazón de la fachada se han diseñado con el objetivo de materializar estas ideas. Los elementos estructurales y la envolvente, de forma conjunta con las escaleras principales que se ciñen al perímetro de la edificación por la parte interior de la fachada, subrayan el acercamiento procesional de los aficionados al estadio. Estas ideas otorgan al proyecto su carácter distintivo, mientras que los espacios sirvientes y de servicios son similares a los de cualquier otro espacio.

El estadio se sitúa como un gran cuerpo luminoso en el paisaje abierto, que separa el aeropuerto de la ciudad. Su piel luminosa está compuesta de burbujas romboidales de un material especial, llamado ETFE, de forma que se puede iluminar cada una de ellas de forma independiente en blanco, rojo o azul, con lo que se cubren los colores de los dos clubes que juegan normalmente en este estadio. El color de las burbujas se puede controlar digitalmente, para que desde el exterior se perciban los colores del equipo que está jugando en ese momento. La apariencia cambiante del estadio aumentará su atractivo urbano, y se ve complementado con los aparcamientos que se extienden desde la estación de metro hasta el estadio en una gran explanada, en la que se crea un paisaje artificial que contiene franjas verdes que se funden con la vegetación del entorno.

TERCERA ETAPA (2003-2010)

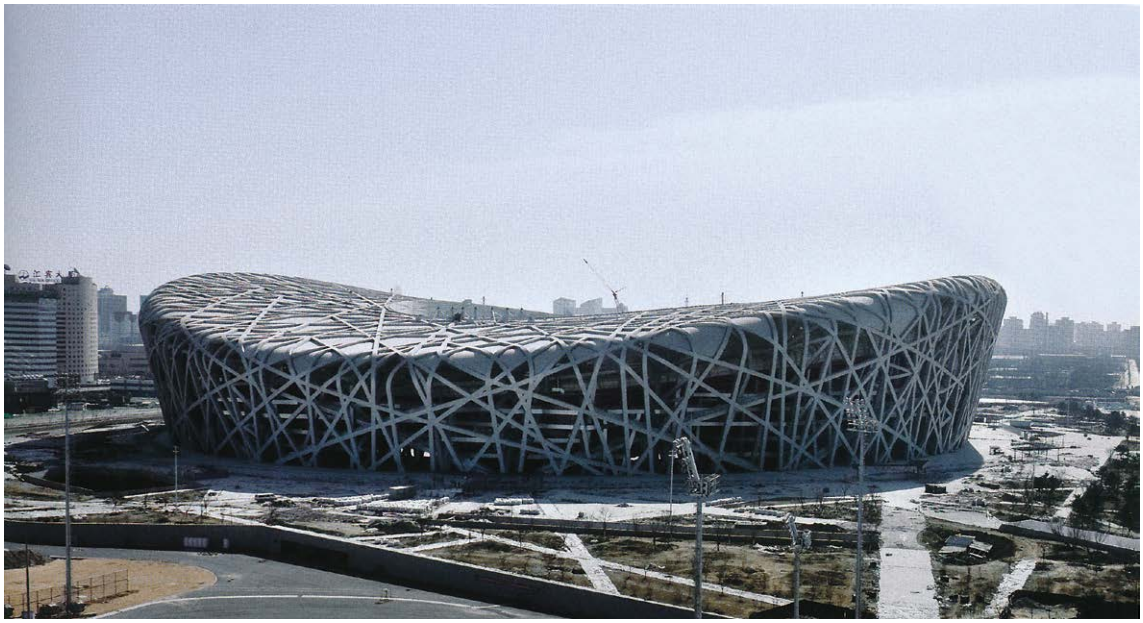
Esta nueva etapa se inicia a partir de un edificio cuya trascendencia en el plano internacional fue un hecho incontestable, debido a la creatividad y originalidad en su concepción arquitectónica. Este edificio es el nuevo Estadio Nacional Olímpico (2003-2007) en Pekín, en China, ubicado en una suave elevación en el centro del complejo olímpico, concibiéndose como un gran recinto colectivo con una apariencia estrictamente estructural, aunque su fachada constituye un todo funcional. Los diversos elementos estructurales se sustentan entre sí y convergen formando una especie de malla, casi como un nido de pájaro con sus ramas entrelazadas, entre las que las fachadas, escaleras y cubierta se integran. El resultado compositivo del estadio es novedoso y radical, y sin embargo es sencillo y de una formalización conceptual casi arcaica, constituyéndose como el emblema histórico para los Juegos Olímpicos de 2008.

El estadio se apoya sobre un plinto, levantándose sobre la suave ladera, casi imperceptible, que discurre desde la ciudad, lo que provoca el alzamiento de esta edificación, facilitando ser percibido desde todo el complejo olímpico. Gracias a esta elevación, el coliseo no necesita ser excavado en el terreno y la cimentación queda a salvo de las aguas freáticas. En el orden funcional este estadio da satisfacción a todos los requerimientos planteados, evitando comunicar la rutinaria uniformidad de la arquitectura tecnológica siempre dominada por luces estructurales de grandes dimensiones y pantallas digitales. Los visitantes acceden al amplio deambulatorio, que circunda el conjunto de las gradas, funcionando como una gran explanada o una serie de soportales, como un espacio urbano cubierto, en el que se sitúan restaurantes y tiendas que invitan a pasear. Los graderíos están diseñados de forma continua para evocar la imagen de un cuenco, que sirve para enfocar la atención de los espectadores en lo que acontece en las pistas. Los huecos del entramado estructural se rellenan con una membrana hinchada de material sintético ETFE, que también se colocó en la cubierta en el exterior de la estructura para impermeabilizarla. El agua de lluvia se canaliza para reutilizarla y la luz solar se filtra

ESTADIO ALLIANZ ARENA

a través de la piel traslúcida para proporcionar al césped la necesaria radiación ultravioleta. Esta membrana se coloca en la cubierta y en la fachada, en el interior de la estructura, en los lugares en que se necesita, permitiéndose así la ventilación natural del estadio, lo que es un aspecto fundamental de la sostenibilidad del proyecto, cuyo sorprendente resultado es de todos conocidos.

Otro edificio de singulares características de esta etapa es el Elbphilharmonie Hamburg (2003-2016), situado en el distrito de HafenCity de Hamburgo, ocupando un lugar destacado en el frente portuario, que antes no era accesible al público y ahora se ha convertido en un nuevo enclave social y cultural para los ciudadanos locales y visitantes. La parcela es una pequeña península triangular, que antes albergara un viejo almacén llamado Kaispeicher, que funcionó como tal hasta finales del siglo pasado, y cuyos robustos muros de ladrillo se convierten en una base perfecta por su forma radical y abstracta para construir esta nueva filarmónica. El nuevo edificio es una extrusión del volumen del antiguo edificio, de forma que la nueva estructura se levanta sobre la edificación existente de ladrillo con una planta idéntica a éste, pero su parte inferior y superior se desarrollan de forma distinta, partiendo de la geometría calmada del antiguo almacén, a partir de la cual la cubierta de la nueva edificación se eleva hasta los ciento diez metros en la punta de la península. La zona inferior es una plaza pública cubierta por grandes bóvedas de curvatura muy variable, que divide la superficie en zonas diferentes. Un arco abierto en una de las fachadas ofrece increíbles vistas al cielo y a la ciudad, y otros vacíos abren los vestíbulos de los distintos niveles hacia el paisaje. Las fachadas de la nueva edificación están revestidas con elementos de vidrio curvado y cortado de formas diversas, conformando un volumen que contrasta fuertemente con las austeras fachadas de ladrillo de la edificación preexistente que la soporta. La entrada principal del edificio se ubica al este y se accede a ella a través del antiguo Kaispeicher, mediante una escalera mecánica. Esta entrada ofrece una experiencia especial, que nostálgicamente recuerda a las escaleras de las óperas del siglo diecinueve. Al finalizar el recorrido de la escalera mecánica, el visitante llega a una plaza elevada de la ciudad, situada encima del antiguo edificio, donde se encuentra el vestíbulo de la nueva sala de conciertos. El diseño responde a los estándares del momento, cuando se concibe el proyecto y se realiza la obra, mientras que las ideas fundamentales para la concepción de las salas filarmónicas se mantienen conforme a la tradición, localizando a la orquesta y al director en el centro del público y procurando que la arquitectura siga la lógica de la acústica y de la percepción visual, de forma que las parcelas



ESTADIO NACIONAL OLÍMPICO

y techos forman una entidad homogénea, que se eleva en vertical casi como una carga con capacidad para más de dos mil personas, de forma que la estructura define la silueta de todo su volumen para dar lugar a un nuevo hito urbano reconocible desde la distancia.

De igual forma, queremos destacar el proyecto del edificio de la Ampliación de la Tate Modern (2004-2016), ubicada en Londres, en el Reino Unido. Tras el enorme éxito de esta institución museística dedicada al arte contemporáneo, inaugurada en el año 2000, se planteó su ampliación, que viene a completar la función revitalizadora del entorno urbano de Southwark. Con esta ampliación la institución buscaba integrar las exposiciones con las funciones educativas y sociales, que son requeridas para hacer frente a los retos del siglo XXI. El proyecto combina las geometrías del lugar con las del edificio existente, cuya formalización final se ve modificada de forma radical respecto de las ideas iniciales. Los espectaculares tanques subterráneos en forma de trébol se sitúan en el centro de este nuevo proyecto, constituyendo el punto de partida para la ideación de este nuevo edificio, cuyo programa planteó una gran variedad de galerías y espacios adaptables menos convencionales para acoger las actividades de los programas educativos del museo.

Con este nuevo edificio se duplica el espacio de galerías y los espacios destinados al público, en los que se desarrollan actividades de creación, de relajación, de aprendizaje en grupo y de estudio. Estos espacios están dispersados por el edificio, pero se encuentran comunicados por una serie de espacios públicos que posibilitan su intercomunicación. Esta nueva edificación tiene una composición ciertamente vertical y se sitúa detrás de la chimenea icónica de la Tate Modern, caracterizada por el viejo ladrillo de sus fachadas, que queda integrado con las originales fábricas de ladrillo de este nuevo edificio, formando un conjunto de características unitarias, que estos arquitectos resolvieron con unas pantallas perforadas que filtran la luz del día y que brillan por la noche. Esta fábrica se adapta a la inclinación de las fachadas mediante el retranqueo gradual de las hiladas, partiendo de su masividad y convirtiéndola en un velo, que se rompe en algunos tramos horizontales para introducir luz y ventilación al interior. Esta actuación se convierte en el complemento del edificio inicial, y ambas conforman uno de los conjuntos referenciales londinenses de mayores dimensiones.

De entre los proyectos de edificaciones en altura, que en esta época redactan Herzog & de Meuron, destacamos el de la Torre Gazprom (2006), en San Petersburgo, en Rusia, cuya con-

ELBPHILHARMONIE HAMBURG

cepción se plantea desde la modernidad, sin entrar en consideraciones historicistas, constructivistas o sobre planteamientos revolucionarios, y sin pretender convertirse en una nueva tipología de edificio en altura, ni tampoco ofrecer una arquitectura de carácter simbólico. Se plantea desarrollar el edificio como un espacio urbano, como si fuera un promontorio natural formado por la confluencia de los ríos Nevá y Okhta, donde anteriormente se encontraba situada una fortaleza sueca, que se derribó para dejar sitio a un bastión ruso. La Torre Gazprom se concibió buscando establecer una relación visual, pero estaba idea en contradicción con las necesidades de espacios requeridos por esta empresa, razón por la que fracasaron todos los intentos de organizar la superficie requerida de trescientos temil metros cuadrados en una sola edificación, pues sus proporciones, su forma y su inmensa masa alteraban de forma ostensible las relaciones urbanas con los demás edificios de la ciudad histórica. Por ello, se decidió reducir la altura de la torre e incorporar la edificabilidad no consumida en edificios de menor escala, ordenados mediante un *master plan*, dando como resultado la forma elegante y esbelta que se buscaba. De esta forma, las oficinas de Gazprom estarían concentradas en este volumen de gran esbeltez, apoyado en un campus de edificios bajos, en unos terrenos que extienden el desarrollo de la ciudad a lo largo del río Nevá, haciendo converger en este lugar el binomio ciudad y naturaleza.

También es de destacar entre los edificios en altura de Herzog & de Meuron la Torre 56 Leonard Street (2006-2016) en Nueva York, en los Estados Unidos, que debe ser valorada desde la consideración de que las torres residenciales, en general, no suelen generar impacto positivo sobre su entorno, al dar respuesta al programa habitacional por medio de una planta tipo que se repite en altura, lo que produce estructuras repetitivas y anónimas; en cambio, en este proyecto estos arquitectos un edificio con un fuerte carácter y una composición singular, concebido como un apilamiento de habitaciones donde cada estancia es única e identificable. Los forjados varían en cada planta para adaptarse a las condiciones específicas de cada apartamento, desplegándose con voladizos y balcones. La torre se desarrolla desde dentro hacia fuera, distribuyendo a partir del núcleo de comunicación vertical las habitaciones cerradas para situar a continuación las abiertas, para después agrupar sucesivamente planta por planta, generándose así el volumen exterior. Desde dentro, los grupos de estancias parecen un conjunto de miradores, de forma que las terrazas y los voladizos favorecen los vínculos visuales entre los vecinos, aunque están dispuestos de forma cuidada para evitar la visión directa de los espacios privados de los apartamentos adyacentes. La parte superior de la torre es más expresiva, debido a que se decidió implantar diez enormes áticos con grandes zonas exteriores y salones, mientras que la base es más homogénea, aunque se haya proyectado mediante una mezcla de tipologías de escalas muy variadas, dando lugar a un conjunto edificatorio, incluyendo el portal de acceso, los aparcamientos, las instalaciones y los servicios, que consigue enlazar con las diferentes escalas del barrio en que se implanta. La apariencia de la torre es el resultado de llevar al límite métodos habituales de la arquitectura, dando lugar a un volumen que aprovecha al máximo las posibilidades estructurales, para conseguir que un edificio de reducida huella en planta resulte esbelto. La estructura se manifiesta en el edificio a través de los voladizos y los pilares vistos, exponiendo la configuración constructiva planta por planta. La percepción del sistema de escalonamiento y apilamiento de la edificación se potencia con ventanas practicables, lo que no es normal en las edificaciones en altura, pero ofrece la posibilidad de incorporar aire fresco a las viviendas. Las estrategias empleadas en este proyecto favorecen un edificio de características singulares, que potencia y enriquece su entorno.

Un proyecto de características distintas es el Edificio de Apartamentos Beirut Terraces (2009-2016) en Beirut, en el Líbano, cuya base de inspiración se la plantearon Herzog & de Meuron desde el entendimiento de que esta ciudad es el punto de enlace cultural y geográfico entre Europa y Oriente, donde se acumulan las capas culturales históricas de fenicios, romanos mamelucos, otomanos y del dominio colonial. La parcela es parte del plan director que pretende reconstruir y revitalizar un área cercana al puerto deportivo. El proyecto está basado en cinco principios o ideas, que son la superposición de capas y terrazas, la dualidad interior y exterior, la vegetación, el equilibrio entre vistas y privacidad y la identidad del lugar, por lo que el edificio es el resultado de la superposición vertical en estratos de estas ideas, que han sido construidas mediante una serie de losas de diferentes tamaños que permite la interacción entre apertura y privacidad, lo que fomenta una relación flexible entre el interior y el exterior. La calidad de los detalles y la cuidadosa elección de los materiales dan como resultado un edificio que combina eficiencia y lujo, y en el que la vegetación, como parte del sistema climático, mejora la sostenibilidad y las características ambientales del conjunto.

Esta torre estratificada, con una altura de ciento diecinueve metros, está formada por estancias que avanzan y retroceden generando terrazas y voladizos, espacios de luz y de sombra, lugares íntimos y expuestos, de forma que cada apartamento resulta diferente. Para garantizar esta diversidad, sin prescindir de una solución constructiva razonable, el edificio se compone de cinco tipos de pisos modulares, que se repiten combinados de forma diferente. La estructura portante se desarrolla a partir de un núcleo cruciforme y una retícula regular de pilares, con la que se salvan luces de casi quince metros. Las separaciones entre los apartamentos no son estructurales, y su distribución está abierta a introducir cambios, que personalicen los apartamentos, teniéndose en consideración en el diseño del edificio que la vida al aire libre es parte importante de la cultura urbana de esta ciudad por clima moderado. En consecuencia, Herzog & de Meuron disuelven la transición entre interior y exterior, de manera que las terrazas puedan ser utilizadas como estancias vivideras, e integran el edificio con su entorno a través de la vegetación, que actúa como pantallas arrojando sombras y procurando la privacidad de los apartamentos.

EDIFICIO DE APARTAMENTOS BEIRUT TERRACES

Dentro de los proyectos deportivos, que constituyen casi una especialización para el Estudio de Herzog & de Meuron, destacamos a continuación el proyecto del Nuevo Estadio de Burdeos (2010-2015) en Burdeos, en Francia, en el que como si se tratara de un templo clásico, una cortina de columnas se apoya en un plinto, haciendo emerger el estadio sobre la llanura de Burdeos. Como en algunos templos, el estadio transforma el podio en una amplia escalinata, que desmaterializa los límites entre el interior y el exterior, resultando un conjunto muy liviano. Un denso bosque de columnas acompaña a los visitantes en su acceso hacia el estadio, en un recorrido continuo que enlaza la escalinata y las gradas, de manera que se transmite una sensación de apertura espacial y de fácil accesibilidad, que es muy agradable. La idea desencadenante del proyecto fue algo metafórica, se planteó desarrollarlo desde la idea del bloque de columnas, que es respuesta a un riguroso ejercicio funcional destinado a dar cabida a cuarenta y dos mil espectadores, para lo que los arquitectos proponen un graderío que consta de dos niveles divididos en cuatro sectores protegidos de la intemperie por una cubierta rectangular. Las gradas se encuentran por encima de un basamento, que las separa del terreno de juego, albergando en un volumen uniforme y simétrico distintas funciones como salas vip o áreas de prensa. La elección de esta forma tan pura, casi abstracta, responde de forma eficiente a las condiciones naturales del emplazamiento y a procurar que el recorrido principal de los espectadores sea en la dirección este-oeste. El objetivo de partida del proyecto era la integración del estadio en su entorno, y en este sentido, es muy importante observar cómo la estructura densa y ligera crea un volumen evanescente, del que emerge el contorno esculpido y orgánico de todo el conjunto. La meticulosa disposición de la geometría del graderío y las columnas refleja la trama creada por los árboles y caminos del paisaje circundante. Por ello, podemos decir que el edificio pertenece al lugar, a pesar de que el proyecto nunca quiso imitar a la arquitectura tradicional de la ciudad.

NUEVO ESTADIO DE BURDEOS

Cerramos esta etapa de la obra de estos magníficos arquitectos suizos con el último proyecto realizado para el cliente más fiel del Estudio Herzog & de Meuron, que es el Edificio Ricola Kräuterzentrum (2010-2014) en Laufen, en Suiza, que se encuentra en medio de un paisaje determinado por una serie de edificios industriales, y que se concibe de forma alargada, reflejando las diferentes fases del proceso industrial desde el secado y corte de las hierbas hasta la mezcla y almacenamiento. El edificio, que se construye a partir del paisaje, produce un impacto arcaico y de gran tamaño, que es consecuencia de enfatizar la radicalidad del material elegido. La envolvente está formada por elementos prefabricados de tierra, que se producen en una nave contigua a partir de materia prima procedente de las canteras locales, y se colocan a pie de obra, como si fueran inmensos sillares. La arcilla, la marga y la tierra se mez-

ESCUELA DE BLAVATNIK

clan y compactan dentro de un encofrado hasta formar bloques de grandes dimensiones, con los que se construyeron los cerramientos. La fachada de esta forma presenta un aspecto monolítico y autoportante, que permite conectarlo con la estructura interior de hormigón, que soporta los forjados y la cubierta. La sostenibilidad y el ahorro energético se integran en la arquitectura y forman parte de los rasgos esenciales del proyecto como un todo. La masa térmica y la porosidad del material contribuyen a mejorar el comportamiento térmico del edificio, colaborando como amortiguador y retardador de la transmisión del calor y del frío, evitando los saltos bruscos de temperatura en el interior y regulando la temperatura ambiente, captándola durante el invierno para cederla progresivamente durante el verano. El uso del calor residual procedente del centro de producción adyacente también contribuye a mejorar el equilibrio ecológico del centro.

CUARTA ETAPA (2011-2022)

En esta última etapa no se contemplan edificios tan singulares e importantes como los descritos en etapas anteriores, pero puede observarse cómo se consolida y evoluciona la obra de Herzog & de Meuron, siempre en una línea ascendente y en un camino de perfeccionamiento profesional, que hace de estos arquitectos los protagonistas más singulares de la arquitectura reciente. Entre los proyectos de esta etapa, destacamos en primer lugar la Escuela de Blavatnik (2011-2015) en Oxford, en el Reino Unido, que está destinada al estudio de las ciencias políticas, naciendo con el objetivo de convertirse en un centro de excelencia dentro de la Universidad de Oxford, para fortalecer lo colectivo, crear oportunidades y fomentar la cooperación a nivel internacional. Los arquitectos estructuran los espacios desde el corazón del proyecto, donde se sitúa el Foro: un atrio que atraviesa al conjunto edificatorio en vertical, conectando a través de este vacío todos los niveles, de forma que enlazan las diferentes actividades en un espacio continuo. Los objetivos del programa se materializan a través de este vacío central, que proporciona el acceso a las salas y genera zonas comunes de reuniones e intercambio. Por otra parte, los diferentes volúmenes generados se interconectan desde el nivel inferior hasta las plantas superiores, de forma que pueden funcionar de forma independiente como sala de estudio, o como parte de un espacio conjunto para eventos mayores, lo que propicia encuentros para el diálogo. El conjunto está formado por una serie de volúmenes cilíndricos desplazados,

MUSEO M+

que se adaptan a los parámetros del lugar y a los límites de la parcela. La posición de los distintos forjados crea voladizos y volúmenes cubiertos, en los que se concentra la masa del edificio en la parte noroeste de la parcela, tal como lo indica el plan director. La entrada al edificio se sitúa en la zona central y queda enmarcada bajo el primer nivel. La geometría circular de este edificio se transforma en rectangular a lo largo de la Walton Street, dando lugar a una forma mixtilínea que recuerda al Teatro Sheldonian del siglo XVII del arquitecto Christopher Wren, situado en el recinto de la Universidad de esta ciudad, de forma que este innovador edificio se ancla en este emplazamiento integrándose con los edificios históricos que lo rodean.

Otro destacado proyecto de esta etapa es el Edificio de Apartamentos Jade Signature (2012-2018), situado en Sunny Isles Beach, en Florida, en los Estados Unidos, en primera línea de la costa. El edificio fue concebido como una torre anclada en el paisaje y en el entorno construido a su alrededor. El proyecto conecta la calle con la entrada al edificio, de forma que el vestíbulo se abre hacia el interior, hacia la zona de la piscina, que se sitúa directamente en la playa. La ubicación de los aparcamientos de forma subterránea confiere a la torre una fuerte relación con su entorno, algo que contrasta con los zócalos de aparcamientos existentes en el entorno de este edificio, dando lugar a una barrera entre la ciudad y la playa. La torre tiene una forma discreta, pues como objetivo principal busca maximizar el soleamiento de los apartamentos. La planta resultante es un paralelogramo, que permite que el sol del oeste se extienda sobre la playa, y que origina un volumen alargado y redondeado, que se estrecha en las fachadas este y oeste. La reducción del fondo construido permite, en las viviendas de las plantas superiores, incrementar la conexión visual entre las dos orientaciones de las viviendas pasantes del interior, mientras que en las plantas inferiores se aumenta el área edificada para implantar más viviendas en proximidad con la playa. El exterior del edificio Jade Signature es una expresión directa de la estructura de las unidades residenciales, lo que permite observar que los vuelos de los forjados articulan los niveles de la edificación y extienden el área de uso de las viviendas con grandes terrazas, que constituyen un tercio de la edificación del conjunto de las viviendas. Por otra parte, los muros estructurales que van de este a oeste definen las estancias con vistas simultáneas a ambos horizontes. En conjunto, los forjados y los muros expresan la diversidad de tipos de viviendas proyectadas en el edificio, a la vez que definen la configuración de las fachadas. La base de la torre nace de un jardín con piscina y de los muros y pilares que arrancan visualmente del suelo, situándose en éste los espacios íntimos para la comunidad, abiertos hacia la piscina y la playa, lo que permite disfrutar de amplios espacios abiertos ajardinados.

De igual forma, destacamos el proyecto del Edificio del Museo M+ (2012) en Hong Kong, en China, que se plantea como un centro cultural dedicado al arte, el diseño, la arquitectura y la imagen en movimiento de los siglos XX y XXI, y en el que se contemplan espacios de exposiciones y actividades relacionadas con la exhibición

y el visionado de estas disciplinas. Los espacios varían desde la caja tradicional, hasta los espacios reconfigurables, con independencia de las salas de proyección y áreas de grandes dimensiones. El edificio se sitúa sobre el tren exprés, que conecta la ciudad con el aeropuerto de forma subterránea, lo que inicialmente se podía considerar como una complicación, se convierte en la razón de ser del proyecto, que crea un universo de gran escala, anclado en el suelo. El hecho de dejar abierto este túnel, para que se perciba desde la superficie, permite generar un recinto espectacular para exhibir arte y diseño y realizar instalaciones y actuaciones artísticas, que se combinan con una caja negra en forma de ele, en la que se instalan los talleres y la zona de carga y descarga, así como los almacenes. El acceso se produce a través de un espacio generoso, dispuesto como una plaza central, y que se conecta con el área de exposiciones, que incluye las muestras temporales y las permanentes. Desde el centro de la pieza horizontal crece la extensión vertical, formando el conjunto una única entidad en la que se fusionan todos los espacios. La esbelta estructura vertical alberga las salas de investigación, los estudios para artistas residentes y un centro de comisariado. La fachada de esta pieza vertical se enfrenta al paisaje del puerto y se cierra con lamas horizontales, y en ella se integra un sistema de luces led, lo que convierte el edificio en una enorme pantalla para reproducir obras de arte seleccionadas, lo que hará resaltar la edificación del Museo M+ en el *skyline* de esta zona de esta ciudad.

Un proyecto de pequeñas dimensiones, pero resuelto de forma magistral, es el edificio Vitra Schaudepot (2013-2016), situado en Weil am Rhein, en Alemania, cuyo destino es albergar la colección Vitra Design Museum, una de las colecciones de mobiliario más importantes del mundo. El edificio tiene aspecto de almacén y cumple las funciones de depósito, permitiendo exponer más de cuatrocientas piezas, en las que se pueden contemplar las claves de la historia del diseño de mobiliario urbano. Situado en la parte suroeste del Campus Vitra, el edificio actúa como segunda puerta de entrada al conjunto. En el extremo opuesto se encuentra el edificio Vitra Hans, también diseñado por estos arquitectos, encontrándose entre ambos edificios otros diseñados por Zaha Hadid, SANAA, Tadao Ando, Álvaro Siza, Nicholas Grimshaw y Renzo Piano. El nuevo edificio adopta la forma de la caja arquetípica y continúa la materialidad de la nave adyacente, mediante una envolvente de ladrillos partidos a mano. Estas piezas de ladrillo cortadas con carácter artesanal son unidas por unas juntas de dos centímetros y medio. Este acabado detallista, permite que el edificio se perciba de forma diferente, según la distancia desde la que se observe, ya que desde lejos puede parecer un edificio convencional, mientras que desde cerca se aprecia la delicadeza de los acabados. El interior de la nave es diáfano para dar cabida a los diferentes montajes expositivos, que pueden organizarse de la forma más flexible posible. Mediante una abertura horizontal se comunica visualmente el espacio expositivo con el nivel sótano, al que se accede a través de una escalera, donde se sitúa el almacén que alberga las piezas que no son objeto de exposición.

El siguiente proyecto lo situamos en el ámbito de los estadios proyectados por Herzog &

VITRA SCHAUDEPOT

de Meuron, de alguna forma lo podemos considerar especialistas en el diseño de este tipo de edificaciones, destacando el avance conceptual que plantean en el Estadio Stamford Bridge (2013) en Londres, en el Reino Unido, que moderniza al estadio original construido en 1877, situado en el distrito de Fulhan, que es donde juega el equipo del Chelsea Football Club. El proyecto, además de modernizar el estadio, amplia su capacidad, unificando su imagen y su volumen y mejorando la relación de esta edificación con su entorno. El volumen toma una forma poligonal y responde a las restricciones normativas de soleamiento, exigidas en esta ciudad, por las que hay que respetar unas determinadas distancias entre edificaciones. La cubierta es eficiente tanto estructural como visualmente, pues protege todas las gradas y consigue contener la atmósfera y excitación del juego. La forma poligonal del volumen se articula mediante un conjunto ordenado de pilares de ladrillo, en los que se apoyan las cerchas metálicas que conforman la cubierta. El uso del ladrillo ayuda a integrar el estadio en el ámbito del distrito de Londres en que se encuentra este proyecto, distrito que se ve revitalizado al mejorarse las conexiones con las estaciones de Standford Bridge y Fulham Broadway. Los accesos al estadio se producen por cuatro vestíbulos distribuidos en puntos estratégicos de su perímetro para facilitar la circulación peatonal, conformándose mediante huecos creados entre los pilares de ladrillo, generándose una zona alrededor del campo que actúa como una interfaz que media entre el ambiente interior y las plazas que lo rodean. El estadio se enriquece con salones, tiendas, palcos vip y otros espacios complementarios.

Otro proyecto destacable de esta etapa es el edificio de la Sede y Centro Estratégico I+D para AstraZeneca (2013), en Cambridge, en el Reino Unido, situado en el Campus Biomédico de la Universidad de esta ciudad, donde la compañía biofarmacéutica AstraZeneca se plantea construir una nueva sede global corporativa y un centro estratégico de investigación y desarrollo. Su localización central en este campus refleja la intención de la empresa de convertirse en un punto de intercambio de ideas y colaboración con esta comunidad científica, razón por la que el proyecto redactado por Herzog & de Meuron propuso una arquitectura porosa y accesible desde diferentes puntos de su perímetro. El edificio es un diseño de vidrio triangular, cuyos vértices se suavizan para adaptarse a la forma de la parcela, cuyo volumen queda definido por la cubierta resuelta en diente de sierra, orientada de este a oeste para captar la máxima iluminación natural posible, y cuyo ritmo zigzagueante se extiende verticalmente por la fachada. El conjunto está constituido por seis cajas rectangulares agrupadas de dos en dos, liberando el espacio interior para crear un patio central, en la forma en que es habitual en la Universidad de Cambridge, para ser utilizado como punto de encuentro. Las seis cajas son de cristal y albergan los laboratorios que son el elemento programático fundamental de este edificio. El uso del vidrio favorece la máxima transparencia entre las diferentes partes del conjunto, haciendo visibles a todos los trabajadores y visitantes. Las cajas de laboratorios están rodeadas por espacios de oficinas dispuestos en planta libre, donde los puestos de trabajo se distribuyen como islas, de forma que los múltiples usuarios comparten una única mesa alargada. El edificio también ofrece espacios de trabajo alternativos, tales como espacios privados y lugares silenciosos y también salas de reuniones informales y para trabajos en equipo. La planta sótano contiene los espacios auxiliares y la zona de carga y descarga e instalaciones. Y la planta baja de acceso es porosa y abierta y alberga zonas de exposición científica y los servicios generales del centro, tales como salas de conferencia, auditorio, cafeterías y restaurantes, a los que se accede desde la entrada principal, situada equidistante desde cualquier punto del conjunto.

SEDE Y CENTRO ESTRATÉGICO I+D PARA ASTRAZENECA

Es también de gran interés, el proyecto del nuevo edificio de la Galería de Arte de Vancouver (2014), en Canadá, que se encuentra situado a siete manzanas hacia el este de la sede anterior. El solar se rodea de varias instituciones públicas, siendo el único que queda por construir en este entorno urbano, y teniendo por ello una gran potencia como conector urbano. El edificio proyectado por Herzog & de Meuron se adapta a la escala institucional del contexto y busca activar el ámbito público introduciendo la escala humana en su contacto con la calle. De esta forma, el edificio establece un fuerte contraste entre su parte inferior, dedicada a la actividad pública, y su parte superior, donde se encuentran las galerías. El conjunto se organiza alrededor de un patio central con entrada desde todas las calles de alrededor, configurándose como un espacio público abierto donde pueden tener lugar diferentes actividades artísticas, preservándose el edificio existente como espacio cívico. El programa funcional, compuesto por espacios destinados a galerías, centro de investigación, biblioteca, cafetería y tiendas, se desarrolla alrededor del patio central, al que se accede desde la calle, y por debajo de éste se sitúa el vestíbulo del museo rodeado por galerías y zonas educativas, creándose también un jardín rehundido respecto del nivel de calle, por donde se introduce luz natural en el interior del vestíbulo. La edificación superior es una pieza alta y simétrica, situada a doce metros sobre el nivel del patio y apoyada en cuatro núcleos, conformada por las cajas de las galerías, que permiten que la luz natural entre en el patio. Las plantas inferiores contienen el auditorio, las oficinas y los vestíbulos que conducen a las plantas superiores.

Aunque sea un proyecto menor dentro de la amplia trayectoria de estos arquitectos, también resulta de interés el proyecto del Pabellón Slow Food Expo Milano (2014-2015) en Milán, en Italia, que diseñaron Herzog & de Meuron después de trabajar en la concepción del proyecto de ordenación del conjunto de esta Expo, tras lo que fueron invitados a diseñar un pabellón especial dedicado al movimiento Slow Food. Esta organización gastronómica fundada en 1980 tiene como objetivo proteger los ecosistemas, y su ubicación fue una de las referencias principales en el diseño del plan director. El esquema funcional del edificio es muy sencillo, es

GALERÍA DE ARTE DE VANCOUVER

una propuesta expositiva que recrea la atmósfera de un comedor y un mercado. Su estructura y acabados son de madera, inspirado en la arquitectura de los caseríos lombardos, diferenciando tres espacios, el primero de ellos alberga una exposición sobre alimentos, el segundo es un espacio para la cata y prueba, y el tercero acoge conferencias. El objetivo del programa es hacer que el visitante descubra la importancia de la biodiversidad en la agricultura y hacerlo consciente de la necesidad de adoptar nuevos hábitos de consumo alimenticio. Construido en madera, el edificio está diseñado por tres galpones con tejado a dos aguas, de forma modular y estandarizada, de manera que permita ser desmontado y transportado a otros lugares, como parte de la iniciativa de educación medioambiental y alimentaria de esta organización.

Y, aunque podríamos detenernos en un numeroso conjunto de proyectos de esta última etapa, vamos a terminar este recorrido por la obra de Herzog & de Meuron con el proyecto del Museo del Siglo XX (2016) en Berlín, Alemania. Presenta un enorme interés la idea inicial de la concepción arquitectónica de este proyecto, que parte de la elección de la forma arquitectónica de una casa, con la intención de que el edificio ocupe toda la parcela y la circulación interior en forma de cruz, lo que son las decisiones determinantes que conforman la idea del proyecto, que da lugar a un conjunto unitario adaptado a su emplazamiento. Para lo que también debe de tenerse en consideración que, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, el Kulturforum de Berlín se ha convertido en un lugar de renombre internacional que alberga instituciones culturales, colecciones valiosas y una arquitectura relevante, aunque la parcela no forme parte de un tejido urbano cohesionado, sino que está compuesto por varias piezas independientes, que dejan ciertos vacíos urbanos, que podrían transformarse en plaza y convertirse en una pieza clave de un núcleo urbano diversificado, ubicado entre la Nationalgalerie y la Philharmonic. Conectar e interrelacionar estas diferentes áreas es el objetivo principal del proyecto para el Museo del Siglo XX, al convertirse en un cruce de caminos, en un lugar que fomente el intercambio entre diferentes perspectivas y formas de pensar, permitiendo acceder a él por varios puntos, porque está orientado en todas las direcciones. El potente gesto de crear un amplio espacio bajo la cubierta a dos aguas y la forma de la escalera, hacen que este edificio tenga referencias a la arquitectura clásica, lo que es un estilo que no es nuevo en Berlín, lo que no aleja a los proyectistas de los requerimientos básicos del programa funcional requerido para dar satisfacción a las necesidades cotidianas de los visitantes, los comisarios

y los artistas. La escalinata de acceso al museo no solo dirige a la gente a este espacio expositivo, sino que también pasa por la calle Sigismundstrasse hasta la Nationalgalerie, con lo que interrelaciona ambos museos. En el interior del edificio las dos calles se cruzan en forma de cruz, dando acceso a los cuatro cuadrantes del museo. La luz natural penetra en el edificio a través de la cubierta, y a través del nivel superior en el que existen salas de trabajo. El atrio es el corazón del proyecto y a él miran las aberturas de los espacios de exposición, facilitando la orientación de los visitantes. En conjunto el edificio se integra en su contexto a través de su materialidad y de su complementación en relación con las edificaciones existentes en su entorno.

OBRAS DE HERZOG & DE MEURON EN ESPAÑA

La obra de los arquitectos Herzog & de Meuron en España es relativamente amplia, pues después de trabajar en las Islas Canarias, donde pasaban períodos de descanso, realizan importantes obras en Madrid y Barcelona y otros proyectos interesantes, aunque de menor entidad, en otros puntos del territorio nacional.

En primer lugar, destacamos el proyecto de ordenación del Muelle de Enlace y Plaza de España (1999-2008) en Santa Cruz de Tenerife, en Canarias, un territorio caracterizado por lo abrupto del litoral de origen volcánico, lo que ha tenido una importancia esencial en el tipo de urbanización desarrollada en esta isla, en la que la relación entre la tierra y el mar no se construye mediante una sucesión de estratos horizontales, sino mediante gestos singulares. El nuevo muelle de enlace se basa en la idea de procurar un gesto singular urbanístico que envuelve y abraza. El recinto portuario aparecerá como un gran espacio público abierto, que integrará en una secuencia de espacios urbanos cada uno con sus propias especificidades. El espacio resultante, la plaza de España, se ha concebido como un espacio público que funciona en dos niveles, de

MUELLE DE ENLACE Y PLAZA DE ESPAÑA

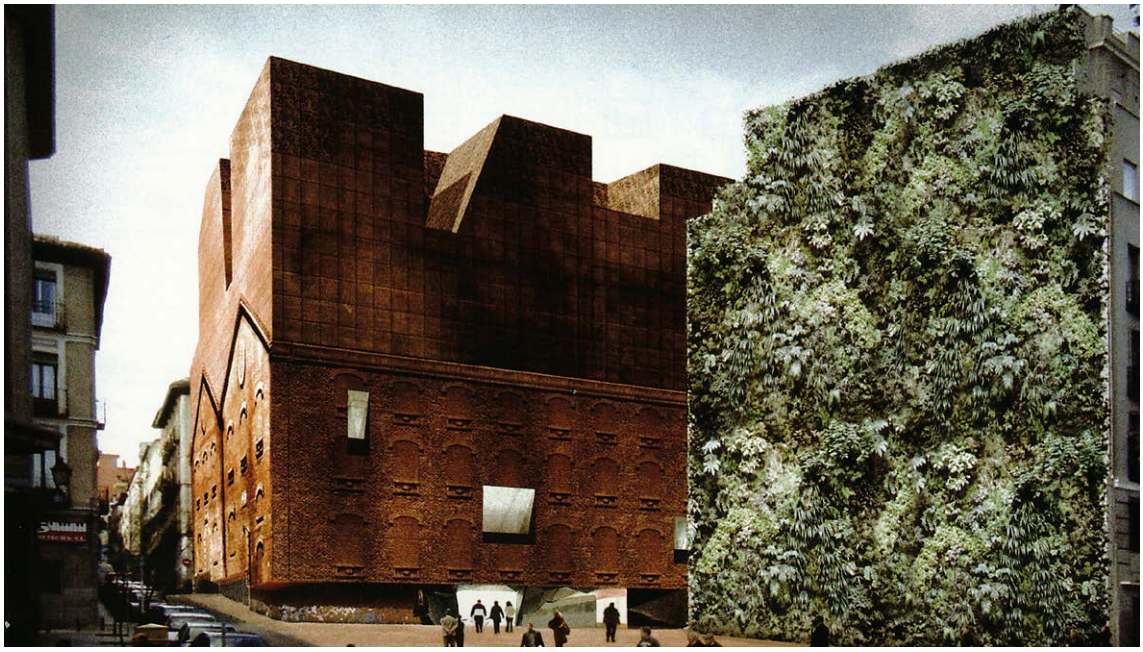
forma que el inferior se destina al tráfico intenso, para una vía férrea y para aparcamientos, y el superior se plantea como un lugar que une la zona peatonal de la ciudad con la nueva plaza proyectada y el mar, asemejándose a una topografía o a un paisaje, que se percibe como una playa llena de instalaciones urbanas y que puede ser utilizado como lugar de eventos. Este espacio se ordena con numerosos estanques de forma circular de diversos tamaños, formas y color, que podrán ser utilizados en algunos casos como piscinas de chapoteo y, algunos de ellos, estarán conectados con el mar, para que el ritmo de las mareas se haga sentir en la ciudad.

De entre los primeros trabajos realizados por los arquitectos Herzog & de Meuron en España, también en Canarias, destacamos por su interés conceptual y formal el edificio del Centro Cultural Oscar Domínguez (1999-2007) en Santa Cruz de Tenerife, para el que propusieron un espacio dinámico, dirigido a todas las edades y a actividades diversas. El edificio se estructura siendo atravesado diagonalmente por un camino, que une el puente General Senador con la ribera del Barranco de los Santos, y el acceso al centro se produce a través de los dos flancos de este camino. La parcela es un espacio triangular, abierto y accesible para todo el mundo, que configura una nueva plaza, que ha sido denominada con el nombre del pintor Oscar Domínguez. El vestíbulo se organiza como una continuación de la plaza, en el que se distribu-

ye de forma generosa el mostrador de recepción, la tienda del museo y la cafetería, separados por una gran escalera de caracol que conecta los niveles superior e inferior del museo. En la parte superior se sitúan las salas expositivas de la obra del pintor, iluminadas cenitalmente, y en el inferior se dispone de una gran superficie susceptible de subdividirse y de acoger exposiciones temporales. Atravesando la nueva plaza, los visitantes se encontrarán con el luminoso edificio de la Biblioteca Insular, cuya sala de lectura se ve literalmente seccionada por dicha plaza, con la que se conecta visualmente a través de grandes paños de vidrios transparentes, traslúcidos e impresos, que regulan la intensidad lumínica, la permeabilidad e intensidad de las distintas zonas, proporcionando a los lectores la mayor confortabilidad. El volumen de la biblioteca iluminado animará por la noche el espacio adyacente del Barranco de los Santos. Desde un punto de vista tipológico, el edificio de este centro cultural está estructurado por patios alargados, dispuestos entre los diferentes ámbitos del complejo, ajardinados con especies autóctonas, de forma que proporcionan luz natural, vistas y orientación a los visitantes del museo y la biblioteca. Este nuevo Centro Cultural es un lugar de encuentro para el conjunto de la ciudad, en el que confluyen la ciudad contemporánea con la ciudad vieja.

Como parte del proceso de desarrollo urbano de la ciudad de Barcelona, a principios del siglo XXI el Ayuntamiento de Barcelona le encarga al Estudio de Herzog & de Meuron el proyecto de la Plaza y Edificio Fórum (2001-2004), que plantea organizar y estructurar alrededor de este edificio un nuevo espacio urbano, planteándose inicialmente desarrollar una edificación vertical, pero para permitir una mayor interacción funcional, la edificación finalmente se organizó de forma horizontal. El triángulo de la planta surgió casi espontáneamente de la estructura de la trama urbanística, que prácticamente dibuja un vacío triangular, cuyo desarrollo horizontal fomentaría una mayor relación con los transeúntes. La edificación se desarrolló en tres niveles, de forma que en el inferior se proyectó el auditorio; en el de acceso se crea una gran plaza inclinada iluminada por los patios de luz, que atraviesan la edificación; y en el superior se aloja el espacio expositivo. El conjunto se convirtió en la imagen emblemática del Fórum Universal de las Culturas 2004. La fachada está recubierta de hormigón proyectado teñido de azul y rasgado a intervalos irregulares por fisuras acristaladas, cuyo intradós se reviste de metal reflectante, lo que acentúa la ligereza del conjunto. El interior del edificio, el auditorio y los espacios expositivos fueron diseñados como espacios híbridos, que no solo enmascaran la separación interior-exterior, sino también se adaptan con mayor facilidad a los diversos programas que se planteen desarrollar en este conjunto. En este sentido, puede verse, que el auditorio no es exactamente ni un centro de conferencias ni una sala filarmónica, y el espacio expositivo se encuentra a caballo entre un centro de convenciones y un museo, buscando en todo caso generar una atmósfera neutra, que se adapte y redefina con cada nuevo uso que se plantee desarrollar en estos espacios.

Un destacado y brillantísimo proyecto de Herzog & de Meuron es el Edificio CaixaForum (2003-2007), en Madrid, planteado por la promotora como un punto de atracción cultural para los amantes del arte madrileño y para todos los visitantes de esta ciudad, lo que se tenía que producir a través de la arquitectura del propio edificio y su entorno, con independencia de los programas culturales que se desarrollen en el mismo. La masiva estructura existente, con sus muros exteriores de ladrillo visto antiguo, con el revestimiento de elementos de hierro fundido colocado sobre la edificación se separan del suelo en un aparente desafío a las leyes de la gravedad, para atraer a los visitantes hacia su interior. Esta nueva institución, situada en el ámbito de los grandes museos de Madrid, se instala en una ubicación privilegiada sobre



CAIXA FORUM MADRID

los terrenos de una antigua central eléctrica, cuyos muros de ladrillo, que transmiten reminiscencias de la época industrial, son reutilizados porque la edificación está parcialmente protegida. La intervención abre una nueva perspectiva que de forma simultánea resuelve muchos de los problemas del emplazamiento, pues la eliminación de la base del edificio crea un espacio abierto, pero cubierto por el volumen de ladrillo que conforma el edificio, dando la impresión de que éste flota sobre la calle. La elevación del volumen creará dos mundos distintos, uno por encima del suelo y otro por debajo, de forma que el volumen superior se conforma a partir del vestíbulo principal sobre el que se desarrollan dos plantas de salas de exposiciones y una última planta de oficinas y un restaurante, y la edificación subterránea contendrá un auditorio, espacios de servicios y algunas plazas de aparcamientos. El revestimiento de plazas de fundición del volumen superior dialoga con la antigua fábrica de ladrillo y contrasta vivamente con los pliegues metálicos de la zona de acceso y con la medianera de textura vegetal que cubre al edificio vecino.

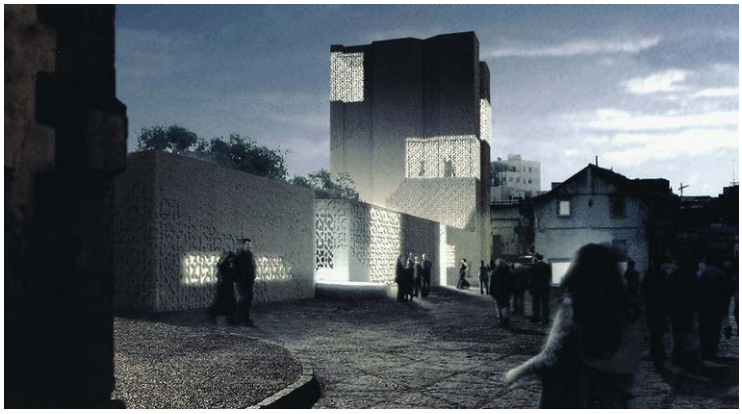
Otra intervención interesante de este estudio es el proyecto del conjunto denominado Ciudad del Flamenco (2004-2007) en Jerez de la Frontera, en la provincia de Cádiz. La propuesta se materializa como un jardín tapiado que no pretende presentarse como un edificio-hito, sino más bien como un conjunto heterogéneo de elementos arquitectónicos compuestos de forma diversa, que pueden crecer e integrar otros edificios, tanto existentes como nuevos. El jardín es el corazón de la Ciudad del Flamenco, es el núcleo a partir del cual el conjunto crecerá conforme se le vaya requiriendo. No se plantean prisas en desarrollarlo y, sobre todo, no hay limitaciones artísticas ni arquitectónicas, porque la estrategia del proyecto no la constituye un solo edificio, sino un conjunto compuesto por diversas edificaciones dentro de la ciudad de Jerez. El muro perimetral, parcialmente perforado, respeta las trazas históricas de la ciudad, y sobre él se eleva una torre, que recuerda la es-

cala de las torres del Alcázar, que a su vez establece un diálogo urbano con la Catedral. Para el acabado de este conjunto se utiliza la piedra, que caracteriza el caso urbano de esta ciudad. El muro perforado y el interior del jardín configuran una topografía de cuerpos hundidos y extruidos, que genera relaciones espaciales de gran riqueza entre los espacios interiores y exteriores, de forma que la Ciudad del Flamenco se convierta en una plataforma radicalmente contemporánea y dinámica, tanto para los intérpretes como para los espectadores.

También es un proyecto de escasas dimensiones el denominado Espacio Goya (2006-2008) en Zaragoza, promovido por el Ayuntamiento para exponer la colección de obras de Goya, que es de pequeño calibre, pero plantea una ampliación del museo existente, creando una relación entre la arquitectura previa y la construcción que este proyecto añade, de forma que exista una relación entre el arte de Goya y el arte sobre Goya. Para ello se desarrolla un conjunto arquitectónico y museístico formado por cuatro salas, que penetran en la Escuela de Artes como bloques erráticos, constituyendo un acto violento con el que se destruye parte de esta escuela, interrumpiendo la continuidad histórica y su configuración espacial. Las cuatro salas corresponden a las reconstrucciones de cuatro espacios interiores, en los que se incorporan obras de Goya, creadas *in situ* en la iglesia de la Cartuja Aula Dei, en la Capilla de San Antonio de la Florida, en la Quinta del Sordo y en la Real Academia, en la que Goya enseñó. De esta forma, el visitante podrá experimentar, en sus dimensiones originales y en una sola ciudad, casi todas las salas pintadas por Goya. El proyecto plantea la demolición de los cuerpos añadidos al edificio en su atrio interior y restablecerá el equilibrio necesario entre la Escuela de Artes y Opinión y el Museo de Zaragoza. La nueva pieza que se añadirá es una gran escalera, que sirve para comunicar ambos edificios en varias direcciones, convirtiéndose en el punto central del conjunto y el nuevo acceso al complejo museístico, así como en el estandarte de la renovación del Museo de Zaragoza en el contexto de la Expo 2008, que se utilizará para albergar conciertos y otros eventos.

Y, por último, y quizás sea el proyecto más importante que Herzog & de Meuron realiza en España, destaca el conjunto de oficinas que proyectan para la Nueva Sede del BBVA (2007-2015), en la periferia de Madrid, ocupando un terreno rodeado de edificios comerciales y residenciales bastante dispersos. Se localiza al norte de la avenida de la Castellana, que es el eje financiero de Madrid. Esta nueva sede concentra las oficinas centrales del banco y da cabida a seis mil puestos de trabajo, en un con-

CIUDAD DEL FLAMENCO



ESPACIO GOYA

NUEVA SEDE DEL BBVA

junto edificatorio que crea un paisaje interior y se abstrae de las condiciones del entorno, desarrollando una secuencia de construcciones bajas que se extienden como una alfombra por toda la parcela, absorbiendo las construcciones preexistentes. De esta forma, se da lugar a una ciudad amable, donde las comunicaciones se desarrollan en horizontal a través de los espacios verdes ajardinados del conjunto, contribuyendo al sentimiento global de comunidad de los trabajadores la transparencia de los cerramientos, que maximizan la vista y la luz natural en las oficinas. La arquitectura de este conjunto edificatorio, que resulta de este nuevo tejido urbano, responde claramente a las condiciones climáticas, incorporando de forma natural las ventajas de las construcciones mediterráneas, caracterizadas por las calles estrechas y ajardinadas, forjados rematados en voladizo que arrojan sombras, con independencia de los *brise-soleil* que se sitúan en todos los huecos de los edificios del conjunto y protegen del soleamiento directo. Los parasoles, situados en toda la periferia del complejo y fijados entre los cantos de los forjados en voladizo, se adaptan a la orientación de las fachadas con variaciones en tamaño y con cortes en las edificaciones de la planta baja, en ángulos diferentes, para facilitar las vistas de las distintas estancias de las oficinas. En el centro del conjunto se crea una edificación en altura circular, como un círculo trazado a mano, que a modo de torre señala el lugar y caracteriza al complejo financiero. Este gesto libera espacio en la parcela para crear una plaza interior, que funciona como el lugar de encuentro del recinto. De esta forma, la torre y la plaza funcionan conjuntamente para aportar direccionalidad y orientación al conjunto.

Además de los proyectos anteriormente referidos realizados por el Estudio de Herzog & de Meuron en España, también pueden citarse otros tantos más, como los proyectos para el Palacio de la Música en Vitoria (2002), el de un Hospital Privado en Córdoba (2003-2004), el *Master Plan* del Bulevar Central de Burgos (2004-2005) o la Ordenación del río Manzanares en Madrid (2005), de los que podemos afirmar que todos ellos son de gran interés y constituyen un conjunto de intervenciones de una enorme calidad realizadas a lo largo de la rica y dilatada trayectoria profesional de este Estudio de Arquitectura.

COMENTARIO FINAL

Para concluir el recorrido realizado por las obras de estos grandísimos arquitectos, que son Jacques Herzog y Pierre de Meuron, no nos queda mucho que decir, que de forma explícita o implícita no hayamos dicho, pero en todo caso hemos de dejar constancia de la creencia de que quizás sean los mejores arquitectos del período comprendido entre la finalización del siglo XX y el inicio del siglo XXI, pues es difícil encontrar una línea de actuación más sólida conceptualmente que la que ellos han trazado con una coherencia difícil de igualar. En cierto modo son unos rebeldes del clasicismo arquitectónico, pues no respetan las reglas ni los cánones de este clasicismo, ya que resuelven la arquitectura innovando y experimentando con materiales, que son nuevos o novedosos en su uso, y resuelven los elementos básicos de sus arquitecturas de forma distinta, pero en todo caso con un rigor extremo, lo que nos sorprende de forma continuada al observar las distintas obras de su trayectoria profesional.

Frente al clasicismo, para ellos cada obra es un nuevo reto, que abordan en profundidad tras analizar de forma detallada y sistematizada el hecho arquitectónico y urbanístico, que les han encomendado llevar a efecto, para lo que establecen soluciones particulares y únicas, que son respuesta a los requerimientos que de forma concreta les plantean cada proyecto. La evolución y renovación de estos arquitectos es constante, nunca se repiten, frente a las formas de proceder de los clásicos históricos y de los clásicos modernos, que buscaban un lenguaje personal para expresar su arquitectura, Jacques

Herzog y Pierre de Meuron permanentemente dan respuestas distintas conforme a cada proyecto. Y sobre las Etapas que suelo establecer en mis escritos sobre arquitectos representativos de la arquitectura actual, para articular la evolución de las obras en períodos diferenciados, en este caso, estos arquitectos me lo han puesto muy difícil, porque es casi imposible establecer similitudes entre sus obras ni una evolución coherente en el desarrollo de las mismas, razón por la que he atendido a crear estas etapas en función de los hitos que los ha hecho evolucionar en el plano internacional, lo que les ha permitido ser un referente de la época de la que son los protagonistas casi indiscutibles. •

BIBLIOGRAFÍA

Herzog & de Meuron 1, 1978-198, Gerhad Mack. Editorial Birkhaäuse Verlag.

Herzog & de Meuron 2, 1989-1991, Gerhad Mack. Editorial Birkhaäuse Verlag.

Herzog & de Meuron 3, 1992-199, Gerhad Mack. Editorial Birkhaäuse Verlag.

Herzog & de Meuron, Wilfried Wang. Editorial Artemis.

Herzog & de Meuron, Enrique Domínguez. Editorial Revista Arte.

Herzog & de Meuron, José L. Mateo. Editorial Gustavo Gili.

Revista *AV Monografías*, nº 114, Herzog & de Meuron (2000-2005).

Revista *AV Monografías*, nº 191-192, Herzog & de Meuron (2013-2017).

Revista *AV Proyectos*, nº 089, Dossier Herzog & de Meuron (2004).

Revista *Arquitectura Viva*. Herzog & de Meuron (1997-2007).

Revista *AU. Herzog & de Meuron (2002-2006)*.

Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Wilfried Wang. Editorial Gustavo Gili, 2000.

Revista *El Croquis*, nº 129-130, Herzog & de Meuron (2002-2006).

Revista *El Croquis*, nº 109-110, Herzog & de Meuron (1998-2002).

Revista *El Croquis*, nº 152-153, Herzog & de Meuron (2005-2010).

Revista *El Croquis* Monográfico Herzog & de Meuron (1981-2000).

HISTORIA DE UN GRABADO

José Manuel Cabra de Luna

A Paco Aguilar, grabador,
maestro de grabadores.

EL ENCARGO

Hace ya años recibí las llamadas del Subdelegado de la Calcografía y del Director de la Fundación Málaga para hacerme el encargo de un grabado para la Calcografía Nacional. Me encontraba, por motivos profesionales, fuera de Málaga. Mi trabajo se ha desenvuelto en una doble vertiente, pues he ejercido durante más de cincuenta años la profesión de abogado y, al tiempo, he desarrollado el oficio de pintor / grabador.

Tener la ocasión de trabajar en los talleres de la Calcografía Nacional y que allí quedasen depositadas las planchas (el lugar de la memoria del grabado en España) era casi un sueño.

ACLARACIÓN DE UN CONCEPTO

> *Un grabado es una obra múltiple, pero original. Un grabado no es una copia. El artista no trabaja directamente sobre él, sino que lo hace sobre unas planchas (de metal o madera) y a través de un complejo proceso —la estampación— la obra se fija sobre el papel. El grabado requiere de unos talleres y de unos profesionales altamente especializados. Desde esa perspectiva, el grabado es una obra colectiva; pues si bien la matriz (la plancha) es concebida y ejecutada por el artista, la estampación no suele ser obra suya o no lo es en exclusiva. Aunque hay casos excepcionales de artistas polivalentes que son capaces de desarrollar el grabado desde la primigenia concepción de la imagen hasta la definitiva estampación en el papel.*

Permanecí en la reunión profesional, oyendo hablar de cómo estructurar una sociedad, del equilibrio necesario entre los órganos para no crear conflictos o resolver razonablemente los que se presentaran... pero mi pensamiento ya no estaba allí. Veía las planchas en mi mano, me preguntaba cómo vencer la dificultad de cortarlas con precisión para que luego la presión sobre el papel no se reflejara en distintas huellas, la que cada una de ellas deja. La imaginación se me volaba sin querer hacia las distintas técnicas y del aguatinta pasaba a la punta seca, al aguafuerte o al barniz blando. Concluí como pude la sesión de trabajo, quedé en estudiar más en profundidad las cuestiones planteadas, alegando cuantas excusas pude improvisar sobre la marcha y me fui al hotel. Como no tengo coche y aún faltaban algunas horas para el tren de vuelta, saqué los papeles y rotuladores de colores que en todo viaje me acompañan y me puse a «pensar con la mano».

Quien se desenvuelve en el mundo de la plástica sabe que la creación desde la imagen es muy distinta de la que se manifiesta en la palabra. En ésta, y salvo en supuestos muy especiales como en el surrealismo más radical, significado y significante navegan juntos casi desde el momento originario. En lo plástico, la significación es algo que adviene a posteriori, si alguna vez llega. El poeta es un médium, hasta el punto de que se ha llegado a afirmar, sin afán metafórico o de retórica, que «es el lenguaje quien habla a su través»; pero siempre tiene,

al menos, un «eco de sentido». En lo plástico, el artista —y más si es abstracto, cual es mi caso— no concibe normalmente a partir de elementos preexistentes (como en cambio sí es el alfabeto para el poeta), sino que es un creador «ex novo» (y ello aunque necesariamente haya de usar medios materiales para su creación).

He hablado de «pensar con la mano» y quiero expresar con ello el hecho de dejarla ir a la manera en que, sentados ante un paisaje o inmersos en una situación dada, dejamos vagar los pensamientos, aparentemente como sin orden, pero a los que ciertamente vamos conduciendo hacia un fin por difuso que nos aparezca en el horizonte de nuestra mente. En esos momentos quizá no sepamos lo que queremos (aunque algo columbremos entre la bruma del pensar), pero solemos tener claro lo que no queremos.

Encerrado en una habitación que no llegaba a celda franciscana pero que disfrutaba de una buena dosis de austeridad, comencé a ordenar espacios con elementos geométricos planos. Por llevar muchos años a vueltas con la geometría sé lo extraordinariamente difícil que es «compensar» una obra plástica de formas puras y como, a la menor desproporción, a la más leve preponderancia de alguna de las formas, el cuadro «se cae». Un pintor geométrico japonés, Sugaï, que vivió la mayor parte de su vida en París (por cierto que sin aprender francés porque decía que lo que le interesaba era pintar, no hablar) escribió: «*Mis cuadros están siempre al borde de la catástrofe, ese rectángulo un centímetro a la izquierda y ya no hay cuadro*». Aquel día no salió nada concreto, pero sí sirvió para ir fijando la idea de que la pieza habría de ser (fiel a la mayor parte de mi obra) geométrica y precisamente con geometría de la que en el argot se ha dado en llamar «de borde duro». Se quiere decir con ello, que una recta es una recta, exacta, trazada a regla. Eso era complicar las cosas porque la dos únicas exigencias que se me habían hecho eran la medida del papel, 76X56 ctms (no la de la plancha, que podía tener desde la más pequeña superficie a la de la totalidad del papel) y la de que la técnica a utilizar fuese la del grabado calcográfico, en sus múltiples variantes, incluso las que permiten el uso de las entonces llamadas nuevas tecnologías. No se podían usar, pues, la xilografía o grabado en madera o la serigrafía, que se efectúa a través de pantallas, antes de seda (de ahí el nombre) y ahora de material plástico, ni la litografía (en que se trabaja sobre la piedra o planchas de zinc).

La precisión geométrica, cuando la estampación se produce a través de una plancha de metal, es una dificultad añadida. Si a ello se suma el uso de varias planchas y diferentes colores la dificultad se hace creciente y, por evidentes razones, los talleres huyen de los grabadores geométricos como de la peste. Somos problemáticos, perfeccionistas hasta la exasperación y, la mayoría, de carácter exigente cercano a la neurosis.

Por saber con quien me iba a encontrar, contacté con el taller de la Calcografía Nacional, donde la tirada iba a tener lugar, hablando con la regente y máxima responsable, Carmen Corral, excelente y muy paciente profesional y artista grabadora ella misma, me dio toda clase de facilidades. No había problemas en el número de planchas a utilizar, ni en cuanto al número de tintas o colores, ni en mezclar distintas técnicas ya en una misma plancha, ya en varias. Creo ahora que su generosidad fue un tanto insensata; pero la tomé en lo mucho que valía y, sin ponerme límites por la dificultad técnica que la estampación pudiera conllevar, comencé a trabajar en la idea, ya más en firme.

LA SEMILLA SIEMPRE ES MENOR QUE EL FRUTO

Creo que las conversaciones por teléfono producen dos cosas de forma casi automática. Si se es fumador (yo entonces lo era), hace que encendamos compulsivamente un cigarrillo tras otro (a veces lo hacemos sin haber apagado el anterior) y la segunda es que cojamos un papel, cualquiera que sea y con lo que más a mano encontremos, comencemos a dibujar de manera casi inconsciente. Se generan muchos hallazgos en

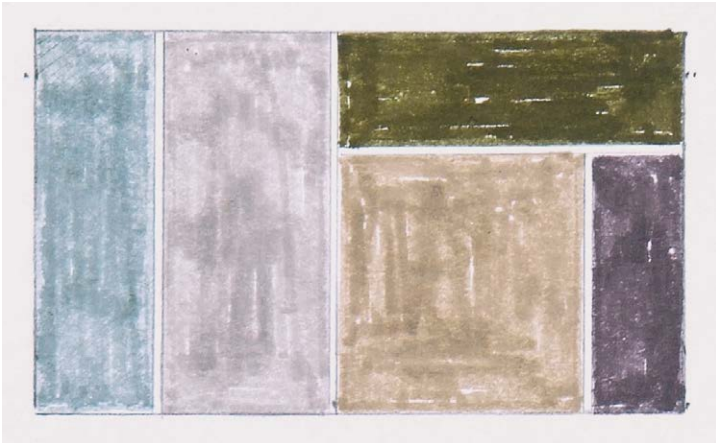


FIGURA 1

estas divagaciones manuales. Son el germen de formas que posteriormente desarrollamos. Así ocurrió con la obra que nos ocupa.

Acababa de tener una larga conversación telefónica no recuerdo con quien pero, como casi siempre, había estado «dibujando». Encontré que uno de los dibujitos era bellamente equilibrado. Con la ayuda de una pequeña regla, lo volví a hacer ya con más precisión (Figura 1); sin saber, entonces, que ese minúsculo dibujo iba a ser la semilla muy precisa de lo que vendría después. No había utilizado ninguna fórmula matemática para compensar las formas entre si pues carezco de conocimientos para ello y, en cierto modo, descreo de aquellas cifras mágicas que, desde la antigüedad, se dice comportan un necesario equilibrio. Pero lo cierto es que ese pequeño conjunto de tres rectángulos verticales, uno horizontal y un cuadrado me pareció realmente equilibrado.

Tomé una caja de rotuladores y, en lugar de usar la gama cromática muy saturada y de colores puros que acostumbro, me decidí de forma rotunda, aunque ignoro la razón, por una gama distinta: marrones, tierras tostadas, un eco de verde y algún morado o violeta oscuro que compensase. El problema de las obras compuestas con formas geométricas puras coloreadas es que han de combinar los dos conjuntos de elementos para equilibrarse y que, muchas veces, se contraponen: las formas en sí y los colores. El color «pesa»; de modo que dos cuadrados iguales, el uno al lado del otro, si sus dos distintos colores no están cromáticamente entonados, se descompensan; uno de los dos cuadrados «se caerá» o es capaz de «comerse» al otro. Llegado a este punto puedo afirmar que en ese momento intuí que esa forma podría servirme como base de trabajo, pero debía trabajar mucho más los colores. Partiendo siempre de que, esta vez, no quería utilizar los puros, o sea, una gama «a lo Matisse»; aunque buena parte de mi obra se haya desarrollado en esa frecuencia cromática. Como hago con casi todos los dibujos y bocetos que produzco, lo guardé pero, al contrario que en la mayoría de las ocasiones, no lo firmé ni indiqué la fecha.

LA GEOMETRÍA. UN INTENTO DE SUPERAR SU NATURAL ESTÁTICO

La pintura geométrica suele hacerse con colores planos. Llamamos así a aquella utilización del color en capa uniforme y en la que no se aprecia la pincelada, ni las distintas capas, adquiere entonces la mancha un aspecto casi de pintura industrial. Esa forma de aplicar el color confiere a la obra una cierta estaticidad. El objeto que el cuadro o el grabado es, se muestra así como algo fijo, inamovible, en estado de quietud. Si eso es lo que se busca, la técnica de la planitud en el color es realmente la adecuada.

Pero a veces se desea superar esa inmovilidad, lo cual en la obra plástica sólo podrá conseguirse a través de algún artificio visual, ya que la pintura y el grabado son soportes estáticos. Una escultura puede moverse, un cuadro no. Pensé en desarrollar una trama base a todo lo ancho y largo de la superficie en la que iban a colocarse luego los rectángulos y el cuadrado (unificando de ese modo el espacio total). Desarrollé así los dibujos que aparecen en las figuras 2 y 3. La técnica para ese dibujo de base o fondo lineado unificador podría ser la de una línea muy fina al aguafuerte.

Una vez realizada un prueba, por rudimentaria que fuese, me pareció que el resultado podía ser muy confuso y que impediría ver con calidad la sutileza de los colores que, cada vez con más claridad, veía debían darse a los rectángulos y el cuadrado. Así que deseché esa idea de la trama unificadora.

¿Cómo saltar por encima del mero color plano, cómo darle una cierta tensión a la imagen? Fui haciendo sobre planos de color, con plumillas de diferentes gruesos, trazados de líneas en todas direcciones y con mayor o menor profusión, pero siempre me encontraba con que o bien la línea resaltaba demasiado y el color de fondo se difuminaba en exceso y perdía fortaleza, lo cual era un problema añadido dada la suavidad de tono o bien ocurría lo contrario y era la línea la que dejaba de tener entidad; es decir, se desequilibraba la composición.

Pero el arte es, entre otras cosas, un juego (dramático a veces, pero un juego) y jugando con los distintos materiales iba a saltar la idea. Acababa de extender una apreciable superficie con acuarela y tenía sobre la mesa una caja de rotuladores al agua (con los que muchas veces hago bocetos o pequeños dibujos porque los colores permanecen y no ocurre como con los de base alcohólica, con el tiempo, el color pierde calidad). Sin saber cómo, —siempre es así— me encontré haciendo líneas en todas direcciones con un rotulador sobre aquel campo acuarelado. El color del rotulador que había elegido era complementario al de la acuarela y aquella superficie, aquel cuadrado, sin dejar de serlo, empezó a adquirir, por mor de las rayitas que estaba poniendo, una tensión contenida; parecía como si cuanto estuviera en el cuadradito fuese visto por un microscopio. El cuadrado estaba quieto como unidad, pero todo «se movía» en su interior...

Cuando estos hallazgos suceden entran unas enormes ganas de ver resultados, ver con más claridad lo meramente esbozado y por eso no tuve más remedio que ponerme rápidamente a hacer una composición acuarelada del tema del grabado y, una vez bien seca la acuarela (lo que me pareció tardaba una eternidad), comencé a hacer rayas con los rotuladores, dentro de cada forma, sin invadir los espacios de separación entre una y otra. ¡Ahí estaba la solución! Aquello temblaba, tenía tensión y, sin embargo, era una obra geométrica, equilibrada y cargada de quietud o al menos yo la veía así. (Figura 4). En ese momento los colores utilizados

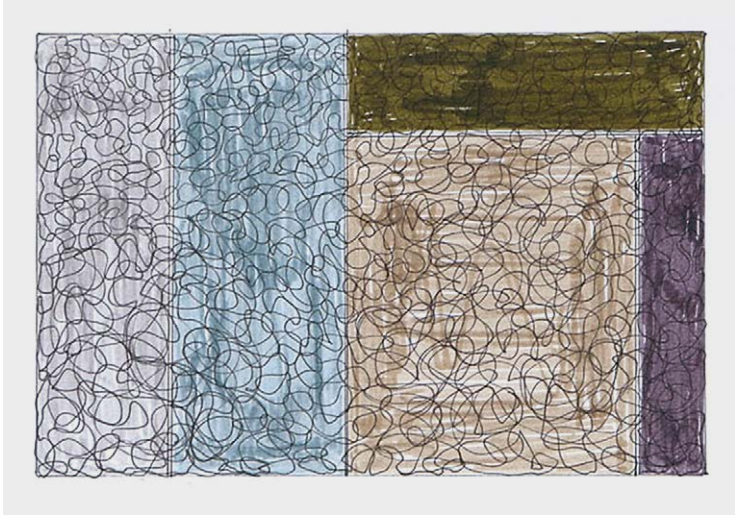


FIGURA 2

FIGURA 3

FIGURA 4

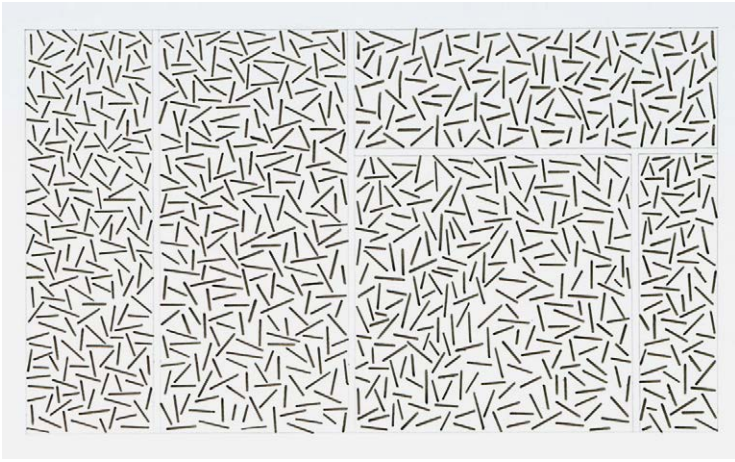


FIGURA 5

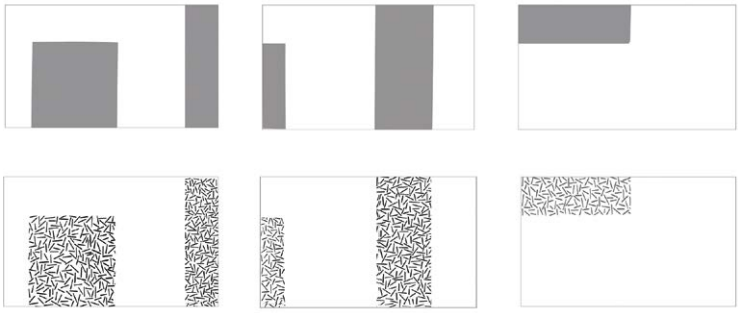


FIGURA 6

no eran lo importante, lo que realmente me importaba era la «tensa quietud», ese «movimiento en lo estático», que creía ver nacía en la composición por mor de las «rayitas» o «bastoncillos».

A partir de ahí comencé a hacer pruebas de todas clases, una tras otra, ya de las diferentes gamas de colores a aplicar sobre los campos de color, es decir sobre las formas geométricas consideradas unitariamente, ya de los propios «bastoncillos» que, en todas direcciones, colocaba sobre aquellos. (Figura 5)

Tras múltiples ensayos sobre tonos de colores y sobre rayas (si más largas o más cortas, si iguales o no, si más finas o menos...), me decidí, acogiéndome a la generosidad del taller de estampación de la Calcografía, por usar un color para cada forma y otro para cada conjunto de bastoncillos que iban sobre cada una de ellas; o sean, un total de diez colores.

Dada la cercanía entre las distintas formas, ello me obligaba a la utilización de seis planchas. Tres para la estampación de las formas planas y otras tres para los bastoncillos. Se aprecia muy bien en las seis imágenes siguientes que agrupo en un conjunto. (Figura 6)

Para una correcta «lectura» de las imágenes debemos tener en cuenta que las formas en las planchas las hemos de colocar «al revés» de cómo queremos verlas en el papel ya estampado. Una banda de color que en el grabado (papel) ha de estar a la derecha, en la plancha debe colocarse a la izquierda; por ejemplo.

LA TÉCNICA UTILIZADA. LA GRAN AYUDA DE LAS LLAMADAS «NUEVAS TECNOLOGÍAS». LAS PRUEBAS DE ESTADO Y EL «BAT»

Cada tipo de obra exige una técnica distinta y la que nos ocupa, sólo podía ser estampada por medio del aguatinta. Es verdaderamente engorroso explicar verbalmente como es un proceso técnico y, las más veces, es innecesario y un tanto inútil. Ocurre algo así como con las prolijas y abstrusas explicaciones de los folletos de los electrodomésticos que acabamos resolviendo preguntándole al niño de la casa, que entiende el aparato con una facilidad que nos abruma sin necesidad de leer ese difícil y, a menudo, mal traducido texto.

Baste decir que sin la ayuda de las tecnologías digitales no habría sido posible la realización del grabado. Como tantos artistas malagueños que grabamos, acudí al taller de Paco Aguilar en busca de ayuda que él, tan generosamente como siempre, prestó al momento. Partiendo de las seis figuras agrupadas como nº 6 digitalizamos las imágenes, primero la de los campos de color y luego la de los «bastoncillos». Las tratamos en el ordenador, se corrigieron defectos y se transfirieron a seis soportes de acetato, ya a tamaño real. Esas imágenes fueron transmitidas a las respectivas planchas de cobre mediante un proceso de exposición a luz ultravioleta (por eso esta técnica es llamada a veces «fotoaguatinta») y fueron posteriormente resinadas; con lo que, en principio, ya estaban las planchas listas para ser estampadas.

Pero, antes del resinado final, quedaba algo por hacer y es que, a fin de que los «bastoncillos» no tuvieran un efecto demasiado intenso en el conjunto, para quitarle «planitud» al color y, al tiempo, para que no quedasen restos de la película utilizada en la exposición a la luz ultravioleta, fueron rayados uno a uno con un leve punzón, metal contra metal, en una especie de tratamiento «a la punta seca» (llamada así porque el artista trabaja sobre la plancha directamente con un simple punzón; esa técnica da unas líneas muy imprecisas pero aterciopeladas). En este caso el objetivo era dulcificar la mancha, corregir defectos y aligerar la imagen final.

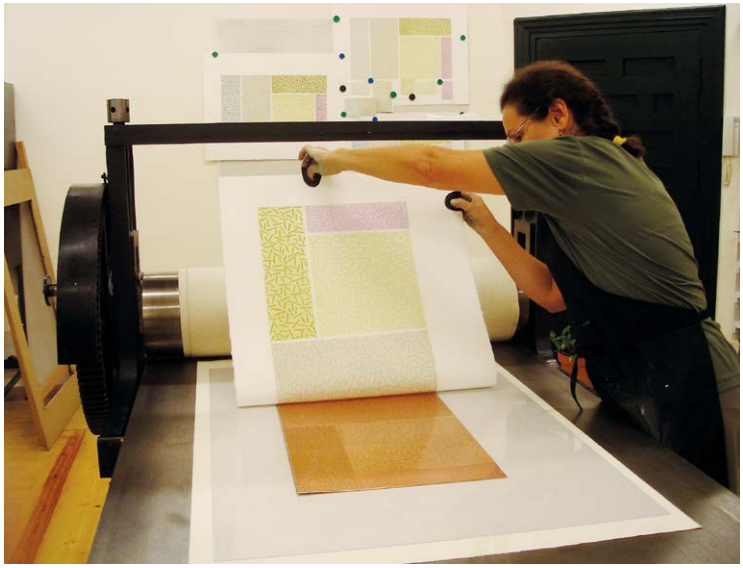
Las primeras pruebas se hicieron en el taller de Paco Aguilar. Nadie que no haya asistido a un alumbramiento de esa naturaleza sabe la tensa interrogación con que miramos la primera pasada del rodillo del tórculo y como nos aparece la primera imagen. Siempre es nueva y cargado de sorpresa. No olvidemos que sólo el artista tiene una vaga imagen interior de lo que quiere como resultado final e ignora si lo va a conseguir. Los estampadores son receptores de una idea, de un entusiasmo, pero las palabras bien poco valen para transmitir imágenes y, menos aún, «ecos de imágenes». Palabra e imagen son dos distintos planos de conocimiento. A todo ello ha de unirse que las tintas no siempre reaccionan igual (influye el tipo de papel, su grado de humedad, si la estampación es sobre otra tinta previa... y tantas otras cosas). El mundo del grabado es alquimia pura y el artista, por grande que sea, ante esa química del alma deviene en aprendiz. (Figuras 7 y 8)

Hicimos varias pruebas. A ellas se les da el nombre de «pruebas de estado», y constituyen intentos hasta obtener la prueba que el artista ve que se adecúa a la idea que tenía y a la que se significa como «Bonne a tirer» o, también, simplemente por sus iniciales: BAT. Servirá como modelo de la estampación. Dos de aquellas pruebas, de distintos grados de tonalidad, las tuve expuestas en el sofá de la casa varios días.

FIGURAS 7 Y 8

No acababa de decidirme a considerar ninguna de ellas como la prueba BAT. Por la mañana me gustaba la más intensa, por la tarde la más suave y, al día siguiente, era al revés...

Así las cosas, mandé las pruebas a la Calcografía y las planchas con ellas. Les pedí que fueran estudiando los colores y haciendo pruebas, pero que no estamparan pues, tras las repetidas observaciones, había decidido que los colores debían ser no más suaves, más bajos de tono, sino más transparentes, a modo de una acuarela. Eso complicaba mucho la cuestión, porque las tintas de estampar reaccionan de muy distinta forma cuando se les añade medio de transparencia.



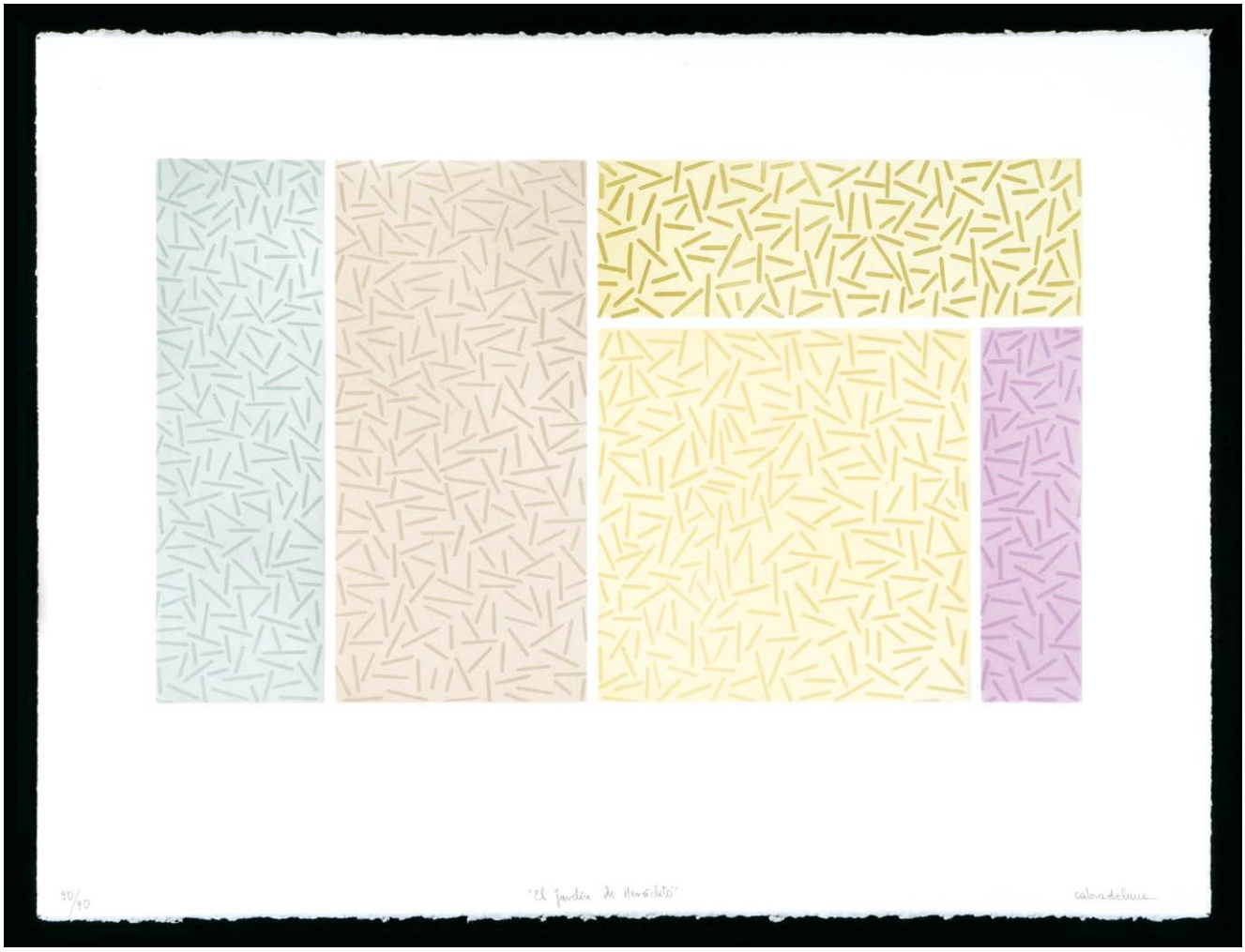
FIGURAS 9 Y 10

EN EL TALLER DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. LA ESTAMPACIÓN DE LA OBRA

Carmen Corral y su ayudante, Javier habían hecho muy bien su trabajo y cuando llegué al taller me encontré con que muchos colores ya habían sido estudiados, cuando no compuestos. Pero el color es siempre misterioso. Creo firmemente que cada persona «ve» el color de una forma distinta. No tengo fundamento científico para decirlo, pero mis muchos años de relación con los colores me han llevado a poder afirmarlo. Creo que, aparte habilidades y conocimientos técnicos, si se muestra a tres personas un color determinado como modelo y se les pide que compongan ese color, no es raro que cada una haga algo diferente, incluso bastante diferente y que todas afirmen que el color es el mismo que el del modelo. Y expongo esto porque algunos de los colores obtenidos yo los veía distintos a como los veían Carmen o Javier. Los nuevos intentos, los rechazos, el vuelta a empezar fue, en ocasiones, desesperante y requería una paciencia conventual y un amor al oficio y al arte realmente extraordinario.

Todo ello, en el presente caso, se hacía más complejo porque si se modificaba el color de fondo del rectángulo de la izquierda, habría necesariamente de modificarse el color de los «bastoncillos» que iban sobre él y, muy probablemente, alguno de los colores de al lado o del otro extremo porque aquella variación descompensaba el conjunto compositivo. La tonalidad también tenía mucho que ver con la superficie de la mancha, no era lo mismo una forma grande (el cuadrado, por ejemplo), que una pequeña (el rectángulo vertical de la derecha, pongamos por caso). En fin una tarea apasionante, pero agotadora. (Figuras 9 y 10)

Tras las primeras sesiones y cuando ya pensé que habíamos obtenido la prueba «Bonne a tirer», BAT y me vine para Málaga, recibí al día siguiente una llamada del taller de que el color de uno de los conjuntos de «bastoncillos» se había oxidado al transcurrir dos o tres días desde la estampación y que se «compactaba» con el fondo; que aquello, en suma, no resultaba. A los pocos días volví a Madrid y Carmen tenía, nuevamente, sacadas varias pruebas de color que había probado para ver como secaban, pareciendo que se comportaban bien. Volvimos a hacer alguna prueba para comparar las que estaban frescas con las obtenidas días antes y así ver el comportamiento y tras alguna pequeña corrección, ya estaban por fin las planchas listas para ser estampadas. El rigor profesional y el cariño por la obra bien hecha de Carmen y Javier hicieron todo lo demás.



EL JARDÍN DE HERÁCLITO (CALCOGRAFÍA NACIONAL)

EL TÍTULO

El ensayista francés, hoy un tanto olvidado, Roland Barthes escribió que: «Jamás será una ingenuidad (a pesar de las intimidaciones de la cultura, y sobre todo de la cultura especializada) preguntarse ante un cuadro qué es lo que representa. El sentido acosa al hombre: hasta cuando quiere crear absurdos o sinsentidos... Desde el momento en que un cuadro tiene título, ofrece al hombre, siempre sediento de ella, el señuelo de la significación».

En una obra abstracta, y más aún si es geométrica, el título no cumple una función descriptiva sino, a lo más, evocadora. En su primera acepción, evocar significa «llamar a los espíritus». Con ese sentido utilizo aquí la palabra. Al titular el grabado *«El jardín de Heráclito»* he querido poner de manifiesto lo que en mí despierta; lo que esta obra, ya una cosa, me trae al pensamiento, a qué espíritus convoca, qué vago eco crece en mi interior al mirarla, a qué estado del alma me conduce.

Fue el propio Heráclito quien dijera que «*Sobre quienes se bañan en los mismos ríos afluyen aguas distintas*». Para él una es la realidad, pero cambiante. El necesario orden que exige esa unidad no impide que todo fluya, que todo esté en perpetuo cambio, para poder seguir siendo uno. Todo eso me evoca este grabado, ya no mío sino de quien lo contempla. Mi anhelo, ahora lo veo, fue intentar encontrar la quietud en lo vivo, hallar la serenidad que está detrás de lo que está detrás, pues como el mismo Heráclito afirmara: «*La armonía invisible vale más que la visible*». •

NOTAS SOBRE ALGUNOS EPÍGRAFES ROMANOS DE LA PROVINCIA DE MÁLAGA

Pedro Rodríguez Oliva

INSCRIPCIONES DE FUENGIROLA, RONDA Y MARBELLA

Últimamente se vienen publicando noticias sobre epigrafía romana de la provincia de Málaga de las que ahora nos hacemos eco de algunas de ellas. Aunque todos ya eran conocidos, en el número 29 (2018) de la revista granadina Florentia Iliberritana aparece una compilación del conjunto de epígrafes latinos de la romana Suel, la antigua Fuengirola[1] y en el volumen 38 (2021) de Gerión, un monográfico (*Imágenes de la Antigüedad hispana. Documentos de Arqueología y Epigrafía*) dedicado a la memoria de Joaquín L. Gómez-Pantoja (+ 2020), figuran sendos trabajos referidos a epígrafes romanos de la rondeña Acinipo y de San Pedro Alcántara (Marbella). En esta revista de la Universidad Complutense, María del Rosario Hernando Sobrino analiza una serie de documentos y fotografías que el cronista de la ciudad de Ronda, Antonio Madrid Muñoz, envió a la Real Academia de la Historia[2] referidos a cuatro epígrafes latinos de Acinipo que citan, uno, conservado «en el suelo del zaguán de entrada del cortijo de Ronda la Vieja» (Figura 1), a un sacerdos y a una mujer y un hombre que llevan, respectivamente, los cognomina Rufina y Marcellus[3] y, otros dos, referidos a un tal M. Iunius Terentianus[4] y al L(ucius) Aemili[us] cuyo nombre aparece inciso en la parte superior de una estela funeraria de cabecera semicircular. Otro artículo aparecido en este mismo número de Gerión[5] analiza la lápida funeraria de la niña cristiana Firmana, encontrada en la basílica de Vega del Mar y conservada en el Museo Arqueológico Nacional (Figura 2). El

ARRIBA: FIGURA 1. INSCRIPCIÓN DE ACINIPO (RONDA LA VIEJA). ABAJO: FIGURA 2. EPÍGRAFE CIRSTIANO DE LA BASÍLICA DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (MARBELLA). MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

texto sobre aquella niña, fallecida antes de cumplir los tres años y considerado por José Vives como «una de las más bellas inscripciones de España»[6], debe fecharse como muy tarde entre los finales del siglo IV y el comienzo del V d.C., según indica el autor de este nuevo análisis a tenor de la cronología que cabe atribuir al tipo de crismón constantiniano carente de alfa y omega que la lápida lleva.

INSCRIPCIONES DE CÁRTAMA

Aunque es una pieza que se conoce desde hace mucho, conviene señalar que se trata de un hallazgo de la antigua Cartima que erróneamente se ha venido dando como perdido o (quizá por desconocerse por el paso del tiempo su verdadero origen) como hallado en la zona de San Pedro Alcántara (Marbella)[7]. Se trata de un texto latino de carácter funerario que, efectivamente, pudo ser analizado en el domicilio de la familia Goizueta en la urbanización Guadalmina y que se pensaba que se había encontrado «en los años 40, en una finca denominada Vega del Mar», la cercana zona arqueológica marbellí donde se emplaza la basílica paleocristiana. Sus medidas (17,7 x 26,5 cms.) y correcta lectura se ofrecen en la única publicación monográfica que sobre esta pieza existe: «- - - - - -? / [- - -] Petroniu[s - - - / - - -] Sergianus / parentibus • s[u]is • p(osuit) [- - - / - - -] vixit • an(nis) • XX • d[iebus? - - - / Petr]onius • Priscu[s - - - / - - -de?] suo»[8] (Figura 3). No hay, sin embargo, duda sobre su verdadero lugar de hallazgo y sobre las circunstancias de la primera colección en donde estuvo. Una buena fotografía de la pieza (Figura 4) se conserva en el volumen de láminas del inédito *Catálogo de los monumentos histórico y artísticos de la Provincia de Málaga (1907-1908)* de Rodrigo Amador de los Ríos, en el que, describiendo los documentos arqueológicos de Cártama, se dice que este epígrafe se encontró «en el Cortijo de Venta Romero, orilla izquierda del Guadalhorce» y que lo conservaba en Málaga «el Sr. D. Diego Salcedo... en su domicilio, calle Beatas, número 29». Lo describió como un «irregular fragmento de piedra serpentina, que mide 0, 22 m. de alto por 0, 25 m. en su mayor anchura, y que, correspondiendo a la parte más convexa de una urna cineraria, en forma de vasija, muestra grabados en su pulimentada y verdosa superficie, restos del epígrafe funerario, en seis líneas incompletas, de letra al parecer del siglo II, diciendo: [- - -] / [- - -] Petronius [- - -] / [- - -] C • Sergianus [- - -] / [- - -] parentibus • suis • p. [- - -] / [- - -] vixit • ann • XX • d [- - -] / [- - -] onius • Priscus [- - -] / [- - -] suo [- - -]»[9] . No se poseen datos del paso de esta pieza desde la colección Salcedo de Málaga a la de sus actuales propietarios marbellíes.

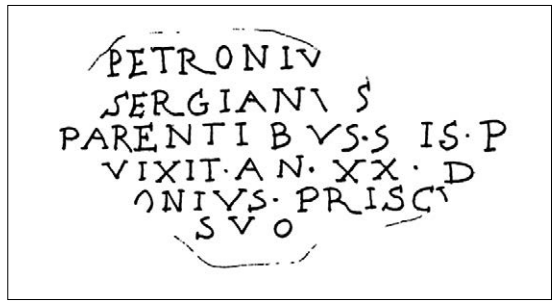


FIGURA 3. TEXTO DEL EPÍGRAFE DE LA URNA DE CARTIMA, SEGÚN ROLDÁN, VIADA Y RAMOS

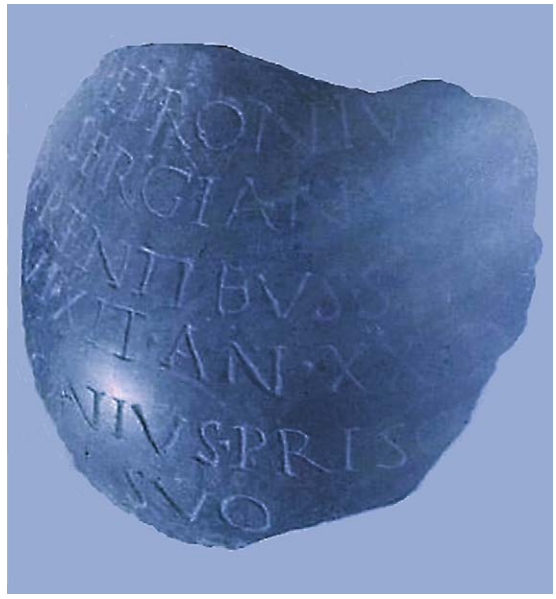


FIGURA 4. FRAGMENTO DE URNA FUNERARIA DE CÁRTAMA

Ese don Diego Salcedo Durán (1870-1935), aunque desarrolló su vida en Málaga, pertenecía a una familia de Cártama, localidad en la que los Salcedo poseían diversas propiedades[10] y en donde, incluso, por un tiempo brevísimo ostentó la alcaldía. De su amplia relación con esa población es prueba, entre otras muchas, el que en 1928 Diego Salcedo donó los azulejos figurados y

FIGURA 5.- DIVERSOS TIPOS DE URNAS CINERARIAS EN EL COLUMBARIO DE VIGNA CODINI EN LA VIA APIA (ROMA)

polícromos que decoraron la fuente de Cártama denominada de la Virgen de los Dolores. Militó en el partido liberal y ejerció cargos políticos en el Ayuntamiento de Málaga en los primeros años del siglo XX; fue diputado a Cortes[11], presidente del Liceo de Málaga (1905) y ocupó cargos directivos en la Cruz Roja. De su colección arqueológica se tienen algunas otras noticias[12].

El texto, a decir de las únicas investigadoras que han visto el original, presenta un tipo de letra «uniforme y de incisión profunda, con apéndices en la mayoría de las letras y puntos triangulares separando las palabras»[13], y se refiere a dos individuos que llevan el nomen Petronius, gentilicio que está bien documentado en varios lugares de las provincias de Hispania[14]. El cognomen Sergianus del primero, por el contrario, es uno de los pocos ejemplos que existen en la epigrafía hispánica[15], mientras que el del segundo personaje (Priscus) es bastante frecuente, habiéndose contabilizado en las inscripciones hispanas hasta en ochenta y ocho ocasiones[16]. En las interpretaciones que se han dado de este incompleto texto latino, la D final de la línea cuarta, quizá no debiera entenderse como una referencia a «días», ya que mencionándose inmediatamente antes sus años (ANN. XX), diebus [---], normalmente debería haber estado precedido de una indicación a los meses (mensibus), a no ser que el individuo, tras haber cumplido los veinte años, aún no hubiera llegado a sobrepasar tras ellos un primer mes de una siguiente anualidad. Debe hacerse notar también que el tipo de piedra empleada en su elaboración, una serpentina verde de vetas oscuras, era un material al que en Roma se le atribuían algunas propiedades como talismán (Plin. *nat. hist.* XXXVI, 7); se le conocía como *líthos ophítes*, piedra que Dioscórides recomendaba emplear «colgada al cuello contra las mordeduras de serpientes y contra los dolores de cabeza... contra el letargo» y algunas de sus variedades se usaban como amuletos contra determinados males[17]. Es bastante probable que sea ésta una obra de taller local, ya que en el territorio malagueño (sobre todo en las sierras de su litoral occidental) la serpentina es un material pétreo bastante presente en sus montañas[18]. Considerada como jaspe verde, esta roca de lustre céreo es susceptible de un muy buen pulimento, hasta el punto de que el geólogo andaluz Macpherson consideraba a la «serpentina... una de las rocas de ornamentación más hermosa que poseemos»[19].

La clasificación que hizo Amador de los Ríos de esta pieza como parte de «una urna cineraria, en forma de vasija» es bien acertada porque, efectivamente, este es un fragmento de la cara frontal de un recipiente de destino funerario en forma de vaso[20] del que, por su estado de conservación, desconocemos si poseía o no asas en sus laterales. El recipiente, que llevaba la inscripción en su cara principal, corresponde a un tipo de urna funeraria de época altoimperial del que se conocen algunos ejemplares en zonas geográficas cercanas[21]. Este tipo de vasos de paredes lisas se documentan —junto a otros decorados con relieves— en Roma y en muchos lugares de las provincias, bien en tumbas familiares[22] o colectivas, como es el caso de algunos columbarios de los sirvientes de la casa imperial o de otras familias nobles; por

FIGURA 6. ROMA. DIVERSAS URNAS CINERARIAS EN MÁRMOL

poner algún ejemplo podemos citar una urna de las necrópolis de Gades[23] o algunos de los vasos cinerarios (*vas*) encontrados en el columbarium de la Vigna Codini en la Via Apia en Roma (Figura 5) o en el de los Volusii Saturnini en esa misma vía y lugar del que procede la conocida urna de Pomponia Priscilla de mediados del siglo I d.C. que se guarda en los Museos Vaticanos[24]. Cuando este tipo de urnas cinerarias están faltas de decoración, su texto repite formulas sencillas y tradicionales o se carece de datos sobre los contextos de su hallazgo, como es este caso cartimitano, precisar con detalle su cronología no es cosa fácil, aunque se sabe que una buena parte de estas producciones hay que fecharlas en el siglo I d.C., bien en época julio-claudia, bien en época flavia. Como la mayoría de este tipo de vasos que se comienzan a usar avanzado el siglo I a.C., la urna de Cartima debió ser un recipiente de forma esférica y cubierto por un operculum (Figura 6) y por los criterios epigráficos de su texto cabría fecharla hacia la segunda mitad del siglo I o, a lo máximo, muy al comienzo del II d.C., momento al que mayoritariamente y sin cambios significativos corresponden una buena parte de estos vasos pétreos de destino funerario[25].

Aunque la noticia importante y novedosa sobre epigrafía latina de Cártama (la antigua Cartima) se produjo en los últimos días de diciembre del 2020 al hallarse un pedestal marmóreo con una interesante inscripción, descubrimiento del que dieron adecuada información diversos medios de comunicación.[26] El descubrimiento se produjo en la calle del Toril, con motivo de los sondeos que, por encargo del Ayuntamiento de Cártama y como actividad previa a la mejora en el saneamiento del casco antiguo, dirigió en varias calles del municipio el arqueólogo Francisco Melero, autor de las excavaciones arqueológicas que se vienen realizando en los últimos años en la zona del foro de Cartima[27] y responsable de la instalación de la excelente Colección Museográfica local que abrió al público en septiembre de 2021 en un edificio de nueva construcción en la calle Juan Carlos I. Precisamente, en la planta baja de esa Colección Museográfica se expone este pedestal que sirvió originalmente de base de la esta-

IZQUIERDA: FIGURA 7. PEDESTAL DE ESTATUA DE CÁRTAMA CON DEDICATORIA A CAYO FABIO FABIANO. DERECHA: FIGURA 8. DETALLE DEL EPÍGRAFE DE CAYO FABIO FABIANO DE CÁRTAMA

tua del personaje al que el epígrafe se refiere. La pieza, en forma de plinto cuadrangular liso y tallada en mármol blanco de las cercanas canteras de la Sierra de Mijas-Coín[28], tiene una altura de 1,70 m. Se eleva sobre una base (0, 71 x 0, 70 m. anch. y gr.) y el cuerpo central (62 x 0, 54 m. anch. y gr.) remata en un coronamiento que ha sufrido bastantes fracturas y que repetía la misma molduración y medidas de la parte inferior; encima, debía encajar la base hueca de bronce sobre la que se elevaría una estatua del mismo metal y de cuya fijación al cuerpo marmóreo queda un agujero en la parte más alta del pedestal indicando el lugar donde deberían ir colocados los pies del representado (Figura 7). En la cara frontal, un epígrafe en unas muy cuidadas letras capitales cuadradas y enmarcado por una moldura, lleva seis líneas de letras capitales elegantes y con ligera curvatura y cambio de grosor en el final de las astas transversales, cuya altura oscila entre los 7, 1 cm. de la primera línea y los 5 cm. de la quinta (entre 6 y 6,5 cm. en las demás) y con puntos triangulares que separan palabras y abreviaturas, y que dice: C(*aio*) · Fabio C(*aii*) · F(*ilio*) · / Quir(*ina tribu*) · Fabiano / singiliensi / Iunia · D(*ecimi*) · F(*ilia*) · Rustica / uxor / d(*ecurionum*) · d(*ecreto*) (Figura 8).

A este Caius Fabius Fabianus y a la estatua que lo representaba se refiere una parte del texto de un muy conocido epígrafe cartimitano (statuam C(*aio*) Fabio Fabiano viro suo) que, tras avatares muy diversos, ahora se guarda en el Museo de Málaga (Figura 9). Es la inscripción de Iunia Rustica, la sacerdotisa perpetua y evergeta en el municipio flavio de Cartima que, después de generosas donaciones a la ciudad y a sus habitantes, recibió la autorización para colocar en el foro su estatua, la de su esposo (a la que perteneció el pedestal ahora aparecido) y la de Caio Fabio Iuniano, hijo de ese matrimonio. Por este texto sabemos que la estatua de este Caio Fabio Fabiano fue erigida en el foro de Cartima «decreto decurionum»: Iunia D(*ecimi*) f(*ilia*) Rustica sacerdos / perpetua et prima in municipio Cartimitan[*o*] / porticus public(*as*) vetustate corruptas refecit solum / balinei dedit vectigalia publica vindicavit signum / aereum Martis in foro posuit porticus ad balineum / solo suo cum piscina et signo Cupidinis epulo dato / et spectaculis editis d(*e*) p(*ecunia*) s(*ua*) d(*edit*) d(*edicavit*) statuas sibi et C(aio) Fabio / Iuniano f(*ilio*) suo ab ordine Cartimitanorum decretas / remissa impensa item statuam C(*aio*)

FIGURA 9. EPÍGRAFE CARTIMITANO DE IUNIA RUSTICA ESPOSA DE CAYO FABIO FABIANO

Fabio Fabiano viro suo / d(*e*) p(ecunia) s(*ua*) f(*actas*) d(*edit*)[29]. La nueva inscripción cartimitana ofrece la novedosa noticia de la origo singiliense del esposo de Iunia Rustica («C. Fabio Fabiano viro suo»); el espacio libre que se ha dejado en el lado izquierdo de la línea tercera hace pensar si ese lugar no estuvo preparado para indicar algún cargo concedido a este Fabio Fabiano por el ordo Singiliensis Barbensis que, finalmente, en el momento en que el texto se redactó aún no habría llegado a poder ejercer en aquel municipio flavio de la Vega de Antequera. Ahora puede plantearse, además, poner en relación con cierta seguridad a este singiliense con el personaje del mismo nombre al que se refiere un epígrafe encontrado en la campaña de excavaciones del verano de 1989 en el atrio de la llamada domus 1 de esa ciudad antigua[30] que, por el tipo de soporte, una placa, y por su lugar de hallazgo, debe ser interpretado como un texto de destino doméstico[31]. La lápida, que es de caliza blanca de las cercanas canteras del Torcal (0,50 m. alt., 0,37 anch., 0,03 gros.) y cuyo frontal ha sufrido pérdidas importantes en su superficie (Figura 10), aún conserva restos del minio que debió colorear el texto inciso en capitales librarias y que dice: C(*aio*) Fabio C(*ai*) f(*ilio*) (hedera) / Quir(*ina tribu*) / [*Fa*]biano Singil(*iensi*) [---] I (¿) [---]I(¿) [-----] que, en su día, fechamos hacia la primera mitad del siglo II, cronología que debe hacerse coincidir de modo aproximado con la del pedestal de Cártama ahora encontrado para cuya cronología debe usarse el dato que ofrece el epígrafe de Iunia Rustica, de que fue «sacerdos prima... in municipio Cartimitano» a fines del siglo I d.C., cargo y condición jurídica de la ciudad que deben ser inmediatas a la concesión de la municipalidad a Cartima en época tardoflavia.

Es evidente que a este mismo personaje se debe referir una inscripción grabada en la base de una estatua dedicada a la Libertas Augusta (*CIL* II 2035) y que debe proceder de esa misma Singilia, aunque se vino atribuyendo a la cercana Antikaria por conservarse una copia de su texto en una de las lápidas que decoraron el llamado Arco de los Gigantes de la parte alta de la ciudad de Antequera: Libertatis / Aug(*ustae*) / signum cum / sua basi / C(*aius*) Fabius C(*ai*) f(*ilius*) Quir(*ina tribu*) / Fabianus / pecunia sua / d(*onum*) d(*edit*) (*CIL* II2/5, 771). Este Caius Fabius Fabianus es miembro de una familia bien representada en otros lugares de la Bética; efectivamente, esos Fabii Fabiani eran gentes que, por varias referencias epigráficas, parecen disfrutar de una muy sólida situación económica que se ha propuesto podría estar relacionada con las explotaciones de marmora que aquellos explotarían en varias de las canteras del interior malagueño[32]. A otros de igual nombre pero adscritos a la tribu Galeria se les nombra en epígrafes del municipium ignotum del Cortijo del Tajo (Teba), como el que lleva un gran pedestal decorado con erotes guirlandóforos y el texto: L(*ucio*) · Fabio · Gal(*eria tribu*) · Gallo / L(*ucius*) · Fabius · Gal(*eria tribu*) / Fabianus · filio[33], o los de la misma procedencia que aparecen en el frente de sendos pedestales dedicados, uno, a la Victoria Augusta por Quintus Fabius Fabullus y Lucius Fabius Fabianus (*CIL* II 1425; *CIL* II2/5, 854) y otro a una mujer de nombre Cordia Sergiana por su esposo Lucius

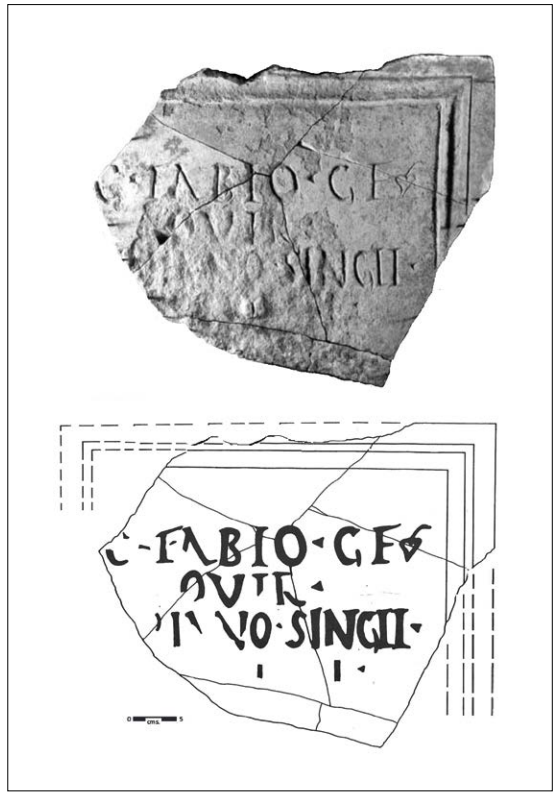
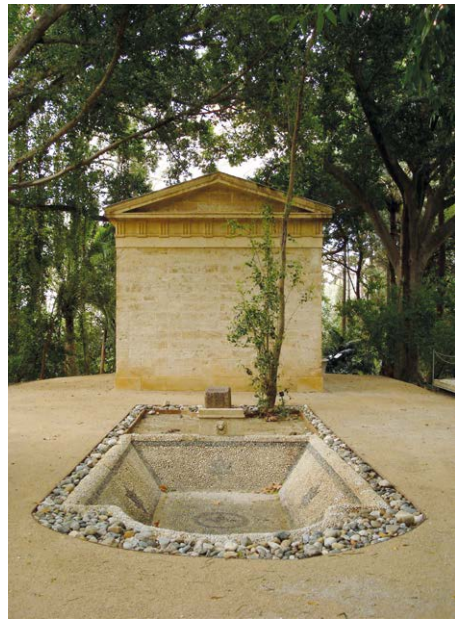


FIGURA 10. INSCRIPCIÓN LATINA EN LA DOMUS DE CAYO FABIO FABIANO EN SINGILIA BARBA (ANTEQUERA)

Fabius Fabianus (*CIL* II 1428; *CIL* II2/5, 856). En la cercana Aratispi (Cauche el Viejo, Antequera) un C. Fabio Fabiano aparece nombrado, junto a otros dos dedicantes y, asimismo, miembros de la gens Fabia, en el monumento ofrecido a M. Fulvio Senecio (*CIL* II 2056). En Acinipo (Ronda), C. Fabio Fabiano expresó en su testamento su deseo de que se le erigiera una estatua, lo que llevó a efecto su hijo de idéntico nombre (*CIL* II 1356). De Hispalis (Sevilla) procede el epitafio de un Q(*uintus*) Fabius Q(*uinti*) f(*ilius*) Quirina (*tribu*) / Fabianus Ilurconen/sis idem Patricien/sis (*CIL* II 1200) y en Ulia (Montemayor, Córdoba), uno de sus quattuorviri de nombre Q. Fabio Fabiano aparece nombrado junto a sus colegas al dejar constancia de la realización de un acuerdo del ordo municipalis (*CIL* II 1533). Aunque los miembros de esta familia aparecen mayoritariamente en la zona oriental de la Bética, alguna vez se localizan en otros lugares; este sería el caso del L(*ucius*) Fabius Fabianus que en nombre de su padre dedicó un templum nympharum en Valentia, según refiere una inscripción en un pedestal encontrado durante las excavaciones del año 1996 en el solar de la Almoina (*Hisp. Epigraph.*, 9, 1999, 585a; 16, 2010: 578). Los miembros femeninos de esa familia están también ampliamente representados en documentación epigráfica: Fabia C(*ai*) fil(*ia*) Fabiana y su hermana dedicaron en Barbesula (Guadiaro, San Roque, Cádiz) una estatua a su padre, II vir y flamen perpetuus en aquel municipio, epígrafe que fue llevado en el siglo XVII a Gibraltar y empotrado en la Puerta de Tierra (*CIL* II 1941). En Iulia Traducta (Algeciras), Fabia C(*ai*) f(*ilia*) Fabiana dedicó a Diana Aug(*usta*) una estatua adornada con diversas joyas que aparecen descritas con detalle en el epígrafe que lleva la muy elaborada base sobre la que aquella se elevaba[34]. Igual nombre (Fabia · L(*uci*) · f(*ilia*) · Fabiana) tiene la donante de un espectacular conjunto de joyas a una estatua de Isis Puella, «ricchi ornamenti fra cui diademi (*basilia*) con gemme, orecchini (*inaures*) con due smeraldi e due perle, collane a quattro rosette (*quadribacium*) composte di 36 perle, di 18 smeraldi e con un fermaglio a due smeraldi, oltre a braccialetti (*spatalia*) con otto smeraldi e otto perli, e altri gioelli gemmari», a decir de Giovanni Becatti, y que aparecen detalladamente descritas en el epígrafe de un pedestal decorado con varios relieves de tema egiptizante que hacia 1623 se encontró en Guadix (Granada), la antigua Acci, y que fue transportado a Estepa a la colección de antigüedades de la familia Centurión y de aquella a la de los duques de Alcalá en su palacio sevillano de la Casa de Pilatos pasando posteriormente al Museo Arqueológico de Sevilla donde se conserva[35]. Enrique Romero de Torres también restituyó el nombre de Fabiana Fabiana en el encabezamiento de la inscripción que da cuenta de la colocación por su hermano de una estatua de esa mujer en un lugar público del municipio de Iptuci[36]. El basamento que lleva este fragmentado texto (*CIL* II 1923) se conserva empotrado en la torre de la iglesia de Ntra. Señora del Carmen en Prado del Rey (Cádiz), pero lo poco conservado del inicio del epígrafe no permite aceptar sino con muy serias dudas esta restitución del nombre de la homenajeada. De la ermita de Nuestra Señora de las Aguas Santas de Villaverde del Río (Sevilla), procede una inscripción funeraria de una Fabia L(*uci*) f(*ilia*) Fabiana que murió a la edad de 30 años (*CIL* II 1045) y de la antigua Epora (Montoro, Córdoba) es el epitafio de la *estledunensis* Fabia Q(*uinti*) f(*ilia*) Fabiana (*CIL* II 1601; *CIL* II2/5, 270) que falleció con 25 años.

INSCRIPCIÓN DE CORDUBA COLONIA PATRICIA EN LA FINCA DE LA CONCEPCIÓN (MÁLAGA)

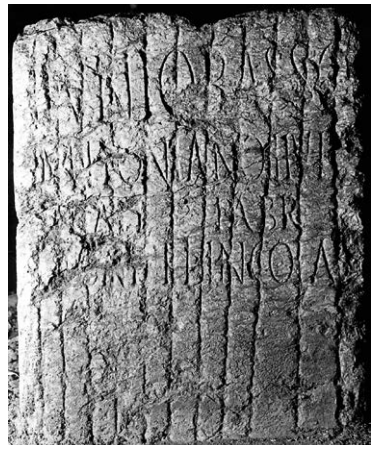
La última inscripción que vamos a comentar en estas notas perteneció al llamado —por el nombre de sus propietarios— Museo Loringiano, colección arqueológica que el matrimonio Loring-Heredia, marqueses de Casa-Loring, habían ido formando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX en su hacienda de La Concepción junto al rio Guadalmedina en las afueras de Málaga y que en 1896 incrementó de modo notable su



FIGURAS 11, 12 Y 13. TRASERA DEL TEMPLETE DÓRICO DEL ANTIGUO MUSEO LORINGIANO CON LA DAMA DE LA ALCAZABA. (FOTOS DEL SIGLO XIX) Y EL PEDESTAL DE CÓRDOBA (ACTUALIDAD)

número de piezas cuando los marqueses adquirieron en Córdoba una serie de antigüedades que habían pertenecido al erudito del siglo XVIII Pedro Leonardo de Villacevallos[37]. Las esculturas y epígrafes romanos, mozárabes y árabes de aquella colección cordobesa tenían su origen en esa ciudad y provincia y en otros lugares de Andalucía y, junto a algunos de los ejemplares de mayor tamaño ya existentes en la colección malagueña, se colocaron repartidos por el jardín: unos, en torno a la fachada del edificio de estilo dórico donde se guardaban los materiales más delicados y de tamaño reducido; otros, en los intercolumnios de aquel templete, y el resto, detrás del edificio clásico del museo donde existía una fontana con un surtidor en forma de cabeza leonina y sobre el que estaba colocada la estatua femenina acéfala, tipo koré (Figuras 11 y 12), conocida como la 'Dama de la Aduana' por haberse hallado durante la construcción de ese edificio a fines del XVIII[38]. Esa distribución por el jardín de las esculturas y epígrafes permaneció casi inalterada tras la adquisición en 1911 de aquella finca por la familia bilbaína Echevarría-Echevarrieta[39], cuyos últimos descendientes la vendieron al Ayuntamiento de Málaga en 1990, que desde 1994 la tiene abierta al público. En tiempos de esos segundos propietarios se incorporaron a la colección, además, dos fragmentos de mosaicos romanos de procedencia desconocida y se trasladaron al palacete de la finca Munoa en el barrio bilbaíno de Neguri la Urania de Churriana y el pedestal de Denia (*CIL* II 3585) que ahora están en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid[40] y en 1928 se llevó el mosaico de los dodecathla de Heraklés de Cártama, que servía de pavimento al templete del museo, al panteón familiar en el cementerio municipal de Algorta donde aún se conserva[41].

Al inicio de la guerra civil la finca malagueña fue incautada por las autoridades republicanas y luego, desde febrero de 1937, ocupada por militares y mandos políticos del bando nacional y en junio de ese año los responsables malagueños del Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional trasladaron en depósito algunos materiales arqueológicos a la Alcazaba en cuyas estancias altas se instaló, como comentaba Torres Balbás, «un pequeño Museo arqueológico a base de la vieja colección formada por el marqués de Casa-Loring en su finca de la Concepción, el Museo Loringiano, con objetos encontrados en esta provincia y en algunas otras andaluzas, sobre todo en Córdoba»[42]. En 1979, las esculturas y epígrafes que aún quedaban en La Concepción fueron adquiridos por el Ministerio de Cultura a la familia Echevarrieta para el Museo Arqueológico de Málaga, aunque por falta de lugar adecuado para su exposición en la Alcazaba, una buena parte de aquellas quedó en el lugar



FIGURAS 14, 15 Y 16. HACIENDA DE LA CONCEPCIÓN, MÁLAGA. INSCRIPCIÓN DE CÓRDOBA EN LA TRASERA DEL ANTIGUO MUSEO LORINGIANO EN LA FINCA DE LA CONCEPCIÓN (MÁLAGA)

que ocupaban en la finca y allí han permanecido hasta su incorporación al Museo de Málaga en 2016, tras una adecuada restauración de todas que han realizado los servicios del Instituto del Patrimonio Cultural de España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte[43].

Sin embargo, como único resto de la colección arqueológica de La Concepción, aún sigue en la trasera del templete-museo, su original lugar de colocación desde su incorporación a la colección loringiana tras haber pertenecido a la cordobesa de Villacevallos (Figura 13), un pedestal cuadrado (0,54 x 0,43 x 0,54 m.) de caliza micritica, de color morado con vetas claras de la Sierra de Córdoba conocida como 'piedra de mina' que lleva en su frente una inscripción honorífica de la Colonia Patricia Corduba: [...] Iunio · Basso / Miloniano · II vir(o) / praef (ecto) · fabrum · / coloni · et · incolae, a la que Hübner, por el tipo de letra, la supuso de época trajanea, aunque por ese mismo detalle paleográfico podría ser algo anterior, quizá de la segunda mitad avanzada del siglo I d.C., a lo que también apunta el material empleado que es la piedra usada en ese lugar antes de la generalización del mármol[44], aunque la falta de indicación de la filiación y de la tribu permite a otros investigadores llevar su data mejor a los comienzos del siglo II[45]. En el XIX este epígrafe, junto a otros pocos (*CIL* II 2222-2226; Orelli 3705), lo citó Thomas Arnold en su pionero estudio sobre el sistema romano de administración provincial, señalando que «en las inscripciones de los pedestales de las estatuas como votos de agradecimiento u otros honores ofrecidos por un municipium a un benefactor, con frecuencia encontramos mencionados a los incolae junto a los normales coloni o munícipes de la ciudad, bien como participantes en la votación, bien como donantes de la parte correspondiente en la suscripción de su importe»[46]. Este Iunius Bassus Milonianus —con un cognomen que no se documenta en la epigrafía hispana[47]—, duumuir de la Colonia Patricia y uno de los praefecti fabrum de la provincia Baetica, probablemente fue nativo de Corduba donde residiría y por ello cabe pensar que estuvo adscrito a la tribu Galeria o puede que a la Sergia[48]. La estatua a la que este pedestal perteneció se la dedicaron los coloni et incolae de la Colonia Patricia[49]. La base ha llegado a nuestros días afectada la superficie de cuatro de sus caras por una serie de incisiones paralelas de corte muy descuidado (Figuras 14,15 y 16) y que, quizá, obedezcan a un intento en época no determinada de obtener del bloque diversas placas para su reutilización. Sobre el personaje, del que no ha llegado hasta ahora ninguna otra referencia, se ha dicho que sería un individuo de rango decurional con posibilidad de que algún antepasado pudiera haber alcanzado el estatuto ecuestre y, además, como la mayoría de esos praefecti eran equites, algunos otorgan esta elevada condición social al personaje nombrado en este epígrafe que aún está en La Concepción[50]. Esta inscripción, la única que ha quedado en esta finca de Málaga de las que formaron parte del afamado Museo Loringiano, es un interesante documento referido a la que fue capital de la provincia Baetica y, además, con el interés añadido de que evoca un intere-

sante aspecto de las modalidades de aplicación del derecho latino en el Occidente romano, en este caso referido a los praefecti fabrum y al papel que desempeñaban quienes en nuestra geografía habitaban en una ciudad distinta a la de su origo y ciudadanía (incolae)[51]. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 MARTÍN RUIZ, J. A., GARCÍA CARRETERO, J. R. y GODOY RUIZ, D. (2018): «Epigrafía suelitana: estado actual de la investigación y nuevas aportaciones», *Florentia Iliberritana*, 29: 363-380.

2 HERNANDO SOBRINO, Mª R. (2020): «Epigrafía romana de Acinippo (Ronda la Vieja, Málaga): la documentación gráfica de Antonio Madrid Muñoz», *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 38(2): 563-583; MADRID MUÑOZ, A. (1913): «Acinipo (Ronda la Vieja). Memoria escrita para la Real Academia de la Historia por su correspondiente D. Antonio Madrid Muñoz, cronista de Ronda», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXIII: 92-101.

3 ORTEGA RODRÍGUEZ, E. (1963): *La ciudad de Acinipo*, Málaga, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Ronda.44, lám. IX; GONZÁLEZ ROSADO, J. (1967): *Acinipo. Grandeza, destrucción, piedras, abandono, soledad*, Málaga, Caja de Ahorros de Ronda: 67-68, 169 fig. 65.

4 *CIL* II 1347; DÍAZ VALERA, C. (1979): «Epígrafe latino de Acinipo», *Jábega*, 28: 8-10.

5 SANTIAGO FERNÁNDEZ, J. (2020): «Dos inscripciones tardoantiguas donadas al Museo Arqueológico Nacional (Madrid)», *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 38 (2): 624-632.

6 VIVES, J. (1969): *Inscripciones cristianas de la España Romana y Visigoda*, Barcelona: 140: *Firmana* in(crismón) fa<n>s an[ima] / *dulcis* vixit in bonis / annis duobus, menses / [o]cto recollecta est in / [p]ace septimu [k] alen/ [da]s februar[ias di]es / sa[tu]rni +[---]

7 BERLANGA PALOMO, M. J. (2017-2018): «Las inscripciones de la ciudad romana de *Cartima* (Cártama, Málaga)», *Mainake*, XXXVII: 112, núm. 17; POSAC MON, C.-PUERTAS TRICAS, F. (1989): *La basílica paleocristiana de Vega del Mar (San Pedro de Alcántara, Marbella)*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Málaga: 12.

8 ROLDÁN, L.-VIADA S.-RAMOS, M. (1982-83): «Inscripción latina hallada en San Pedro de Alcántara», *CuPAUAM*, 9-10: 221-223.

9 AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1907-1908): *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Málaga firmado en virtud de R.O. de 22 de enero de 1907*, ms. Madrid, Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. Biblioteca Tomás Navarro Tomás, fondo antiguo, sign. RESC/1190-1193: vol 2 texto, parte primera: *La Provincia*: 268-269; vol 2 láminas: lám. 14.

10 http://cronistadelavilladecartama.blogspot.com/2013/07/los-salcedo-de-cartama.html

11 SÁNCHEZ DE LOS SANTOS, M.-DE LA REDONDELA, S. (1910): *Las Cortes españolas: las de 1910*, Madrid, A. Marzo: 761.

12 BERLANGA PALOMO, Mª. J. (2005): *Arqueología y erudición en Málaga durante el siglo XIX*, Málaga, Universidad: 162.

13 ROLDÁN, L.-VIADA S.-RAMOS, M. (1982-83): *cit*.; *Hispania Epigraphica* 14473.

14 ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1994): *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*, Murcia, Universidad (Anejos de *Antigüedad y Cristianismo* 2): 197.

15 ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1994): *cit*: 505. Un Petronius Sergianus en *CIL* VI-1, 24026.

16 ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1994): *cit*: 468-469: «Puesto nº 17 de la frecuencia de *cognomina* en Hispania».

17 LÓPEZ EYRE, A.-CORTÉS GABAUDAN, F.-GUTIÉRREZ RODILLA, B. M.-VÁZQUEZ DE BENITO, Mº. C. (2006): *Dioscórides. Sobre los remedios medicinales. Estudios y traducción. Manuscrito de Salamanca*, Salamanca, Universidad: 435.

18 MACPHERSON Y HEMAS, J. (1876): *On the origin of the serpentine of the Ronda mountains*, Madrid: *passim*; SERRANO LOZANO, F.-GUERRA MERCHÁN, A. (2004): *Geología regional. El territorio de la provincia de Málaga en el ámbito de la cordillera Bética*, Universidad de Málaga, Departamento de Ecología y Geología: 68, 171, 177.

19 MACPHERSON, J. (1905): *Geología*, Manuales Soler XIV, Barcelona: 55.

20 DI STEFANO MANZELLA, I. (1987): *Mestiere di epigrafista Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma, ed. Quasar.): 88 s.

21 RODRIGUEZ OLIVA, P. (1991-1992): «Una urna excepcional de la necrópolis romana de Gades», *Mainake*, XIII-XIV: 115-132; ID. (1993-1994): «Sobre algunos tipos de urnas cinerarias de la *Prouincia Baetica* y notas a propósito de la necrópolis de la calle Andrés Pérez de Málaga», *Mainake*, XV-XVI: 223-225, lám. I; RODRIGUEZ OLIVA, P.-BELTRAN FORTES, J. (1997-1998): «Nuevas noticias para la localización de la urna cineraria de Gades de la colección de antigüedades de Guillermo de Tyrry, Marqués de la Cañada», *Mainake* XIX-XX: 163-169.

22 De la Tumba de los Platorinos, es ejemplo la urna de Minatia Polla (*CIL* VI 31763), *vid*. ALTMANN, W. (1905): *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlín: 46, fig. 33.

23 RODRIGUEZ OLIVA, P. (1993-1994): 223-225, lám. I.

24 BUONOCUORE, M. (1984): *Schiavi e liberti dei Volusii Saturnini. Le iscrizione del colombario sulla Via Appia antica*, Roma, L'Erma di Brestneider: 105, núm. 61, lám. 22. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense: D. M. / L. Volusius Septiminus Pon / ponie Priscille coniug*(i)* suae / benemerenti fecit cun qua / vix*(it)* an(*nis*) n(*umero*) III mens(*ibus*) VII dieb(*us*) VII / ipsa an(*nis*) vix(*it*) n(*umero*) XVI m(*ensibus*) VIII d(i*ebus*) VII.

25 SINN, F. (1991): *Reliefs, Altäre, Urnen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen*, Mainz am Rhein: 124-125, núms. 133, 134.

26 JIMÉNEZ, A. (2020): «Nuevos sondeos arqueológicos en Cártama revelan la unión entre Carthima y Singilia Barba», *Sur*, Málaga, 28 diciembre 2020.

27 RODRIGUEZ OLIVA, P. (1985): «Esculturas del Conventus de Gades. III: Las matronas sedentes de Cártama», en AAVV., *Cártama en su Historia. V Centenario de su incorporación a la Corona de Castilla (1485-1985)*, Málaga: 37-58; ID. (1985): «Investigaciones arqueológicas del Marqués de Valdeflores en Cártama (1751-1752)» en AAVV., *Cártama en su Historia*.... cit: 59-70; MELERO GARCÍA, F. (2007): «El estudio de la *Cartima* romana (Cártama, Málaga) a través de los nuevos hallazgos», *Mainake*, 29: 339-355; BERLANGA PALOMO, Mª J.-MELERO GARCÍA, F. (2015): «Nuevos datos para el estudio del espacio forense de la ciudad de *Cartima* (Cártama, Málaga)», *Romula*, 14: 127-160; ID.-ID. (2015): «Estudio espacial de los edificios religiosos de la Bética: el caso de Cartima (Cártama, Málaga)», en *Arqueología y tecnologías de la información espacial: Una perspectiva ibero-americana*, Oxford, Archaeopress: 100-113.

28 BELTRÁN FORTES, J.-LOZA AZUAGA, L.-MELERO GARCÍA, F.-ONTIVEROS ORTEGA, E. (2018): «*Marmora* de *Cartima* (Cártama, Málaga)» en Beltrán Fortes, J.-Loza Azuaga, Mª. L.-Ontiveros Ortega, E. (coords.), *Marmora Baeticae: usos de materiales pétreos en la Bética romana. Estudios arqueológicos y análisis arqueométricos*, Sevilla: 75-111.

29 *CIL* II 1956; SERRANO RAMOS, E.-ATENCIA PÁEZ, R. (1981): *Inscripciones latinas del Museo de Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura: 13-14, núm. 6; RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1989-1990): «Documentos del culto a Marte en las localidades antiguas de Osqua y Cartima», *Mainake*, 11-12: 184-186; DONAHUE, J. F. (2004): «Junia Rustica of Cartima: Female Munificence in the Roman West», *Latomus*, 63/4: 873-891; MEDINA QUINTANA, S. (2012): «Las mujeres hispanas en el forum: prácticas evergéticas y sacerdotales», *Antesteria*, 1: 43-45; MIRÓN PÉREZ, Mª. D. (2000): «Historia Antigua», en Martínez López, C.- Tavera García, S. -Pastor de Togneri, R.- de la Pascua Sánchez, M. (dir.): *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*, Barcelona, Planeta: 54-56; MOLINA TORRES, Mª. P. (2013): «Una sacerdotisa del municipium Flavium Cartimitanum: Iunia Rustica», en Pezzi, P. (coord.), *Historia(s) de Mujeres. En homenaje a María Teresa López Beltrán*, Málaga: 48-61; BERLANGA PALOMO, M. J. (2017-2018): *cit*. 105-107, núm. 8.

30 SERRANO RAMOS, E.-ATENCIA PÁEZ, R.-RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1991-1992): «Novedades epigráficas de Singilia Barba», *Mainake*, XIII-XIV: 199, lám. XI, fig. 8; *CIL* II2/5, 804; *HEp* 5, 1995, 562.

31 RODRIGUEZ OLIVA, P. (1994): «Materiales arqueológicos y epigráficos para el estudio de los cultos domésticos en la España romana», *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 1991)*, vol. III, Madrid: 5-40.

32 CANTO DE GREGORIO, A. (1978): «Una familia bética: los Fabii Fabiani», *Habis*, 9: 293-310.

33 ATENCIA PÁEZ, R. (1994): «Inscripciones de los Fabii Fabiani en el oppidum ignotum del Cortijo del Tajo (Teba, Málaga)», en *Latinitas Biblica et Christiana. Studia philologica varia in honorem Olegario García de la Fuente*, Madrid: 133-137; *CIL* II2/5, 857; *HEp* 6, 1996, 652.

34 Catella cum cylindr*(i)*s n(*umero*) VII armillas cum cy/lindris n(umero) XX antemanus cum cylindris n(*umero*) XIII peris/celia cum cylindris n(*umero*) XVIII / anulos gemmatos n(*umero*) II; *Vid*. RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1973): *Pilar romano con inscripción votiva hallado en Algeciras*, Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes; ID. (1975): «Nuevo epígrafe bético de los Fabii Fabiani», *BSAA*, 40-41: 613-623; PRESEDO VELO, F. J. (1974): «Hallazgo romano en Algeciras», *Habis*, 5: 189-203; *AE* 1974, 384; *AE* 1975, 496; MIRÓN PÉREZ, Mª. D. (2000): «Historia Antigua», en Martínez López, C.-Tavera García, S. -Pastor de Togneri, R.- de la Pascua Sánchez, M. (dir.): *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*, Barcelona, Planeta: 32-34.

35 *CIL* II 3386; *ILS* 4422: *Fabia* L(ucii) f(ilia) *Fabiana, en honor de su nieta Avita, por mandato del dios Neto, donó para una estatua de la diosa Isis una gran cantidad de plata y las siguientes joyas: seis perlas, dos esmeraldas, siete cilindros, un rubí, un jacinto y dos cerauniae engastadas en una diadema* (in basilio unio et margarita (numero) VI, zmaragdi duo, cylindri n(umero) VII gemma carbunculus, gemma hyacinthus, gemmae cerauniae duae); *para los pendientes, dos esmeraldas y dos perlas* (in auribus zmaragdi duo margarita duo)*; un collar con treinta y seis perlas, dieciocho esmeraldas y dos perlas en el cierre* (in collo quadribacium margaritis n(umero) XXXVI zmaragdis n(umero) XVIII in clusuris duo)*; para [la ajorca de los pies] dos esmeraldas y once cilindros* (in tibiis zmaragdi duo cylindri n(umero) XI)*; para los brazaletes, ocho*

esmeraldas y ocho perlas (in spataliis zamaragdi n(umero) VIII margarita n(umero) VIII*); para el dedo meñique, dos anillos con diamantes* (in digito minimo anuli duo gemmis adamant(ibus)*; para el siguiente dedo, un anillo con diversas piedras preciosas, esmeraldas y una perla* (digito sequenti anulus polypsephus zmaragdis et margarito); *para el dedo corazón un anillo con una esmeralda* (in digito summo anulus cum zmaragdo*) y 8 cilindros para las sandalias* (in soleis cylindri n(umero) VIII*);* BECATTI, G. (1955): *Oreficerie antiche dalla minioche alla barbariche*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato: 15; GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, CSIC.: 393-394, núm. 397, lám. 281; CASAL GARCÍA, R. (1990): «Joyas con gemas a través de la epigrafía romana de Hispania», *Gallaecia. Revista de Arqueoloxía e Antigüidade*, 12: 191-195; HOYO CALLEJA, J. del (1994), «Joyas en la Andalucía romana. Documentación epigráfica», *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía (1991). Historia Antigua*, Córdoba: 419-429; ALVAR EZQUERRA, J. (2016): «Agua fresca para Avita y joyas de inmortalidad para Isis (CIL II 3386)», *Dialogues d'Histoire ancienne*, 42-1: 201-218.

36 ROMERO DE TORRES, E. (1908): «Nuevas inscripciones de Zahara y Prado del Rey en la provincia de Cádiz», *BRAH*, 53: 386-389; ID. (1934): *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, Madrid: 217-219.

37 RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M. (1903): *Catálogo del Museo de los Excelentísimos Señores Marqueses de Casa Loring*, Málaga-Bruselas; SERRANO RAMOS, E.-ATENCIA PÁEZ, R. (1981): *cit.*; BAENA DEL ALCÁZAR, L. (1984): *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga,* Málaga, Diputación de Málaga: *passim*; ACIÉN ALMANSA, M.-MARTÍNEZ NUÑEZ, Mª. A. (1982): *Catálogo de las inscripciones árabes del Museo de Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura: *passim*; RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2003): «De Córdoba a Málaga: Avatares de la colección arqueológica de Villacevallos», en Beltrán Fortes, J.- López Rodríguez, J. R. (eds.), *El museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Málaga-Madrid: 337-359.

38 BAENA DEL ALCÁZAR, L. (1984): *cit.*: 82-84, núm. 17, lám. 17; RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2019): «Tres letras bajo el plinto de una estatua» en *La Aduana, la Academia y el Museo*, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga: 62-63.

39 RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2003): *cit.*: *passim*. Cuando los nuevos propietarios adquirieron la antigua colección loringiana ya no estaban en ella las dos tablas de bronce de las leyes municipales de *Malaca* y *Salpensa*, ni las tres de la *lex coloniae* de Osuna, ni la hoja del díptico broncíneo de Bonanza (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz) con el texto de un *pactum fiduciae*, porque los marqueses de Casa Loring habían vendido en 1897 todos estos bronces jurídicos al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donde se exponen.

40 RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2019 b): «Mosaicos romanos del Museo de Málaga procedentes de la Hacienda de La Concepción», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 19: 168-184.168-184; ID. (2019-2020): «Mosaico de Singilia Barba con decoración geométrica en el Museo de Málaga», *Mainake*, XXXVIII: 219-228; ID. (2022): «Máscara de Oceanus en un mosaico del Museo de Málaga», en GOROSTIDI PI, D.-GUTIÉRREZ GARCÍA, M. A. (eds.), *Tituli, imagines, marmora. Materia y prestigio en mármol. Homenaje a Isabel Rodà de Llanza*, Anejos de AEspa xcv, Madrid, CSIC: 267-278. Ese panteón de los Echevarrieta en el cementerio de Algorta es una cripta iluminada con claraboyas en su cubierta, con los enterramientos en los laterales del hipogeo y bajo una parcela ajardinada en cuyo centro se levanta un obelisco. Fue proyectado por el escultor Francisco Durrio, aunque a partir de 1925 se hizo cargo de la obra el arquitecto bilbaíno Ricardo Bastida que la terminó entre 1926/1927. El traslado del mosaico de Málaga a Bilbao y su colocación como pavimento de ese hipogeo funerario no lo hizo un musivario especializado, sino un operario habilidoso empleado del constructor malagueño José Beltrán que expresamente se trasladó a Bilbao para esa misión, como se conoce por la información contenida en la correspondencia de abril de 1928 entre Horacio Echevarrieta (Bilbao) y Eduardo Frápolli Ruiz de la Herrán (Málaga) conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (*PS MADRID, 2003: Correspondencia. Echevarrieta-Larrinaga*).

41 RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2005): «La estatua de la Urania de Churriana, reencontrada», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 5: 12-21. ID. (2008): «Consideraciones sobre el programa escultórico de la villa romana de Churriana (Málaga)», en La Rocca, E.-León, P.- Parisi Presicce (eds.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich* (*Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, Supplementi, 18), Roma: 379-392; ID. (2018): «Pedestal romano del antiguo Museo Loringiano incorporado al Museo Arqueológico Nacional», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 18: 260-265.

42 TORRES BALBÁS, L. (1960): *La Alcazaba y la Catedral de Málaga* (*Los monumentos cardinales de España* XIV), Madrid, ed. Plus Ultra: 32-34.

43 RODRIGUEZ OLIVA, P. (2019 a): «Colecciones arqueológicas privadas en Málaga de los siglos XVI al XIX», en *La historia de la arqueología hispano-portuguesa a debate*, (Spal Monografías Arqueología XXX), Sevilla, Universidades de Sevilla, Lisboa y Málaga: 191-196; MORENTE DEL MONTE, Mª. (2017): «De Museo Arqueológico a Museo de Málaga», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35 (*150 años de museos arqueológicos en España*): 372-391; RODRIGUEZ OLIVA, P. (2017-

2018): «El nuevo Museo de Málaga en el Palacio de la Aduana», *Mainake*, XXXVII: 317-328.

44 *EE* VIII 2: 394; *CIL* II 2222: «Litterae altae et tenues sunt aevi fortasse Traiani» (E. Hübner); *CIL* II2/7, 283: «Ex litterarum monumentique formis saec. I medii vel posterioris videtur» (A. U. Stylow). El material usado podría también indicar esa cronología; *Vid. etiam*, SERRANO RAMOS, E.-ATENCIA PÁEZ, R. (1981): *cit*.: 20-21, núm. 13, lám. XXII; GIMENO PASCUAL, H.-STYLOW, A. U. (2003): «Las inscripciones», en Beltrán Fortes, J.- López Rodríguez, J. R. (eds.): cit: 168, núm. 10; ÁLVAREZ MELERO, A. (2013): «Los praefecti fabrum oriundos de las provincias hispanas. Una nueva aproximación», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, 26: 151, núm. 4; GUTIÉRREZ DEZA, Mª. I. (2014): «Aproximación a los materiales pétreos de la gran arquitectura de Colonia Patricia Corduba», en García-Entero, V. (ed.), *El marmor en Hispania. Explotación, uso y difusión en época romana*, Madrid: 304-314.

45 WIEGELS, R. (1985): *Die Tribusinschriften des römischen Hispanien: ein Katalog*, Madrider Forschungen 13, Berlín, W. de Gruyter. 30-32, núm. 278, que llamó la atención en que la forma de esta dedicación por *coloni et incolae* recuerda las de los *vicani forenses et vicani hispani* de otras inscripciones; BOSCS-PLATEAUX, F. des (2005): *Un parti hispanique à Rome? Ascension des élites hispaniques et pouvoir politique d´Auguste à Hadrien (27 av. J.-C.-138 ap. J. C.)*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez 32, Madrid: 203, 712, núm. 269.

46 ARNOLD, W. Th. (1879): *The Roman System of Provincial Administration to the Accession of Constantine the Great*, London, MacMillan and Co.: 224.

47 ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1994): *cit*.: 428.

48 MAUÉ, H.C. (1887): *Der praefectus fabrum. Ein beitrag zur Geschichte des Römischen beamtentums und des collegialwesens während der Kaiserzeit*, Halle, Max Niemeyer. 88, 92, 156 núm. 202; *KORNEMANN, E. (1909): «Fabri»*, *RE* VI 2: cols. 1888-1925. col. 1922; WIEGELS, R. (1985): *cit*.; RODRÍGUEZ NEILA, J. F. (1981): *Sociedad y administración local en la Bética romana*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.114, 177-178, núm. 16. A esa residencia en la Colonia Patricia se refirió CASTILLO GARCÍA, C. (1975): Städte und Personen der Baetica», en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II/3, Berlín-N. York, W. de Gruyter: 644-645 («wahrscheinlich ebenfalls in Corduba beheimatet waren Iunius Bassus Milonianus, IIvir und praefectus fabrum zur Zeit Trajans, der von den coloni et incolae von Colonia Patricia (= Córdoba) geehrt wurde»).

49 GAGLIARDI, L. (2006): *Mobilità e integrazione delle persone nei centri cittadini romani. Espeta giuridici. I, La clasificazione degli incolae*, Università degli Studi di Milano, Pubblicazioni dell´Istituto di Diritto romano, 40, Milán: 58; KNAPP, R. C. (1983): *Roman Córdoba*, Berkeley-Los Ángeles, University of California: 33; CURCHIN, L. A. (1990): *The Local Magistrates of Roman Spain*, Toronto, University of Toronto Press: 145, núm. 87.

50 CASTILLO GARCÍA, C. (1965): *Prosopografía baetica*, Madrid, Universidad Complutense: núm. 194, 259, 173; CABALLOS RUFINO, A. (1995): «Los caballeros romanos originarios de la Provincia Hispania Ulterior Baetica. Catálogo prosopográfico», en *Arqueólogos, historiadores y filólogos. Homenaje a Fernando Gascó*, vol. 1 (*Kolaios*, 4): 331-332, núm. 35; ID. (1998): «Cities as the basis for supra-provincial promotion: the equites of Baetica», en Keay, S. J. (ed.), *The Archaeology of Early Roman Baetica* (*Journal of Roman Archaeology Supplementary Series* 11), Portsmouth, Rhode Island: 123-146; PANZRAM, S: (2002): *Stadtbild und Elite: Tarraco, Corduba und Augusta Emerita*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag: 170, nota 215; BOSCS-PLATEAUX, F. des (2005: *cit*.: 712, núm. 269.

51 CHASTAGNOL, A. (1997): «Coloni et incolae. Note sur les differentiations sociales à l'intérieur des colonies romaines de peuplement dans les provinces de l'Occident (Ier siècle av. J.-C.-I siècle ap. J.-C.)», en Chastagnol, A.-Demougin, S.- Lepelley, Cl. (éds.), *Splendissima civitas. Études d histoire romaine en hommage à François Jacques*, Paris: 131-141; BENOIST, S. (2017): «Coloni et incolae, vingt ans après: Mobilité et identité sociales et juridiques dans le monde romain occidental», en Lo Cascio, E.- Tacoma, L. E.- Groen-Vallinga, M. J. (eds.), *The Impact of Mobility and Migration in the Roman Empire: Proceedings of the Twelfth Workshop of the International Network Impact of Empire (Rome, June 17-19, 2015)*, Leiden, Brill: 205-221; GIL GARCÍA, E. (1991): «Los prefectos de los obreros en la Bética», *Actas II Congreso de Historia de Andalucía (Córdoba-Sevilla-Granada 1991)*, Córdoba: 365-371; RODRIGUEZ NEILA, J. F. (1978): «La situación socio-política de los incolae en el mundo romano», *Memorias de Historia Antigua*, II: 147-169.

04

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

276. CONFERENCIA. CELEBRANDO EL TERCER CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL OBISPO MOLINA LARIO / Rosario Camacho Martínez
279. CONFERENCIA. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA GUERRA DE UCRANIA / Elías de Mateo Avilés 293. DISCURSO. ANIVERSARIO DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS / José Manuel Cabra de Luna
296. INFORME. RESTAURACIÓN DEL CAMARÍN DE LA PARROQUIA DE LOS SANTOS MÁRTIRES, SAN CIRIACO Y SANTA PAULA / Marion Reder Gadow 305. INFORME SOBRE EL CENTENARIO DEL MÚSICO D. RAFAEL MITJANA Y GORDON / Adalberto Martínez Solaesa
308. INFORME SOBRE INSTALACIÓN DE PÉRGOLAS EN EL EXTERIOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE MÁLAGA / Real Academia de Bellas Artes de San Telmo 312. INFORME SOBRE EL JARDÍN HISTÓRICO EL RETIRO (CHURRIANA) / Rosario Camacho Martínez / Estrella Arcos von Haartman / Pedro Rodríguez Oliva 316. INFORME. LA ACADEMIA APELA AL RESPETO AL MEDIO AMBIENTE URBANO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÁLAGA / Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

CONFERENCIA

CELEBRANDO EL TERCER CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL OBISPO MOLINA LARIO

Rosario Camacho Martínez

El 5 de marzo de 1722 nació en Camañas (Teruel) D. José Molina Lario y Navarro, quien fue Obispo de Albarracín entre 1765 y 1776 e inmediatamente después de Málaga, donde murió en 1783, siendo enterrado en su Catedral, en la capilla de la Encarnación.

El Ayuntamiento de Camañas, donde se conserva su casa natal, junto con la Asociación Cultural «La Olma», se ha volcado para celebrar, entre los días 13 y 14 de mayo, a su prestigioso paisano al cumplirse el tercer centenario de su nacimiento.

Contactaron con algunas instituciones de Málaga, y conmigo para recabar la colaboración de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Me solicitaron una ponencia, y la Academia envió doce ejemplares del facsímil que había publicado en 1994, *Relación de la obra del Acueducto de Málaga* (1786), escrito por quien fuera Director Administrativo de la obra del Acueducto de San Telmo, el canónigo de la Catedral y colaborador del Obispo, D. Ramón Vicente y Monzon. Por ese libro Camañas había mostrado mucho interés.

Los actos celebrados en Camañas fueron varios: el día 13 una sesión científica en la ermita de la Virgen del Consuelo, del siglo XIII y con muy interesantes pinturas murales; compartí la tarde con D. Antonio Jiménez, Director de la Fundación Santa María de Albarracín, quien disertó sobre los primeros años y formación de Molina Lario y presentó su actividad como obispo de Albarracín, su filantropía, así como el legado patrimonial que de él se conserva en la diócesis, ya que amplió el palacio episcopal, construyó diversas iglesias y las dotó de importantes enseres.

Mi conferencia versó sobre el legado que el Obispo nos ha dejado en Málaga, que no es escaso. Contribuyó a las obras públicas, a los gastos del rey, a algunos conventos e iglesias así como otras instituciones de caridad. Sus intervenciones en el amueblamiento de la Catedral fueron notables. Costeó, a partir de 1778, un espléndido órgano, que construyó el organero de la catedral de Cuenca Julián de la Orden, realizando la caja exterior, el arquitecto José Martín de Aldehuela, —también venido desde Cuenca—, en estilo barroco clasicista con algún ornato rococó, esculturas de Juan de Salazar, y perfectamente armonizada con la arquitectura del templo; el Cabildo costeó el órgano que se encuentra enfrente, potenciando su musicalidad en el interior del templo, ya que cuenta cada uno con 4.485 tubos sonantes y son excelentes desde el punto de vista tímbrico y de la técnica.

Asimismo costeó el obispo el arreglo de la capilla central de la girola, dedicada a la Encarnación, donde se enterró el obispo Fray Bernardo Manrique (1541-64), pero desde la mediación del siglo XVIII necesitaba una restauración. En diciembre de 1778 comunicó al Cabildo que daba órdenes para la composición y adorno de la capilla, a su costa; el diseño se encargó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernan-

do, de Madrid, y se ha atribuido tanto a Juan de Villanueva como a Ventura Rodríguez, quien pudo serlo con mayor probabilidad por comparación con otros diseños de su autoría; la obra fue realizada por el arquitecto Antonio Ramos, y a su muerte, en 1782, por Martín de Aldehuela. El retablo, de mármoles de calidad, responde al gusto clasicista: dominado por cuatro grandes columnas de mármol veteado de Mijas, armonizando con los adornos dorados, entre ellas se alzan el grupo de la Encarnación, titular del templo y en los laterales las imágenes de los mártires Ciriaco y Paula, patronos de la ciudad, en un exquisito mármol blanco, y fueron realizados por Juan de Salazar Palomino, colaborador de Ventura Rodríguez en otras empresas, quien también realizó el enterramiento del obispo, que se encuentra en el lateral derecho, con la imagen orante y su escudo en la base, siendo magnífico el del frontal del altar.

Pero al obispo Molina Lario se le recuerda en Málaga muy especialmente por la obra del Acueducto de San Telmo, empresa de primerísima necesidad que, tras las pertinaces sequías, solucionó el problema de abastecimiento de agua potable y de riego a Málaga; en 1782 asumió la obra para costearla de sus rentas, contando con un técnico de sólida experiencia en obras hidráulicas, el arquitecto José Martín de Aldehuela, y dos buenos administradores, los canónigos Ramón Vicente y Monzón y D. José de Molina Sánchez, ambos llegados desde Aragón con el obispo. Murió éste en 1783, no alcanzando a ver terminada esta importante obra que, tomando agua del rio Guadalmedina salva un recorrido de casi 11 km por accidentado terreno, mediante 30 puentes, 33 alcantarillas, minas, respiraderos, alcubillas, etc. y las fuentes por las que, a partir de 1784, corría el agua en la ciudad. Fue declarado Sitio Histórico, Bien de Interés Cultural en 2009.

Después de la sesión científica se hizo entrega a la alcaldesa de los facsímiles de la Relación *de la obra del Acueducto de Málaga,* enviados por la Academia de San Telmo.

EL OBISPO JOSÉ MOLINA LARIO Y NAVARRO. (CAMAÑAS, TERUEL, 1722; MÁLAGA, 1783). CASA NATAL DE CAMAÑAS

Al día siguiente, 14 de mayo, en presencia del Obispo de Albarracín, el Delegado de Patrimonio, la Diputada de Cultura y la Vicepresidenta de la Junta de Aragón, otras fuerzas vivas y algunos descendientes del Obispo Molina Lario venidos desde Valencia, se inauguró una exposición de los enseres y objetos de culto que el obispo había donado a la sede de Albarracín; como anfitriones intervinieron Dª Sara Ros, alcaldesa de Camañas y D. Ramón Andrés, Presidente de la Asociación «La Olma», quien junto con la alcaldesa fue el inductor de. esta efemé-

ACTOS POR EL TERCER CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL OBISPO MOLINA LARIO. LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO, EN COMPAÑÍA DEL OBISPO DE ALBARRACÍN; EL DELEGADO DE PATRIMONIO; LA DIPUTADA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ARAGÓN; LA VICEPRESIDENTA DE LA JUNTA DE ARAGÓN; DESCENDIENTES DEL OBISPO MOLINA LARIO; LA ALCALDESA DE CAMAÑAS Y EL PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL «LA OLMA»

ride. Después se giró visita a la casa natal del Obispo para conocer su retrato y de allí partió una visita teatralizada. Paralelamente se inauguraba, sobre un muro frontero a la vivienda, un gran mural realizado por Bize, artista grafitero de Sagunto, que representa al Obispo ante el llamado «Puente de los Once Ojos», del acueducto de San Telmo de Málaga.

Finalmente, en el albergue se inauguró una exposición de documentos: las Cartas Pastorales que dictó el Obispo, nombramientos y otros documentos personales, publicaciones relacionadas, así como una sección fotográfica de las obras que promocionó y/o en las que intervino y algunos objetos litúrgicos con él relacionados. Tras esta movida sesión, todo el pueblo y sus visitantes disfrutaron de un ágape que ofreció el Ayuntamiento de Camañas, en honor de su obispo Molina Lario.

Resulta entrañable este afán de recuperación del personaje y su patrimonio que, bien motivado, se ha manifestado en Camañas, una localidad de 96 habitantes, en el norte de la provincia de Teruel.

Camañas (Teruel), 14 de mayo de 2022

CONFERENCIA

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA GUERRA DE UCRANIA

Elías de Mateo Avilés

INTRODUCCIÓN

El 24 de febrero de 2022, ante la sorpresa, la incredulidad y el estupor del mundo, el ejército ruso inició la invasión de Ucrania bajo la denominación eufemística de «operación militar especial».

La presente conferencia no pretende ser un análisis de una guerra aún en curso. Mis conocimientos no son ni los de un analista en política internacional ni los de un experto en estrategia militar.

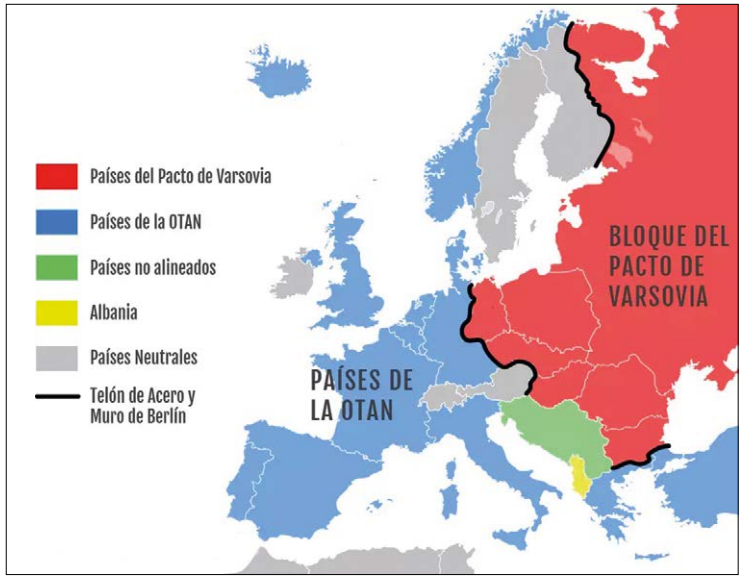
Por el contrario, lo que se pretende hoy aquí es intentar arrojar algo de luz sobre el pasado de dos pueblos, de dos naciones, Rusia y Ucrania, así como de los procesos históricos que, desde la visión de un historiador especialista en el mundo contemporáneo, han conducido a esta trágica e imprevisible situación.

Pero antes que nada quisiera compartir con ustedes una reflexión conceptual. Con señaladísimas excepciones (Vicens Vives, Pabón, Jover, Martínez Carreras, García de Cortázar...) los historiadores españoles dedicados al estudio del mundo moderno y contemporáneo han dedicado una mínima sino nula atención a lo que denominamos *Historia Universal*. Muchas generaciones hemos profundizado en lo que ocurría fuera de nuestras fronteras con manuales franceses, ingleses y, en menor medida, alemanes.

Esta charla está concebida siguiendo un orden cronológico, a diferencia de lo que se trata de imponer ahora por parte de los responsables políticos en el estudio de la historia en las enseñanzas medias.

Finalmente, es mi intención, no sé si lo conseguiré, ofrecer una visión sintética, comprimida, para no aburrirles, pero guiada por el equilibrio, la serenidad de juicio, muy alejada de apasionamientos. El sectarismo y la propaganda, créanme, aunque anidan en muchos departamentos universitarios, esta reñidas con la verdadera historia concebida como ciencia social.

LA OTAN Y EL PACTO DE VARSOVIA EN 1989



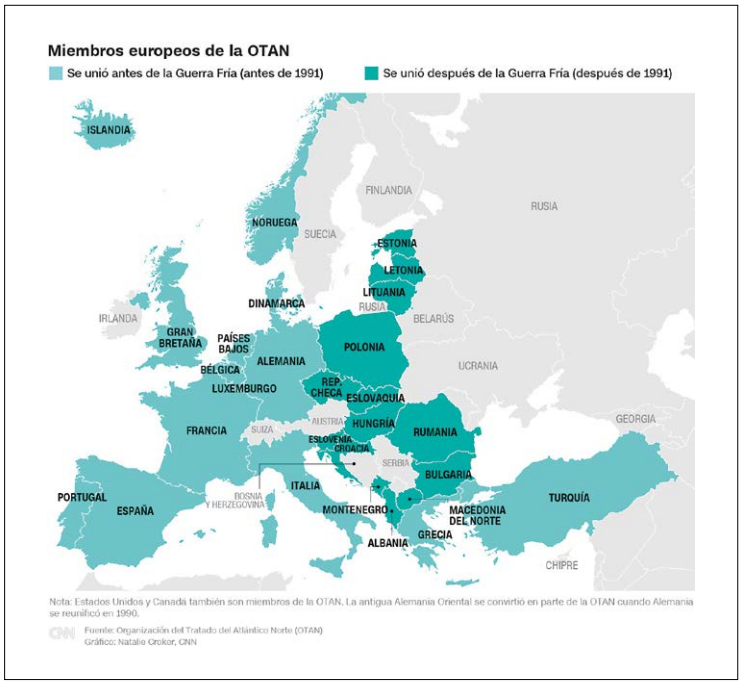
GEOPOLÍTICA

Vamos a comenzar con un flas geopolítico. La geopolítica es una ciencia social que estudia los efectos de la geografía humana y de la geografía física sobre la política y las relaciones internacionales. Esta disciplina se encuentra actualmente muy desprestigiada por el uso que de ella llevó a cabo el nazismo. Sin embargo, bien utilizada, ayuda a explicar muchas cosas.

Ante dos mapas políticos de Europa a los que separan tres décadas podemos observar como la caída del Muro de Berlín en 1989, y posteriormente el colapso de la Unión Soviética en 1991 ha alterado profundamente las fronteras de la Europa Oriental. El antiguo dominio soviético sobre el llamado Bloque del Este, articulado militarmente en el Pacto de Varsovia ha desaparecido hoy día. Además muchas de las antiguas repúblicas que antes formaban la URSS se independizaron y se han integrado o desean integrarse en las organizaciones supranacionales de la Europa Occidental.

MÁXIMA EXTENSIÓN DEL RUS DE KIEV

LA OTAN EN 2021



Por el contrario, el bloque político y militar antagónico, las democracias liberales, articuladas militarmente a través de la Organización del Tratado del Atlántico Norte, la OTAN y política y económicamente a través de la Unión Europea, ha incrementado su territorio incluyendo en el mismo buena parte de los países del Este de Europa. Ello ha supuesto un retroceso de la antigua área de influencia soviética. La actual Federación Rusa, ha visto como su ejército, heredero, no lo olvidemos, del antiguo Ejército Rojo ha retrocedido desde las riveras del Elba, en el centro de Alemania, hasta las de los ríos Donest, Volga y Don, a poco más de 600 kilómetros de Moscú. El efecto sobre los gobernantes y una parte importante del pueblo ruso se ha materializado en un sentimiento de frustración y en un deseo de recuperar el terreno perdido. Incluso a cualquier precio.

IZQUIERDA: LA COMUNIDAD POLACO-LITUANA EN 1619. DERECHA: LA EXPANSIÓN DEL IMPERIO RUSO 1300-1790

LOS ORÍGENES DE UCRANIA DURANTE LA EDAD MEDIA Y SU CONQUISTA POR RUSIA DURANTE LA EDAD MODERNA. LA POLÍTICA DE RUSIFICACIÓN

El nacimiento de Ucrania como pueblo diferenciado es preciso relacionarlo con el establecimiento del Rus de Kiev durante el siglo IX, un reino medieval organizado por el pueblo varengo o vikingo procedente de Escandinavia que conquistó buena parte del territorio de la actual Ucrania y se fundieron con la población eslava autóctona.

Durante los siglos X y XI, el Rus de Kiev se erigió en el reino más grande y poderoso de la Europa central y oriental. Vladimiro el Grande (980-1015) se convirtió con su pueblo al cristianismo bizantino.

La invasión mongola del siglo XIII devastó este reino y la propia ciudad de Kiev fue completamente destruida en 1240 . En el actual territorio ucraniano, surgieron varios principados que se fusionaron en el reino de Rutenia en 1253.

En 1349, Rutenia dejó de existir y sus tierras fueron divididas entre Polonia y Lituania . Por su parte, Génova fundó numerosas colonias comerciales en la costa del Mar Negro y los tártaros fundaron el kanato de Crimea que llevó a cabo redadas de esclavos entre la población rutena bajo el dominio de Polonia.

Durante el siglo XVI se estableció la Mancomunidad Polaco-Lituana , y la mayoría de las antiguas tierras rutenas correspondientes a la actual Ucrania fueron sometidas a un proceso de asimilación por los polacos. Muchos terratenientes se convirtieron al catolicismo y se asimilaron a la nobleza polaca .

A mediados del siglo XVII, los cosacos del Dniéper y los antiguos campesinos de ascendencia rutena formaron un cuasi-estado militar cosaco.

En 1648, Bohdan Khmelnytsky dirigió un gran levantamiento contra el rey de Polonia, fundando el estado cosaco Hetmanate, que existió hasta 1782. Después de que Khmelnytsky sufriera una aplastante derrota en la batalla de Berestechko en 1651, recurrió al zar ruso reconociéndolo como su protector.

Los años 1657-1686 se denominan en la historia de Ucrania como *La Ruina* , una devastadora guerra de 30 años entre Rusia, Polonia, el Kanato de Crimea , el Imperio Otomano y los cosacos que fueron derrotados, dividiéndose su territorio entre Rusia y Polonia.

Siguiendo las directrices fijadas por su antecesor, Pedro el Grande, Catalina de Rusia conquistó, entre 1764 y 1781 gran parte de Ucrania central. Y dos años después se hizo con el dominio de Crimea. Las tierras recién adquiri-

LA GUERRA DE CRIMEA, 1854

das fueron colonizadas por rusos y se practicó una política de rusificación, persiguiendo el uso del idioma ucraniano. La parte occidental de la actual Ucrania se dividió posteriormente entre el Imperio Ruso y el Imperio Austriaco.

Entre las medidas adoptadas desde Moscú contra la lengua y la cultura ucraniana durante los siglos XVIII y XIX destaca la prohibición de imprimir libros y periódicos en ucraniano. En 1862 se clausuraron todas las escuelas dominicales donde los niños aprendían su idioma materno. Al año siguiente el ministro del Interior ruso, Piort Valúev afirmaba que el idioma ucraniano «nunca existió, no existe y nunca existirá»

LA GUERRA DE CRIMEA (1853-1856)

Este conflicto armado enfrentó a mediados del siglo XIX, por una parte al Imperio Ruso y al recién nacido Reino de Grecia contra el Imperio Otomano, Francia, el Reino Unido y el Reino de Cerdeña. Lo desencadenó el temor al expansionismo ruso, a que el Imperio Otomano colapsase y que Rusia llegase a apoderarse de Estambul y asentase su poder naval y militar en el Mediterráneo Oriental. Los combates tuvieron como marco, sobre todo, la península de Crimea, en torno a la base naval de Sebastopol. Se saldó con la derrota de Rusia, que se plasmó en el Tratado de París de 1856.

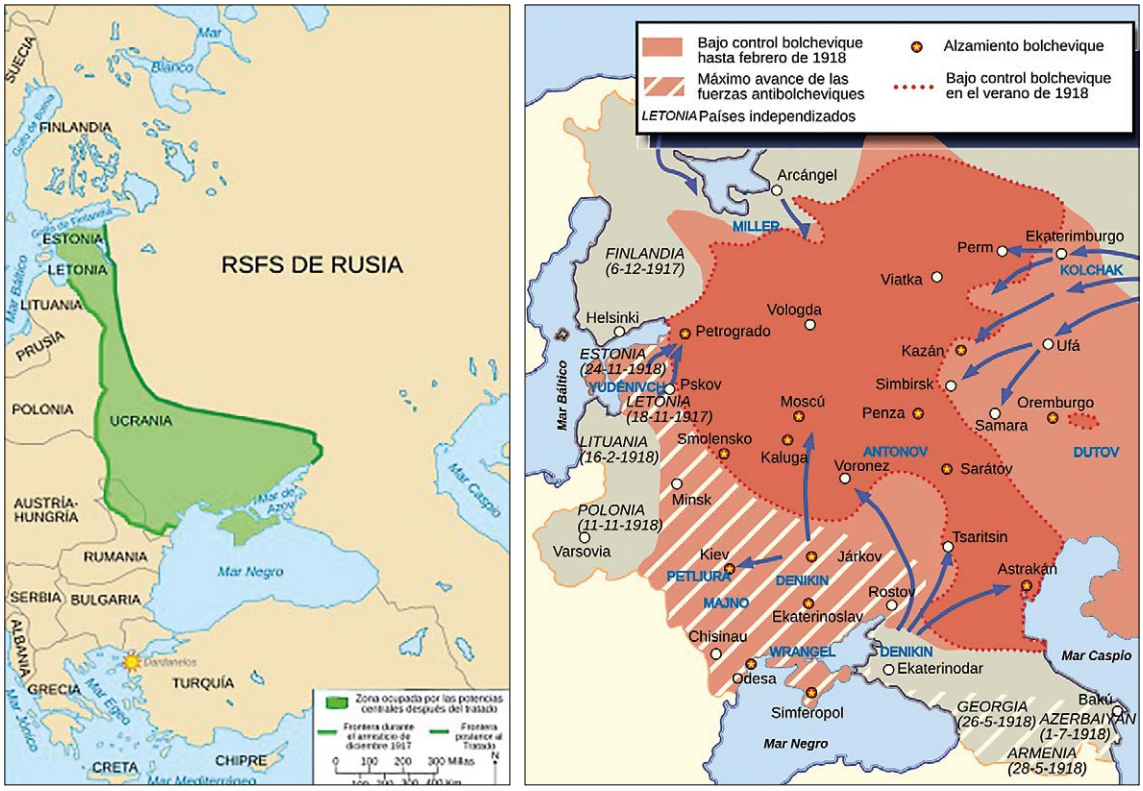
Todo comenzó por las disputas por el control de los Santos Lugares en Palestina entre cristianos occidentales y orientales. Rusia exigió concesiones al Imperio Otomano que los poseía. Los otomanos se negaron apoyados por Francia y el Reino Unido. La guerra comenzó en el Cáucaso y en el delta del Danubio. Para apoyar a los otomanos, Napoleón III y del primer ministro británico lord Palmerston decidieron declarar la guerra al Imperio Ruso y atacar la base naval de Sebastopol, base de la flota rusa del Mar Negro.

Tras desembarcar en Crimea, la esperanza inicial de una rápida victoria dio paso a una encarnizada resistencia rusa. Finalmente, los rusos abandonaron Sebastopol en septiembre de 1855. El tratado de París del año siguiente supuso un gran revés para el Imperio Ruso, pues se desmilitarizó el Mar Negro impidiendo la creación de bases militares y navales y el tráfico de buques de guerra en sus aguas. Sin embargo, Rusia mantuvo su dominio territorial sobre la actual Ucrania y sobre la estratégica península de Crimea.

LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL, LA REVOLUCIÓN, LA GUERRA CIVIL RUSA Y LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA DE UCRANIA (1914-1921)

El inicio de la Primera Guerra Mundial en agosto de 1914 supuso la apertura de una intensa y compleja etapa en el devenir histórico del actual territorio ucraniano. Este, se encontraba dividido antes del conflicto entre el Imperio Ruso, que poseía la mayor parte, y el Imperio Austrohúngaro, que ocupaba una importante franja en la parte occidental, una parte de la Galicia austriaca.

Los años que se extienden entre 1914 y 1921 se caracterizan en los que actualmente es Ucrania por la superposición de varios procesos históricos, todos ellos de enorme violencia: guerras y revoluciones sin olvidar el surgimiento de un



IZQUIERDA: OCUPACIÓN AUSTRO-ALEMANA EN 1918. DERECHA: GUERRA CIVIL RUSA EN UCRANIA

potente movimiento nacionalista que condujo a la primera declaración de independencia.

El derrocamiento del zar Nicolás II en febrero de 1917 dio rienda suelta al sentimiento nacional ucraniano y a sus aspiraciones de independencia, o al menos de autonomía. Se formó una Rada Central de Ucrania (asamblea nacional) en Kiev presidida por Myjailo Hrushevky que declaró la autonomía de Ucrania dentro de la nueva Rusia el 23 de junio de 1917.

En la Rada Central se integraron, al principio, incluso grupos de rusos residentes en Ucrania, incluidos los soviets de trabajadores y soldados formados allí por mencheviques y bolcheviques y por miembros del Ejército Ruso estacionado en Ucrania.

Tras la Revolución de Octubre y la toma del poder en Rusia por los Bolcheviques, la Rada Central Ucraniana, declaró la República Popular de Ucrania independiente, pero favorable a una federación con Rusia que Lenin rechazó.

Ante esta situación, los bolcheviques ucranianos reunidos en Járkov se autonombraron Congreso Panucraniano de los Soviets y declararon la República Popular Ucraniana de los Sóviets el 25 de diciembre de 1917 como parte de la Rusia Soviética.

Rápidamente se produjo una guerra civil ucraniana entre la República Popular de Ucrania y la República Soviética de Ucrania.

En este complejo escenario, Lenin decidió sacar a Rusia de la Primera Guerra Mundial firmando una paz por separado con Alemania y Austria: el Tratado de Brest Litovsk en marzo de 1918. En el mismo la naciente Rusia soviética renunciaba a Finlandia, Polonia, Estonia, Livonia, Curlandia, Lituania, Ucrania y Besarabia, que, a partir de entonces, quedaron bajo la ocu-

UCRANIA EN 1919

GUERRA POLACO-SOVIÉTICA.MÁXIMO AVANCE POLACO EN JUNIO DE 1920

pación y la explotación económica de los Imperios Centrales.

Propiciada por alemanes y austriacos, en Leópolis tuvo lugar la aparición de un nuevo poder político ucraniano, la República Popular de Ucrania Occidental, proclamada el 19 de octubre de 1918 uniéndose a la República Popular de Ucrania el 22 de enero de 1919 fecha que se conmemora, actualmente como el Día de la Unificación de Ucrania.

Durante la ocupación austro-alemana actuará el gobierno títere pro alemán de Pavló Skoropadski. Pese a sus esfuerzos, alemanes y austriacos no lograron sus objetivos de convertir a Ucrania en el gran suministrador de cereales que paliase los problemas alimenticios que sufrían por el bloqueo de los Aliados.

La derrota alemana en la Primera Guerra Mundial en noviembre de 1918 y la subsiguiente evacuación de Ucrania por parte de alemanes y austriacos coincidió, prácticamente, con el inicio de la Guerra Civil Rusa entre finales de 1918 y 1921.

Al margen de los gobiernos ucranianos ya enumerados, el territorio de la actual Ucrania se convierte en uno de los principales escenarios de los combates entre el recién creado Ejército Rojo, liderado por León Trotsky y el Ejército Blanco del general Denikin que llegó a contar con 150.000 hombres y abundante material de guerra proporcionado por los Aliados, llegando a controlar la Ucrania oriental. Pero su intento de conquistar Moscú, fracasó y una contraofensiva del Ejército Rojo logró llegar a las costas del mar de Azov y del mar Negro a principios de 1920. Esto supuso el control de toda Ucrania por parte de la Rusia soviética.

Pero, desde febrero del año anterior, 1919, Polonia que había sido reconocida como país independiente por los vencedores de la I Guerra Mundial en Versalles, integrando territorios que habían sido controlados antes de 1914 por el Impero Ruso, el Imperio Alemán y el Imperio Austro-húngaro, se enfrentó militarmente con la naciente Rusia soviética. Los polacos pretendían recuperar sus fronteras del siglo XVIII y los soviéticos volver a controlar los territorios que habían pertenecido al Imperio Zarista.

El líder polaco, Józef Piłsudski, creyó conveniente ampliar las fronteras de Polonia hacia el este, a la vez que consideraba factible crear una «Federación Polaca» que englobase el resto de los Estados de la Europa centro-oriental, como un baluarte contra el imperialismo soviético.

Durante 1919, el nuevo ejército polaco conquistó Ucrania occidental. Por su parte, el Ejército Rojo, tras derrotar al ejército blanco de Denikin, como hemos visto, controlaba la zona oriental y central de Ucrania.

MANIFESTACIÓN A FAVOR DE LA INDEPENDENCIA EN LA PLAZA SOFÍA DE KIEV, 1917

En abril de 1920 el líder polaco Pilsudski trató de conquistar nuevos territorios hacia el este. La contraofensiva del Ejército Rojo hizo retroceder a los polacos hasta la propia Varsovia. Entonces, Francia y el Reino Unido temieron que los soviéticos llegasen en su avance hasta las fronteras de Alemania. A mediados de agosto las fuerzas polacas alcanzaron una inesperada y decisiva victoria en la batalla de Varsovia. Entonces Lenin pidió la paz. Por el Tratado de Riga (marzo de 1921) Polonia logró extensos territorios en el este, incluyendo parte de la actual Bielorrusia y la zona noroccidental de Ucrania con la importante ciudad de Leópolis, que los polacos rebautizaron con Luov.

Por su parte, la pequeña región ucraniana de Rutenia subcarpática quedó integrada dentro de las fronteras de la nueva Checoslovaquia.

UCRANIA BAJO EL DOMINIO SOVIÉTICO. STALIN Y EL HOLODOMOR

Tras la victoria en la Guerra Civil rusa, Lenin creó la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en diciembre de 1922 donde se integraron, entre otras, las repúblicas soviéticas de Rusia, Transcaucásica, Ucrania y Bielorrusia.

La vida en Ucrania bajo el gobierno comunista se caracterizó, durante los años veinte por la represión de todo movimiento nacionalista y por continuar el proceso de rusificación que habían llevado a cabo los zares. Por supuesto, el único idioma permitido en la naciente Unión Soviética era el ruso.

Pero la llegada de Stalin al poder, conllevó un auténtico genocidio conocido como Holomodor u holocausto ucraniano. Fruto de la política

HAMBRUNA DE 1933 EN JÁRKOV

de colectivización de la tierra llevada a cabo a sangre y fuego, murieron de hambre quince millones de ucranianos. Buena parte de los historiadores consideran que esta hambruna provocada fue un instrumento para acabar con el sentimiento independentista ucraniano.

Previamente Stalin había comenzado en 1929 sus famosas purgas entre los propios miembros del Partido Comunista en toda la URSS. En Ucrania las víctimas fueron los comunistas partidarios mantener la cultura y la lengua ucranianas. Las autoridades soviéticas apuntaron específicamente al comisario de Educación en Ucrania, Mykola Skrýpnyk, por promover unas reformas del idioma ucraniano que eran vistas como peligrosas y contrarrevolucionarias; Skrýpnyk se suicidó en 1933.

Las purgas redujeron a la mitad el número de miembros del Partido Comunista Ucraniano, y los mandos políticos ucranianos purgados fueron reemplazados en su mayor parte por dirigentes enviados desde Rusia.

La decisión de utilizar el hambre provocándola artificialmente con la intención de «dar una lección» a los campesinos que se resistían a la colectivización se inició en el otoño de 1932.

El 22 de octubre de 1932, son enviadas para Ucrania y para el Cáucaso del norte dos comisiones extraordinarias dirigidas respectivamente por Mólotov y Kaganóvich con el objetivo de «acelerar las colectivizaciones» Entre noviembre y diciembre, más de 27.000 personas fueron detenidas acusadas de sabotearlas.

Stalin ordenó sistemáticamente aumentos en las cuotas de producción de alimentos y el saqueo de los graneros ucranianos.

La policía secreta soviética aterrorizó a la población realizando inspecciones aleatorias y apropiándose de toda la comida encontrada, considerada propiedad del Estado. El castigo por robar variaba, desde la muerte al envío mínimo de 10 años a un Gulag. Se calcula que morían unas 25.000 personas cada día de inanición durante 1933.

Járkov fue la región más afectada por la hambruna, perdiendo alrededor de una quinta parte de su población.

Además, las zonas vaciadas de población ucraniana fueron repobladas por rusos, especialmente en las regiones orientales. Por su

HOLOMODOR, ICONO CONMEMORATIVO

parte, los niños ucranianos enviados a orfanatos debido a la muerte de sus padres en la hambruna se vieron obligados a aprender ruso. Esto explica la presencia actual de un fuerte contingente de población rusófona y rusófila en las regiones orientales y sudorientales de Ucrania hoy día. En 2009 había en torno a 5,5 millones de ucranianos cuya lengua materna era el ruso. 46.044 ucranianos fueron encarcelados o deportados de su aldea debido a esta política que produjo quince millones de muertos.

Si bien Stalin provocó hambrunas también en otras regiones de la URSS, el término Holodomor se aplica específicamente a lo ocurrido en Ucrania.

Las Naciones Unidas declararon en 2003 la hambruna provocada en la URSS entre 1932 y 1933 como el resultado de políticas y acciones «crueles» del régimen comunista que causaron la muerte de millones de personas de etnias como la ucraniana, rusa, kazaja y otras. El 23 de octubre de 2008, el Parlamento Europeo adoptó una resolución en la que se reconocía el Holodomor como un crimen contra la humanidad.

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. OCUPACIÓN NAZI Y COLABORACIONISMO

El 22 de junio de 1941 las tropas de la Alemania nazi iniciaron la invasión por sorpresa la Unión Soviética en la denominada Operación Barbarroja. El 16 de julio de 1941, Adolf Hitler nombró a Erich Koch como comisario del Reich para Ucrania que fue rápidamente ocupada por los nazis.

Su primera medida fue clausurar las escuelas locales. La política alemana en Ucrania se basaba en que los ucranianos debían ser tratados como una raza inferior. Desde el primer momento también se aplicó la persecución contra los judíos y polacos que habitaban el país. Debido a estas brutales acciones, el poder nazi en Ucrania se vio constantemente acosado por grupos partisanos.

MONDAY, THE DAILY EXPRESS, AUGUST 6, 1934

BELGOROD'S TRAIL OF DEATH

THE HORROR OF THE UKRAINE

Unbared By Tourist With Secret Camera

HIS DEATH BED A WAGON

STARVED MEN AND HORSES DEAD ON THE ROADSIDE

LEFT FOODLESS BY MOSCOW'S SWOOP ON CROPS

"Daily Express" Special Correspondent.

STARVATION STALKS THROUGH THE UKRAINE DISTRICT OF SOVIET RUSSIA, LEAVING TO MARK ITS PROGRESS A TRAIL OF DEATH OR OF AGONY AND INTENSE MISERY.

I have seen . . . and here, in words and pictures, I show what I saw.

It is reported that 6,000,000 peasants in the Ukraine have perished from starvation in the past eighteen months following excessive bids made on their crops by the Bolshevik Government.

Last winter, Red Army soldiers, under orders from Moscow, took as much of the season's crops from the peasants that they were unable to feed themselves and their livestock through the winter.

Starting from Moscow late in the spring on "a complete tour of the Ukraine," we went to a collective farm near Tambov. Misery compels me to say that this was indeed a model farm.

But I learned from the workers that most of these people were intelligent Communists from America, England or Germany who had brought their farming implements with them at their own expense.

At the railway station at Voronezh I saw hundreds of ragged-clothed persons sleeping in the railway station. I was told they were workers from a factory having for their month's holiday in the Crimea.

But the agony and misery on all the faces had nothing to do with holidays, and I quickly learned from the people themselves that we were being shown only the rose side.

I decided to leave the tour and start out on my own. I booked to Poltava, and arriving there early one morning set out for the collective farm.

Ordered Away At

Drought Defied By England's 1934 Harvest

THE cereal harvest of 1934 promises to yield better crops than anybody expected from this year of great drought.

Today's Human Story

A Sergeant Decides

By "POP" WEIGHT.

They pick in the dust for fallen grain — a typical reliefgang. Peasant women on the Belgorod Collective Farm.

Starving, he crept into the wagon to sleep. He never awakened.

World Table Tennis "Wimbledon"

MORE than sixteen nations are to meet in London early next year to compete for the table tennis championship of the world.

It is expected that for the first time Japan and America will be among the rivals.

Every country in Europe may be represented: the English Table Tennis Association is already negotiating with Latvia, Rumania, Lithuania, Yugo-Slavia, and Sweden.

Austria, Hungary, Czecho-Slovakia, Switzerland, Poland, France, and Germany are certain to send teams of men and women players to what will be the biggest gathering of table tennis enthusiasts ever held.

The finest players come from Hungary. In their championships last year they won the Swaythling Cup, the Ivor Cup, and one of the open, seven out of eight titles. Of a possible sixty-two individual championships Magyar farmers have won fifty-five.

Mr. C. Cyril Woodcock, chairman of the Table Tennis Association, says: "There are now 30,000 club players in this country, a total of 1,000 affiliated players and 1,500 clubs."

RIVAL FOR BILLIARDS

Many of the great billiards players in London now have table tennis institutes. Working Men's clubs, hotels, and billiards halls are dull.

Several of the famous billiards halls in London are finding that there is more demand for table tennis than billiards. One recently changed to table tennis, and within a week was having huge crowds coming up to play.

GUNMEN CHASED AFTER BANK RAID

PURSUER SHOT DEAD IN STREET BATTLE

BARCELONA, Sunday.

"MASS GRAFT" I RUSSIA

SHOW TRIALS PLANNED

"Daily Express" Correspondent.

MOSCOW, Sunday.

PORTADA DEL *DAILY EXPRESS* . 6 DE AGOSTO DE 1934

La ocupación nazi de Ucrania acabó con la vida de millones de civiles en el Holocausto y otras matanzas masivas nazis: se estima que de 900.000 a 1,6 millones de judíos y de 3 a 4 millones de ucranianos no judíos murieron durante la ocupación, lo que representaba más del 12% de la población.

A partir de las derrotas alemanas en Stalingrado, Kursk y Járkov, el rumbo de la guerra cambió y el Ejército Rojo comenzó a avanzar hacia el oeste, liberando los territorios ocupados por los nazis. Tras la Batalla del Dniéper los alemanes perdieron su última barrera defensiva y se vieron incapaces para defender Ucrania, perdiendo también el control de Kiev (noviembre de 1943). Tras la aplastante derrota alemana en la Ofensiva de los Cárpatos, en la primavera de 1944 los ejércitos soviéticos habían expulsado al ejército alemán de todo el suelo ucraniano.

Pero hubo un contingente importante de la población ucraniana que colaboró con los nazis. Los motivos incluyeron el deseo de independencia, el resurgir el nacionalismo y el resenti-

CARTELES UCRANIANOS COLABORACIONISTAS CON LOS NAZIS

miento contra el gobierno soviético y los rusos étnicos por el Holodomor.

Los ucranianos que colaboraron con los ocupantes alemanes lo hicieron de varias formas: participando en la administración local, en la policía auxiliar supervisada por Alemania, combatiendo dentro del ejército alemán, y sirviendo como guardias en los campos de concentración. Este colaboracionismo resultó especialmente relevante en el oeste de Ucrania. Cuatro mil ucranianos, de unieron a la Wehrmacht en vísperas de la invasión de la Unión Soviética. Ocupada Leópolis por los alemanes los colaboracionistas ucranianos proclamaron a Ucrania como estado independiente en junio de 1941.

Pero Hitler tenía otros proyectos para Ucrania: el programa Lebensraum y la «arianización» total de la población llevando allí colonos alemanes.

Unidades militares ucranianas al servicio de los nazis participaron en operaciones anti-partisanas. Destacó la División SS Galitzia formada en 1943. Su objetivo era luchar contra los soviéticos. Pero, al mismo tiempo, 250.000 ucranianos se unieron a las unidades partisanas del Ejército Rojo.

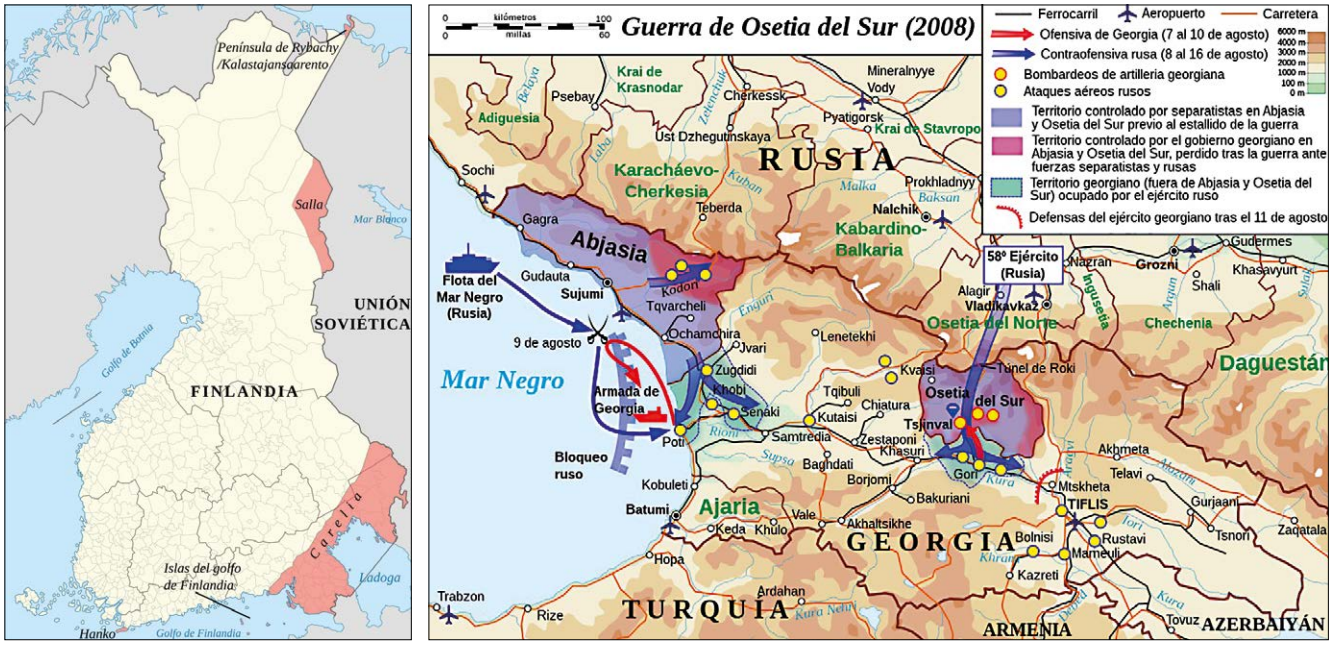
La población ucraniana mostró una profunda división durante la Segunda Guerra Mundial, combatiendo y apoyando, según los casos, a ambos bandos.

AGRESIONES MILITARES PRIMERO SOVIÉTICAS Y LUEGO RUSAS PARA AMPLIAR FRONTERAS: POLONIA, PAÍSES BÁLTICOS, FINLANDIA Y EL CÁUCASO

Siguiendo la tradición zarista, primero la Unión Soviética y, desde 1991, la Federación Rusa han perpetrado durante buena parte del siglo XX y en las dos primeras décadas del siglo XXI una serie de guerras en sus fronteras para ampliar su dominio territorial. Casi siempre se ha argumentado la excusa de la «persecución» de las minorías rusas que viven dentro de los países agredidos.

Así podemos enumerar las siguientes:

- El Pacto Ribbentrop-Mólotov o Pacto germano-soviético de agosto de 1939 que permitió a la URSS invadir Estonia, Letonia y Lituania, así como la parte oriental de Polonia. Los tres estados bálticos solo recuperarían su independencia en 1991.



IZQUIERDA: PÉRDIDAS FINLANDESAS TRAS LA GUERRA DE INVIERNO. DERECHA: GUERRA RUSO-GEORGIANA 2008

- La Guerra de Invierno y la Guerra de Continuación contra Finlandia, desarrolladas entre noviembre de 1939 y septiembre de 1944. Por ellas el país nórdico perdió el 11% de su territorio que representaba el 30% de su economía, quedando además como un estado teóricamente neutral pero que evitaba criticar o posicionarse frente a la URSS. Fue una situación conocida como «finlandización», lo que situaba a Finlandia, de hecho, como un estado tutelado por la URSS. Esto concluyó, como en el caso anterior, en 1991.

- La masacre de Katyn, que tuvo lugar en el territorio polaco ocupado por la URSS en septiembre de 1939. Siguiendo directrices del propio Stalin y del jefe de sus servicios de seguridad, Laurenti Beria, 21.768 ciudadanos polacos, intelectuales, profesores, funcionarios, artistas, militares y sacerdotes fueron fusilados en 1940 como medio de descabezar a Polonia como estado y someterlo a la voluntad del comunismo soviético. Las fosas comunes fueron encontradas por los alemanes tras la invasión de la URSS en 1941. Esta atribuyó el genocidio a los nazis hasta que, en 1990 Mijaíl Gorbachov reconoció que estos asesinatos masivos constituyen «uno de los más graves crímenes del estalinismo».

- Intervenciones militares rusas en el Cáucaso desarrolladas entre 1991 y 2008, especialmente las dos Guerras de Chechenia 1991-1997 y 1999-2007 y la Guerra Ruso-Georgiana de 2008.

En los dos primeros conflictos, los chechenos trataron de liberarse del dominio ruso tras el colapso de la URSS, proclamando unilateralmente la independencia de Chechenia. El líder ruso Boris Yeltsil decidió intervenir en defensa de la minoría de población rusa de la nueva república. Se produjeron matanzas por ambos bandos. Tras una paz precaria

FOSAS COMUNES EN KATYN

UN GUERRILLERO CHECHENO CERCA DEL PALACIO PRESIDENCIAL EN GROZNI, ENERO DE 1995

firmada en 1997, que concedió a Chechenia una amplia autonomía, las bandas armadas independentistas siguieron actuando contra el ejército ruso. El nuevo líder, Vladimir Putin decidió una nueva intervención militar tras un ataque terrorista checheno a un teatro de Moscú. Los rusos arrasaron la capital, Grozni en febrero de 2000.

Por su parte, la Guerra Ruso Georgiana de 2008 tuvo como punto de inicio el apoyo militar ruso a dos repúblicas pro-rusas rebeldes surgidas dentro de Georgia: Osetia del Sur y Abjasia. El resultado del conflicto se concretó en un retorno a la situación anterior al inicio de la guerra por parte de los contendientes y la permanencia en la zona de la influencia rusa que sigue protegiendo a las dos repúblicas rebeldes no reconocidas internacionalmente.

EL EUROMAIDÁN Y LA ANEXIÓN RUSA DE CRIMEA (2013-2014)

El Euromaidán o la Revolución de la Dignidad es el nombre dado a una serie de manifestaciones y disturbios de índole europeísta y nacionalista que tuvieron lugar en Ucrania y que concluyeron con el derrocamiento del entonces presidente del país, el pro-ruso Víktor Yanukóvich. Se iniciaron en Kiev la noche del 21 de noviembre de 2013, ante la decisión del gobierno pro-ruso de no firmar tanto el Acuerdo de Asociación y el Acuerdo de Libre Comercio con la Unión Europea.

Las protestas fueron iniciadas por estudiantes universitarios. Inmediatamente se unieron distintos sectores de la población, grupos y partidos nacionalistas y la Iglesia ortodoxa ucraniana del Patriarcado de Kiev. Este movimiento demostró la profunda división de la sociedad ucraniana, ya que una parte de la población deseaba vincularse con la Unión Europea y otro sector estrechar los lazos con Rusia.

El 16 de enero de 2014 la Rada (parlamento) ordenó penas contra los manifestantes. Se produjo una escalada de violencia registrándose cinco muertos. El 28 de enero, el primer ministro ucraniano, el pro-ruso Mikola Azárov dimitió. El 18 de febrero la policía intentó desalojar por la fuerza la Plaza de la Independencia en Kiev, registrándose 26 muertos y más de un centenar de heridos.

La noche del 19 al 20 de febrero, el Gobierno ucraniano y la oposición pactaron una tregua que duró poco. La policía, entonces usó contra los manifestantes armas de fuego, registrándose más de cien muertos.

TANQUES RUSOS INVADEN OSETIA DEL SUR EN 2008

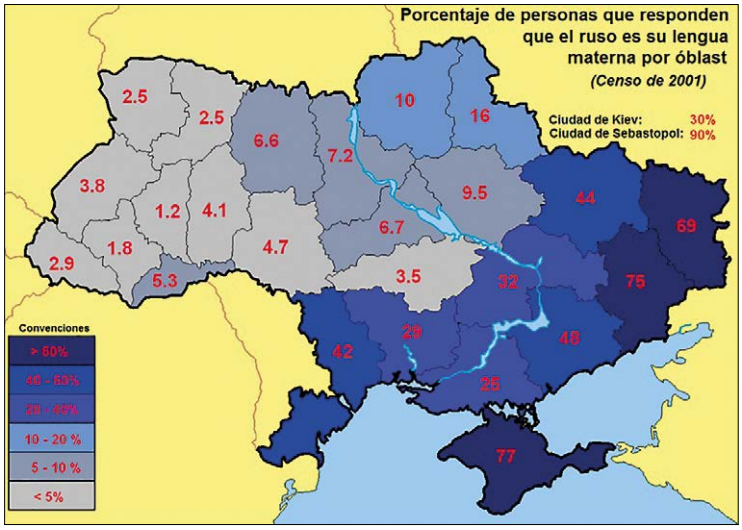
La mediación de la Unión Europea para cortar la espiral de violencia permitió un acuerdo con la oposición que incluía la formación de un gobierno de coalición, elecciones anticipadas y una reforma constitucional. Por su parte, el presidente pro-ruso Yanukovich rechazó los acuerdos alcanzados y huyó de Kiev. Ante esta situación la Rada (parlamento) lo destituyó y liberó a la opositora Yulia Timoshenko, primera ministra en 2005.

El 25 de febrero, la Rada Suprema decidió denunciar al expresidente Yanukovich por crímenes de lesa humanidad ante la Corte Penal Internacional de La Haya. Por su parte, el gobierno ruso de Vladimir Putin no reconoció al nuevo gobierno de Kiev, ya que consideraba a Víktor Yanukovich «el único poder legítimo de Ucrania». Pese a todo, en mayo la Federación Rusa sí reconoció el resultado de las elecciones presidenciales de Ucrania que dieron la victoria a Petró Poroshenko.

Como consecuencia del Euromadidan y de la toma del poder en Ucrania de los partidarios de un acercamiento a la Unión Europea y a la OTAN, la población rusófona y rusófila de las regiones orientales de Ucrania, así como de la península de Crimea se movilizó con manifestaciones y protestas contra del nuevo gobierno en Kiev y proclamaron su deseo de unirse a Rusia. Varios gobiernos regionales, propusieron referendos separatistas y se produjeron una serie de revueltas militares, incluyendo tanto tropas locales como tropas rusas.

El 6 de marzo de 2014, las autoridades de la República Autónoma de Crimea anunciaron la convocatoria a un referéndum para el 16 de marzo siguiente para reintegrarse formalmente a Rusia mientras la ciudad de Sebastopol procla-

ANEXIÓN DE CRIMEA POR RUSIA EN 2014



PORCENTAJE DEL RUSO COMO LENGUA MATERNA

mó directamente su integración en la Federación Rusa. Inmediatamente, el ejército ruso invadió Crimea con el pretexto de garantizar la integridad de los rusos residentes allí y de las bases rusas que se mantenían en aquel territorio.

Pese al rechazo de los Estados Unidos, la Unión Europea, la ONU y una gran mayoría de países, Crimea y la ciudad de Sebastopol declararon su independencia de Ucrania y fueron anexionados por Rusia de manera ilegal, contraviniendo las normas del Derecho Internacional. Por su parte, el gobierno ucraniano, en aquel momento no consiguió poner en marcha una respuesta militar que hubiese podido rechazar la invasión rusa.

Simultáneamente, en buena parte de la Ucrania oriental, en especial en la región de Dombás fuerzas separatistas paramilitares pro-rusas apoyadas por el propio ejército ruso comenzaron a enfrentarse al ejército ucraniano a partir de abril de 2014. Se proclamaron unilateralmente, tanto la República Popular de Donetsk y la República Popular de Lugansk, con gobiernos títeres impuestos por Moscú, sin ningún reconocimiento internacional, pero integradas de facto en la Federación Rusa. La lucha armada en ambas regiones se enlazó directamente a principios de 2022 con la invasión rusa de Ucrania.

Málaga, 28 de abril de 2022

BIBLIOGRAFÍA

Applebaum, Anne: *Hambruna Roja. La guerra de Stalin contra Ucrania*. Editorial Debate. Madrid, 2019.

Clark, George Norman y AA.VV., *Historia del Mundo Moderno. Cambridge University Press*. Editorial Ramón Sopena. Barcelona, 1970.

Galeotti, Mark: *Las Guerras de Putin. De Chechenia a Ucrania*. Ediciones Desperta Ferro. Madrid, 2022.

García de Cortázar, Fernando y Lorenzo Espinosa, José María, *Historia del Mundo Actual 1945-1989*. Alianza Universidad. Madrid, 1990.

Lázaro Bosch, Ana: *Ucrania entre Rusia y Occidente: crónica de un conflicto*. Editorial UOC. Barcelona, 2014.

Mammarella, Giuseppe, *Historia de Europa Contemporánea (1945-1990)*. Ariel. Barcelona, 1990.

Martínez Carreras, José Urbano, *Introducción a la Historia Contemporánea desde 1917*. Istmo. Madrid, 1983.

Plokhy, Serhii: *Las puertas de Europa. Pasado y presente de Ucrania*. Ediciones Península. Barcelona, 2022.

Ruiz Ramas, Rubén: *Ucrania: de la Revolución del Maidán a la Guerra del Donbass*. Comunicación Social. Salamanca, 2016.

Salis, Jean Rudolf von, Historia *del Mundo Contemporáneo*. Editorial Labor. Barcelona, 1979.

Taibo, Carlos: *Rusia frente a Ucrania: imperios, pueblos, energía*. Editorial Catarata. Madrid, 2022.

Taylor, A.J. P. y Roberts, J. M. y AA. VV.: *Historia Mundial del Siglo XX*. Argos-Vergara. Barcelona, 1972.

Veiga, Francisco: *Ucrania 22. La guerra programada*. Alianza Editorial. Madrid, 2022.

Vila, José Miguel: *Ucrania frente a Putin*. Editorial Vivelibro. Madrid, 2015.

DISCURSO

ANIVERSARIO DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS

José Manuel Cabra de Luna

Autoridades civiles y académicas, señoras y señores académicos, señoras y señores.

Nuestra intervención lleva por título genérico el de «Málaga, su universidad y sus Academias». Quiero invocar aquí y ahora, por su extraordinaria pertinencia, las palabras de quien fuera nuestro presidente durante muchos años y a quien la UMA distinguió como Doctor Honoris Causa, Alfonso Canales. Este gran poeta y malagueño fue reconocido con el Premio Nacional de Literatura y Premio Andalucía de la Crítica, entre otras muchas distinciones. Él dijo: «Lo más importante que le ocurrió a Málaga en el siglo xx fue su universidad».

Muchos malagueños, amantes de la cultura y de la profunda democratización de vida que conlleva la transmisión abierta del conocimiento, convenimos con Alfonso Canales en que así fue. Y es que, en cierto modo, Universidad y Academias tienen unos mismos fines; aquella otorgando las acreditaciones y títulos que servirán a sus egresados para formarse y realizar su trayectoria profesional; y las otras, las Academias, reconociendo los esfuerzos y sacrificios realizados por las personas que más se hayan significado en los distintos campos del saber y con la obligación de que los expandan, de que los ofrezcan al resto de la sociedad, que ha hecho posible que ellos hayan recorrido el camino; con su esfuerzo, sí, pero también con la ayuda de la propia sociedad.

Porque Academias y Universidad tienen muchos intereses comunes ya que, por encima de todas ellas hay una misma estrella que las guía hacia la luz del saber y el conocimiento. Por eso no puede tenerse por mera casualidad, ni mucho menos reducir a un exclusivo empeño personal, la maravillosa circunstancia de que la gran biblioteca humanista del poeta Alfonso Canales forme hoy parte, con sus más de veintisiete mil volúmenes, de la Biblioteca General de la Universidad de Málaga. Es ese un buen ejemplo de la fructífera imbricación entre Academia y Universidad, y no debemos olvidar en este punto que nos hallamos ante la primera biblioteca y archivo personal que fueron declarados *Bienes Inescindibles de Interés Bibliográfico* en la Comunidad Autónoma de Andalucía. Tal es la entidad científica de ese legado que ha sido posible por la gran generosidad de la familia Canales y de la propia Universidad.

¿Qué mejor ejemplo de la interrelación existente entre nuestra Universidad y las Academias?

Hace unos años su Majestad el Rey Felipe VI, en la apertura del Curso de las Reales Academias, pronunció unas palabras que, por ejemplares, han quedado en ser guía para nuestras instituciones, lleven o no la calificación de Reales. Dijo así S.M.: «...La creación de las primeras Reales Academias, hace ahora tres siglos, es una buena muestra de que la promoción, la conservación y la difusión del conocimiento goza en España de una sólida tradición. Y nuestra Constitución de 1978 recogió y actualizó ese legado al asignar al Rey el alto patronazgo de esas corporaciones (...) Durante los últimos meses he podido manifestar en varias ocasiones el deseo de que, durante mi reinado, nuestro país preste el máximo apoyo a la ciencia y a la investigación, a la cultura en su más amplia expresión (...) Y este es precisamente mi propósito, animar a las Reales Academias. —a quienes las integráis de manera tan leal y eficaz— a dar un impulso a vuestra tarea, con un aire renovador, que os sitúe en la vanguardia de nuestra sociedad. Se trata, sin duda, de un reto exigente, pero, al mismo tiempo, muy adecuado para unas corporaciones que representáis la excelencia, la experiencia y el buen hacer. Además, os hablo cargado de esperanza y confianza en vuestra capacidad para lograrlo (...) La aportación que el mundo académico puede realizar se materializa en la generación, la conservación y la transmisión del conocimiento, pero es también esencial en estos tiempos que todo este caudal llegue a impregnar las distintas realidades de la vida y alcance al mayor número de ciudadanos en su propio beneficio y en el de todo el cuerpo social».

Y hasta aquí las palabras de S.M. Ruego se me excuse la larga cita pero la claridad, determinación y contundencia de cuanto afirma nuestro Rey nos invita a traerlo aquí a colación en todos sus términos.

Estas palabras de S.M. no solo han de guiar, sino también impulsar, la labor de las Academias y con ello, de todos los académico. En este milenio que comenzamos a recorrer y que tan radicales cambios está trayendo consigo, las Academias, que deben continuar siendo centros de excelencia han de ponerse más que nunca al servicio de la sociedad.

A efectos de transmisión del conocimiento las geografías físicas han desaparecido y con ello el propio concepto de tiempo. Nuestras bibliotecas, nuestras actividades, presenciales o no, han de estar en nuestras páginas Web, es decir, han de ser ofrecidas (permítanme la expresión coloquial) al mundo mundial. Ese lanzamiento al espacio sin tiempo ni lugar que es internet nos trae una mayor carga de responsabilidad y nos lanza un reto que, de seguro, vamos a afrontar y a superar. La apuesta es ingente pero todos los académicos de ciencias, de historia o de bellas artes y de tantas otras ramas del saber la afrontamos con firmeza y con esperanza.

No debemos olvidar que, durante muchos siglos, quizá milenios, la humanidad aspiraba a la biblioteca omnicomprensiva, en la que todo cabía, en la que todo estaba; evoquemos por un momento a Alejandría. Mas eso no era posible porque, en su propia fisicidad, estaba su debilidad, como la historia

ha demostrado. Pero ahora las cosas son diferentes, vivimos otra era, los saberes y el conocimiento cada vez necesitan menos soportes físicos y quizá ya pronto ninguno.

Ahí también deben estar las Academias. La velocidad de los cambios no debe arredrarnos, sino que nos ha de servir de acicate para seguir avanzando con la ilusión de que otro mundo se nos abre y de que, desde estos lugares de excelencia, lo recibimos con admirada alegría y conscientes de nuestra obligación de propagar su conocimiento al resto de la sociedad.

Si la Academia Malagueña de Ciencias ha podido conmemorar el 150 aniversario de su fundación, sin duda lo ha sido porque muchos de sus miembros trabajaron denodadamente para ella y, de esa forma, para toda la sociedad. Es el momento de felicitarla con nuestro más fraternal abrazo.

Felicitémonos todos por la longevidad de nuestras instituciones, que es el mejor exponente de la buena labor que realizan para con la sociedad. Y les emplazamos, autoridades, señoras y señores académicos, para 2024 en que la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo cumplirá sus primeros ciento setenta y cinco años.

Y ahora decimos:

¡Larga vida a la Academia Malagueña de Ciencias!

Málaga, septiembre de 2022

INFORME

RESTAURACIÓN DEL CAMARÍN DE LA PARROQUIA DE LOS SANTOS MÁRTIRES, SAN CIRIACO Y SANTA PAULA

Marion Reder Gadow

LA PARROQUIA DE LOS SANTOS MÁRTIRES EN LA HISTORIA

Jesús Hinojosa, en su artículo del 6 de abril de 2022, en el diario SUR, se felicita por el inicio de la rehabilitación del edificio parroquial de los Santos Mártires Ciriaco y Paula (Fig. 1) una de las primitivas cuatro parroquias establecidas por los Reyes Católicos, tras la conquista de la ciudad el 19 de agosto de 1487.

Medina Conde nos informa que la primera parroquia que se erigió fue la del Sagrario o Santa María, al mismo tiempo que la Catedral, en 1488[1]. En 1490 ya estaban erigidas la parroquia del Sagrario, Santiago, Mártires y San Juan. Para los templos parroquiales del Sagrario, de Santiago y de San Juan se acondicionaron las mezquitas más significativas de la ciudad; mientras que la iglesia de San Ciriaco y Santa Paula era de nueva fábrica. Rosario Camacho recoge esta misma afirmación al señalar: «y no se levantó utilizando una de las mezquitas de la ciudad sino completamente nueva desde los cimientos».[2]

Medina Conde prosigue su descripción del templo de los Santos Mártires subrayando que: «este tuvo la particularidad de haberse edificado en cumplimiento del voto que hicieron sus Altezas de consagrarles Templo luego que ganasen esta Ciudad: así lo escribe Fr. Pedro de la Vega, General del Orden de San Jerónimo, en la historia de su Religión, libro 3, cap. 23».[3]

El P. Martín de Roa indica en sus escritos, que el Pontífice Alejandro VI advirtió a los Reyes Católicos que los Santos Ciriaco y Paula, habían padecido martirio en esta ciudad: «Sabido por los vecinos eligieron los de acuerdo por sus Patronos, edificaronles el insigne templo, que por excelencia se intitula, *Los Mártires*».[4]

Por tanto, esta iglesia se edificó en honor de los Mártires Ciriaco y Paula, Santos Patronos de la ciudad.

Cita al P. Morejón que, en su Historia al abordar la torre de esta parroquia, que llama Admirable, hay fama de que se labró a expensas de un corregidor, al que sentenciaron la labrase en pena de haber quemado la antigua, por sacar de su Sagrado a un delincuente. Escribe que este rumor no tiene fundamento, pues según la inscripción que se conserva en dicha torre: «*Jesús y María*. Esta Torre se acabó víspera del Nacimiento de N. Sr. Jesucristo año de MDXLVIII. Siendo Obispo de Málaga el M. Iltre. Sr. D. Fr. Bernardo Manrique de Lara. Era Mayordomo Gaspar Sánchez, Beneficiado. Bartolomé Pérez, me fecit».

CIRIACO Y PAULA, SANTOS PROTECTORES DE LA CIUDAD DE MÁLAGA

Morejón destaca en su obra, cómo en las primeras décadas de consolidación de la sociedad malagueña surgió un litigio entre el clero de los Mártires y el de la de Santiago por la primacía en las procesiones: «...se armó una competencia, no

en forma de pleito, sobre la precedencia y primacía, que como todas estas tres parroquias se habían fabricado en un mismo año, alegaba el clero de los Mártires, que su parroquia había de presidir, como dedicada a sus patronos, que en esta ciudad eran los más principales, y también por haber sido la primera, a quien había elegido el obispo y Cabildo de la catedral, para guiar a ella la primera letanía del año el día de San Marcos Evangelista. La iglesia de Santiago alegaba, que esta iglesia estaba dedicada al patrón de toda la nación española, a quien tanto le debía, que todas funciones que la catedral hacia fuera de su iglesia las hacía casi siempre en aquella iglesia».[5]

Primacía que nos indica la importancia social y religiosa que tenían los jóvenes Ciriaco y Paula entre los fieles malagueños.

Asimismo, en tiempos del obispo Francisco Blanco Salcedo, con motivo de un terremoto: «En 30 de junio de 1569, se acordó por el Cabildo, que el día de los Santos Patronos se hiciese solemne procesión con el de la Ciudad a su Iglesia parroquial. Antes lo tenía acordado la Ciudad desde 1507; y que en su víspera hubiese función de Toros, Cañas y Parejas».[6]

También el prelado de la diócesis de Málaga Francisco Pacheco y Córdoba (1575-1587), dispuso en la continuación de las obras de la Catedral, en 1580, que: «en la Catedral, en la Capilla Mayor, se colocarán 8 estatuas de cuerpo entero sobre las cornisas, que son San Ciriaco y Santa Paula».[7]

Además, el terremoto del año 1581 tuvo un terrible efecto en el edificio parroquial, según describe Medina Conde: «El 18 de junio de este año, Domingo, estando el Sr. Pacheco con su Cabildo en la Iglesia de los Stos. Mártires, celebrando su fiesta, se sintió tan grande terremoto, que maltrató la Capilla mayor, y lo mas de la Iglesia, de la que se retiraron todos, el Predicador dejó el Sermón, y entre el tropel de la confusión, estuvo el Sr. Obispo à peligro de perder la vida. Cayeron varios pedazos de murallas, y se maltrató mucho el Palacio Episcopal, otros edificios, y casas».[8]

FIG. 1. PARROQUIA DE LOS SANTOS MÁRTIRES CIRIACO Y PAULA

El prelado Pacheco y Córdoba, al haber salido indemne del movimiento sísmico, llevo a cabo un voto solemne, el de guardar fiesta el día de los Santos Patronos y proclamó la hechura de sus estatuas de un metal precioso, de plata: «En 16 de junio de 1582, juntos los dos Cabildos, con nuestro Obispo, el Señor Pacheco, hicieron voto solemne de guardar día de fiesta, con obligación de oír misa, el de nuestros Santos Patronos San Ciriaco y Santa Paula, en la ciudad, y arrabales, que es el 18 de junio, el cual Cabildo está firmado del Sr. Pacheco, de dos Dignidades, como Diputados de la Catedral, y de dos de la Ciudad».[9]

En el mismo cabildo, mandó hacer la Ciudad las dos estatuas de plata de nuestros Patronos, para llevarlas en procesión a su parroquia todos los años en su día, poniendo en ejecución lo decretado en 30 de junio de 1569. Medina

Conde, concede más importancia a la promesa que llevaron a cabo las autoridades eclesiásticas y civiles, debido a la protección de los Santos Patronos de la Ciudad a los feligreses, reunidos en el templo, que a los daños producidos por el terremoto en su estructura o capillas de la parroquia de los Santos Mártires.

Bajo el gobierno del obispo Juan Alonso y Moscoso, en 1604: «...hizo la Ciudad las dos Imágenes de plata de nuestros Santos Patronos, que quedan referidas, las que donó al Cabildo para que las llevase en procesión el día de su fiesta a su Parroquia, y para que las expusiese también en el Altar mayor en todas las solemnidades. En 18 de junio se condujeron en Procesión à la Catedral, habiendo hecho los Gremios muchas funciones la víspera, y día: y el Regidor D. Juan Arias del Castillo propuso debía guardarse como día de fiesta, como lo tenía votado desde 1581».[10]

Unos años después, en el mes de julio de 1588, tuvo lugar por el obispo Luis García de Haro la finalización de las obras de la Capilla mayor de la Catedral. Se determinó llevar a cabo la dedicación de este templo y llevar a cabo la translación de la Iglesia antigua a la nueva. Y para que se hiciese con la pompa, autoridad y grandeza se convocó a los beneficiados, curas y sacristanes de todos los lugares y villas del obispado con las cruces de sus parroquias. De la parroquia de Santiago salió la procesión hasta la Iglesia mayor siguiendo un orden establecido: «últimamente finalizaba la procesión el Cabildo Secular: en ella no se llevaba el Augusto y Soberano Sacramento, sino es la Reliquia insigne de S. Mauricio, que tiene esta Catedral: las estatuas de S. Ciriaco y Sta. Paula, sus Patronos, y la Imagen de N. Sra. de los Reyes, que se adoraba entonces en el Altar principal de la Iglesia mayor».[11]

La protección de los Santos Patronos se extendió más allá de nuestra ciudad. El obispo Juan Alonso y Moscoso decide, en 1612, fundar en Alcalá de Henares un Colegio con la advocación de nuestros Patronos «S. Ciriaco y Sta. Paula», hoy conocido por el Colegio de Málaga, sede de la Facultad de Filosofía y Letras, cuyo edificio compite con los mejores de la ciudad alcalaína.

Cuando el rey Felipe IV, el Grande, determina visitar Andalucía y honrar con su real persona las principales ciudades andaluzas, envía una cédula real, con fecha de 31 de enero de 1624, al corregidor malagueño anunciando su presencia en la ciudad.[12] Felipe IV y su séquito permanecieron tres días en la ciudad de Málaga, visitando los lugares más emblemáticos: el santuario de la Virgen de la Victoria, la Santa Iglesia Catedral; inspeccionó la obra del muelle, como queda constancia en la estela, actualmente ubicada en la entrada del puerto:[13] «...Como lo testifica el escudo de sus Armas, e inscripción que en 1673 colocó en su parte oriental el Excmo. Sr. D. Fernando Carrillo y Manuel, à cuyo zelo debió este muelle, y toda la cortina su reparación, como escribe el citado D. Cristóbal Amat de la Borda en su compendiosa noticia de lo que obró en esta Ciudad dicho su Gobernador Carrillo y Manuel; en él copia, entre otras, la inscripción. En la piedra de alabastro está el escudo de las Armas Reales, colocado en la eminencia, y coronación del sitio; más abajo de la misma piedra están de medio relieve las Imágenes de los Santos Mártires S. Ciriaco y Sta. Paula, y à sus dos lados las Armas de Málaga en el uno, y en el otro las del Marqués».[14]

No podían faltar las imágenes de los Santos Patronos de Málaga en el monolito que se colocó en el muelle, en recuerdo de la finalización de las mejoras que se llevaron a cabo en las instalaciones portuarias.

A mediados del siglo XVIII, se produce la transformación de la iglesia parroquial, modificación que motivó el derrumbe de parte del edificio con motivo del terremoto de 1755, conocido como el de Lisboa. Se desconoce la fisonomía de la parroquia de los Mártires con anterioridad a este movimiento sísmico. Por ahora, no se ha encontrado ningún dibujo, ninguna imagen, ningún relieve de la iglesia, de su

portada, de su interior. Únicamente por la descripción del relato de la inauguración, tras su rehabilitación, tenemos conocimiento de las modificaciones de la planta y del interior. Tenemos la certeza que a la cabecera de la antigua iglesia parroquial se añadió el espacio que correspondía a la ermita de Santa Lucía, dando lugar a un crucero, que Rosario Camacho señala como: «...una nave transversal que tiene unidad con la capilla mayor formando con esta estructura trebolada el presbiterio, centrado por una cúpula sobre pechinas».[15]

Este espacio dio lugar a un mayor esplendor de la nave central.[16]

Un nuevo suceso luctuoso tuvo lugar con motivo de la contienda civil, la quema de las iglesias por las turbas republicanas en 1931. En la página 5 del Diario SUR, del viernes 14 de junio de 1946, víspera de la festividad en honor a Ciriaco y Paula, se reproduce la convocatoria del obispo, don Balbino Santos Olivera, a los feligreses para que éstos asistan a la procesión extraordinaria en honor de los Santos Mártires, Patronos de Málaga. En este llamamiento pastoral el obispo anuncia la finalización de la restauración de la antigua y hermosa parroquia de los Santos Mártires, destruida por los republicanos en los sucesos trágicos de la contienda civil. «En la página 5 del Diario SUR, del viernes 14 de junio de 1946, víspera de la festividad en honor a Ciriaco y Paula, se reproduce la convocatoria del obispo, don Balbino Santos Olivera, fechada en 11 de junio, a los feligreses para que éstos asistan a la "Procesión extraordinaria en honor de los Santos Mártires, Patronos de Málaga". En este llamamiento pastoral el obispo anuncia la finalización de la restauración de la antigua y hermosa parroquia de los Santos Mártires, destruida por los republicanos en los sucesos trágicos de la contienda civil, pero se lamenta de la ausencia de un "elemento primordial e indispensable para el culto" como son las imágenes de los santos titulares Ciriaco y Paula, que fueron destruidas por los exaltados iconoclastas. Ante esta carencia, anunciaba el prelado, la Iglesia Catedral cedía generosamente, en sustitución de aquellas que fueron destruidas por las turbas republicanas, las bellas imágenes de san Ciriaco y santa Paula de que disponía, en depósito, a la parroquia de los Santos Mártires».[17]

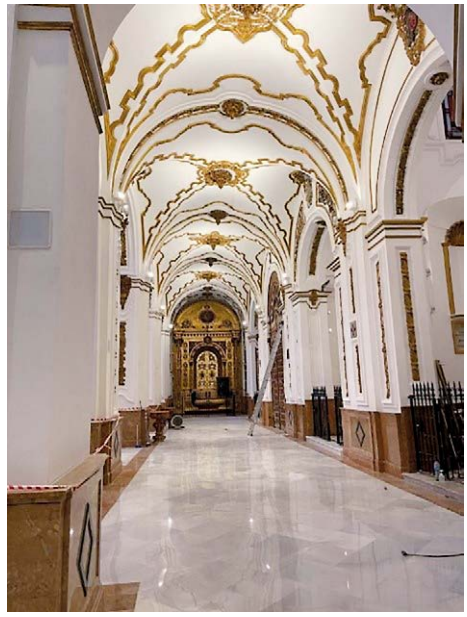
Con motivo de la visita a las obras de la parroquia de los Mártires, los académicos Rosario Camacho, José Infante y Estrella Arcos, elaboraron un informe sobre la misma. En él, la vicepresidenta primera señala que la imaginería antigua que se conserva era escasa. En la capilla mayor el retablo era obra neo-barroca, de Pérez Hidalgo, que alojaba en su camarín las imágenes de los Santos Ciriaco y Paula realizadas por el escultor del siglo XVII Jerónimo Gómez de Hermosilla que proceden del antiguo tabernáculo de la Catedral, cedidas por ésta en 1946, como se ha señalado anteriormente.[18]

Desde su Camarín los Santos Mártires Ciriaco y Paula presiden el templo dedicado por los Reyes Católicos a los Patronos de la ciudad de Málaga, velando por el bienestar de sus ciudadanos.

UNA REHABILITACIÓN DEL TEMPLO MUY SINGULAR

Sugería Jesús Hinojosa en su artículo del diario SUR, que la rehabilitación del templo de los Mártires, así como las obras de intervención, devolverían a la iglesia parroquial su esplendor y belleza original. Y aunque la duración de estos trabajos estaba prevista en 18 meses, por motivo del Covid 19, se ha dilatado en el tiempo.

El 6 de abril de 2022, tuvo lugar la presentación oficial de los trabajos de restauración del templo que ha cometido el Obispado, con ayuda de la Oficina de Rehabilitación Urbana del Ayuntamiento, que ha financiado casi la mitad de los casi 2.000.000 millones de euros invertidos. El alcalde, don Francisco de la Torre, el Obispo don Jesús Catalá Ibáñez, el edil de Vivienda y otros miembros de la Corporación y periodistas, visitaron la iglesia de los Santos



FIGS. 2, 3 Y 4. MAGNÍFICO ASPECTO QUE PRESENTA LA NAVE CENTRAL, Y LATERALES, VISTAS DESDE EL PRESBITERIO, TRAS SU REHABILITACIÓN

Mártires tras la conclusión de su rehabilitación. La visita estuvo dirigida por el arquitecto técnico don Pablo Pastor y su equipo, acompañados por el cura párroco de la iglesia, don Felipe Reina Hurtado. El arquitecto técnico explicó los motivos de la necesidad de una rehabilitación para reparar el estado de deterioro que presentaban los revestimientos de muros, bóvedas y suelos afectados por la humedad, así como dotar al edificio de una nueva solería. Don Jesús Catalá destacó que esta obra será más visitada y conocida por los malagueños y por los que nos visitan. También don Francisco de la Torre mostraba su satisfacción por la colaboración del Ayuntamiento a la obra de este templo histórico, y su satisfacción por la recuperación de las pinturas de los techos, restauradas con el patrocinio de la Fundación Málaga, a cargo de Francisco Naranjo y Mª de los Ángeles Mulero. El templo presenta ahora un aspecto más luminoso, en el que se ha acentuado el contraste entre el fondo blanco de las paredes y los dorados de su decoración barroca. Felicitaciones a las que nos sumamos incondicionalmente. (Figs. 2, 3 y 4)

EL CAMARÍN DE LA PARROQUIA DE LOS SANTOS MÁRTIRES, PATRONOS DE LA CIUDAD DE MÁLAGA, SAN CIRIACO Y SANTA PAULA

Según indica Rosario Camacho en su estudio de la iglesia parroquial de los Santos Mártires, el arco de un camarín, al que se adapta el retablo, rompe el entablamento. Tiene planta circular con cuatro pilastras compuestas con frutas colgantes entre las que se trazan arcos de medio punto cobijando ventanas sesgadas en los laterales mientras que en el central un rico marco presidido por querubines se dispone, entre jarrones de lirios, sobre un ara decorada con guirnaldas, rocallas y veneras adaptándose a su forma bulbosa que imprime equilibrio y delicadeza a esta zona. Se cubre con bóveda semiesférica con cuatro nervios en los que las rocallas cobijan óculos en dos de ellos y los símbolos marianos del sol y la luna en los otros.[19] (Fig. 5)

La sorpresa surgió cuando se preparó el Camarín para ubicar las imágenes de san Ciriaco y santa Paula en su lugar de presidencia del templo

IZQUIERDA: FIG. 5. EL CAMARÍN DE LA PARROQUIA DE LOS SANTOS MÁRTIRES, PATRONOS DE LA CIUDAD DE MÁLAGA, SAN CIRIACO Y SANTA PAULA. DERECHA ARRIBA Y ABAJO: FIGS. 6 Y 7. FALTA DE RESTAURACIÓN EN ELEMENTOS DEL CAMARÍN

FIGS. 8 Y 9. FALTA DE RESTAURACIÓN EN ALGUNOS ELEMENTOS DEL CAMARÍN, COMPARACIÓN CON LAS GUIRNALDAS BIEN RESTAURADAS (IZQUIERDA) EN LAS NAVES LATERALES

FIGS. 10 Y 11. DEFECTOS EN LA RESTAURACIÓN DEL CAMARÍN; RESTOS DE PURPURINA Y REPINTADO DE BLANCO EN LA PARED.

FIGS. 12, 13 Y 14. DESPERFECTOS EN MOLDURAS Y EN EL SOL QUE PRESIDE EL CAMARÍN

FIGS. 15 Y 16. RESTAURACIÓN DEL CAMARÍN. MOLDURAS DE MADERA Y ADORNOS CON DESPERFECTOS

parroquial, de la que son titulares, el 4 de abril de 2022. En el Camarín no se había realizado ningún trabajo de rehabilitación. En el fondo de este, el espacio se encontraba vacío y sin ningún atisbo de restauración. (Figs. 6, 7, 8 y 9)

Si lo comparamos con las hojarascas que decoraran las naves laterales se puede comprobar la diferencia entre el tratamiento de estas guirnaldas y los adornos del Camarín. Y la pregunta que surge es la siguiente:

- ¿Quizás en el contrato de obra no constaba la rehabilitación del Camarín de los Santos Patronos? Al decir del arquitecto técnico don Pablo Pastor, se había sustituido el suelo por uno de mármol; eso era todo lo previsto.

- ¿Cómo es posible que una de las piezas esenciales del templo dedicado a los Santos Mártires Ciriaco y Paula, como es el Camarín que alberga a las imágenes, se haya dejado de intervenir en la rehabilitación? Según el arquitecto técnico don Pablo Pastor, restablecer las piezas deterioradas elevarían el coste de la rehabilitación, y ya se había agotado el presupuesto.

En algunos lugares se encuentran restos de purpurina, como un retoque provisional, un poco primitivo. Asimismo, se repinto de blanco la pared, como se puede comprobar en la fotografía. (Figs. 10 y 11)

El 18 de abril, las corporaciones con sede en la iglesia de los Santos Mártires regresaban para la misa de apertura del viernes de Pascua, día 22, el obispo don Jesús Catalá presidía, a las 20 horas, una Eucaristía para la reapertura del templo al culto. Las imágenes de los Santos Patronos Ciriaco y Paula volvieron a su aposento. El 3 de mayo, se ubicó un espejo en la moldura de fondo del camarín, aunque un día más tarde, se apreciaban los mismos desperfectos en molduras, hojarascas y decoración, como el sol que preside el Camarín. (Figs. 12, 13 y 14)

FIG. 17. DESPERFECTOS EN LA RESTAURACIÓN DEL CAMARÍN. RETOQUE DE PINTURA EN LA PARTE SUPERIOR DE LA MOLDURA FLORAL

Molduras con desperfectos, con posterioridad al día de la inauguración, que sorprendieron negativamente a los miembros de la Real y Piadosa Congregación en honor de Ciriaco y Paula, Santos, Patronos de Málaga. (Figs. 15 y 16)

Molduras de madera, sin barniz, ni otro tratamiento para lucir adecuadamente a la restauración del resto del templo parroquial. ¿Cómo es posible que uno de los lugares más emblemáticos del templo se hubiera dejado en su estado primitivo, abandonado, en una rehabilitación integral?

El 4 de mayo, en otra visita al Camarín de los Santos Patronos se percibe que la pared había sido retocada con pintura blanca. (Fig. 17)

Según el párroco, don Felipe Reina, una de las razones por las que no se había intervenido el Camarín de los Santos Titulares se debía a que la Congregación de la Real y Piadosa Congregación en honor de Ciriaco y Paula no había aportado una cantidad económica para la restauración de este.

Mi pregunta final: el Camarín es una pieza esencial y fundamental de la iglesia parroquial de los Santos Mártires Ciriaco y Paula. ¿A quién pertenece su titularidad, y por lo tanto su rehabilitación? Aunque no sea visitable por el público que contempla la belleza del templo tras las

obras de intervención y rehabilitación, creo que el Camarín debe merecer el mismo tratamiento que el resto del templo.

El objetivo de este informe es el de solucionar la restauración del Camarín, al igual que el resto del templo parroquial. Buscar a un patrocinador público o privado, instituciones u otros organismos que cubra los gastos para que luzca al igual que la decoración del templo, uno de los más antiguos e importantes y orgullo de los malagueños. Los Santos Patronos de Málaga deben recuperar su influjo entre los malagueños y no quedar relegados al olvido.

Málaga, 26 de mayo de 2022

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio, *Conversaciones Históricas Malagueñas*, tomo III, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1789, Ed. Facsímil, Málaga 1981, pp. 225-227.

2 CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga, Málaga 1981, pp. 206-210.

3 GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio, *Conversaciones, Op. Cit.*, pág. 229.

4 ROA, P. Martín de, *Málaga su fundación, su antigüedad eclesiástica y seglar (1622)*, El Guadalhorce, Málaga 1960, pp. 64-66.

5 MOREJÓN, P. Pedro, S.J., *Historia de las Antigüedades de Málaga*, Ayuntamiento de Málaga- Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga 1999, pág. 327.

6 GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio, *Conversaciones, Op. Cit.*, tomo IV, pág.10.

7 *Ibídem*, pág. 21.

8 *Ibídem*, pág. 23.

9 *Ibídem*, pág. 23.

10 *Ibídem*, pág. 89.

11 *Ibídem*, pág. 45.

12 RIVAS PACHECO, Diego de, *Gobierno Político Legal y Ceremonial*, Reder Gadow, M (Ed. y transcripción), 3 tomos, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 2012, pp. 157 ss.

13 REDER GADOW, Marion, «Joseph Mauméjean y la Academia de San Telmo. El boceto perdido de «La llegada de Felipe IV a Málaga» de la vidriera del Ayuntamiento de Málaga», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga*, nº 20 (2020), pp. 113-122.

14 GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio, *Conversaciones, Op. Cit.*, tomo IV, pág. 39.

15 CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los Siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga, 1981, pág. 208.

16 El saneamiento de los basamentos, aplicándoles una cámara de aire en los zócalos para que no vuelvan a aparecer los problemas de humedades que presentaba el edificio, confirma la extensión de la planta primitiva, así como la anexión de un nuevo espacio que configura el actual presbiterio.

17 REDER GADOW, Marion, «Un devoto enamorado de la Historia. Procesión Extraordinaria en honor de los Santos Mártires, Patronos de la ciudad, 16 de junio de 1946», *Boletín Informativo de la Real y Piadosa Congregación en honor de Ciriaco y Paula, Patronos de Málaga*, Año XVI, nº 16 (2022), pp.25-27.

18 CAMACHO, Rosario, INFANTE, José y ARCOS, Estrella, «Informe. Visita a las obras de la parroquia de los Mártires», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga*, nº 20 (2020), pp. 224-226.

19 CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Málaga Barroca. Op. Cit.*, pág. 209.

INFORME

SOBRE EL CENTENARIO DEL MÚSICO D. RAFAEL MITJANA Y GORDON

Adalberto Martínez Solaesa

El día 15 de agosto de 2021 se cumplió el centenario del fallecimiento de Rafael Mitjana y Gordon, Diplomático, Musicólogo, de honda repercusión internacional, perteneciente por otra parte a una familia, Mitjana, de profunda vinculación malagueña.

Con este motivo el Sr. Presidente tuvo a bien entregarme en la anterior sesión ordinaria del pasado día 24 de febrero un completísimo dossier de 16 folios bien aprovechados sobre la vida y milagros de este Malagueño universal. A este encargo es al que trato de responder en este acto.

Con mucho gusto manifiesto mi opinión y la de quienes conmigo han colaborado sobre las reivindicaciones planteadas en torno a la Personalidad de D. Rafael Mitjana y Gordon.

1. Mostramos nuestro agradecimiento por el completísimo Dossier (16 folios) sobre la persona y trayectoria profesional de D. Rafael Mitjana y Gordon, del que nos sentimos orgullosísimos como malagueños y como músicos.

2. Por supuesto que compartimos las reivindicaciones de reconocimiento justo y necesario de tan importante personaje para la historia de Málaga y de la Música, aunque tal vez podamos discrepar en la concreción de alguna de ellas.

3. Centrándonos en las tres peticiones concretas que se formulan diré que he contado con el asesoramiento debido que especifico en cada caso para manifestar mi opinión. Cerramos cada uno de esos 3 puntos con lo que llamamos «Nuestra Propuesta», que entendemos puede ser una solución adecuada.

   -1ª. Poner al Conservatorio del Ejido el nombre de «Conservatorio Superior de Música Rafael Mitjana y Gordon». He contado con el asesoramiento de nuestro compañero D. Manuel del Campo, autor precisamente de la Historia del Conservatorio de Málaga, así como con la opinión del Director actual y de los dos exdirectores anteriores. Los Directores coinciden en preferir:

a) Que siga denominándose «Conservatorio Superior de Música de Málaga», sin más, como hasta ahora.

b) Todos coinciden, en que, si se decidiera adjudicarle un nombre, éste debiera ser el de «Conservatorio Superior de Música Eduardo Ocón», puesto que fue D. Eduardo el creador real del Conservatorio, por transformación de la Sociedad Filarmónica, que él había creado y dirigía.

NUESTRA PROPUESTA en este caso podría ser, sugerir la instalación de una placa o algo parecido (actualmente hay una dedicada a D. Eduardo Ocón) en un sitio destacado del edificio, que ponga de relieve la personalidad de nuestro homenajeado.

-2ª. Recuperar el nombre de la Plaza Mitjana: Sobre este punto he pedido el asesoramiento de nuestros compañeros D. Manuel del Campo y Rosario Camacho y, sobre todo, el impagable y definitivo de Pedro Pérez Frías y Marion Reder. La plaza del Marqués del Vado del Maestre recibió el nombre popular de Mitjana antes de 1869, año del nacimiento de Rafael Mitjana y en 1874, es cuando se acuerda dar el nombre de Mitjana a una de las nuevas calles del barrio de la Victoria, a propuesta de Francisco Mitjana Doblas, padre de nuestro protagonista, que por entonces cuenta con 5 años de edad y quien por otra parte, por su formación y dedicación a la vida Diplomática, siempre un poco «nómada» (Rusia, Italia, Holanda, Turquía, Marruecos, Estocolmo) parece ser el miembro de la familia que menor vinculación vivencial tuvo con nuestra ciudad. Para una mayor, más detallada y documentada información sobre este punto es necesario recurrir la aportación de Pedro Pérez Frías en los números 15 y 16 de la Revista también formamos parte Pedro, Marion y yo mismo. Pueden consultarse en los siguientes enlaces:

- http://epistemai.es/n15-octubre-2021
- http://epistemai.es/n16-febrero-2022
- http://epistemai.es/archivos/4351

El nº 15 incluye tres artículos con los siguientes títulos:

- «Los Mitjana, una Saga malagueña muy callejera».
- «Ignacio Mitjana, el fundador de la Saga».
- «Rafael Mitjana Ardison, Arquitecto y Empresario»

El nº 16 incluye tres artículos con los siguientes títulos:

- «Francisco Mitjana Doblas, el Urbanizador del Barrio de la Victoria».
- «Rafael Mitjana Doblas, Arquitecto y Escritor».
- «Enrique Mitjana de las Doblas, Marino e Ingeniero».

Nuestra propuesta en este caso podría ser proponer y apoyar ante quien corresponda la dedicación de una calle nueva con el nombre expresamente de «Rafael Mitjana y Gordon, diplomático y musicólogo».

-3ª. Recuperar en la Universidad de Málaga la Cátedra de Extensión Universitaria «Cátedra Rafael Mitjana». En este punto he contado con el asesoramiento de nuestros compañeros D. Manuel del Campo, y Pedro Rodríguez Oliva, así como de otros componentes del actual equipo de Cultura. Para situarnos es preciso retrotraernos a aquellos años (1979-1987) de una Universidad de Málaga muy joven, en la que, por ejemplo, sólo existían tres Vicerrectorados: «Investigación», «Ordenación Académica» y «Extensión Universitaria» (sin más). El Vicerrector de Extensión Universitaria era D. Manuel del Campo, quien con acierto acogió la idea del por entonces Catedrático de Historia de la Música del Conservatorio, Don Antonio Martín Moreno, de canalizar la actividad musical, sobre todo investigadora, bajo el nombre de «Cátedra Mitjana», con muy buenos resultados afortunadamente. Nuestro compañero Siro Villas ocupó también con acierto este Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

La Universidad ha ido creciendo y mucho, como es evidente. Los Vicerrectorados se multiplicaron y también sus competencias. El Vicerrectorado de Cultura puede considerarse el continuador de aquel de Extensión Universitaria, pero con muy diversas y numerosas atribuciones en las diversas etapas. Nuestro compañero Pedro Rodríguez Oliva regentó este Vicerrectorado, que por entonces tenía el nombre de «Vicerrectorado de Cultura, Deportes y Proyección exterior» (nada menos). En los tiempos en que yo fui segundo de a bordo como Director del Secretariado de Cultura (Vicerrectora Dª Mercedes Vico) el nombre era «Vicerrectorado de Cultura y Relaciones Institucionales» y, según me informan, actualmente se llama «Vicerrectorado de Cultura» sin más. Se trata de un Vicerrectorado muy complejo que acoge una variedad enorme de actividades: Musicales de todo tipo, Cine, Teatro, Exposiciones, Conferencias... que difícilmente podrían acogerse al ideario que representa la figura del Maestro Mitjana.

Este Vicerrectorado de Cultura ha patrocinado, por ejemplo, durante 29 años ininterrumpidos, hasta que la irrupción de la pandemia impidió continuar, el «Ciclo de Conciertos de Órgano Catedral de Málaga», que yo organizaba y dirigía, siempre con una gran afluencia de público.

Nuestra propuesta en este caso podría ser solicitar al Vicerrectorado de Cultura, que patrocine (con una cadencia anual, bianual, o como se estime más conveniente) una actividad de Investigación Musicológica (un Concurso o Premio tal vez) con el nombre del «Maestro Rafael Mitjana y Gordon, Musicólogo».

Ahí queda mi opinión, sin más, por si puede servir para algo.

Málaga, 31 de marzo de 2022

INFORME

SOBRE INSTALACIÓN DE PÉRGOLAS EN EL EXTERIOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE MÁLAGA

Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

El 9 de marzo de 2022 un artículo en SUR de Jesús Hinojosa denunciaba que una gran pérgola afectará a las visuales de la iglesia del convento de Santo Domingo, y dos días antes (7-marzo-2022) señalaba que habían aparecido restos musulmanes en las obras realizadas para instalar las pérgolas. Estos artículos movilizaron a la opinión pública, cada vez más interesada por su Patrimonio histórico y cultural.

El proyecto se remonta a bastante tiempo atrás. Con fecha 5 de agosto de 2020 SUR daba cuenta de un proyecto para mejorar el entorno de la parroquia de Santo Domingo que conforman las plazas de La Legión Española, de Fray Alonso de Santo Tomás y de la Religiosa Filipense Dolores Márquez.

La actuación, según proyecto de la Gerencia Municipal de Urbanismo1, redactado por la arquitecta Natalia Muñoz Aguilar y Judit Canedo, y que he revisado, consiste en la instalación de tres conjuntos de pérgolas de acero y madera laminada que aportan sombra a este espacio del centro y en la ejecución de una fuente y zonas de juegos infantiles; se instalarán junto a la capilla de la Congregación de Mena (exterior del camarín), fachada trasera del Hotel NH y la zona posterior del templo de Santo Domingo (plaza de la Religiosa Filipense Dolores Márquez). Ante la fachada del edificio Italcable (hoy de la Congregación de Mena), se realizará una fuente ornamental de piedra natural con un vaso de ocho metros de diámetro, que estará iluminada en horario nocturno.

Igualmente, el proyecto contempla el cambio de las luminarias de la vía pública. La intervención, valorada en más de un millón de euros, está financiada con las Estrategias de Desarrollo Urbano Sostenible e Integrado (Edusi) que se nutren de fondos europeos.

Historia patrimonial. La Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía incoó el expediente de declaración de Monumento como BIC a favor de la iglesia del convento de Santo Domingo por Resolución de 27 de julio de 1987 (BOJA 70, 11-8-1987) y fue declarada BIC con categoría de Monumento 24 de marzo 1998 (BOJA 7-5 1998).

Según la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía (Ley 14/2007, de 26 de noviembre), Título III, Cap. I, art. 27 «1. En la inscripción de los bienes

CONSTRUCCIÓN DE PÉRGOLAS EN EL EXTERIOR DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO

inmuebles de interés cultural deberán concretarse, tanto el bien objeto de la protección como, en su caso, el espacio que conforme su entorno».

En el documento de incoación se indicaba un entorno delimitado por las calles Fuentecilla, Guadalajara, Cerrojo y Pasillo de Santo Domingo. Pero en la fecha de la Declaración (1998), las actuaciones urbanas en los alrededores del convento habían eliminado el entramado de calles y viviendas que rodeaban al convento, y en la Declaración no se incluyó un entorno de protección.

Las pérgolas, elemento fundamental del proyecto que se va a llevar a cabo, habrían supuesto una terrible contaminación visual por su incidencia en el conjunto visual de la iglesia y muy especialmente en la parte exterior del camarín de la capilla del Cristo de la Buena Muerte que ha sido restaurado en fechas bastante recientes, habiéndose recuperado las pinturas murales, en tonos de rojo, que resaltan las formas arquitectónicas, e introducen otros ornatos, imagen que la trama urbana original que lo rodeaba impedía apreciar plenamente, pero la posterior reordenación de la zona, reconvirtió en un hito urbano, configurando una imagen visual perceptible muy importante en este espacio.

La restauración de este hito, con recuperación de las pinturas murales se sitúa, según nuestra académica Estrella Arcos; A) en 2001 por obra de la empresa Quibla. B) Más tarde intervino sobre las pinturas la empresa Tarma. C) En 2019 la Hermandad requirió un nuevo proyecto de restauración a Quibla, que no se ha podido llevar a cabo por la pandemia.

Las pérgolas tan cerca del camarín, aparte de afectarlo visualmente, de mantenerse, dejarían un espacio de tránsito limitado que podría provocar roces en el zócalo y deterioro en general, muy especialmente teniendo en cuen-

ta las aglomeraciones en esta zona en las fechas de la Semana Santa (Unos 5 m. ante el camarín, 3,20 en el muro de continuación).

En el artículo de SUR (9-3-2022) se indicaba que este BIC, al no tener delimitación de entorno de protección, la Delegación de Cultura no tiene argumentos patrimoniales para rechazar la obra, aunque sí ha tomado medidas respecto a las cuestiones relativas a la arqueología en el subsuelo.

No obstante, la Academia de Bellas Artes de San Telmo tiene algo que decir. En los Estatutos vigentes (2014), en el Capítulo 1 Objeto y fines de la Academia, artículo 2, «Cumplirá sus fines con la normativa vigente y en la forma que sigue. Punto G: Velando por la conservación y restauración de los monumentos artísticos de la provincia en cumplimiento de las disposiciones sobre patrimonio histórico y cultural».

La Academia se interesa por la salvaguarda de este B.I.C., apoyando además las disposiciones de la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía (Ley 14/2007, de 26 de noviembre). En el Capítulo III, correspondiente a Régimen Jurídico, el artículo 19 previene sobre «Contaminación visual o perceptiva».

> «1. Se entiende por contaminación visual o perceptiva, a los efectos de esta Ley, aquella intervención, uso o acción en el bien o su entorno de protección que degrade los valores de un bien inmueble integrante del Patrimonio Histórico y toda interferencia que impida o distorsione su contemplación».
>
> 2. Los municipios en los que se encuentren bienes inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía deberán recoger en el planeamiento urbanístico o en las ordenanzas municipales de edificación y urbanización medidas que eviten su contaminación visual o perceptiva. Tales medidas comprenderán, al menos, el control de los siguientes elementos: a) Las construcciones o instalaciones de carácter permanente o temporal que por su altura, volumetría o distancia puedan perturbar su percepción. b) La colocación de mobiliario urbano. Se insiste en ello en el Capítulo III. De Régimen de protección. Sección 1ª Actuaciones sobre inmuebles protegidos.
>
> «Artículo 33. Autorización de intervenciones, prohibiciones y deber de comunicación sobre Inmuebles».
>
> 3. Queda prohibida la colocación de publicidad comercial y de cualquier clase de cables, antenas y conducciones aparentes en los Jardines Históricos y en las fachadas y cubiertas de los Monumentos, de acuerdo con lo establecido en el artículo 19. Se prohíbe también toda construcción que altere el carácter de los inmuebles inscritos como Bien de Interés Cultural o perturbe su contemplación, sin perjuicio de las excepciones que puedan establecerse reglamentariamente.

El 29 de marzo último otro artículo en Sur del miso periodista señala que el Ayuntamiento retirará la polémica pérgola junto a la iglesia de Santo Domingo, y también que la Delegación de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía emitirá un documento para avalar este cambio al ser un proyecto que está financiado por fondos europeos (pues, al parecer, se requiere al efecto una tramitación diferente).

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, teniendo en cuenta lo reglamentado en sus Estatutos vigentes y las disposiciones de la Ley de Patrimonio de Andalucía y tras un largo debate entre sus miembros, en sesión plenaria celebrada el día 31 de marzo próximo pasado, adoptó el acuerdo de transmitir al Sr. Alcalde de la ciudad y al Teniente de Alcalde, Concejal Delegado del Área de Ordenación del Territorio, así como a la Sra. Delegada de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, su consideración de que entiende totalmente fuera de lugar la instalación de las pérgolas en la plaza de la iglesia del convento de Santo Domingo, así como considera que, dada la incidencia de aquellas en el conjunto del proyecto, se hace necesaria una reconsideración del mismo en su totalidad.

Málaga, 31 de marzo de 2022

INFORME

SOBRE EL JARDÍN HISTÓRICO EL RETIRO (CHURRIANA)

Rosario Camacho Martínez
Estrella Arcos von Haartman
Pedro Rodríguez Oliva

Tras la visita que una comisión de la Real Academia de Bellas artes de San Telmo realizó el pasado 10 de noviembre de 2022 al Jardín Histórico El Retiro (Churriana), se emite el presente breve informe.

El Jardín de El Retiro, en su doble vertiente botánica y patrimonial, conserva decisivos elementos de su estructura hidráulica, así como importantes esculturas de los siglos XVII y XVIII, por todo lo cual adquirió el carácter de Bien de Interés Cultural y fue incluido en el Catálogo General de Patrimonio Histórico Andaluz en 1984, siendo uno de los más destacados de la provincia de Málaga. Cabe también recordar que en los últimos años ha pasado por varias propiedades bajo los cuales ha sido sometido a importantes modificaciones. En cualquier caso, en la actualidad y desde hace unos meses vuelve a ser visitable un día a la semana, aspecto éste propio de un BIC que durante muchos años no se había considerado por parte de la propiedad. Debe puntualizarse, sin embargo, que el actual propietario ofreció una visita fuera de los días establecidos, lo cual se le agradeció expresamente.

La finalidad de la visita era no sólo hacer uso del citado derecho a disfrutar del espacio para su conocimiento y difusión (Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía), sino también por la posibilidad de emitir el pertinente informe sobre su actual estado e idoneidad de su preservación.

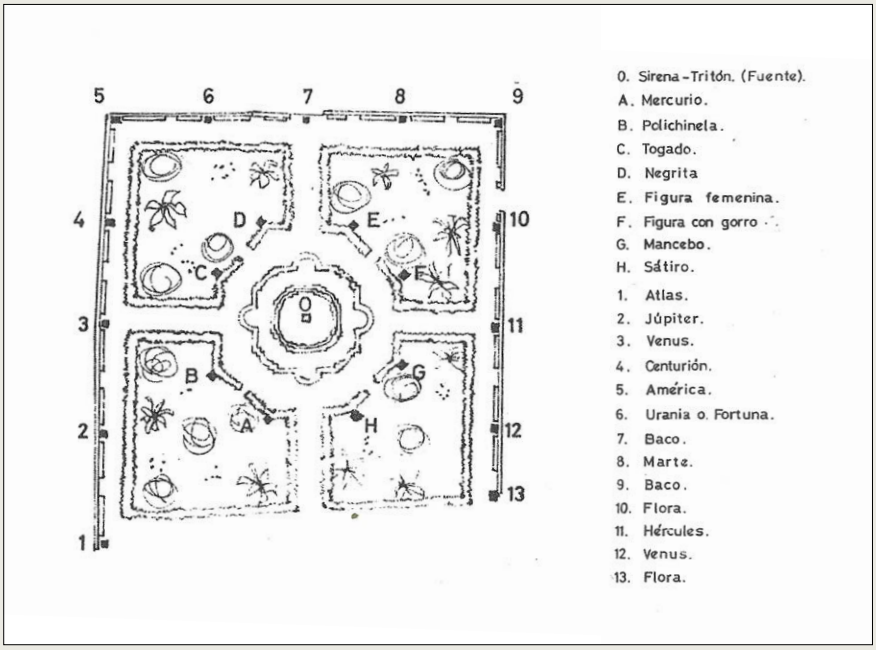
En cuanto a los aspectos botánicos, puede afirmarse que los principales y más singulares ejemplares están bien cuidados gracias al conjunto de profesionales contratados. Por otro lado, se han ampliado algunas plantaciones si bien cabría estudiar si las especies escogidas (palmeras, frutales, bouganvilleas...) se adecuan a este espacio tan singular. Finalmente, arbustos, plantas vivaces y herbáceas, así como algunos árboles han crecido hasta ocultar parcialmente las esculturas que ornan y completan el conjunto.

En cuanto a los elementos inmuebles, cabría hacer algunas observaciones:

A)- Descriptivas. El «Jardín Huerto», creado bajo la propiedad del obispo de Málaga, Fray Alonso de Santo Tomás, es el conjunto más antiguo e

EL RETIRO, JARDÍN CORTESANO DEL SIGLO XVIII

incluye el estanque superior y la Fuente de las Batallas y Parras. El «Jardín Patio», cuyo diseño corresponde al gusto de los dos primeros condes de Buenavista (primera mitad del siglo XVIII), acoge la mayoría de las esculturas traídas de Italia, tales como la Fuente del Tritón y la Nereida, los bustos sobre pedestales de los personajes de la Comedia del Arte y la representación de personajes mitológicos en el cierre perimetral, En cuanto al «Jardín Cortesano», que diseñó el conde de Villalcázar de Sirga y realizó José Martín de Aldehuela entre 1784 y 1794 es, probablemente, donde mayores daños se han apreciado sobre las piezas escultóricas y secundarias.



JARDÍN-PATIO EL RETIRO. UBICACIÓN ORIGINAL DE LAS ESCULTURAS

B)- De conservación. En este aspecto cabe puntualizar, de forma somera, las siguientes circunstancias:

B.1. La mayoría de las esculturas talladas en mármol o vaciadas en barro presentan importantes cromatizaciones oscuras por contaminación fúngica y liquénica, así como una notable colonización de plantas superiores.

B.2. Desplazamiento de las esculturas hacia otras zonas, lo cual no sólo distorsiona los programas iconográficos y el discurso original, sino que está en contra del carácter inmueble que deberían tener estas piezas toda vez que dan sentido y lectura a cada espacio. De este modo, ahora hay piezas desplazadas hacia el «Jardín de los Tilos», rodeadas por parterres y divisiones vegetales antes inexistentes. Asimismo, en la actualidad muchas grandes vasijas cerámicas selladas se ubican en el camino de acceso hasta la casa principal no siendo ésta, obviamente, su ubicación primigenia. Parece ser que todos estos movimientos se han ido produciendo antes del actual propietario, según información verbal del mismo.

B.3. Falta de mantenimiento de todos los elementos históricos más frágiles (conducciones, azulejos, cerámicas, conchas...), observándose pérdidas de material, daños de origen mecánico, fragmentaciones, caídas, etc. Y la falta de uso del agua en las fuentes, es un problema para la adecuada conservación.

B.4. Una de las esculturas que representa a los «Ríos», atribuidos a Cháez, sigue fragmentada e incompleta e invadido su interior por plantas, a pesar de que los fragmentos recogidos y guardados desde hace mucho tiempo están nuevamente depositados en El Retiro.

B.5. Preguntado al actual propietario acerca de algunas esculturas antes distribuidas por el Jardín —y documentadas fotográficamente— y hoy en día desaparecidas, argumenta su desconocimiento al respecto, por lo que esta grave circunstancia debe relacionarse con la etapa anterior.

Después de la visita, la Academia de San Telmo ha podido constatar que se cumple la condición de visita pública gratuita una vez a la semana. En cuanto al estado de conservación de esculturas y fuentes o la documentación sobre los desplazamientos y sugerencias de reubicación, se pone a disposición de la propiedad para asesorar en estos aspectos.

Se acompaña un pequeño dossier de la estructura, contenido y disposición de los jardines antes de que se instalara el parque ornitológico, a finales del siglo XX.

Málaga, 26 de enero 2023

INFORME

LA ACADEMIA APELA AL RESPETO AL MEDIO AMBIENTE URBANO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÁLAGA

Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

La Academia de Bellas Artes de San Telmo, en la última modificación aprobada de sus Estatutos, ha incorporado entre sus cometidos, la obligación de velar por la protección del medio ambiente, natural y urbano, lo que en el lenguaje usual de muchos de nuestros políticos y ciudadanos puede ser entendido como el compromiso de alcanzar la mayor vigilancia de la sostenibilidad ambiental urbano, o lo que es lo mismo, del paisaje natural o urbano.

De esta forma, y desde el compromiso social que ha contraído esta Academia, se planteó afrontar esta cuestión, que por otra parte le es exigible, pues estamos en un país, en el que se dice apreciar lo propio, aunque por todas partes surgen guardianes de las esencias autóctonas, podemos observar, que, en este mismo país, a lo largo del último medio siglo, se ha producido la mayor destrucción del patrimonio urbano y del paisaje natural de toda Europa.

Los jóvenes inquietos de los años sesenta y setenta, imaginábamos que cuando acabara la tiranía de los ayuntamientos franquistas, que lo creíamos entregados al saqueo de los especuladores, y se establecieran los ayuntamientos democráticos, se defendería la feroz destrucción, que se estaba produciendo, y se iniciaría una nueva época de urbanismo ilustrado, lo que se ha producido y no ha venido a resolver muchos de los problemas de fondo, que afectan actualmente a la planificación urbana y urbanística en general.

Esta decepción en relación a los logros alcanzados por el urbanismo, es mayor cuando observamos, como a través de una burocracia insufrible, que normalmente descualifica el proyecto urbanístico y, con frecuencia, solo viene a desfigurar de forma irremediable los paisajes que contienen las referencias de nuestras de vidas. Como nos dice Antonio Muñoz Molina, «la belleza de una ciudad no está solo en su casco histórico, en los callejones antiguos más o menos preservados, o en la espectacularidad de cualquiera de sus monumentos, realzado como una isla en un páramo de agresiva vulgaridad», sino en la ciudad en su conjunto, entendida como un tejido orgánico, un equilibrio entre el pasado y el presente, entre lo valioso conservado y la nueva ordenación urbana, generando un ecosistema que depende para su supervivencia a largo plazo, del modo en que se relacione con su entorno natural.

La belleza de una ciudad, más allá de las iglesias o los palacios, se encuentran en el cuidado de los elementos urbanos, que, en principio, se nos presentan menores, tales como la señalización urbana, la armonía de las rotulaciones, el mobiliario urbano, los escaparates, lo carteles, los rótulos luminosos o la iluminación urbana. En España, en los últimos tiempos, apenas se cuidan estos aspectos y parece que los ayuntamientos están empeñados en la búsqueda por la fealdad y la estridencia, provocando que se produzca una imagen poco apreciable de nuestras ciudades.

Recientemente, Andrés Rubio ha publicado un libro, que con el título *España fea* denuncia que en España impera el modelo americano, desregulado y propio de un capitalismo internacional brutalmente neoliberal, que trae como consecuencia un caos urbano y paisajístico, que es un auténtico fracaso de la democracia, remitiéndonos a la idea de injusticia espacial, que nos aleja de la estética y de la cultura urbana. Pero esto no es del todo así, la causa hay que encontrarla en la trama burocrática, que desnaturaliza cualquier idea de progreso y de evolución urbana, lo que constituye un lastre social, que tiene muy difícil solución.

La codicia económica de algunos promotores y la corrupción de algunos políticos y/o técnicos de la administración, no son la causa del actual deterioro urbanístico, es más bien la indiferencia o la insensibilidad de una ciudadanía, que se conforma con ver la fealdad que va envolviendo la vida cotidiana, contagiándose del narcisismo colectivo que alimentan los poderes políticos y los medios de comunicación, en lugar de criticar cualquier agresión contra el orgullo local o regional.

Los responsables económicos y políticos de la fealdad, solo se plantean el negocio o los puestos de trabajo y reciben el aplauso y el voto de los ciudadanos, a la vez que convierte al que critica en enemigo o en persona non grata, incluso se le tacha de traidor de su ciudad, cuando si se le ocurre levantar la voz, lo que se hace, quien lo hace, de forma casi siempre solo, rompiendo el silencio de la conformidad y la indiferencia de la sociedad, enfrentándose a las afirmaciones sin argumentos las bondades de la ciudad, de forma que se llega a calificar cualquier crítica como una injuria imperdonable a la ciudad.

El ciudadano que vuelve a la ciudad, o que la visita, acaba aprendiendo a observar de soslayo los espantos urbanos y también a callar. Los orgullos autóctonos han ido aumentando a medida que va desapareciendo el patrimonio que se hubiera debido defender, y las redes sociales han perfeccionado las artes de los antiguos linchamientos y contribuyen a crear un sentimiento equivocado de los aspectos que deben ser conservados, por ser los que caracterizan a la ciudad.

Andrés Rubio se pregunta en su libro *España Fea-El caos urbano, el mayor fracaso de la democracia*, de una parte, por qué la Constitución de 1978 no incluyó en su marco legislativo la palabra *paisaje* y también se pregunta, de otra parte, por qué en España no existe un Conservatorio del Litoral como en Francia. Y también se pregunta por qué en 1967 había en España diez veces más pueblos monumentales y monumentos que hoy, que se ven reducidos

a su décima parte, lo que constituye un fenómeno sucedido en los años de la etapa democrática y del régimen de comunidades autónomas, que ha venido a arruinar en gran medida la memoria colectiva de este país.

Este deterioro del paisaje, con independencia de los aspectos que hayan podido no ser observados de legalidad y de responsabilidad de los gobernantes, administradores, burócratas, promotoras y constructoras, es también claramente responsabilidad de los arquitectos, que han contribuido a la destrucción del paisaje, pues han vivido encerrados en la auto-adulación de la profesión, a través de las revistas colegiales y no han sabido ser autocríticos, aunando ética y conocimiento para evitar la destrucción del medioambiente.

Desde esta reflexión, ahora en la ciudad de Málaga nos encontramos con una actuación, que ha denunciado la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga desde su inicio, y también han criticado voces tan autorizadas como el Comité Nacional Español de ICOMOS, así como el Ministerio de Cultura por aplicación de los artículos 4 y 6b de la Ley 16/1995 del Patrimonio Histórico Español y del Convenio Europeo del Paisaje, que el proyecto denominado la Torre del Puerto del Morro de Levante del Puerto de Málaga, que es un auténtico atentado a la riqueza patrimonial y paisajística de esta ciudad.

Desde estas ideas, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, a través de su Sección de Arquitectura, en los últimos tiempos ha reivindicado de forma persistente, el respeto al frente litoral de esta ciudad y se ha opuesto a la aprobación de la modificación del Plan Especial del Puerto de Málaga, para la construcción de un edificio en altura de dimensiones desproporcionadas y de dudosa calidad arquitectónica, que si se construyera, sin lugar a dudas, modificaría la imagen del frente litoral de esta ciudad milenaria, deteriorándolo de forma irreversible, lo que debe en todo caso ser evitado por nuestros responsables políticos y técnicos de las administraciones actuantes.

Málaga, 8 de marzo de 2023

05

RESEÑAS Y CRÍTICAS

320. PRESENTACIÓN DEL LIBRO *JAIME PIMENTEL, ESCULTURA PÚBLICA Y MONUMENTAL* / Elías de Mateo Avilés 323. *MAXIMOV*. JOSÉ LIZASOAIN FREÜLLER / Fernando de la Rosa / Guillermo Busutil 326. *PAISAJES DEL TIEMPO.* FERNANDO DE LA ROSA / José Manuel Cabra de Luna 329. PRESENTACIÓN DEL LIBRO *SER-ARQUITECTURA* / José Manuel Cabra de Luna / Javier Boned Purkiss 339. *DONACIONES*. FÉLIX REVELLO DE TORO / Elías de Mateo Avilés 340. *MALAGUEÑAS*. FÉLIX REVELLO DE TORO / Elías de Mateo Avilés 341. *LA MATERIA DE LOS SUEÑOS*. SUSO DE MARCOS / Suso de Marcos 343. *ARTE DESDE MÁLAGA*. PASEOS CON EUGENIO CHICANO Y FRANCISCO HERNÁNDEZ / Francisco Javier Carrillo Montesinos 346. PRESENTACIÓN DE LA CARPETA ARTÍSTICO-LITERARIA *FUEGO* / Fernando de la Rosa 348. *HORSES PISTES 6ª EDICIÓN. LAS EDADES DE LA IMAGEN*. FERNANDO DE LA ROSA / Ángel María Rojo 351. PRESENTACIÓN DE LA CARPETA *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*, POEMA DE CÉSAR VALLEJO CON 6 SERIGRAFÍAS DE RAFAEL ALVARADO / Fernando de la Rosa 355. FELICITACIÓN DE LA ACADEMIA A FÉLIX REVELLO DE TORO, CON MOTIVO DE SU XCVI ANIVERSARIO 356. INAUGURACIÓN DE LA SALA DE EXPOSICIONES «CIRIACO Y PAULA, SANTOS MÁRTIRES, PATRONOS DE MALAGA» / Marion Reder Gadow 358. *II SEMINARIO INTERNACIONAL MINDONIENSE: RELACIONES HISTÓRICAS ENTRE GALICIA Y PORTUGAL. MAR, GUERRA Y DIPLOMACIA* / Marion Reder Gadow

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *JAIME PIMENTEL, ESCULTURA PÚBLICA Y MONUMENTAL*

Elías de Mateo Avilés

SALÓN DE ACTOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA, 8 DE JUNIO DE 2022

Sr. presidente, Sr. diputado de Cultura, querido y admirado Jaime, compañeros de la Academia, señoras y señores, y por supuesto, un saludo muy especial para el autor de la obra que nos congrega esta tarde, el historiador del arte, Adolfo Gandarillas.

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo vive hoy un día muy especial. Presentamos un libro, una monografía, sobre la vida y la obra de uno de nuestros miembros de más brillante y larga trayectoria: el escultor Jaime Pimentel.

La obra que tengo ahora en mis manos, *Jaime Pimentel, escultura pública y monumental* es un excelente trabajo de investigación que el Centro de Ediciones de nuestra Diputación Provincial ha llevado, con la calidad y buen hacer que le caracteriza, a letra impresa.

En aquel ya lejano año 1977, cuando España iniciaba el camino hacia una democracia plena con las primeras elecciones libres tras una larga dictadura, Jaime Pimentel ingresaba con sobrados méritos en la sección de escultura de esta docta casa.

Se materializaba así un reconocimiento público a una trayectoria brillantísima como artista plástico. Desde aquella ceremonia de ingreso han transcurrido ya cuarenta y cinco años, casi medio siglo. Pero la vida y la obra de nuestro admirado Jaime se extiende tanto hacía atrás en el tiempo como hacía nuestros días con una intensidad y unos logros que este libro detalla, analiza y va a dar a conocer a propios y extraños.

Porque, efectivamente, como bien señala su autor, esta obra se erige en la primera monografía sobre un creador de referencia en su campo tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

La sensibilidad como historiador del arte de Adolfo Gandarillas, el amor que siente por su tierra, Málaga, y su vecindad con el artista le llevaron, hace ya algún tiempo, a interesarse por las esculturas de Jaime Pimentel. Sus intensas entrevistas, conversaciones y el cuidado y ordenado archivo personal que el escultor abrió, sin limitaciones a su curiosidad investigadora, le condujeron a adentrarse en un universo mucho más rico y amplio de lo que el hombre de la calle conoce sobre este artista.

El resultado de años de trabajo está aquí, en ciento ochenta páginas donde se entremezclan sabiamente, datos y reflexión.

Y, en este momento, tras la lectura atenta del libro, me van a permitir trasmitirles una primera valoración general que se me vino a la cabeza. Jaime Pimentel ha triunfado en Málaga y en otras localidades de la que, desde los años cincuenta del pasado siglo, conocemos como la Costa del Sol. Ha logrado desde la década de 1960 ser profeta en su tierra. Pero, también ha llevado su arte a lugares tan lejanos como Bélgica, Noruega y los Estados Unidos.

Siguiendo uno cánones propios del historiador del arte, Adolfo Gandarillas profundiza, primeramente en la trayectoria vital del escultor: una infancia feliz y acomodada, sus primeras inquietudes creativas, la influencia de su abuelo, el pastor evangélico José Pimentel que le abrió un horizonte cultural y espiritual inusual en la España de la posguerra...

Luego, en su juventud, el feliz encuentro con dos personalidades muy diferentes, pero que influirían decisivamente en su formación como artista y en su trayectoria personal. La empresaria austriaca Ingeborg von Raabl y el diplomático noruego Rolf Otto Andvord.

De la mano de este último se desplazaría a Oslo, donde trabajaría como dibujante en un estudio de arquitectura y recibiría una influencia y una formación que marcaría buena parte de su obra posterior de la escultora Anne Grimdalen.

Ya a principios de los sesenta, la apuesta personal del gratamente recordado alcalde Francisco García Grana por la renovación estética de la ciudad y por el joven escultor, ya de regreso a su tierra, le llevarían a crear para su querida Málaga sus primeras obras emblemáticas y magistrales. Las *Gaviotas* que «sobrevuelan» el Recinto Musical Eduardo Ocón; o sus interpretaciones de arquetipos populares, como *El Cenachero*, *El Biznaguero* y *La niña de Lagunillas*.

Desde entonces, su catálogo de obras no deja de crecer. Si bien el autor lleva a cabo un completísima relación de las mismas, permítanme que cite aquí solo algunas de las más populares y que se han convertido, por derecho propio, en iconos de los lugares donde se ubican, como *La niña de Benalmádena*, *El niño de Almayate*, y de una manera muy especial *El burrito Platero*, quizás su creación más querida y popular. Varias generaciones de niños y niñas, malagueños y foráneos, han jugado con él y se han montado en el mismo, entre ellos mis propias hijas.

Luego, con una especial relevancia dentro del conjunto de sus obras, encontramos sus retratos escultóricos, especialmente lo que el autor llama «bustos para la memoria». Y aquí me van a permitir una digresión que creo oportuna. Este género artístico, siempre especialmente comprometido, resulta especialmente difícil en el mundo escultórico donde se juega con las tres dimensiones. Si el pintor recurre a los juegos cromáticos y los infinitos matices que ofrece la paleta para captar la personalidad y la psicología del personaje inmortalizado, el escultor solo puede recurrir a su virtuosismo en el modelado que se perpetuará en la obra definitiva en materiales como el bronce o la piedra.

De la extensa y brillante relación de obras de este género tan especial, personalmente me quedo con dos de ellas. El busto de Baltasar Peña, que recibe al visitante en la sede central de Unicaja Banco en la Avenida de Andalucía, y la cabeza de Alfonso Canales en la plaza que lleva su nombre. Siempre que paso junto a este último, me sigue asombrando la maestría con el que Pimentel captó la personalidad de uno de los poetas más excelsos de su generación. Con gracia muy malagueña, pero también con absoluta admiración, el protagonista le decía al autor de la obra: «Jaime: voy a mis jardines a saludarme». Y no por casualidad ambas obras inmortalizan dos de los más queridos y admirados presidentes de esta Real Academia.

Y también en la escultura monumental es preciso destacar aquí esta tarde, como acertadamente lo hace Adolfo Gandarillas, obras de gran formato, como el *Monumento a Juan Breva*, de Vélez y el dedicado a *Antonio Molina*, en Totalán. Pero, sobre todo, una de sus últimas y más ambiciosas creaciones, el dedicado a inmortalizar *La familia Gálvez,* de 2017, ubicado junto a la Fuente de las Américas. Acer-

ADOLFO GANDARILLAS. *JAIME PIMENTEL. ESCULTURA PÚBLICA Y MONUMENTAL*. CEDMA, MÁLAGA, 2022

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *JAIME PIMENTEL. ESCULTURA PÚBLICA Y MONUMENTAL*. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JOSÉ INFANTE (SECRETARIO DE LA ACADEMIA); D. VÍCTOR M. GONZÁLEZ GARCÍA (DIPUTADO DELEGADO DE CULTURA); D. ADOLFO GANDARILLAS CORDERO (AUTOR DEL LIBRO); D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE DE LA ACADEMIA); D. ELÍAS DE MATEO (VICEPRESIDENTE 3ª DE LA ACADEMIA)

tadamente, este grupo escultórico recoge a los miembros del influyente clan de los Gálvez de Macharaviaya: José, Miguel, Matías y Bernardo, decisivos TODOS en la gobernación y defensa de la América española a finales del siglo XVIII.

Pero el trabajo que hoy presentamos va más allá de un catálogo exhaustivo. El autor se adentra en analizar las influencias estéticas que influyen en las obras de Pimentel. Por una parte, sus raíces mediterráneas que le llevan a una figuración que bebe de la tradición grecolatina, e incluso orientalizante, en la mejor tradición dorsiana. Pero también su formación en el mundo nórdico, que le conduce a la simplificar las formas prescindiendo de lo anecdótico, como se demuestra en obras como el busto escultórico de Anne Grimdalen o en la mismísima *Niña de Lagunillas*. Y, junto a lo anterior, su magistral manera de modelar, de la que no se encuentra ausente toques impresionistas, cuyos ejemplos más evidentes son *La niña de Benalmádena* o el ya citado *Monumento a Juan Breva*.

También queda reflejado es este estudio la preferencia de Pimentel por el bronce para la mayoría de sus obras, aunque experimenta y acierta en determinadas creaciones con nuevos materiales, como el aluminio y el acero inoxidable de sus *Gaviotas*.

Y, finalmente, un capítulo sorprendente titulado *Ilusiones efímeras* que recoge sus proyectos y diseños que no llegaron a materializarse. Entre ellos un complejo y atrevido programa escultórico para nuestra malagueñísima y bastante maltratada por sucesivas reformas, más bien parches, plaza de la Marina. Su lectura, créanme, invita a la reflexión.

Por último, este trabajo ha conducido mi memoria a otro hito en el reconocimiento público y la difusión y el estudio de la obra escultórica de Jaime. Me refiero a la gran exposición que bajo el título *Pimentel. Oficios y arte de la Escultura*, organizó la Universidad de Málaga en 2014 en las salas del Rectorado. Sus comisarios, Juan José Bedoya y nuestro compañero de Academia, Francisco Cabrera llevaron a cabo una labor brillante que creo es preciso recordar y volver a reconocer aquí esta tarde.

No debo contarles más. Porque no se debe olvidar que mi función no es otra que glosar las virtudes del libro que se presenta, incitándoles a todos ustedes a su lectura atenta. Se la recomiendo de corazón. A través de la misma van a poder descubrir la apasionante, compleja y exitosa peripecia vital de Jaime y sus obras dedicadas a la escultura pública y monumental analizadas y contextualizadas.

Pero no quisiera concluir mi intervención sin referirles algo entrañable, casi familiar que muchos de ustedes ignoran. Jaime me conoce desde que nací. Como queda reflejado en el libro, su familia tenía su domicilio en el antiguo número 53 de calle Carretería, hoy Carretería 33 en el segundo izquierda. Pues bien, en el primero vivían mis abuelos. Yo era el hijo de Mari, el nieto de don Cristóbal. Y para mí y para toda mi familia, arriba vivían don Miguel, doña Guillermina y sus dos hijas. Jaime ya se había emancipado. Pero desde que tuve uso de razón oí a mis padres hablar de él y de sus obras con admiración.

Muchas gracias. •

MAXIMOV.
JOSÉ LIZASOAIN FREÜLLER

Fernando de la Rosa
Guillermo Busutil

EXPOSICIÓN: *MAXIMOV*
GALERÍA: COLUMNA MJ, MÁLAGA
17 DE JUNIO DE 2022
COMISARIO: FERNANDO DE LA ROSA

LOS ENTRESIJOS DE LA LUZ

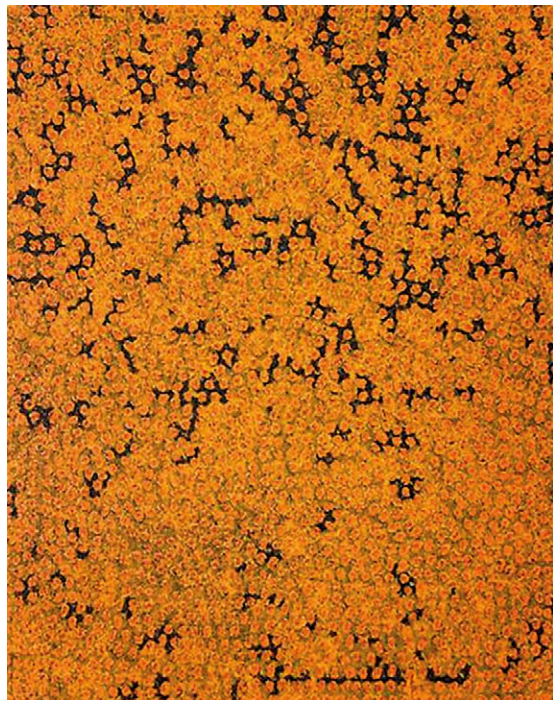
Fernando de la Rosa

Llega la mañana al lienzo y el sol quiebra la luz en una diagonal precisa. Sombra y luz embebidos de un cadmio anaranjado, solar.

Desde el lienzo se recibe una luz fragmentada, partida, disuelta, esquiva, granulada, retintada de tonos. La pintura como una piel o un tapiz, tierra de cultivo, o como apuntara Esteban Vicente, «una suerte de escritura, de caligrafía». Aquí se desarrolla como tal.

La luz se desprende en orden. De inmediato se percibe una cuidadosa disposición de las pinceladas. Una circulación coordinada de partículas de color, que se concentran, se agrupan o se alinean en función del área que ocupan. La vibración de la luz no es solo una cuestión óptica. Pueden acudir a nuestra mirada destellos de un cromatismo vibrante o atemperado. Somos testigos de cómo la luz acude a la materia para llenarla. La luz habita la materia haciéndose una sola cosa en el cuadro y vive así la luz en el plano de la pintura.

José Lizasoain entiende la superficie del lienzo como plano material dónde sucede esta encarnación de la luz, y comprende que esta superficie es así mismo plano inmaterial, trasunto filosófico en el que las inquietudes se despliegan e interconectan. El plano poético y el pictórico se superponen y transparentan también con el plano de la música, la memoria y otros muchos espacios, planos o no, con sus coordenadas y lugares específicos que constituyen así un espacio más amplio de tránsito y acción. Con la aplicación de la materia coloreada, el pintor puede pasar de un plano a otro creando pasajes que hacen del cuadro un lugar la memoria y el pensamiento. El pintor volverá una y otra vez a pasar por esos lugares en el espacio físico de unos centímetros cuadrados, con la impronta moral de un escriba. Hacemos y pensamos al mismo tiempo. Hacemos sin pensar. Pensamos que lo hacemos, vamos dejando la huella.



JOSÉ LIZASOAIN. EXPOSICIÓN MAXIMOV. *CELLULAR AUTOMATON*. 2021. ÓLEO SOBRE LIENZO. 81 X 65 CM

En el plano pictórico suceden, por tanto, cosas que tienen más que ver con la materia de la que está hecha una cosa, con el acto de pintar, en el transcurso del movimiento entre diferentes planos. Decía Philip Guston: «Es terrible racionalizar sobre pintura porque mientras estás creándola, puedes tener en la cabeza todo tipo de cosas, conscientemente, cosas que quieres hacer y que luego, realmente no se ha-

JOSÉ LIZASOAIN. EXPOSICIÓN MAXIMOV. *SPACE IS THE PLACE*. 2021.
ÓLEO SOBRE LIENZO. 81 X 65 CM

rán. Y no habrás terminado hasta que sucedan otras cosas del todo inesperadas y sorprendentes. (...) Pero con todo, cuando un cuadro sale, de una manera que es a la vez antigua y nueva, semanas después lo aprovecho, y consigo una unidad que jamás habría podido predecir, imaginar o planear. Y ese es un problema al que todos nos hemos enfrentado». Ciertamente, si pensamos que el cuadro es una imagen fija no podremos acceder al verdadero asunto que está detrás de la pintura y que se asimila a la luz y la materia, pero sobre todo al tiempo, más que a un espacio plano mensurable.

Sam Francis declaraba que la pintura «era una manera de acondicionar el espacio para que el espectador pudiera hallar nuevas energías al tener la experiencia de la obra». Gran admirador de Matisse, Francis confesó que perseguía que el cuadro fuese, como dijo el francés, «un estado de condensación de sensaciones» Decía Matisse: «podría bastarme simplemente una obra esbozada, pero me cansaría inmediatamente, y prefiero retocarla para poder reconocerla más tarde como una representación de mi espíritu» (Notas de un pintor,1908). Como la de Matisse, la obra de Pierre Bonnard causó igualmente una profunda conmoción en su apreciación de la pintura.

Lizasoain conoce bien tanto a unos como a otros, americanos y franceses, de los que extrae sendas lecciones para proponer una pintura de hondas resonancias y claros referentes conceptuales, que de algún modo revisitan el legado de la pintura moderna y la vanguardia norteamericana de mediados de s. XX, que tanto debía al lirismo último de Monet, ya olvidado, o a Matisse y Bonnard.

Si Lizasoain es pintor que deja hablar a la materia por boca de la luz, no es menos importante el hecho de que la sostiene un sólido gesto. Aplicada con una gran solvencia técnica, la pincelada se conforma en escritura que hace de las líneas el soporte dibujístico fundamental del cuadro. Lizasoain explora los cambios debidos a la luz interna de un paisaje textual. La vibración que provoca el meandro persistente de la escritura, el intersticio de la luz, no solo alcanza al ojo, sino que es la materia con la que el pintor (re)construye su memoria, indaga en el yo, capturando con la pintura momentos de su experiencia como ser humano, asumiendo las consignas que impone el tiempo en su cadencia insoslayable.

Lizasoain busca a Maximov, aceptando quizás las premisas de Octavio Paz, en tanto en cuanto «expresar los momentos del tiempo es evocación de la memoria. La memoria funciona como el anexo poético de la imagen. La memoria provoca imagen». Maximov quiere quedarse a vivir en los cuadros de Lizasoain, y le llama por su nombre. No se puede hacer de la pintura algo útil, que sirva a fines prácticos, hay que ir andando y desandando el camino, descifrando tantas preguntas, resolviendo tantas dudas que te desvían de él.

Con qué propósito, nos preguntamos, la eterna pintura vuelve siempre a nuestros ojos ávidos de luz. Por qué la pintura perpetra en la abstracción el más sólido artificio de lo real, el más sofisticado andamiaje con el que construir y acceder a una memoria viva.

> «Una abstracción es una experiencia relativa a la realidad. Las formas existen en alguna parte y uno se mueve hasta allí y las expresa. La abstracción tiene que ver con la forma y la idea básica relativa a la materialidad del mundo. Uno crea formas; provienen de la experiencia, y a fin de que lleguen a ser, uno ha de sustraer, analizar, eliminar. No es algo amorfo, es preciso, real. (...) La pintura no se puede explicar; un espectador sensible puede ayudar a su comprensión. Lo mismo que con la música. La intuición es la guía. Lo que se siente despierta las emociones».

Este revelador alegato de Esteban Vicente (Sobre la pintura) atestigua el gran misterio que se esconde en el lenguaje plástico y su conexión con el sentimiento que empuja al pintor a la materialización de la idea como cuadro. Hay otras formas y otros medios, pero el de la pintura siempre persigue escapar por los entresijos de la luz.

José Lizasoain seguirá marcándose objetivos y cruzando fronteras del sueño, para andar hasta las últimas consecuencias el camino de la pintura. Y con Esteban Vicente él igualmente proclamará: «No pienses. Pintar no es pensar, es sentir. No pares, no pienses cuando estás pintando».

MAXIMOV

Guillermo Busutil

La pintura es libre, siempre se escapa. No hay retícula, plano ni color que la sujete. La pintura es telúrica. Emerge, tiembla, se expande. Un artista la piensa, la interroga, la explora en un espacio, deja que su forma y su fondo lo guíen, le sugieran y le compliquen. Qué de pasión tiene la pintura. Hasta que ambos, la una al otro, el uno a la otra, se vencen o encuentran en medio del diálogo una poética en la que sentirse satisfechos un tiempo. El suficiente para el placer de un orden al que más adelante descoserle los límites, las cartografías emocionales y desde los márgenes, salirse del plano, crear un volumen, volver a preguntarle al arte.

Es lo que pienso frente a las cartografías neuronales donde Pepe Lizasoain compone una geometría de instantes, definidos por la claridad, la precisión y la objetividad, que mutan en el grafismo del baile rítmico del mismo color. Intenso e inmóvil en la trampa del caleidoscopio, donde el color se desprende de su propia luz y a la vez regresa a ella o le prolonga un eco. Pero esta pintura de texturas armónicas de un minimalismo monocromático donde resuenan Bartok y de repente Satie, se torna primitiva, ritual, introspectiva, con la fuerza de un magma que abandona el orden de su vibración para liberarse en una danza insondable, en la que Lizasoain se transforma en un médium a través del que se expresa Maximov: lo sensorial, lo epidérmico, la energía transversal, las raíces de la experiencia creativa con la que reinventar las emociones. La identidad del pintor en la pintura hasta donde los ojos del espectador son capaces de ver. •

PAISAJES DEL TIEMPO. FERNANDO DE LA ROSA

José Manuel Cabra de Luna

EXPOSICIÓN: *PAISAJES DEL TIEMPO*
SALA TEMPORAL DEL MUPAM
DEL 10 DE MARZO AL 29 DE MAYO DE 2022
COMISARIO: ANTONIO LAFUENTE

PAISAJES TIEMPO IMÁGENES

Es una sabia cortesía del artista el titular una obra porque con ello da unas ciertas claves de lectura, o de visión si la obra es plástica. Es cierto que cada lector completa el texto y lo hace singular y distinto, así como cada espectador contempla la obra y la completa tornándola en diferente. Mas, a pesar de ello, la mirada del autor tiene una posición de privilegio y da a la obra lo que en hermenéutica jurídica es conocido por «interpretación auténtica».

Por ello el título de una novela, de un cuadro y más aún el de una exposición, es de capital importancia para el buen lector o para el espectador interesado en tener una visión más honda que vaya más allá de la mera apariencia formal.

INAUGURACIÓN DE LA *EXPOSICIÓN PAISAJES* DEL TIEMPO. DE IZQUIERDA A DERECHA: EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA; EL ARTISTA Y ACADÉMICO D. FERNANDO DE LA ROSA; LA CONCEJALA DE CULTURA, Dª NOELIA LOSADA; EL COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN, D. ANTONIO LAFUENTE, Y EL PERIODISTA Y ESCRITOR D. GUILLERMO BUSUTIL

Fernando de la Rosa nos ofrece en esta exposición una gavilla de cuadros a la que titula *Paisajes del tiempo.* Y digo *gavilla* porque es un conjunto de obras que disfrutan de una compleja homogeneidad, son un haz de frutos similares. Hay en ese manojo espigas que surgen de una misma mirada que las unifica. Y hablo de homogeneidad compleja porque el reto que se impone el artista es arduo, nada menos que cohonestar fotografía y pintura. Dos hechos plásticos de muy distinto origen.

Comencemos por decir que, a mi modo de ver, no nos hallamos ante unos «collages» sabiamente compuestos bajo una mirada común, pues en el «collage» los elementos utilizados pierden su identidad singular en aras de la creación de una unidad diferente y de muy otra naturaleza. La función de cada pieza es la de ponerse al servicio de esa «imagen superior» que se crea. En ese sentido, el «collage» está más cerca de la pintura que de la fotografía. No es así en estas obras que Fernando de la Rosa nos presenta.

He dicho más arriba que el título puede llegar a ser la gran cortesía del artista, pues da sentido (aunque no único) a la obra, en este caso a la exposición entera y es muy de agradecer aquí porque fotografía y pintura creo que son hechos antitéticos, por su origen, por su ejecución y, desde luego, por sus resultados.

En 1964, publicado por Gallimard, apareció el libro *Conversations avec Picasso,* fruto de variados y múltiples diálogos entre el maestro malagueño y el fotógrafo Brassaï. Nos resulta plenamente iluminador este breve extracto de

FERNANDO DE LA ROSA. EXPOSICIÓN PAISAJES DEL TIEMPO. *PARQUES Y JARDINES*, 2018.
FOTOGRAFÍA Y TÉMPERA SOBRE PAPEL. 22 X 26 CM

FERNANDO DE LA ROSA. EXPOSICIÓN PAISAJES DEL TIEMPO. *EL CRUCE*, 2020. COLLAGE, ACRÍLICOS Y ÓLEO SOBRE TABLERO CONTRACHAPADO. 70,5 X 125,5 CM

algunas palabras de Picasso, dirigiéndose a su interlocutor: «Cuando se ve lo que usted expresa con la fotografía, uno percibe todo lo que ya no puede ser objeto de la pintura... ¿Por qué el artista se obstinaría, en representar lo que, con ayuda del objetivo, se puede fijar tan bien? Sería una locura, ¿no le parece? La fotografía ha llegado en el momento preciso para liberar a la pintura de toda literatura, de la anécdota e incluso del tema. Por lo menos, cierto aspecto del tema perteneces, de ahora en adelante, al dominio de la fotografía. ¿No deberían los pintores aprovecharse de la reconquista de su libertad para dedicarse a otra cosa?»

¿A qué se atreve aquí nuestro autor? A fijar un tiempo nuevo, a buscar en los intersticios de la creación un tiempo bifronte, que comprenda el estático y congelado tiempo de la fotografía con el compuesto de gotas de los días que es la pintura.

Un tiempo que se alumbra entre dos realidades opuestas, a las que busca conexiones entre sí para, sin dejar de ser ellas, hacer surgir una obra que disfrute de las dos esencias. Lejos del «collage», aúna dos mundos tan disímiles que se dirían imposibles de juntar. Pero él lo consigue porque Fernando de la Rosa trabaja la pintura como un campesino labra la tierra, pero no cualquier cultivo sino su propio huerto. Sabe que de esos surcos habrán de aflorar, rompiendo la cáscara de las diminutas semillas de la creación, unas obras diferentes y que nos traerán un tiempo diferente.

Él está intentando, ya dije, una ardua tarea. Construir algo, un potente hecho plástico con la quietud de la fotografía y la acción de la pintura. Cita Susan Sontag, en su no prescindible obra titulada *Sobre la fotografía, a Cartier-Bresson* quien se compara con un arquero zen, el cual debe *transformarse* en el blanco para poder alcanzarlo: «Hay que pensar antes y después —dice—, jamás mientras se hace la fotografía».

No así la pintura en la que (salvo en contadas ocasiones —y eso tiene mucho que hablar—) la reflexión es obligada, su tiempo es un flujo continuo de gotas que van llenando el vaso de la obra poco a poco. Es quizá, como el que resulta de los relojes de Dalí, un tiempo blando que se va acumulando en los laberintos de la memoria y que, lentamente, colocamos en el camino del pintar para que busque su destino en cada obra. •

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *SER-ARQUITECTURA*

José Manuel Cabra de Luna
Javier Boned Purkiss

CENTRO CULTURAL LA MALAGUETA
MÁLAGA, 26 DE ENERO DE 2022

SER-ARQUITECTURA, DE JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

José Manuel Cabra de Luna

El Centro Cultural La Malagueta, en colaboración con el Aula de Cultura del Diario SUR, ha organizado este ciclo que, por variados motivos, es digno de elogio. En todo tiempo los naturales de un lugar han marchado fuera de él para abrir horizontes, para encontrarse a sí mismos o para recorrer su camino propio, o sea, para seguir el destino que les estaba esperando.

El autor que hoy nos honra con su presencia y con su obra, Juan Miguel Hernández León, nacido en Málaga, estudió la carrera de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, de donde llegó a ser Catedrático y hoy lo es Emérito siendo, además, Presidente del Círculo de Bellas Artes de la capital de España; institución señera en el panorama cultural europeo.

Además de la docencia ha ejercido la carrera de arquitecto con obras muy significadas, como la remodelación del eje madrileño Recoletos / Prado. en la vecina Vélez-Málaga contamos con la restauración y rehabilitación del edificio que hoy alberga el Centro de Arte Contemporáneo Francisco Hernández, siendo a la sazón alcalde de la ciudad don José María Souvirón.

Ulises tardó veinte años en regresar a Ítaca, diez que empleó en la guerra de Ilión o Troya (que por los dos nombres se le conoce, aunque sea el primero de ellos el que da nombre al poema de Homero). La otra mitad de su tiempo de ausencia la dedicó al largo y accidentado periplo que los dioses le impusieron. Pero su esposa Penélope, su hijo Telémaco y su fiel perro Argos supieron esperarlo, aunque a veces desesperaban de que un día volviera.

El viaje de nuestro autor no fue tan ajeno a su paisaje de origen como el de Ulises, porque él regresaba de vez en cuando, quizá para no olvidar ese olor salino de la costa que el viento de Levante nos trae y que al otro lado del Mediterráneo es viento del Este o del Norte, según escore y que nuestro autor conoce tan bien. Pero ahora las cosas son distintas porque su tierra y el paisanaje le reciben como lo que es, uno de los suyos, uno de los nuestros y de seguro que estas visitas tienen para él otro carácter pues se constituyen como una ventana abierta a recordar el sol de la infancia y la primera juventud y que, en tantas cosas, (evocaremos aquí a su admirado Foucault), constituye la *episteme* de su imagen del mundo. Su primer mar es este mar, las primeras construcciones que vio y que rodearon su primera mirada son las casas de Pedregalejo, ese barrio marítimo al que tantas veces se ha referido en sus conversaciones amicales. El pensar sobre esas construcciones, sobre esos vacíos para habitar, ya no le abandonará nunca porque Juan Miguel Hernández León es, además, de todo lo dicho un pensador que ha dedicado su tiempo de reflexión a pensar la arquitectura, a hacer filosofía de la arquitectura, con la arquitectura y por y para la arquitectura.

No es usual esa dedicación y mucho menos lo es en nuestro país; pues no se trata de hacer historia del construir para el habitar, sino de profundizar en ello desde una perspectiva fi-

losófica hasta penetrar en el corazón más interior de aquel construir, viajando a lo más hondo y descubriendo el ser que se oculta tras el velo que nos lo mostraba entre brumas.

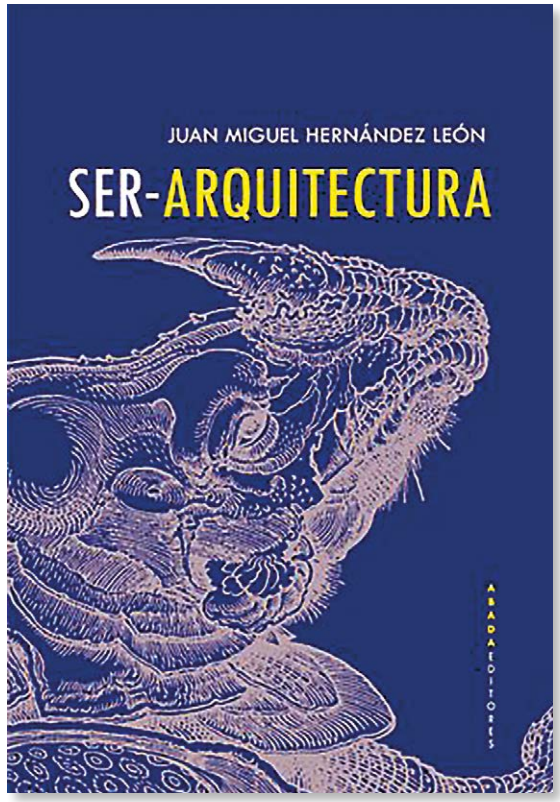
Eso es lo que hoy nos convoca aquí. La presentación de la que, por ahora, es su obra capital: *Ser-Arquitectura*. Dos vamos a ser los presentadores del libro, Javier Boned Purkiss, arquitecto y profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga que imparte la misma asignatura que nuestro autor, y quien les habla; ambos somos compañeros de la Academia de Bellas Artes de San Telmo. Una institución a la que, si los dioses de las votaciones le son favorables —como esperamos—, muy pronto pertenecerá nuestro invitado.

Les hablaré primero yo mismo, estrictamente por razón de edad, mas les quiero adelantar que si hay alguna repetición en nuestras intervenciones es fruto de la más pura casualidad pues el señor Boned y yo no nos hemos puesto de acuerdo para uno u otro enfoque y, por tanto, no conocemos que va a decir el otro. Hemos querido tener dos visiones de todo punto independientes, como el autor presentado merece.

• • •

Usando la conceptualización, tan repetida, de Walter Benjamín, podemos afirmar sin por ello echar a volar la imaginación, que éste es un lugar con aura, con aura taurina quiero decir pues a escasos metros de donde nos hallamos los miembros de la cuadrilla ponían al toro en suerte para que continuase la fase de la lidia que correspondiera, podía ser acercarlo a los picadores, prepararlo para las banderillas o, ya actuando el maestro, para que éste comenzara la faena de muleta.

Me van ustedes a permitir que, aunque sea por mi mismo, ponga en suerte a este toro de la presentación acudiendo a unas palabras del gran arquitecto y amigo de nuestro autor, Álvaro Siza. Pertenecen a un delicioso librito, que desde ya les recomiendo, titulado *Una conversación,* y



JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN. *SER-ARQUITECTURA*. ABADA EDITORES, 2021

al que luego me referiré más ampliamente. Dice el arquitecto portugués: «...Mi conocimiento es mucho más vago que el que se adquiere con el estudio. Y debo decir que convivo bien con ello, ya que, para mi temperamento, y para lo que significa para mi el proyecto de arquitectura, no lo veo ya como una falta, sino más bien como un acicate para una aproximación a un estudio que no tiene la ambición, o convicción, de poder encontrar algo definitivo. Hay, asumida en cierta medida, una especie de ignorancia que, si no se considera como una limitación, ayuda a la posibilidad de un estudio más franco, de una investigación más relajada y sin prejuicios.»

A estas palabras, con ecos de Nicolás de Cusa y del propio Agustín de Hipona, me acojo, a esa forma de conocimiento a la que el sabio maestro luso se refiere para, desde esa perspectiva, desde esa docta ignorancia que quisiera alcanzar, hablarles a ustedes del libro *Ser-Arquitectura*.

Me refiero, como de alguna manera he dicho antes, a un libro insólito pues no suelen maridarse filosofía y arquitectura y mucho menos

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *SER-ARQUITECTURA*. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. FERNANDO GUERRERO, EN REPRESENTACIÓN DE LA EDITORIAL ABADA; LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO; EL ARQUITECTO Y AUTOR DEL LIBRO, D. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN, Y EL ACADÉMICO DE NÚMERO D. JAVIER BONED PURKISS

publicarse libros de tan amplio horizonte como el que nos ocupa; porque esta obra es una aventura intelectual de alto calado, una aventura referida al vacío con sentido que es la arquitectura y que hace su periplo a través del proceloso mar de la filosofía.

Detrás de estas páginas está un hombre con su sempiterna pipa, que es profesor, arquitecto, un ilustrado e intelectual apasionado que recorre en todas las dimensiones y direcciones los días de la arquitectura, más no para agregar un capítulo más a ese discurrir histórico y continuar la rueda, sino para que ese discurso en el tiempo le ayude a penetrar en el ser de la arquitectura, atravesando la noche oscura de lo por definir, tanteando en lo desconocido y levantando el velo que al propio ser oculta.

Para una conferencia dictada en 1951 y publicada al año siguiente, Heidegger escribió un texto que ha hecho fortuna entre los muchos suyos, me refiero al titulado *Construir Habitar Pensar*. El título de ese texto, al que luego haremos mención más extensa, ha sido, a lo largo del tiempo, ortográficamente escrito de distintas maneras. Unas veces, con una coma detrás de las dos primeras palabras; otras veces con un simple guion entre ellas y ahora, conforme van apareciendo sus ingentes obras completas, se suele escribir con las tres palabras simplemente, todas en mayúsculas.

Obsérvese que los tres verbos están en infinitivo. Es ésta del infinitivo una forma no personal del verbo que expresa una idea verbal de forma abstracta, sin concretar las variaciones gramaticales de voz, modo, tiempo, aspecto, número y persona; funciona como nombre y como verbo.

Ese uso del infinitivo hace que la significación de las palabras se expanda en sus sentidos y, de alguna forma, al convertirse en forma abstracta adquiere mayor hondura y capacidad de penetración, tiñéndose (a mi entender y muy profundamente) del mirar filosófico. Es el mismo Heidegger el que, unos años antes de escribir el texto referido, en su *Carta sobre el humanismo* había dicho: «Liberar al lenguaje de la gramática para ganar un orden esencial más originario es algo reservado al pensar y poetizar.»

En la obra que presentamos, fruto del pensar, no es infrecuente el uso de los verbos en infinitivo, hasta el punto de que el título es el de *Ser-Arquitectura*.

Esta es la primera pregunta que tengo para el autor ¿Por qué ese título y cual es el valor que en este caso tiene el guion separador entre las dos palabras? ¿Cuál es el significado último del

LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO, PRESENTANDO EL LIBRO *SER-ARQUITECTURA*, CON TEXTO REALIZADO POR EL PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

título? Porque podría haber sido algo más explícito, como por ejemplo *El ser de la arquitectura*... ahí queda la pregunta, que no me parece baladí porque si sabemos el sentido que el autor da a su título, sabremos mucho del porqué de la obra o quizá adquiriremos otra perspectiva de lectura que enriquezca a la nuestra.

• • •

Hace ya más de tres lustros el Consorcio del Círculo de Bellas Artes celebró una exposición y editó una obra de gran interés para la arquitectura del siglo XX. Se tituló *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El poema del ángulo recto.*

Como es sabido el arquitecto suizo fue, además de arquitecto, pintor, grabador y escultor; amén de autor de relevantes textos teóricos sobre la arquitectura y las artes en general. La edición, se dividía en dos volúmenes, el primero comprendía una mirada miscelánea sobre el hacer de Le Corbusier y un conjunto de artículos de diferentes autores, entre ellos el de Juan Miguel Hernández León titulado *La atracción del abismo.* En él transcribe una cita del suizo, una afirmación que ha hecho historia y que corresponde a la época que Hernández León califica como *recherche patiente,* (búsqueda paciente) de Le Corbusier, hacia los años 1921-1926. Dice así: «...La casa tiene dos finalidades. Es en primer lugar una *machine à habiter,* es decir una máquina a proporcionarnos una ayuda eficaz para la rapidez y exactitud en el trabajo, una máquina diligente, y previsora para satisfacer las exigencias del cuerpo: confort. Pero es, además, el lugar útil para la meditación, y al fin el lugar donde la belleza existe y aporta al espíritu la calma que le es indispensable.»

Sobre ello escribió Hernández León en el artículo citado: «...Le Corbusier reconoce lo que para él parece un conflicto irresoluble: la confrontación entre lo sensible y lo racional, que no solo se detecta en la dimensión perceptiva, sino que puede encontrarse, como indicó Manfredo Tafuri, en las oposiciones-colectividad, naturaleza-artificio, Apolo-Dionisos, tan presentes en su teoría y práctica creadora, a veces cercanas a las tentaciones de la subversión surrealista (...) Porque lo más fascinantes en Le Corbusier sigue siendo esa *atracción hacia el abismo* que surge en la aparente transformación de los años treinta. Una *fisura* abierta que ahonda en las oposiciones iniciales, las paradojas teóricas, y recupera una mirada sobre *lo arcaico* como origen e invariante de cualquier posibilidad de arte.»

Ese texto fundacional de Le Corbusier lo vuelve a usar nuestro autor para el libro que hoy presentamos y, saltando por cima de los rechazos que la consideración de la casa como máquina para habitar ha suscitado desde que fuera dicha, afirma en esta obra que «...la estimación de Le Corbusier de la arquitectura como *objeto técnico,* no resulta tan desacertada, en cuanto parece atender a la idea de su *génesis,* lo que anticipa la superación de aquella concepción de una individuación como forma estable para reconocer su potencialidad hacia un *sistema abierto*».

Y afirma, zanjando la cuestión: «...Solo la equivocada distinción entre cultura y técnica conduce a ignorar la auténtica naturaleza del objeto técnico, de *la máquina* en concreto, análoga a la del objeto estético.»

Esto nos lleva de plano al resbaladizo y difícil concepto de qué sea la belleza. Nuestro autor, en el capítulo titulado *Pensar la belleza,* cita a Descartes cuando dice que *la belleza no es medible*. Trae, asimismo, Juan Miguel a colación lo que Baruch Spinoza, ese filósofo que sigue estando de plena actualidad, afirma en carta de 1665 que dirige a Oldenburg: «... quisiera advertir que no atribuyo a la Naturaleza la fealdad, el orden ni la confusión. Pues no puede decirse que las cosas sean hermosas o feas, ordenadas o confusas, a no ser con respecto a nuestra imaginación».

Demos ahora un salto desde el mundo de la filosofía de hace unos siglos a la más actual y al del propio arte y veamos lo que nos dice el escultor Chillida, tan cerca de los arquitectos en su lucha constante por cercar el vacío y aprehenderlo para transformarlo en espacio, un espacio distinto que el de la arquitectura, un espacio que cabía en las cóncavas manos que dibujaba porque de ellas surgía. Ese escultor que, por su cercanía al filósofo, fue llamado por Heidegger para ilustrar su texto *Die Kunst und der Raum* y para el cual Chillida realizó seis *lithocollages*. En ese texto, una muy profunda reflexión sobre el vacío y el espacio se manifiesta, preguntándose el filósofo sobre la naturaleza de este último y nos dice: «... Espaciar es dejar libres los lugares, en los que un dios se deja ver, los lugares, de los que los dioses han huido, los lugares, en los que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo.»

¿Puede ser un lugar sin dioses espacio para el habitar del hombre? ¿Necesitará ese espacio de la belleza para hacerse aceptar por quien ha de habitarlo?

Dudas nos trae Chillida cuando nos dice que «...La belleza se mezcla siempre en los asuntos del arte. No siempre para bien. Es a veces uno de los enemigos más tenaces y peligrosos.»

Y así puede llegar a ser: la belleza como lo contrario de lo buscado, salvo que —como dice Hernández León— incidamos en la peculiar temporalidad de la belleza: un aparecer que resulta ser *acontecimiento;* un acaecer en el que convive el instante y el tiempo abierto por el deseo en su camino hacia la verdad.

¿Es su acercamiento a la verdad lo que da a la belleza su esencialidad en el construir, más aún en el concreto construir para habitar? Escribe Juan Miguel que *cuando hay obra de arte, hay belleza, y ésta sólo se distingue por el material de que se compone*. Los artistas, y con ellos los arquitectos, saben que un cuadro, una escultura, una obra arquitectónica es, primero que otra cosa, una cuestión técnica a resolver y luego todo lo demás. Martínez Marzoa, citado por nuestro autor, lo dice así: «...Mientras el artista está cogido en sus materiales, no puede haber obra de arte; sin por el contrario mantiene la distancia o independencia que hemos mencionado, entonces no importa que en el material haya conceptos, puesto que en ellos no rige la construcción y, por tanto, lo que hay es belleza libre.»

De otro lado es en ciertos intersticios de lo sensible en donde se aloja la belleza, y quizá por ello Hernández León cita a Bacon cuando dice que «...no hay belleza excelsa que no tenga algo de extraño en sus proporciones.» Lo que hace decir a nuestro autor que «por tanto, la *felicity* que, para Bacon, procura la belleza, es también producto de un ingenio no sometido a las reglas».

Emociona ver como Hernández León incide con el bisturí de su preguntar para abordar el ser de la arquitectura. Atraviesa oscuridades sus pasos transcurren por estancias vacías donde habita lo más sencillo, es decir, lo más difícil. Recuerda a Mies van der Rohe al decir que «... la arquitectura surge cuando dos ladrillos están colocados juntos cuidadosamente». Por tanto, dice nuestro autor, no son los ladrillos, sino el cuidado, es decir, el *saber hacer,* lo que permite ese trascender hacia un ámbito no material, donde reside lo que llamamos «arquitectura».

Ese afirmar me evoca algunos bodegones de Sánchez Cotán, pura fisicidad que a fuer de ser ella misma, honesta y limpiamente, cargada de serenidad y de una quietud casi metafísica, trasciende a la materia de la que está hecha. Quizá esos cuadros tienen el mismo origen, que el que tiene, al decir de nuestro autor, un proyecto de arquitectura que se basa en *un preguntar* más que en *un definir*. Respondiéndole Álvaro Siza: «...Preguntar y preguntarnos a nosotros mismos... La duda, la duda; la base del desarrollo es la duda».

Para Ángel Gabilondo, presentador de este libro en Madrid hace escasos días, nos encontramos ante «un libro para sabios, no ya por saberlo todo y sabérselas todas, sabios por afán de saber. No hablamos de un simple afán de erudición, nada desdeñable, sino de una determinación, porque cada línea que escribamos o leamos de verdad nos transforma en alguien en cierto modo otro.»

Y para ir concluyendo quiero dejar al autor otra pregunta al aire. En el librito, complementario a todas luces del que presentamos y en el que se recoge una bella conversación entre nuestro autor y el arquitecto Álvaro Siza hay un pasaje en el que ambos interlocutores hablan de la necesidad actual de los ordenadores para llevar hoy a cabo los proyectos de arquitectura, hablan también de la propia limitación que ambos tienen para servirse directamente de esos instrumentos y hablando sobre ello Hernández León se refiere a la llamada «morfogénesis», aquella que en base a determinados programas: «...El ordenador (y son palabras de nuestro autor) mediante series paramétricas, va desplegando de manera continua sus propias opciones, sus variaciones sobre la forma inicial. Ahí, me parece que el papel del arquitecto, el supuesto creador, sería el de decir: aquí me detengo... Su misión concreta será decidir cual de ellas le convence. Creo que es una condición, una modalidad proyectual distinta..., como si el *objeto* tuviera su propia autonomía en el desarrollo de la forma. No en vano se llama "morfogénesis", es decir, génesis de la forma... ¿No te produce eso una sensación de que hay una excesiva distancia entre el creador y la lógica interna del programa informático?»

Cuando la inteligencia artificial dé un paso más, aún más lejos que está hoy y los proyectos de arquitectura lleguen a ser hijos de sofisticados programas, cuando las que Henri Focillon denominó «edades de la mano» hayan sido arrastradas por el viento de la historia ¿cuál será *el ser de la arquitectura?* Quizá entonces pueda añadir nuestro autor un nuevo capítulo a este libro o abrir su pensar a esa probable nueva arquitectura, cuyo ser hoy ignoramos.

No es este un libro fácil, pero nada que importe lo es. La excelencia lo envuelve por doquier y no debemos olvidar, como afirma Spinoza en las palabras con las que da fin a la Ética: que... «todo lo excelso es tan difícil como raro.»

SER-ARQUITECTURA, DE JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

Javier Boned Purkiss

Buenas tardes, en primer lugar, quiero agradecer al Aula de Cultura Sur, a la editorial Abada y al Centro Cultural La Malagueta (Diputación de Málaga), la invitación a colaborar en la presentación de este magnífico libro.

Bien. Vivimos en una época de las *no cosas*, nos recuerda Byung-Chul Han, una época en la que, «...como cazadores de información que somos, nos volvemos ciegos y sordos para las cosas silenciosas, discretas, para las cosas más comunes y menudas que no nos estimulan, pero que nos "anclan" en el ser.» Las cosas son polos de reposo de la vida. En la actualidad nos invaden las no-cosas, que están completamente recubiertas de información, y en la información es imposible detenerse, pues carece de la firmeza del ser.

Bien, pues me atrevo a asegurar que este magnífico libro de Juan Miguel Hernández León es una cosa de arquitectura, una *cosa-libro de arquitectura*, constatando que las cosas siem-

pre «reúnen» las referencias plenas de sentido en las que la existencia humana se halla integrada.

Así, frente al carácter aditivo-discontinuo de la información, se nos aparece el carácter narrativo-continuo de la cosa-libro. Una continuidad narrativa que crea significado y contexto. En la información, la eficacia sustituye a la verdad, lo que cuenta es el efecto a corto plazo. Las *cosas*, por el contrario, nos *anclan* al ser y dan a la vida humana un sostén. Y es que la verdad requiere mucho tiempo, y donde se da una información tras otra, no tenemos tiempo para la verdad. Esta *cosa-libro, Ser-arquitectura*, es apasionante, porque guarda, envuelve recuerdos, recuerdos de arquitectura, de arte, de pensamientos, que, tratados con delicadeza, con mesura, con sabiduría, nos acercan al ser.

Como dice Heidegger... «en cuanto tenemos la Cosa-pensada ante los ojos y la escucha atenta a la palabra, se logra el pensar». Este libro es una *cosa-pensada,* y por tanto una *cosa-sentida*, y no debemos entenderlo como un saber académico. Nos hace pensar sobre la arquitectura, lo cual es relevante teniendo en cuenta que ambos asuntos, el pensar y el pensar sobre la arquitectura, aunque han ido de la mano, no se han mostrado tan claramente unidos, entrelazados, como en este libro. Este libro es una *cosa-pensada* que quiere encontrar el ser de la arquitectura, la re-inventa, sale a su encuentro, aun a riesgo de socavar los cimientos de cómo ha sido pensada y sentida dicha arquitectura, y llega a poner en tela de juicio l*o último*, *lo profundo*. Hay en esta *cosa-libro* un cierto *desgarro* como modo de pensamiento. Nos dice Heidegger: «...Algo hay que romper para pensar, para crecer. En este sentido, por ejemplo, un fenómeno de nuestra época, el fútbol, es perfecto para no crecer; porque no hay innovación, las reglas no se adecúan a los nuevos tiempos. El jugador "magistral", el intérprete del juego, es el que tiene que "re-inventarlo", sabiendo que las reglas no favorecen, no ayudan a esa invención, sino que más bien se oponen. El jugador "genial" es un eterno disconforme con la situación del juego, y no se contenta con ir ganando.»

EL ACADÉMICO DE NÚMERO D. JAVIER BONED PURKISS, PRESENTANDO EL LIBRO *SER-ARQUITECTURA*

¿Cómo se piensa entonces un libro de arquitectura como éste? Solamente desde el pensamiento profundo y la asunción del tiempo, viviendo plenamente el no-olvido, sin negar la historicidad, negación que se convierte a veces en el objetivo último del no-pensar. Afrontar el no-olvido de la arquitectura como la única posibilidad para explicarla. Pensar la arquitectura buscando lo que habla a favor de ella, desplegando su ser en el tiempo.

Un libro de arquitectura, y este lo es, debe hablar menos de la técnica y pensar más en la esencia de esa técnica. Por los caminos históricos nunca se llegará a saber qué es historia, ni por los matemáticos, qué son las matemáticas. El camino del pensamiento es la esencia de los distintos ámbitos.

Este libro de arquitectura se ha pensado desde un pensar *rememorante* que apunta y señala hacia un pasado primordial, siempre latente, y a la vez por ello adviniente como *porvenir esencial*. Pero un *pasado* no como aquello que estuvo presente, incapaz de surtir ahora efectos, de ser efectivo, sino como aquello que *ha sido*, lo pre-

servado en verdad en su esencia, y que por tanto está siempre alentando, como *lo pendiente* en lo por venir. En este sentido, *lo sido* es realmente más efectivo que ninguna cosa del presente.

Este libro de arquitectura denota un saber enciclopédico que quiere ignorar su condición como tal saber, siendo su autor consciente que una enciclopedia enfocada hacia el ser es el único medio en que podemos dar razón del funcionamiento de una cultura, en cuanto sistema constituido por la interconexión de las distintas *formas de ser* de la arquitectura desde que tiene conciencia de su autonomía. Un libro como éste se convierte así en un modelo teórico que permite explicar la arquitectura en toda su complejidad, sustituyendo el significado universal por un sistema cualitativo de diferencias, síntomas e indicios que nos permiten establecer conjeturas sobre lo esencial.

Lo realmente fructífero de este libro es que se nos presenta como una obra, representación abierta y no definitiva de contextos y circunstancias, a través de un conjunto limitado de conceptos razonables, de gramáticas, de teorías, de historias que, cuidadosamente seleccionadas, conforman el marco del ser.

El conglomerado esencial de la arquitectura se conforma en este libro-obra con piezas distintas de las habituales, más sutiles, más profundas, más amplias, que se manifiestan bien en forma de infinitivos como *medir* o *pensar* (la belleza), *tratar* (la utopía), *ver* (las fuerzas), *representar* (lo invisible), *pensar* y *sentir* (lo moderno), o de sustantivos: *vida y exasperación* (de las formas), *placeres* (de la necesidad), *origen* (de lo moderno), *espectros* (de la modernidad), y a través del concluyente término *presencia*. Todas las partes como conjunto, y cada una individualmente, nos van desvelando el ser de la arquitectura, en sus distintas relaciones con la belleza, con la obra de arte, con la filosofía, y nos envuelve en todo momento desde su distancia conceptual.

Juan Miguel Hernández León *construye* un pensamiento sobre lo que la arquitectura *es*, desplegando los contextos donde la arquitectura *ha sido*, sometiéndolos a un control selectivo, sin reglas universales establecidas de antemano, una construcción capaz de generar gran cantidad de matices (utilizando las palabras de forma muy precisa) que le sirven para regular la complejidad del fenómeno *esencial* de la arquitectura.

El *ser-obra* abre un mundo. Juan Miguel abre el mundo de la arquitectura y nos desvela su ser. Un libro sobre arquitectura sería entonces una cosa que nos pone en disposición de abrir su mundo. Encierra la tarea de *hacer visible lo oculto* como asegura Foucault, «...encontrar los signos que explican la naturaleza de algo». Según Heidegger, es la tarea de *desvelar* la figura, hacer aparecer la forma, «materia conformada que es obrada por el arte».

Lo que ocurre es que a medida que el autor va desvelando la esencia de la arquitectura, se va asumiendo, se va constatando en ella, ya desde el *Cinquecento*, la aterradora presencia en su forma de un devenir que la destruye, produciendo una inquietud que representa, por la sucesiva colisión de sus múltiples atributos, la apertura de una fisura o una grieta, un espacio intersticial, en el cual parece residir *el ser* de la arquitectura. Y así empezamos a entenderla como algo que pretende conectar lo inconectado, configurándose como un sistema de diferencias, de transformaciones, de relaciones que llegarán a ser paradójicas y que se llamarán unas a otras. ¿Pero... cómo se hace para que un acontecimiento remita a otro a pesar de sus diferencias? Según Gilles Deleuze «...quizás permitiendo que esta variedad sea atravesada por una sola y misma grieta, que interprete un mismo aire en todos los tonos posibles con todas las palabras posibles, formando un sistema de ecos y resonancias, un sistema de signos, en definitiva.»

La arquitectura, además de su carácter de máquina de habitar y de emocionar que ya propuso Le Corbusier, es una máquina de signos del arte, aquellos donde se aloja lo esencial. Una esencia, tal como se manifiesta en la obra de arte, dice Deleuze, «...es una diferencia interna,

una diferencia cualitativa», que existe en la manera en que la arquitectura se nos aparece.

En el *libro-obra* las fisuras se siguen sucediendo sin razón aparente que las justifique, y se sigue pensando en el interior de las fracturas que la arquitectura, en su aparecer, nos ofrece: fracturas diversas, múltiples, entre *ars* y *téchne*, entre lo visible y lo invisible, entre la ciencia de lo verdadero y la belleza sin razón aparente, entre lo apolíneo y lo dionisíaco, y en todas se va constituyendo el *ser-arquitectura* como una frontera o límite, mientras que el *libro-obra* se nos va revelando como un misterio que va dejando un resto a su alrededor, y que no podía aparecer al comienzo.

Este límite presiona al autor, quien se alza hasta aquellas interrogaciones radicales que preguntan por el sentido o el sinsentido, apelando, como dice Eugenio Trías, a *una razón fronteriza*. «...Como tal debe entenderse una racionalidad que descubre su propia limitación en la imposibilidad radical de generar el dato mismo desde el cual puede levantarse como razón. Pero a la vez reconoce en ese límite la palanca que puede darle acceso, en este caso, al ser de la arquitectura, con una gran hondura crítica.»

En el *libro-obra* va apareciendo en la arquitectura la exigencia de una atención fenomenológica, en un mostrarse que la sobrepasa. Lo que se constata es la aparición de un fenómeno de extrañamiento, una especie de estructura, y se va elevando a un nuevo valor la mezcla confusa y horrorosa de lo diferente, sin armonía alguna. Una suerte de desorganización progresiva, como una infiltración de lo oscuro, de lo monstruoso, de lo espectral. Quizás el *ser-arquitectura* se encuentre representado por ese monstruo de los mil pliegues, ese rinoceronte o abada enigmático que se nos muestra en la portada del libro, quizás una alegoría de la propia aventura editorial que sustenta su imagen. Quizás la verdad de la arquitectura como obra de arte se encuentre en esta imagen inquietante donde se recluye el ser, quedando la verdad del *libro-obra* también recluida en ella.

EL ARQUITECTO Y AUTOR DEL LIBRO *SER-ARQUITECTURA*, D. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN, PRONUNCIANDO LAS PALABRAS FINALES

Pero después de este viaje titánico en busca de la posibilidad de la esencia de la arquitectura, Juan Miguel Hernández León nos da un descanso, detiene el ritmo de la historicidad, y en su *libro-obra*, desenvuelve un regalo y nos ofrece la idea de presencia como sentido del *ser-arquitectura*, presencia silenciosa como una relación ineludible con el presente, una manera de ser del tiempo que hace sitio a las cosas, un desocultamiento, una figura que aparece producto del arte que sobrepasa sus propios límites. En definitiva, como dice Deleuze, una intensidad de lo diferente, en la que se da, como nos dice literalmente el autor, «...esa fuerza invisible del efecto del arte, que en su condición de vehículo que hace trascender a la edificación como arquitectura, no sólo es el territorio de lo sensible, sino de lo originario de un pensar el ser, de un dejar ser al ser.»

En el libro-obra *Ser-arquitectura* Juan Miguel Hernández León recupera la arquitectura misma, en una aproximación selectiva a sus verdades, lo que para él es una necesidad imperiosa y casi involuntaria, ya que la arquitectura *fuerza a pensar*. El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar. Mucho más importante que el pensamiento es lo que éste *da a pensar*, y más importante que el filósofo, es el poeta.

En este sentido Juan Miguel actúa en este *libro-obra* no como un poeta sino como un rapsoda (él mismo hace referencia a esta figura), un declamador de poetas, un intérprete de intérpretes, una posición intermedia entre el poeta (intérprete de los dioses) y los lectores, que cierran el círculo de la interpretación. Hay también un arte en el decir, en el explicar el arte de la arquitectura. Para ello hay que distanciarse del saber relativo a su *logos*, declamando como intérprete, poniendo en escena el *logos* del poeta para decir lo que aún no se ha dicho.

Y por último... ¿Para qué este libro S*er-arquitectura*?

En 1978, Alexis Baarsch y Jean Cristophe Bailly, editaron un libro colectivo, construido sobre las respuestas otorgadas a la célebre pregunta de Hölderlin (traducida al inglés) ¿»*Why poets in a hollow age?,* ¿para qué poetas en tiempo de carencia? Nosotros podríamos decir... ¿para qué rapsodas en tiempos de crisis? (o alternativamente tiempos de amargura, de incertidumbre, de necesidad).

Vintila Horia, Premio Goncourt, autor de la *Introducción a la Literatura del S. XX*, suministraba una respuesta muy precisa, centrada en los testimonios de Rilke y Heidegger. El verso de Hölderlin, correspondiente a la segunda estrofa del poema Pan y Vino, encuentra sentido, dentro de esta interpretación, en el desgarrado testimonio de Rilke para quien el poeta, será precisamente, «lo que salva».

Como nos comentaba el catedrático Juan Daniel Fullaondo, «...la gente busca respuestas más allá de su posibilidad de formularlas. El hombre se encuentra proyectado por el Ser, dice Heidegger, fuera de sus propios límites, en un riesgo permanente. El riesgo nos sitúa fuera de cualquier seguridad, en una situación sin cobijo. Esta es una característica de lo humano. Las plantas carecen de sufrimiento al faltarles esa conciencia del riesgo, de su ausencia de cobijo. Pero es, precisamente, esa conciencia la que hace encontrar la salvación, situándose sin amparo, se nos dice con una hermosa imagen, en "el viento de lo abierto". La técnica, proseguirá Heidegger, sustituirá el riesgo por la seguridad, llenando el mundo de objetos muertos que esconden, ocultan, desvirtúan, el origen y el sentido de las cosas. La producción técnica llega a ser la organización de la segregación, de la despedida, y el Ángel rilkeano, el Ángel de las Elegías, es el ser que se ofrece como garantía para reconocer lo invisible a un nivel mucho más elevado de la realidad. Como Zaratustra, el Ángel será un ser lanzado en ese mismo viento de lo abierto. Y es terrible porque nos empuja hacia el riesgo y nos hace verlo.» Y continúa Heidegger: «...Cuanto mayor sea el desastre, mejor cantarán los que arriesgan su decir, porque al obligarnos a volver a nuestro ser sin amparo, ni cobijo, hacia lo abierto... nos recuerdan, de esta manera, la salvación. He aquí el porqué de los poetas en tiempos de desastre».

He aquí, a mi entender, para qué ha surgido este apasionante libro, S*er-arquitectura*. Juan Miguel Hernández León vuelve a la casa del ser, de la que nunca se fue del todo, exponiéndose también al viento de lo abierto.

Por cierto, la bibliografía que aparece en el libro es definitiva, esencial en su totalidad.

Muchas gracias. •

DONACIONES. FÉLIX REVELLO DE TORO

Elías de Mateo Avilés

EXPOSICIÓN: *DONACIONES*
SALA TEMPORAL DEL MUSEO REVELLO DE TORO
DEL 1 DE FEBRERO AL 1 DE MAYO DE 2022

A lo largo de sus más de diez años de existencia, el Museo Revello de Toro ha ido recibiendo una serie de donaciones y depósitos de óleos y dibujos firmados por uno de los más veteranos y prestigiosos pintores españoles contemporáneos.

Con la exposición temporal DONACIONES, se quiere dar a conocer y poner en valor alguna de estas creaciones nunca antes vistas por el gran público y que demuestran, entre otras cosas, la proyección y el prestigio, tanto de Revello de Toro como de su Museo.

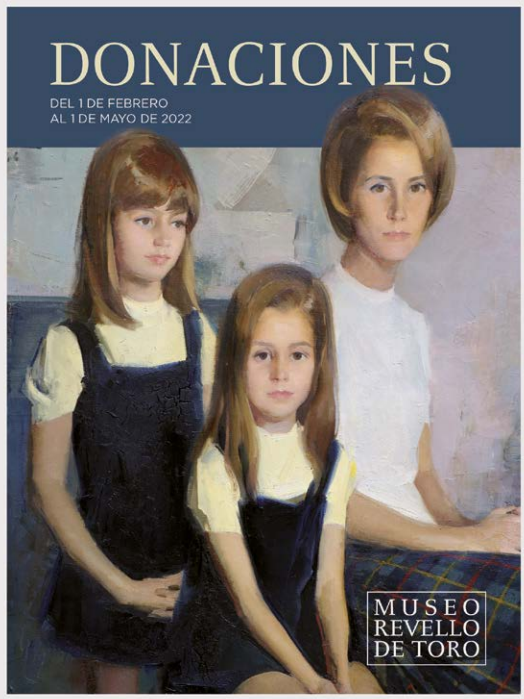
La muestra abarca nueve obras, ocho óleos y un dibujo. En todas ellas, la figura humana es la protagonista a través del retrato, género en el que Félix Revello ha desarrollado una buena parte de su obra. Su cronología abarca desde 1954 hasta 2007.

De los años 50 del pasado siglo se muestran tres retratos de una misma familia. Los de *Luis Martín-Ballestero y Costea* (1958) fiscal del Supremo y catedrático de Derecho Civil; el de su hijo, el también jurista *Luis Martín-Ballestero Hernández* (1954), el cual ha donado las referidas obras y el de la tía de este último, *Margarita Hernández Bogado* (1954).

Coetánea de las anteriores es el retrato de busto de *Cristina Jiménez-Dávila* (1958) donde Revello establece su particular modelo de retrato femenino de busto con el uso de sus famosos blancos.

Ya de los años sesenta son los retratos de cuerpo entero de *Cristina Viñas Puigcarbó* (1966) y de *Carmen Moreno de Llach* (1968). En ellos demuestra su maestría en el tratamiento de los colores y en plasmar en el lienzo la textura y el brillo de la seda natural.

De los mismos años es una obra singular por sus dimensiones y concepción. Se trata del *Retrato de la familia Rabasa* (1966). En él, el artista inmortaliza a una joven madre con sus cuatro hijos. La indumentaria y las poses nos retrotraen a una época muy distinta a la actual, tanto en sus valores como en las formas. Por su parte, el retrato de *María Isabel Tejero Villuendas* (1965), nos viene a mostrar, una vez más, la maestría de Revello como pintor de la infancia.



EXPOSICIÓN *DONACIONES*. FÉLIX REVELLO DE TORO. MUSEO REVELLO DE TORO

Como contrapunto a las obras ya comentadas, la exposición se completa con un *Dibujo de Carmen* (2007), donado en su día por el pintor al hoy desaparecido Colegio Oficial de Delineantes y dedicado al gran dibujante malagueño del siglo XIX Emilio de la Cerda. •

MALAGUEÑAS. FÉLIX REVELLO DE TORO

Elías de Mateo Avilés

EXPOSICIÓN: *MALAGUEÑAS*
SALA TEMPORAL DEL MUSEO REVELLO DE TORO
DEL 1 DE FEBRERO DE 2022 AL 1 DE MAYO DE 2023

Un gran número de viajeros extranjeros que visitaron Málaga durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX nos han dejado interesantes testimonios escritos sobre nuestra ciudad y sus gentes. Un común denominador de estas impresiones se concreta en la alabanza de la belleza y donosura de las malagueñas.

En el universo creativo de Félix Revello, la mujer ocupa, por derecho propio, el lugar más importante. En lo que él define como *obras de creación libre*, es capaz de expresar, a través de sus pinceles y de su paleta, toda la belleza, el encanto, la seducción, el misterio y la sensualidad de sus modelos. De alguna manera sigue una línea temática que marcó, en su momento el cordobés Julio Romero de Torres.

En sus retratos femeninos, siempre bellos y exquisitos, está presente todo lo anterior junto a un sabio ejercicio de conjunción entre idealismo y realismo.

La presente exposición temporal quiere mostrar nueve creaciones que poseen, como denominador común, el que todos los retratos femeninos expuestos están protagonizados por malagueñas de nacimiento o de adopción.

De 1959 es el retrato de busto de Janine Prelaz, ataviada con elegante vestido negro y que, en su semblante bello y sereno. Un año más tarde, Revello inmortaliza el rostro de Blanca González Fernández-Canivell, una dama de raíces dominicanas de profunda y atrayente mirada. En 1968 posa para el pintor María Paz Temboury Villarejo. Aquí ya aparecen sus famosos blancos y su maestría para inmortalizar el brillo y el atractivo de los ojos femeninos.

Un retrato muy especial y querido por el artista es el que realiza, en 1973, a Nena Huelin, su prima, que durante muchos años le sirvió como modelo. Trinidad García-Herrera es retratada por el pintor al año siguiente. De nuevo están presentes aquí sus blancos y su maestría para captar la personalidad de quién posa para él.

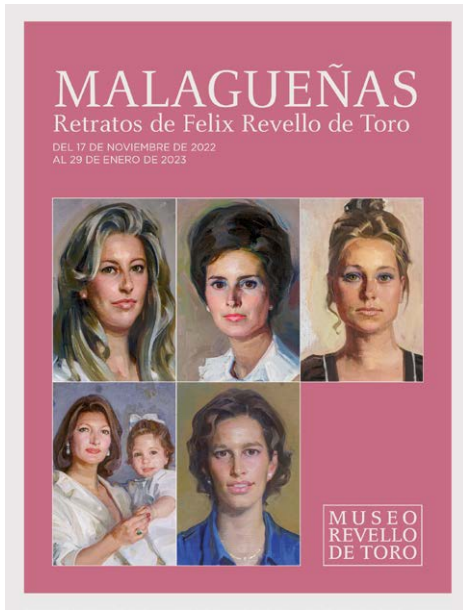
Del año 2000 es la obra dedicada a María Dolores Soler. En ella el artista se atreve con un color tan comprometido como el azul e inmortaliza la frescura juvenil desenfadada de una nueva generación.

Quizás la obra más original y de mayor ambición de las expuestas es el retrato de gran formato de Francisca Manzano junto a su nieta María, de 2002. En él se exalta la belleza serena de una joven abuela y demuestra su maestría como pintor de la infancia.

La actual consejera de Economía de la Junta de Andalucía, Carolina España posa para el maestro en 2005. En este retrato destaca el gran protagonismo que Revello otorga al exuberante cabello de la modelo.

Finalmente, el retrato de Pilar Díaz Bueno, de 2006, nos muestra la evolución del pintor en el tratamiento de la pincelada utilizando unas magistrales manchas en los ropajes. •

EXPOSICIÓN *MALAGUEÑAS*. FÉLIX REVELLO DE TORO. MUSEO REVELLO DE TORO



LA MATERIA DE LOS SUEÑOS. SUSO DE MARCOS

Suso de Marcos

EXPOSICIÓN: *LA MATERIA DE LOS SUEÑOS*
SALA DE EXPOSICIONES DEL MAD DE ANTEQUERA
DEL 29 DE ABRIL AL 3 DE JULIO DE 2022
COMISARIA: LOURDES JIMÉNEZ

EXPOSICIÓN *LA MATERIA DE LOS SUEÑOS*. SUSO DE MARCOS. MAD DE ANTEQUERA

Por primera vez se pudieron ver reunidos en una exposición, los poemas de Manuel Alcántara con la selección de poemas de poetas contemporáneos españoles, convertidos en materia escultórica, a través de la concepción creativa de Suso de Marcos.

La disposición arquitectónica del Palacio de Los Colarte, en el que se ubica el museo, ha permitido una distribución expositiva en cuatro espacios, de forma que, sin perder el contacto y diálogo con la totalidad, se consiguió una idónea individualización entre las diez obras que componen el conjunto sobre otros tantos poemas de Manuel Alcántara, con las que se ubicaban en la sala contigua realizadas sobre los poemas de otros poetas contemporáneos como, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonal, Carmen Conde, Jaime Siles, Miguel Anxo Fernán Vello, María Victoria Atencia, Alfonso Canales, Luis Alberto de Cuenca, Ángel González, Luis Antonio de Villena y Luis García Montero. En el siguiente espacio establecido en el recorrido, constituido por el patio abierto, se instaló la pieza titulada Hybris, sobre el

poema homónimo de Aurora Luque, mientras que la escultura sobre el poema de Antonio Gamoneda y las pinturas, sobre poemas de Emilio Prados, Rafael León y Agustín García Calvo, quedaron reunidas en una sala de menores dimensiones acorde al tamaño y número de las obras bidimensionales. Junto a las obras plásticas los visitantes podían leer, con comodidad, los correspondientes poemas en los que el escultor se había inspirado.

De la mayoría de personas cercanas a la cultura plástica, son conocidas las múltiples dificultades que presenta el factor escultórico: desde el propio coste de materiales, disposición de uno o varios espacios de taller que permitan la maniobrabilidad de materiales, tanto en dimensiones como en peso, así como la variedad de herramientas y maquinaria, la complejidad técnica en la ejecución y más si se trata de un escultor como Suso que suele incluir varios materiales en una misma obra, el embalaje, transporte y especialmente, de cara al observador, la distribución en los espacios o la iluminación. En este caso, las óptimas dimensiones de los espacios proporcionaron, esa necesidad que requieren las formas volumétricas de poder ser recorridas perimetralmente. Una visualización a la que contribuía una iluminación envolvente.

A lo largo de del período de la exposición se llevaron a cabo las actividades programadas, consistentes en: visitas guiadas por el propio artista, a grupos de centros educativos, Academia de Nobles Artes de Antequera y otros grupos, la proyección del documental «Suso de Marcos. De lo Inteligible a lo Sensible» con la intervención posterior de su autor, y por último, una tertulia en torno al escultor.

En el catálogo, editado por la Delegación de Cultura de la Diputación de Málaga y al cuidado de Myriam de Luis y Julio César Jiménez, se encuentran, además de las correspondientes ilustraciones del contenido expositivo, textos del entonces Diputado Delegado de Cultura, Víctor Manuel González García, que también presidió la inauguración de la exposición, el preceptivo texto de la Comisaria, Lourdes Jiménez, el del poeta y actual secretario de esta Real Academia, José Infante, del cual, junto con el poema de José Ángel Valente, toma el título la exposición, y los de Antonio Abad y Suso de Marcos. •

ARTE DESDE MÁLAGA. PASEOS CON EUGENIO CHICANO Y FRANCISCO HERNÁNDEZ

Francisco Javier Carrillo Montesinos

El porvenir de ayer es ya recuerdo
y el niño nunca sabe dónde empieza
el día de mañana cada día.

MANUEL ALCÁNTARA

Érase un 20 de febrero de 1966 cuando fuimos a participar en los Paseos con Antonio Machado en Baeza. Se pretendía leer en público su poesía y colocar un busto de Machado que había esculpido Pablo Serrano (hoy la escultura se encuentra en los Jardines de la Biblioteca Nacional). Se nos prohibió pasear en Baeza por las autoridades de la época. Sentí violenta emoción. Y fui consciente de que nada ni nadie podría impedirme hacer numerosos paseos con Antonio Machado de mano de su poesía.

Corría la década de 1960. Dos incipientes pintores iban consolidando líneas de itinerarios que fueron siempre paralelos y convergentes. Dos gérmenes de fuerzas de la naturaleza. La ciudad, Málaga, era como un laberinto desestructurado que aún se nutría de las consecuencias diferidas de una demasiado larga guerra incivil. Se había publicado en las ediciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce» un opúsculo de Eugenio Chicano que tituló «Opresiones» y que introduje. Pasados los años, de la Imprenta Montes salió «Cuadernos de amor para un infante», manojo de textos cargados con la emoción desabrida de Francisco Hernández. Pintura escrita y escrito de pintores. Pública comunicación de sentimientos profundos que pude percibir las muchas veces que fueron posible los paseos con Eugenio Chicano y con Paco Hernández. Paseos en sus talleres-estudio o a pie de calle. Dos caracteres aparentemente contrapuestos a los que unían la compasión y la bondad generosa; las lecturas y la imaginación recreadora; Los amores a las artes y las artes de amar. Las conversaciones en el taller-estudio de un artista constituyen una referencia básica no solamente para observar el nacimiento de una obra pictórica, sino también para ir asimilando a través de multitud de objetos, recuerdos, anotaciones en las paredes, austero mobiliario, telas en blanco o medio manchadas acumuladas en los rincones, lápices, paletas, pinceles, colores que esperan una oportunidad para crear luz y, sobre todo, sombras y perspectivas. Los respectivos talleres-estudio de Chicano y Hernández no eran torres de marfil. Estaban abiertos al aire que llega de fuera y a la calidez que emerge de dentro. Eran protagonistas de un trasiego permanente de ósmosis de ideas y de personas.

EUGENIO CHICANO EN SU ESTUDIO

FRANCISCO J. CARRILLO, CON EUGENIO CHICANO Y MANUEL ALCÁNTARA

FRANCISCO HERNÁNDEZ EN SU ESTUDIO

Y de información sobre el mundo del arte y sus aledaños.

Una vez, en el estudio de Chicano, un ático victoriano abierto al azul del cielo o a las tormentas de verano, personalmente siempre tuve la sensación de estar en un conversatorio con imaginarios y reales tertulianos que caminan en múltiples direcciones. Eugenio, de personalidad extrovertida y empática, asido fuertemente al arte moderno (y, al clásico) italiano, marcó con significada presencia la Bienal de Venecia. Abrió surcos de suma importancia en el Art Pop en España. Y sorprendente su pintura religiosa (punto común con Paco Hernández, ambos con sus propios estilos), sus recreaciones de personajes históricos de la copla, de la poesía, de la política y de la cotidianeidad del paisaje andaluz. En Chicano, como en Hernández, no había lugar a naturalezas muertas. Todo era vida. Incluso en la caída de un andamio mientras Chicano pintaba un mural religioso (le ocurrió también a Miguel Ángel). Mari Luz, su vida. La mesa reservada cada año en el Chinitas al pasar el Jueves Santo la compartimos en el silencio de puntillas. En algunas ocasiones, paseamos los dos con Manolo Alcántara. Vivíamos la ciudad.

El estudio de Paco Hernández estaba situado en Torre del Mar a ras de una acera. Un gran desorden cubría lo significante: el trabajo en el lienzo. Un lápiz en su mano nunca temblaba mientras en un cristal como paleta generaba el color. De las paredes colgaban pequeñas notas escritas, pensamientos, recordatorios, alguna que otra foto, recortes de periódicos. Siempre la presencia de los últimos libros que solía leer con avidez; a veces, me los ofrecía. De carácter introvertido (quizás incrementado por una sordera a lo Goya), pude apreciar en él, en las distancias cortas rodeado de cuadros, como en el recorrido desde su taller hasta el café Las Yucas, una ternura desbordante y una capacidad

FRANCISCO J. CARRILLO, CON FRANCISCO HERNÁNDEZ

intuitiva de saltar, no en el vacío, al Contemporary Art desde el brillante academicismo en sus óleos y en sus magistrales dibujos; innovador su «Crucifixión de San Pedro» que se encuentra en los Museos del Vaticano. La última serie, «Aurora», fue interpretada por algunos como ruptura epistemológica. Cierto que lo fue, pero en su conciencia no se dio el desgarro sino la evolución serena al tiempo que temeraria al entrar en el arte contemporáneo con fuerza; en el gran río que desemboca inexorablemente en un mar sin fronteras.

Estos apuntes son la superficie de numerosos paseos con Chicano y Hernández, maestros del grafismo, de la luz y de las sombras, que fecundaron una amistad leal y un gran goce del espíritu. Francisco Hernández fue, también, compañero numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Faltaba, a mi entender, el ingreso en dicha academia de Eugenio Chicano. Y la entrada tuvo lugar. Otra coincidencia de Hernández y Chicano: la Academia de San Telmo. Sin olvidar al final de esta columna sentimental el dominio de Hernández y de Chicano del espacio desafiante de un lienzo virgen. Ahora, los dos, Eugenio Chicano y Francisco Hernández entraron por la puerta grande (nunca mejor dicho) en el Museo de Málaga, ambos, además, con espacios públicos que llevan sus nombres por decisión municipal.

Pienso que el origen de tantas coincidencias está en que ambos perseveraron hasta el final en la evolución sostenida del misterio de la recreación, en ambos de excepcional interiorización. Forman parte de aquella relevante Generación de los 50 en Málaga, con proyección, ellos y algunos otros, allende nuestras fronteras locales y nacionales. Pasaron a la historia en la memoria del presente que ya es porvenir. •

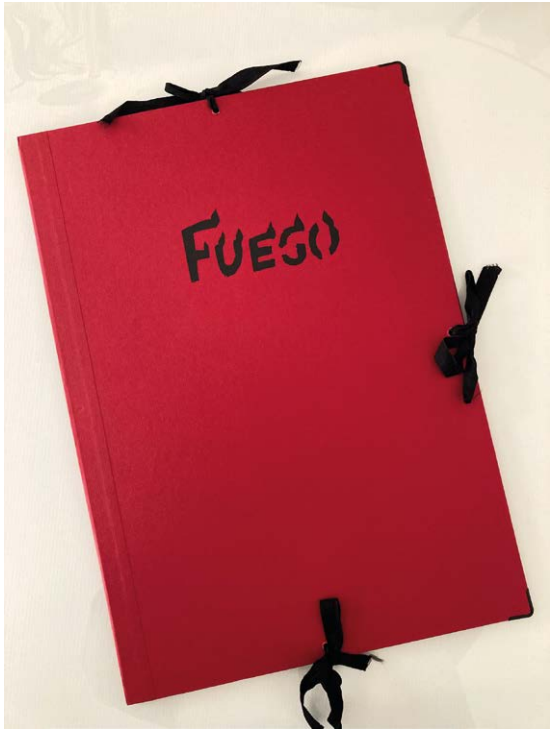
PRESENTACIÓN DE LA CARPETA ARTÍSTICO-LITERARIA *FUEGO*

Fernando de la Rosa

18 DE NOVIEMBRE
ATENEO DE MÁLAGA

FUEGO

Todos los fuegos, el fuego. Cortázar, como cronopio y gran fumador que era, sabía que no hace falta llevar encima un encendedor para tener fuego. Lo tiene la pequeña que sopla la vela de su primer cumpleaños y cree apagarla; el niño que salta la hoguera de San Juan para que lo vean las niñas; la muchacha que juega con fuego y se quema y la que, creyendo escapar del fuego, acaba por caer en las brasas; el hombre que se cuece a fuego lento en la marmita de los amores imposibles, y el que quema etapas, abrasado, hasta incendiar el mundo. De todos los fuegos en que hemos gloriosamente ardido quedan rescoldos, ascuas capaces aún de quemar a quien las toque.



CARPETA ARTÍSTICO-LITERARIA *FUEGO*
ARTISTAS PARTICIPANTES; CLARA MARTÍNEZ MESA, EDUARDO JIMÉNEZ URDIALES, ARTURO J. GÁLVEZ RUBÍ, RAFAEL ÁVILA CAÑIZARES, FERNANDO DE LA ROSA CEBALLOS, ANTONIO VICENTE GALLERO DELGADO, JOSÉ LUIS LASTRE ESCALONA

Con esta segunda carpeta, los Tizones arrimamos el ascua a nuestra sardina (y en Málaga entendemos de ascuas y de sardinas) encendiendo este modesto pebetero. No lo hacemos con la flecha ígnea de un arquero, como en Barcelona, sino mediante palabras y colores y acordes, materiales todos inflamables. Concebimos la carpeta todavía embrujados por las coladas que soltaba por su boca el volcán Cumbre Vieja; se acabará de imprimir bajo el fuego de un pirómano, antiguo agente del KGB. Este mismo texto se escribe en una tarde anaranjada, pintada con arena del desierto del Sahara. Todos los fuegos, el fuego. Sí, el cielo parece fuego, la mar estopa. Y ya sabemos que, cuando el fuego está cerca de la estopa, viene el diablo y sopla. *Come on, baby, light my fire!*

TIZONES

Clara Martínez Mesa. Poeta y soñadora. Ha publicado el poemario *Raíz del agua* y se encargó de la edición de la poesía completa de José Antonio Muñoz Rojas.

Eduardo Jiménez Urdiales. Novelisto, poeto, cantanto, letristo...Polifacético. Ha publicado la novela *Sombras del Poniente* De mayor quiere ser dandi.

Arturo J. Gálvez Rubí. Novelista, melómano y apasionado del teatro. Su última novela publi-

EL ACADÉMICO Y PINTOR D. FERNANDO DE LA ROSA, (PRIMERO POR LA IZQUIERDA PARTE SUPERIOR), JUNTO CON ARTISTAS MIEMBROS DEL GRUPO *TIZONES*, PARTICIPANTES EN LA CARPETA *FUEGO*

cada es *Cádiar Blues*. Sueña con navegar y contemplar a la gran ballena blanca.

Rafael Ávila Cañizares. Poeta y ensoñador. Su último poemario es *Luz de Mediodía*. Perseguidor de la belleza y curioso impenitente.

Fernando de la Rosa Ceballos. Pintor, por encima y por debajo de todo. Explorador del cromatismo, no duda en atravesar el cuadro para encontrar la belleza que se esconde más allá de lo visible.

Antonio Vicente Gallero Delgado. Pintor. Escultor. Músico. De su afabilidad legendaria se han escrito crónicas. Y todas responden a la verdad. Su saludo y su arte alegran la vida. Amigo de todos los epicúreos.

José Luis Lastre Escalona. Músico. Guitarrista y compositor. Su último disco es *Mi mejor sueño*. Amigo del duende, de su guitarra nacen claridad y sortilegio.

EDICIÓN

La carpeta «FUEGO» contiene 8 textos (poesía y relato corto), 2 grabados al aguafuerte y 1 tema musical.

La edición consta de:

- 75 ejemplares numerados.
- 14 ejemplares con estampas numeradas como pruebas de autor (P.A. I/XIV a XIV/XIV)
- 60 ejemplares con estampas numeradas del 1/60 al 60/60.
- 1 prueba H.C. (no venal)

HORSES PISTES 6ª EDICIÓN. LAS EDADES DE LA IMAGEN. FERNANDO DE LA ROSA

Ángel María Rojo

EXPOSICIÓN: *HORSES PISTES 6ª EDICIÓN. LAS EDADES DE LA IMAGEN*
DEL 6 DE OCTUBRE AL 7 DE NOVIEMBRE DE 2022
CENTRE POMPIDOU MÁLAGA

Cuando ligada a la fotografía la pintura se manifiesta, se penetra un espacio remoto, imaginado, en íntimo diálogo con la luz; un incierto «no lugar», pura construcción de la memoria.

FERNANDO DE LA ROSA

CONTINUAR EL PAISAJE

Pintura y fotografía conviven en la obra plástica desde la invención y desarrollo de ésta última como medio expresivo. La aparición de la imagen fotográfica fascinó a los pintores que persiguieron su *fantasma estenopeico* en muros, papeles y lienzos, desde la edad media al impresionismo. Aún hoy, aquellos remotos experimentos devinieron en progresos que han alcanzado ya los universos y metaversos de píxel. Pintores de pobres recursos técnicos, adoptaron la cámara como una solución a sus limitaciones. Fueron muchos los que se iniciaron en la fotografía como una técnica con la que se podía sustituir la pintura por una imagen más fiel a la realidad, obtenida por medios mecánicos. Otros se apoyaron en estas imágenes que ofrecían ahora aspectos de la realidad no visibles hasta entonces. Los impresionistas celebraron su nacimiento y apogeo desde el paralelismo cromático de sus temas y motivos. Todos finalmente la adoptaron como un nuevo medio expresivo, con sus limitaciones y sus posibilidades. Las vanguardias, con sus *collages* y fotomontajes, desde el *Cubismo* al *Pop*, pasando por *Dadá*, han integrado la fotografía como recurso técnico de primer orden. Ya fuere sumando sus complejidades al dibujo y la pintura, o abriendo caminos nuevos desde sus posibilidades técnicas y tecnológicas, nos ha ido mostrando su poder como medio expresivo.

FERNANDO DE LA ROSA. *PAYSAGE À SUIVRE 2.* 50 X 70 CM; FOTOGRAFÍA Y ÓLEO SOBRE PAPEL COPIA

Como ocurre con la pintura, muchos artistas plásticos se apoyan en la imagen fotográfica, más allá de su puro ideal técnico o expresivo, para combinarla en una imagen mixta, traspasando las fronteras de lo que le es propio, transfigurando los elementos que la sustentan. Como sucede siempre que se cruzan límites, presente y pasado se conjugan y se tocan en las líneas fronterizas entre la pintura y la fotografía.

Estos tres *paysage â suivre* (paisajes con continuación) de Fernando de la Rosa, podrían haber surgido de un ejercicio didáctico sobre la luz o sobre el tiempo —congelados ambos en la imagen—, sobre el paisaje o sobre la memoria —ambos interpelados por el registro do-

FERNANDO DE LA ROSA. *PAYSAGE À SUIVRE 1*. 50 X 70 CM; FOTOGRAFÍA Y ÓLEO SOBRE PAPEL COPIA

cumental de la foto—. Por su proximidad en tiempo y forma, la serie de postales expandidas (*expanded postcards*, 2007) de William Wegman, podría servirnos de referencia. El pintor hace crecer la foto más allá de los límites del encuadre. La fotografía de archivo sin embargo ha generado una simbiosis particular en este caso, entre foto y cuadro: los paisajes resultantes, emulando la dilatación de la imagen «al modo Wegman», que precisamente son recreados (o mejor dicho «inventados») a partir de la expansión por medios pictóricos de los límites del encuadre fotográfico, implanta una imagen sobre la otra, creando ciertos *pasajes* entre ambas técnicas que evidencian su naturaleza impar. El pintor se limita a «hacer como en la fotografía», siguiendo el rastro de la impronta de la luz para ir llegando a la pintura, recreandoſ desde la imaginación de un espacio ficticio, una ampliación del encuadre, una vez termina el borde de la misma. Acaba la foto cuando la pintura se manifiesta. El límite no es más ancho que el borde mismo de la fotografía. Allí acaba una y comienza la otra, recreándose al mismo tiempo y en el mismo lugar, una realidad inexistente o una existencia ficticia: un *limbo* entre la materia y la idea.

La imagen transfigurada nos habla el lenguaje de lo que no se ve, y nos invita a descubrir lo que es sensible no solo al ojo, sino a la memoria, a la emoción. Cuando el artista se propone ampliar las viejas fotos con medios pictóricos se decide a entrar en un proceso de sugestión que podríamos definir como atemporal. Con los medios propios de la pintura y penetrando la imagen fotográfica, la percepción del tiempo puede dilatarse indefinidamente, a la vez que en la mente se aproximan los elementos, distantes en el tiempo, encogiendo cada uno de ellos hasta encontrarse en un único instante.

La fotografía congela el tiempo, y la pintura lo licua. Puede con ello generarse un

FERNANDO DE LA ROSA. *PAYSAGE À SUIVRE 3.* 50 X 70 CM; FOTOGRAFÍA Y ÓLEO SOBRE PAPEL COPIA

efecto de una realidad fantasmagórica, que se traslada desde su estatismo, más allá del instante, del momento en que la imagen, germen luminoso e inmaterial, se hizo visible. La presencia de la imagen fotográfica en el cuadro busca la relación con sus referentes históricos y otros experimentos del arte contemporáneo, cómo no, pero también son tomados como retazos de la vida presente, alrededor de los latidos del pasado, en busca de conexiones que puedan activar nuevas motivaciones creativas. La memoria juega un papel activo. Muchos artistas lo hacen desde la prensa y las noticias, impregnando su obra de una problemática actual, candente. Puede pensarse que esta regresión al pasado podría perseguir una evasión del presente, acudiendo a una imagen retro, pintoresca y complaciente, sin embargo, se dibuja desde estas imágenes una poética que trasciende sus implicaciones testimoniales para enlazar deliberadamente con una pintura en pleno proceso de revisión y construcción. El cubo, coloreado con vinilo transparente por Daniel Buren y todo un emblema del Centre Pompidou, aparece en las tres imágenes —casi una secuencia— como el signo de esta transfiguración del paisaje, depositario de los flujos del tiempo.

Explorando pues la fusión de la pintura y la fotografía, Fernando de la Rosa interviene en dichos paisajes transcribiendo directamente a pintura la imagen fotográfica, que se transmuta en cuadro. Esta estrecha imbricación entre técnicas nos sitúa ante una metafórica visión: aquello que éramos hasta hace poco no está ya sino en las imágenes diluidas de nuestros archivos. Se revisa así nuestra relación con el tiempo y el espacio de la memoria y da sentido poético a unas imágenes que han quedado como testimonio de la fugacidad de nuestro paso por el lugar que habitamos y la voracidad de una sociedad incesante en la transformación de nuestro entorno. El artista se propone entrar en un proceso que altera en sí la percepción del tiempo, invitándonos a reflexionar acerca de lo que no se ve, amplificando la relación de las sensaciones con el espacio plástico de la memoria. •

PRESENTACIÓN DE LA CARPETA *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*, POEMA DE CÉSAR VALLEJO CON 6 SERIGRAFÍAS DE RAFAEL ALVARADO

Fernando de la Rosa

6 X 10 SERIGRAFÍAS ILUMINADAS (SOBREPINTADAS)
MUSEO CASA NATAL PABLO RUIZ PICASSO.
10 DE NOVIEMBRE DE 2022

Tomando como base alguna (seis, en concreto) de las serigrafías propias que ilustran de forma magistral los poemas de Cesar Vallejo: «España, aparta de mi este cáliz» (Ed. Luces de Gálibo, 2021) Alvarado interviene pintando sobre sus propias estampas.

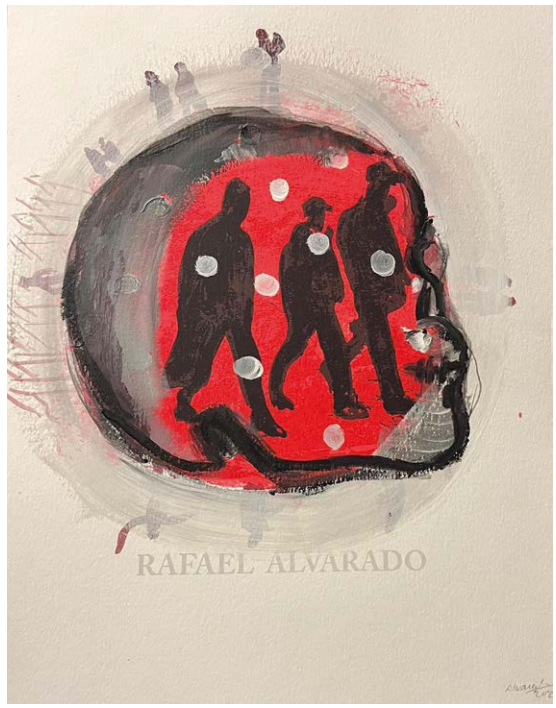
Dos aspectos del pensamiento artístico del pintor pueden destacarse junto a los temas que el propio Rafael ha extraído de estas ilustraciones y que son el desencadenante de la tormenta perfecta, una clara motivación para el despliegue de su mundo creativo.

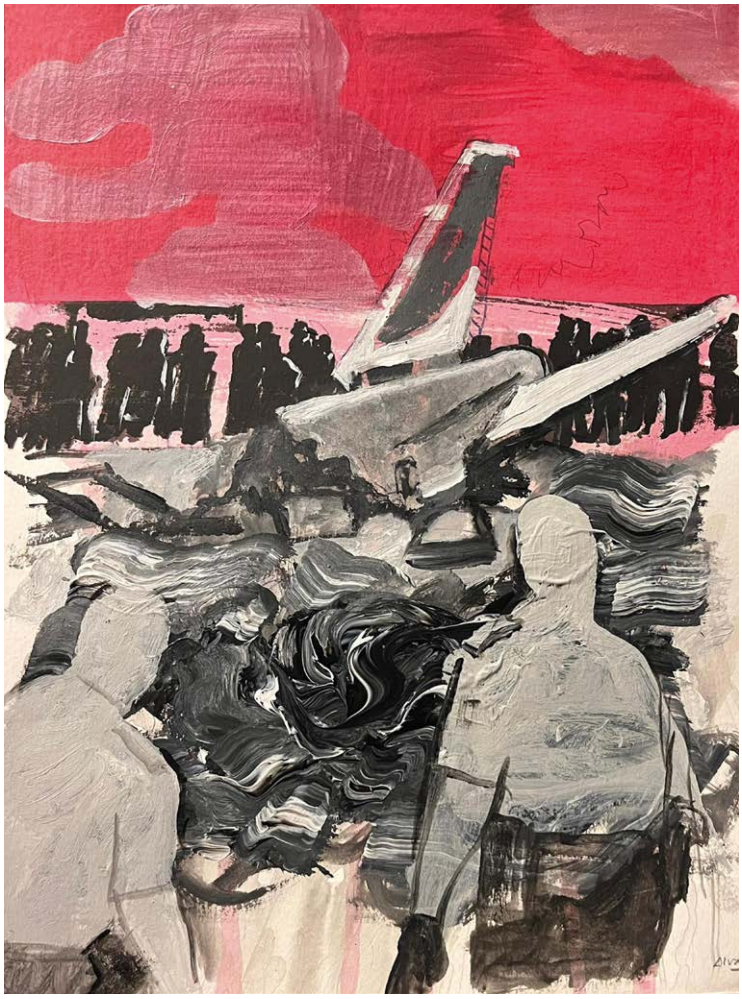
Rafael Alvarado ha elegido para plantearse un juego de variaciones entorno a sí mismo y su imaginario. Estas serigrafías, bien a dos colores o monocromáticas, dirigen la mirada a algunos asuntos que conforman, al menos en parte, su imaginario, su ideario.

En el imaginario, es decir en el repertorio de elementos simbólicos y conceptuales de Alvarado, suelen encontrase —y no por casualidad— elementos y motivos diversos que hacen referencia directa o indirectamente a la actualidad. La actualidad informativa, esa de los periódicos y telediarios. No en vano Alvarado encuentra estos temas, estos motivos, en el choque diario con una realidad mordiente, tozuda, persistente. Los medios de comunicación tanto como las redes sociales, nos exhortan a enfrentarnos en caliente con situaciones de índole moral. No dejamos de saber que suceden cosas cada minuto. Los acontecimientos y los desastres, la rebelión y la sumisión, la injusticia y lo inevitable, la luz y la muerte, vienen a vernos cada día desde las páginas de la prensa o las pantallas de tv y tantos otros dispositivos encendidos permanentemente frente a nuestros ojos impávidos. Todos nos sentimos interpelados, aludidos, amenazados.

Alvarado es un observador desde la caverna. En ella se proyectan las luces y sombras de

RAFAEL ALVARADO. CARPETA *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*. SERIGRAFÍA SOBRE PAPEL PINTADA AL ACRÍLICO, 2022





RAFAEL ALVARADO. CARPETA *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*. SERIGRAFÍA SOBRE PAPEL PINTADA AL ACRÍLICO

su imaginario y las fuerzas que alimentan sus resonancias a la vez graves y estridentes. En Alvarado, la luz nace de las sombras, las siluetas ilustran la metamorfosis del plano en atmósfera turbulenta, espacio dual o múltiple de perspectivas tan cambiantes como inestables —sombras del paisaje en dramática transformación—, más parecido a un enigmático emblema. La sombra y la luz, en continuo conflicto, pueden hacerse tan sólidas y espesas como el contraste simbólico entre el bien y el mal. Tal e el dialogo con el claroscuro de las cosas. Pero a pesar de que los personajes, el paisaje, la escena, así como los elementos que acuden a la misma, animales, que corren o que vuelan, tormentas, fango, nieve, calaveras, ladrillos y ramas... más sombras... no hay un juicio moral inmediato, ni una sentencia que señale culpables, solo un cúmulo de imágenes solas, que, desde la pintura, se fijan al papel como lo hacen también a nuestro imaginario del caos, el mundo ese de ahí enfrente. Las cosas que pasan ahí, nos pasan a todos, quedan ligadas a una suerte de líquido amniótico global, que lejos de transparentarse, enturbia y oculta la realidad, la verdad de las cosas.

Desde una avenida de Nueva York o la Plaza de la Merced, el prisma de Alvarado refracta la realidad para hacérnosla ver en un quiebro simbólico. Casi alegórico. Se hace necesario transcribir el acontecimiento por medio de la creación plástica. Los elementos discursivos son sustituidos por la imagen. Ahí reside lo simbólico. Observen si no la serigrafía donde aparece el faro, luz y guía de navegantes. Podría bastar con eso, pero este faro es en su hechura más parecido a un tubo de pintura, que es en realidad la principal motivación que guía al artista en el juego —a menudo inconsciente— de las asociaciones de ideas o las apariciones, ambas fruto de una relación poética con la imagen. Si el rojo simboliza la sangre derramada y el negro lo inexpugnable, el blanco ofrece su diafanidad o impugna el tono hasta los matices y turbulencias del gris. En el no color se cobija la rara sonoridad de una belleza imbuida de trágicas resonancias.

A través de un bosque de lágrimas secas, vislumbramos la vasta soledad de la multitud, que atraviesa en sepulcral silencio un paisaje roto por el vuelo de pájaros negros. Las nubes como un espeso humo, las ramas como un tejido fúnebre, o la nieve como una extraña maldición pictórica inician al espectador en el drama (tan cercano al drama goyesco) de la desesperación y de la muerte.

Es el paisaje, ya fuere bosque, túnel o explanada, el escenario de un drama vivido tantas veces como pintado.

Según el propio Alvarado, «la mirada es la que determina y acota el territorio creativo, la que radiografía la realidad para ver el lado oculto de las cosas, el misterio que se esconde bajo el velo de las etiquetas que cosifican la realidad y nuestro pensamiento. No hay nada más complejo que una imagen y su lectura, al igual que un texto, tiene sus claves que hay que saber interpretar más allá de las apariencias.» Para Alvarado la pintura es luz y cuerpo, no busca la palabra ni sus entresijos sino hablar con el lenguaje de la pintura, beber de las fuentes y los vientos de pintura. Alvarado tiene que pintar para decir lo que dice con la lengua y las armas de la propia pintura. Hay que decir al respecto que a Rafael le gusta hablar de pintura, pero jamás intenta que las palabras sustituyan al propio hecho pictórico. El pintor comprende profundamente el hecho pictórico y osa siempre defenderlo como lo que es: un lenguaje con su gramática y sintaxis y todos los vericuetos que se pretendan en un paralelismo con el lenguaje hablado o escrito, pero que también tiene sus equivalencias con el lenguaje musical, con la poesía, o con la naturaleza y desde luego con nuestro inevitable ser social.

En el ideario de Rafael existe un arte comprometido con la realidad social que nos rodea. Además, este arte debe iluminar la mirada y la conciencia hacia el ser humano de nuestro tiempo. Mirar para ser consciente. Frente a un dibujo, una estampa, una pintura de Rafael nos exponemos a experimentar una sacudida, a oír una voz. Y seguramente no quedamos indiferentes a esa voz que se emite desde el cuadro. Una lucha se está librando frente a nuestros ojos. Y es esa lucha, la que el artista libra contra la realidad, la que nos llevará más cerca de la verdad. El arte debe alimentarse de esa búsqueda de la verdad.

> «Participo de la idea del arte como conocimiento, filosofía y compromiso ético y estético (...) Utilizando una reducción de la paleta al blanco y negro, y apoyándome en el dibujo expresivo y en la mancha, elaboré toda una iconografía sacada de los medios de comunicación como punto de partida para plasmar el drama humano y aunar dicha denuncia con hacer pintura que es el principal compromiso con el lenguaje plástico».

RAFAEL ALVARADO. CARPETA *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*. SERIGRAFÍA SOBRE PAPEL PINTADA AL ACRÍLICO

En el ideario de Rafael se han derribado las vallas, se han abolido las fronteras. Así también entre la pintura y el grabado. Entre el cuadro y la estampa, entre el collage y la serigrafía. Andan sueltos los pinceles por los terrenos de la estampa, borrando las huellas clónicas de la

mancha seriada. Anticipando el mestizaje de los negros, los rojos y los blancos, el desembarco en el terreno de la estampa presagia una serie de acontecimientos plásticos que medirán el alcance de nuevas relaciones inesperadas con la idea primigenia.

Las serigrafías, en las que cada color requiere de una pantalla matriz, acusan la impronta directa «alla prima» de un pintor que interviene en la imagen con el peso de una plástica que en su obra se hace ley. La impronta del pincel embadurnado en pintura deja huella, participa de la materia, participa de la mirada y lo sensorial, alcanzando al espíritu. Nada hay que pueda parecerse a ese gesto para un pintor y que pone en marcha los mecanismos expresivos más hondos. No existe valla que el arte no pueda saltarse.

Esta cuestión pasa a ser metáfora cuando Rafael cruza la frontera de los medios expresivos para llegar, por encima de su propia imagen, al borde de la siguiente línea que habrá de franquear sin otro afán que el de saberse vivo y con voz propia. Rafael confiesa «sentirse atraído por la materia y los distintos soportes como el cartón y el papel de periódico que influyen en el resultado final de la obra, en su fuerza expresiva y en su espíritu póvera. Son materiales que me motivan a experimentar, a perder el miedo, a sentir su energía, el encuentro con el azar.»

En ediciones como ésta, Alvarado considera el material impreso como material de segunda mano, que como un periódico o un cartón, es portador de una imagen, que pese a ser su imagen, tiene una continuación evidente, una segunda vida, un más allá al que le impulsa un ideario que siempre se fundamenta en la exploración profunda de lo pictórico. No hace mucho declaraba al escritor Guillermo Busutil, quien recoge en una entrevista las demás declaraciones aquí citadas: «En la pintura te va la vida, exige pasión, conocimiento, pensar mucho, un estado de alerta permanente que te convierte en un pintor de guardia». Rafael pinta siempre desde un posicionamiento de combate, desde el interrogante hecho a medida del acontecimiento, dispuesto a interpelar al espectador, que en esta publicación verá cómo el grabado, la pintura y la poesía intervienen en el mismo bando. •

FELICITACIÓN DE LA ACADEMIA A FÉLIX REVELLO DE TORO, CON MOTIVO DE SU XCVI ANIVERSARIO

10 DE JUNIO DE 2022

FÉLIX REVELLO DE TORO, JUNTO A SU ESPOSA, Mª ROSA MOLINS, Y EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE

COMO CADA AÑO desde su creación, el Museo Revello de Toro conmemora la fecha del nacimiento del maestro con una jornada de puertas abiertas.

Y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, a la que pertenece, quiere dejar constancia, a través de estas líneas, de su afecto y reconocimiento hacía uno de los pintores malagueños más relevantes, del que nos sentimos orgullosos de tenerlo como uno de nuestros miembros en la máxima categoría de Académico de Honor.

INAUGURACIÓN DE LA SALA DE EXPOSICIONES «CIRIACO Y PAULA, SANTOS MÁRTIRES, PATRONOS DE MALAGA»

Marion Reder Gadow

C/ MURO DE LAS CATALINAS, Nº10
MÁLAGA, 26 FEBRERO 2023

COMISARIA DE LA EXPOSICIÓN
Y TENIENTE HERMANA MAYOR:
MARION REDER GADOW

El 18 de noviembre de 2022, tuvo lugar la inauguración de la Sala de Exposiciones Ciriaco y Paula, situada en la céntrica calle Muro de las Catalinas nº 10, en un local adquirido por la Real y Piadosa Congregación gracias a la colaboración del Ayuntamiento. En su adecuación a los fines expositivos han prestado su ayuda tanto la Diputación de Málaga como otras empresas y entidades malagueñas.

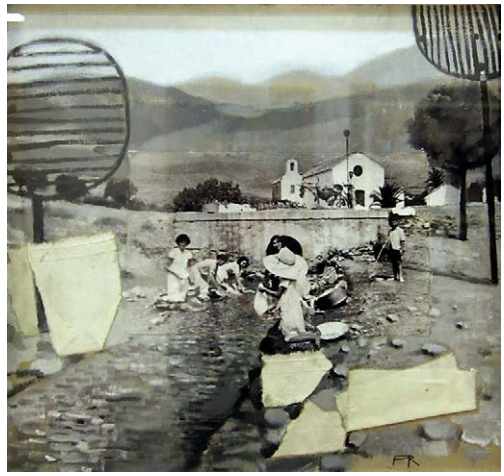
El inicio del proyecto se materializó el 18 de junio de 2019, con la colocación de una placa conmemorativa en la fachada de dicho local, acto que fue amadrinado por Doña Rosa Francia Somalo. Las obras de adaptación del local a los fines pretendidos por la Congregación han durado tres años debido a la pandemia de Covid 19. Estos son los siguientes:

- Exposición permanente del patrimonio de la Congregación.
- Exposición temporal de obras de artistas noveles malagueños.
- Conferencias y actos culturales.
- Usos administrativos de la propia Congregación.

INAUGURACIÓN DE LA SALA DE EXPOSICIONES *CIRIACO Y PAULA, SANTOS MÁRTIRES, PATRONOS DE MALAGA*

La Sala cuenta con 15 m. lineales de soportes para la muestra de cuadros y materiales sobre las paredes. Permiten ofrecer exposiciones temporales de forma simultánea con la permanente. El espacio central de la sala queda reservado como uso múltiple, lo que permite la celebración de conferencias, mesas redondas, presentaciones de libros y otros actos culturales.

La Sala inicia sus actividades el 18 de noviembre de 2022 con la exposición permanente de los enseres de la Congregación y una temporal colectiva: *Pintores de Málaga con los Patronos*. Esta muestra temporal recogió obras de 20 pintores malagueños, actuales y del siglo XX, que son una muestra de apoyo a la labor cultural que ha ini-



DE IZQUIERDA A DERECHA, OBRAS CEDIDAS POR LOS ACADÉMICOS D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO (*TIPOS DE EXPRESIÓN MECÁNICA*), D. FERNANDO DE LA ROSA (*LAVANDERAS*) Y D. PABLO ALONSO HERRÁIZ (*PRUEBA ÚNICA DE ESTADO UBI CARITAS*)

ciado la Congregación, al mismo tiempo que una llamada de atención a los nuevos valores malagueños para que conozcan este nuevo espacio.

Los Académicos de la sección de Pintura, de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Sebastián García Garrido, Fernando de la Rosa y Pablo Alonso Herráiz, han cedido las obras *Tipos de Expresión Mecánica*, *Lavanderas* y *Prueba única de estado, Cartel «UBI CARITAS»*, respectivamente, para esta exposición temporal.

Junto a los anteriores, estaban expuestos los lienzos de los Académicos Francisco Torres Mata (Mujer), Rafael Bejarano Pérez (Triángulos curvilíneos VI-I) y Pepe Bornoy (José Manuel Cuenca Mendoza) (Obra digital 2007), acompañados por otros cuadros de los artistas María Pepa Estrada, Francisco Moreno Ortega, Victoria Mandly, Francisco Moreno Ortega, cedidos desinteresadamente por coleccionistas particulares. Asimismo, otros pintores activos como Verónica Romero, Concha Mamely, Andrés Tristán Pertiñez Carrascosa, Francisco Javier Toro «Blas» y José María Baco han colaborado en dar esplendor a esta muestra de pintura.

La bendición de la Sala estuvo a cargo del Obispo de Málaga, Don Jesús Catalá Ibáñez, y en la inauguración estuvieron presentes el Alcalde de Málaga, Don Francisco de la Torre Prados acompañado de numerosos concejales de la Corporación; en nombre del presidente de la Diputación, Don Juan de Dios Villena, los presidentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, acompañado de otros académicos, de la Real Academia de Ciencias, el presidente de la Real Hermandad de Veteranos de las Fuerzas Armadas y de la Guardia Civil, el Comandante Naval de Málaga, Capitán de Navío, Presidente de la Fundación Tercio de Extranjeros, Doña Rosa Francia Somalo, los Hermanos Mayores de Hermandades de Pasión y de Gloria, junto a otras autoridades civiles y militares.

Una vez finalizada esta exposición temporal, a mediados de diciembre, se montará la de pintores noveles: «Nuevos valores y tradición», conjuntamente con una exposición de escultura de «Niños de Dios». •

II SEMINARIO INTERNACIONAL MINDONIENSE: RELACIONES HISTÓRICAS ENTRE GALICIA Y PORTUGAL. MAR, GUERRA Y DIPLOMACIA

Marion Reder Gadow

LA ACADEMIA DE SAN TELMO, DE NUEVO PRESENTE EN MONDOÑEDO

En el pasado mes de julio, los días 19 y 20, se celebró en Mondoñedo (Lugo) el *II Seminario Internacional Mindoniense: Relaciones históricas entre Galicia y Portugal. Mar, guerra y diplomacia*, 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. De nuevo fueron directores de este II Seminario Internacional mindoniense, 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 y Director de la Cátedra «La nueva ruta de la seda». Asimismo, 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 y correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga; la secretaría la detentaba D. Roberto Reigosa, paleógrafo y co-director de «Espazo Leiras» y Dña. Julia María Labrador Ben, Graduada en Filología Hispánica y miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños.

La primera intervención estuvo a cargo del Dr. Ramón Tamames, con un prefacio telemático, al que siguió la conferencia inaugural del Dr. Emilio de Diego que destacó la vinculación entre Portugal, Galdós y Pardo Bazán. A continuación, intervino la Dra. Manuela Mendonça cuya intervención giró en torno a San Rosendo y el Infante portugués. Una visión de la guerra en el siglo XII. El Dr. Miguel Monteiro, Vicepresidente de la Academia Portuguesa da Historia, tomó la palabra para relatar cómo se constituyó la expedición conjunta luso-española con la finalidad de reconquistar Salvador de Bahía, en 1625. La secretaria de la Institución portu-

Dª MANUELA MENDONÇA, D. EMILIO DE DIEGO Y Dª MARION REDER

guesa, la Dra. Fátima Reis destacó en su intervención la diplomacia y los intereses en la fundación de la Inquisición portuguesa: presiones e impactos. Tras un breve descanso se celebró una Mesa redonda, moderada por el Dr. Felipe Debasa en la que intervinieron la Dra. Marion Reder Gadow, Académica de número de San Telmo y el Dr. Pedro Luis Pérez Frías, secretario de la Sociedad Erasmiana de Málaga. En la sesión vespertina intervinieron los académicos portugueses: la Dra. Margarida Garcez, que destacó el papel de las murallas en la defensa de las ciudades, concretamente las de Lisboa en el 1 de julio de 1147, y el Dr. João Luis Cardoso, que dio a conocer algunas evidencias de la guerra y conflictos en las sociedades prehistóricas del territorio portugués. Una Mesa Redonda moderada por Dª Julia María Labrador Ben rubricó la sesión de la tarde.

La primera intervención en la mañana del miércoles estuvo a cargo del académico portugués Dr. Marco Daniel Duarte que significó como se puede apreciar la trans-historia de Fátima (1917-2011) como un concierto de paz. El Diplomático Dr. Servando de la Torre, ex - representante permanente adjunto de la UNESCO, disertó sobre la diplomacia y la historia, clausurándose a continuación el *II Seminario Internacional Mindoniense*. Las actividades culturales complementarias permitieron a los participantes admirar la biblioteca del Seminario de Mondoñedo, así como al museo local. Una visita a la costa lucense permitió a los asistentes a visitar los restos del castro de Fazouro.

Las jornadas de este *II Seminario Internacional Mindoniense. Relaciones históricas entre Galicia y Portugal: Mar, guerra y diplomacia,* fueron muy fructíferas y dieron a conocer los estrechos lazos que unen a Galicia, con España, con la Academia da Historia y con sus hermanos portugueses. Esperamos con interés la convocatoria del III Seminario que promete ser tan interesante y enriquecedor, en el plano académico y social, como el primero y el segundo. •

II SEMINARIO INTERNACIONAL MINDONIENSE.
CARTEL DE LA CONVOCATORIA

06

COLABORACIONES EXTERNAS

362. EN EL CENTENARIO DEL *I CONCURSO DE CANTE JONDO DE GRANADA* / Fernando Pérez Ruano 373. SIR PETER CHALMERS-MITCHELL (EL DANDI ROJO) / Andrés Arenas / Enrique Girón 381. TORRIJOS, DE HÉROE LIBERAL A ICONO REPUBLICANO / Enrique Javier Benítez Palma

EN EL CENTENARIO DEL *I CONCURSO DE CANTE JONDO DE GRANADA*

Fernando Pérez Ruano

Todos los pueblos y colectivos humanos tienen *per se* rasgos y características de identidad propia que les definen y dotan de personalidad. España no es una excepción, naturalmente, y, de entre sus múltiples rasgos identitarios, uno de los más universales hoy es su música, en general, y el flamenco, en particular.

Hace tiempo que persiste una cierta costumbre de conmemorar efemérides y aniversarios en fechas redondas, lo cual siempre es ocasión para prestar una atención más puntual al objeto del acontecimiento y contribuir a su investigación (si procede), divulgación, profundidad del conocimiento, recuperación o creación de actos artísticos y, en general, poner al día (en tiempo real) el hecho objeto de la celebración y estudio.

El 2022 es, entre otros aniversarios, el año del centenario del I Concurso de Cante Jondo de Granada. Este hecho ha dado lugar a diferentes actos, festejos y publicaciones, pero quizás desde la perspectiva musicológica y artística creo que podría haber tenido mayor dimensión fuera del propio ámbito granadino y, más aún, tratándose de una de las expresiones artísticas más singulares de nuestro catálogo «Marca España», de nuestra cultura y de nuestra música de transmisión oral, declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 16 de noviembre de 2010 por la UNESCO.

Cada autor de los artículos y reseñas publicadas a este respecto, meses atrás consultados, ha enfocado la celebración del centenario aludido de manera distinta, enriqueciendo así con sus diferentes perspectivas el mosaico informativo y analítico que todos en su conjunto ofrecen al lector y a la ciudadanía, incluidas las «versiones» y los «dimes y diretes» de todo acontecimiento que suscita inquietud social en su momento y en su contexto pero, aun así, sigo considerando insuficiente la respuesta intelectual, artística y divulgadora que cabría suponer del evento conmemorado en otros marcos o espacios andaluces y nacionales.

Me pregunto si se han ocupado de ello lo suficiente las instituciones competentes en este ámbito. Resulta difícil entender cómo una de nuestras señas de identidad cultural más extendida por el mundo, como apuntaba anteriormente, no ha sido lo generosamente «vendida» o promocionada desde el entorno cultural y artístico en el que se enmarca. Y también me parece curioso que, dentro del propio mundo flamenco, una vez establecidas las jerarquías de los cantes y definidas sus consustanciales características, se siga especulando y disertando, cual tesoro supremo y piedra filosofal de la verdad y autenticidad indiscutible, sobre la pureza de los cantes y sus principales referentes casi siempre desde la perspectiva del tradicionalismo y la idea propia y preconcebida de tal calificativo. ¿Podríamos pronunciarnos sobre qué Picasso es más puro?, ¿el de su época azul, rosa, surrealista...? O ¿qué Stravinsky es más puro?, ¿el de su periodo ruso, neoclásico o dodecafónico? Terreno amplio y comprometido este de la conceptualidad estética y artística de una forma de expresión sonora tan nuestra y generosamente «trillada» a lo largo de los tiempos con las herramientas del intelecto, la estética y la ética, la emoción y la expresión vital, el tradicionalismo y el conservadurismo o el legado pretérito y el más reciente, entre otros muchos parámetros. Pero, al respecto de la divulgación del hecho

conmemorado, igualmente debo confesar que no es algo que a estas alturas me debiera sorprender, como pudiera deducirse de mis líneas anteriores, y quizás esto sea fruto de un nostálgico pensamiento enclavado en otros tiempos, no muy lejanos, por cierto, pero en los que la motivación y el ansia de cultura y conocimiento tenían cabida en un marco no siempre accesible pero sí de referencia.

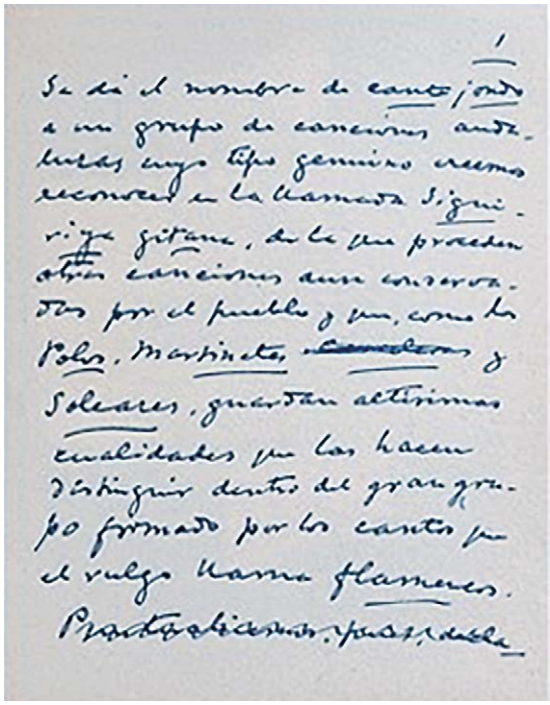
Volviendo al tema que nos ocupa, fácil sería resumir el acontecimiento que da origen a estos párrafos en que siempre hay una primera vez en todo y quedarnos en la «pseudoanécdota» de la cronología temporal, pero tras esa superficialidad está la significación del evento artístico en cuestión, su simbolismo, el punto de inflexión producido, máxime si se tienen presentes los motivos que lo propiciaron, su contexto, sus precedentes y su aportación vista hoy desde la perspectiva de la historia.

Dicho lo anterior, se vislumbra de manera inmediata la magnitud del acontecimiento objeto de reflexión y análisis, el concurso granadino de 1922, y la parcial exposición que aquí se puede hacer de ello, habida cuenta no solo de las limitaciones de extensión propias de este artículo en este anuario que, comparado con otros medios, es más que generoso, sino por la dimensión propia del fenómeno musical y su repercusión.

Como es sabido, el estudio de las expresiones artísticas de transmisión oral, incluida la música, es relativamente reciente. Considero que la normalización de estudios fundamentados en contenidos plasmados en soportes perdurables en el tiempo creó unos modelos de acción investigadora y unos estatus de valoración que, desde luego, no son válidos para las efímeras manifestaciones de acciones de transmisión oral, y esto creo que aún hoy es un hándicap que debería a estas alturas estar mucho más superado y quizás también normalizado.

Nuestra historia cultural y artística ha tenido a lo largo del tiempo diferentes patrones y modelos de desarrollo, pero también un *leitmotiv* común: el empuje de alguien de reconocido prestigio y peso social y profesional, y esto fue fundamental para la celebración del aquel primer Concurso de Cante Jondo de Granada los días 13 y 14 de junio coincidiendo con la festividad del Corpus Christi. Aquel impulsor fue nada más y nada menos que el compositor gaditano Manuel de Falla, hombre de referencia en el mundo musical español en los albores de la tercera década del pasado siglo en la ciudad de la Alhambra y buen conocedor del legado de Felipe Pedrell, pionero en muchas facetas del estudio de la música española de diferentes tipologías. Por otra parte, un joven brillante, talentoso, apasionado y arrebatador Lorca se impregnó de inmediato del posicionamiento ético y estético del maestro Falla y ambos, acompañados de un notable número de intelectuales y artistas de distintas disciplinas, entre los que se encontraban Ignacio Zuloaga, Antonio Gallego y Burín, José María Rodríguez-Acosta, Ramón Gómez de la Serna, Roberto Gerhard o Adolfo Salazar, a los que también se les sumarían Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Enrique Díez Canedo, Julio Camba, Antonio Machado y su hermano Ma-

CARTEL ANUNCIADOR DE LA CELEBRACIÓN DEL I CONCURSO DE CANTE JONDO DE GRANADA DE 1922. CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA



PRIMERA PÁGINA MANUSCRITA DEL MANIFIESTO DEL MAESTRO MANUEL DE FALLA LIDERANDO LA CELEBRACIÓN DEL I CONCURSO DE CANTE JONDO DE GRANADA. EL DOCUMENTO CONSTA DE DIECISIETE CUARTILLAS DE 14,4 X 18,2 CM., ESCRITAS EN TINTA POR UNA SOLA CARA Y NUMERADAS, FALTA EL NÚMERO 13. DOCUMENTO EN EDICIÓN FACSÍMIL ANEXO AL LIBRO *I CONCURSO DE CANTE JONDO 1922-1992* (EDICIÓN CONMEMORATIVA)

nuel, Fernando de los Ríos o Ramón Carazo, por citar solo algunos más, lideraron un más que destacado grupo que se sumó al proyecto y a la preocupación de don Manuel por el peligro de adulteración irreversible que presentaba el Cante Jondo o Primitivo Canto Andaluz.

Aunque centro la redacción de este artículo en la efeméride del concurso aludido, bueno es también mencionar el contexto de actividad cultural en el que tuvo lugar pues el Corpus Christi granadino de aquel 1922 gozó de una excelente salud artística y, por aquellos días, la Orquesta de Madrid, dirigida por el maestro Fernández-Arbós, interpretó varios conciertos en la ciudad; Antonia Mercé la Argentina bailó en el Coliseo Olimpia, en el Isabel la Católica y en el Palacio de Carlos V. También aquel año se inauguró el Conservatorio de Música Victoria Eugenia y la Sociedad Filarmónica de Granada celebró varios conciertos con la participación en ellos de primeras figuras de la música española del momento como G. Cassadó, P. Lago, J. Franco, Aga Lahowska, J. Cubiles o A. Segovia, entre otros, además de contar con breves colaboraciones del maestro Falla fuera de programa.

Don Manuel había llegado a Granada procedente de París en el verano de 1919. En sus primeros paseos por la ciudad recorre la Alhambra, la Antequeruela, los Aljibes, el Albaicín y los aledaños del Sacromonte, principalmente, y lo hace acompañado del guitarrista Ángel Barrios y del pintor Daniel Vázquez Díaz. El sonido de las guitarras al parecer se dejaba oír por las tardes hasta altas horas de la madrugada y los encuentros y charlas en el café Alameda, sede de la tertulia de «El Rinconcillo», y en la taberna de «El Polinario», junto a la actividad del Centro Artístico de la ciudad, configuraban un ambiente de ensueño artístico y literario. La arqueología musical del maestro Falla sobre algunos «cantos antiguos» tomando notas, apuntando letras e, incluso, intentando algunas transcripciones, no había hecho más que empezar y con ello la preocupación por ese patrimonio cultural y su rescate, germen del concurso que nos ocupa.

Falla y Lorca abanderaron la iniciativa de la celebración del concurso con el respaldo de un nutrido número de intelectuales y artistas, como ya se ha mencionado anteriormente, pero no faltaron voces críticas y detractoras que, encabezadas por D. Francisco de Paula Valladar, responsable de la revista de periodicidad quincenal *La Alhambra*, se oponían rotundamente calificando el concurso de «españolada» con referencias a una «España de pandereta»; también se oponía a su celebración el Sr. Espinos Navarro, quien defendía la profesionalidad en el cante, y el Sr. Ben Garnata, entre otros, argumentaba su negación a la celebración del concurso en la cuantía económica que a él se destinaría en virtud de las necesidades de la ciu-

dad. Y así las cosas, ambos, compositor y poeta, publicaron con profunda convicción su pensamiento al respecto del proyecto emprendido y el conocimiento sobre la materia que provocó su preocupación. El primero redactaría el texto que sirvió de base para la redacción del folleto *El «Cante Jondo» (Canto Primitivo Andaluz)*, publicado como texto anónimo en la granadina imprenta Urania; y el segundo pronunció una efervescente conferencia de título «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo», el 19 de febrero de aquel año veintidós del pasado siglo en el Centro Artístico de Granada, que sería publicada en el *Noticiero Granadino* días después en siete bloques de redacción en la sección «Folletones de Noticiero» bajo el título *«El Cante Jondo» (Primitivo Canto Andaluz)*.

Merece la pena conocer *grosso modo* el contenido de ambos documentos y, así, del escrito del maestro Manuel de Falla destaco los siguientes párrafos:

> «Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *Siguiriya gitana*, de la que proceden otras canciones aun conservadas por el pueblo y que, como los *Polos, Martinetes y Soleares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*.»
>
> «Declarando que las coplas llamadas *Malagueñas, Granadinas, Rondeñas* (Tronco ésta de las dos primeras), *Sevillanas, Peteneras*, etc., no pueden considerarse más que como consecuencias de las primeras citadas, por consiguiente, excluidas del programa a que ha de ajustarse nuestro concurso de *cante jondo*.»
>
> «Admitida la *Siguiriya* gitana como canción tipo del grupo de los de cante jondo, procuremos demostrar sus excelencias desde un punto de vista puramente musical, comenzando por declarar del modo más rotundo que este canto andaluz es el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.»
>
> «Pero que nadie piense por esto que la *Siguiriya* y sus derivados sean simplemente unos cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, de un injerto, o, mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península. Y esta es la razón por la cual el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible.»
>
> «Los hechos históricos a que nos hemos referido y cuya enorme desproporción es evidente (y que de tan distinto modo

Lo del "Cante jondo"

NOSOTROS OPINAMOS...

DISCRETO TITULAR DEL ARTÍCULO PUBLICADO EN PORTADA DEL PERIÓDICO INDEPENDIENTE GRANADINO *LA BATALLA*, EL 20 DE FEBRERO DE 1922, SIN FIRMA DE AUTORÍA, COLUMNAS CENTRALES (2, 3 Y 4). EL ANÓNIMO AUTOR MANIFIESTA SU OPOSICIÓN A LA CONCESIÓN DE LAS 12000.- PTAS. SOLICITADAS AL CONSISTORIO MUNICIPAL PARA LA ORGANIZACIÓN Y CELEBRACIÓN DEL I CONCURSO DE CANTE JONDO EXPRESÁNDOSE EN PLURAL COMO SI ESCRIBIERA EN REPRESENTACIÓN DE UN COLECTIVO. VÉASE LA TRANSCRIPCIÓN DE UNO DE LOS PÁRRAFOS QUE HE CONSIDERADO MÁS RELEVANTE ENTRESACADO DEL TEXTO: «[...] POR FALTA DE DINERO, EN GRANADA NO HAY AGUA POTABLE, NI ALCANTARILLADO, NI HIGIENE PÚBLICA. POR FALTA DE DINERO, EN GRANADA ESTÁ MUY DESCUIDADA LA URBANIZACIÓN, EL SANEAMIENTO DE LA CIUDAD, EL PAVIMENTO. Y POR FALTA DE DINERO NO SE PUEDEN CONSTRUIR EN GRANADA GRUPOS ESCOLARES». BIBLIOTECA VIRTUAL DE ANDALUCÍA

CRONICAS

El heredero andaluz

TITULAR DE LA CRÓNICA FIRMADA POR FABIÁN VIDAL SOBRE LA CELEBRACIÓN DEL I CONCURSO DE CANTE JONDO DE GRANADA, PUBLICADA EN EL DIARIO MADRILEÑO *LA VOZ*, AÑO III, Nº 619, DE 22 DE JUNIO DE 1922, PORTADA, SÉPTIMA COLUMNA Y COMIENZOS DE LA OCTAVA. EL SR. VIDAL TERMINA SIGNIFICATIVAMENTE SU CRÓNICA MOSTRANDO SU POSICIONAMIENTO ANTE EL CONCURSO CELEBRADO DE LA SIGUIENTE MANERA: «[...] EL CANTE JONDO, PURO Y MAGNÍFICO, VIVIRÁ ESPLENDOROSO CUANDO MUERA EL CANTE FLAMENCO, QUE ES SU FALSIFICACIÓN ODIOSA; CUANDO LOS CAFÉS CANTANTES SE CIERREN POR FALTA DE CLIENTELA; CUANDO EL ANDALUCISMO DE LENTEJUELA, A CABALLO SOBRE PALABRAS SONORAS Y VACÍAS DESAPAREZCA Y LE SUSTITUYA ESE OTRO ANDALUCISMO TODAVÍA CALLADO PORQUE APENAS NACIÓ, CUYA EXISTENCIA CONOCEMOS POCOS...»

han influido en estos cantos) son tres: la adopción por la Iglesia española del canto litúrgico bizantino, la invasión de nuestra península por los árabes, y el establecimiento en España de numerosos bandos de gitanos.»

«Son éstos, los gitanos, quienes principalmente han dado forma definitiva al *cante jondo*.»

«Demuéstralo, no solo la denominación de gitana que ha conservado la *Siguiriya,* —canto fundamental del grupo que estudiamos— sino también el frecuente empleo de vocablos gitanos en el texto de todas las canciones de este grupo.»

«¿Quiere decir esto que el canto en cuestión es puramente gitano? No; lo prueba el que habiendo gitanos en otros países europeos y aun en distintas regiones españolas, el llamado *cante jondo* sólo se cultiva por los gitanos de Andalucía. Se trata, por consiguiente, de un canto genuinamente andaluz, y este canto, aunque en germen, ya existía en nuestra tierra antes de la emigración gitana.»

«El gran maestro Felipe Pedrell en su admirable *Cancionero musical español*, escribe: "El hecho de persistir en España, en varios cantos populares, el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización Bizantina, antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo onceno, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha".»

«Completemos por nuestra cuenta lo dicho por Pedrell, determinando cuales son los elementos del canto litúrgico bizantino que se revelan en la *Siguiriya*, a saber: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque estos participen a veces de la estructura de aquellos); el enharmonismo inherente a los modos primitivos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas; y por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y su riqueza de inflexiones modulantes.»

«Estas mismas propiedades avaloran a veces el canto moro andaluz, cuyo origen es muy posterior a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, lo que hace afirmar a Pedrell que "nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa de dó proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos."»

«Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque ¿cómo dudar de que, en otras formas de esa música,

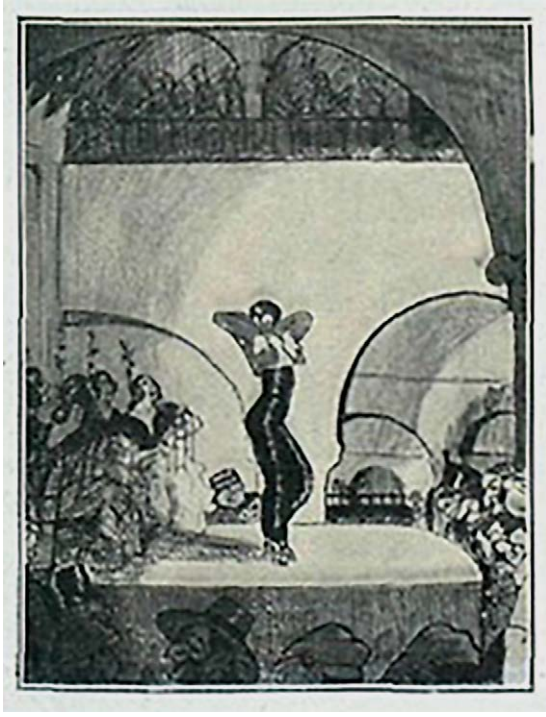
especialmente en la de danza, existen elementos, tanto ritmicos como melódicos cuya procedencia buscaríamos inútilmente en el primitivo canto litúrgico español?»

«Lo que no deja lugar a dudas es que la música que aún se conoce en Marruecos, Argel y Túnez con el nombre de *música andaluza de los moros de Granada* no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: *Sevillanas, Zapateados, Seguidillas*, etc.»

Continuó el maestro Falla haciendo un argumentario de carácter histórico atribuyéndoles a los gitanos asentados en Granada la guarda, por un lado, y la creación, por otro, de las formas principales del cante jondo y concluye: «... Todos sabemos con qué facilidad se acomoda el gitano al ambiente en que vive; y como en el periodo inmediato a la conquista de Granada, la parte de ese ambiente que pudiéramos llamar sonora (el canto popular castellano o moro) había de despertar en ellos ecos muy profundos, no puede dudarse que los gitanos se asimilaran el para ellos nuevo canto del modo más natural y espontáneo. Ahora bien: la misma semejanza existente entre los elementos esenciales de los cantos moros y castellanos y el que les era propio, debió provocar en los gitanos un fenómeno más próximo a la adaptación que a la asimilación.»[1]

De la conferencia del poeta granadino Federico García Lorca he querido destacar los siguientes párrafos que a continuación transcribo:

«Esta noche os habéis congregado en el salón del Centro Artístico para oír mi humilde, pero sincera palabra, y yo quisiera que esta fuese luminosa y profunda, para que llegara a convenceros de la maravillosa verdad artística que encierra el primitivo canto andaluz, llamado *cante jondo*.»



DIBUJO-CARICATURA, SIN FIRMA DE AUTORÍA, QUE ILUSTRA EL ARTÍCULO DE EUGENIO NOEL DE TÍTULO «EL MISTERIO DEL CANTE HONDO, EL 'TABLAO' SE VA», PUBLICADO EN LA REVISTA MADRILEÑA *LA ESFERA*, AÑO IX, Nº 440, DE 10 DE JUNIO DE 1922, P. 21

«El grupo de intelectuales y amigos entusiastas que patrocina la idea del concurso, no hace más que dar una voz de alerta. ¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro! ¡El tesoro artístico de toda una raza, va camino del olvido! Puede decirse, que cada día que pasa, cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los cuplés, enturbia el delicioso ambiente popular de toda España.»

«(...) Todos habéis oído hablar del *cante jondo* y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él... pero es casi seguro

que todos los no iniciados en su transcendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada, en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda.»

«No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén *tachadas* de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable, quiera amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto, quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional.»

«Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles, se unan, por *instinto de conservación*, para definir y exaltar las claras bellezas y sugestiones de estos cantos.»

Continuó Lorca con la lectura del primer párrafo del texto del documento de Falla elogiando su autoridad en materia musical y estableciendo una notable distinción entre el *cante jondo* y el *cante flamenco*. Sobre el primero diría: «... Es pues un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales.»

Y sobre la Siguiriya gitana dijo: «...La *siguiriya* gitana, comienza por un grito terrible, un grito que divide al paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos.»

Siguió Lorca hablando sobre las reflexiones históricas que el maestro Falla había plasmado en el texto que sirvió de base para la redacción del folleto ya mencionado anteriormente, e internacionalizó el fenómeno musical al hacer referencia a algunos ejemplos de la influencia e inspiración que produjo nuestra música en grandes figuras de la composición de diferentes procedencias europeas como Debussy, Glinka, Schumann o Korsakov, entre otros. Prosiguió fundamentando parte de su posicionamiento en el conocimiento de Pedrell sobre la música española y en la sensibilidad y apoyo mostrado por el grupo de intelectuales, poetas y artistas que secundaban la idea y el proyecto de celebrar el concurso. Después supo el poeta llevar hábilmente el discurrir de su conferencia al terreno de los versos y las coplas del cante y en este nuevo marco diría: «...Nuestro pueblo canta coplas de Melchor del Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros ¡pero qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!»

«Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; ¡y cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación.»

«Los verdaderos poemas del cante jondo no son de nadie, están flotando en el viento como vilanos de oro y cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlas a las futuras.»

«Los verdaderos poemas del *cante jondo* están en substancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del tiempo.»

«Es admirable cómo a través de las construcciones líricas, un sentimiento va

tomando forma y como llega a concrecionarse en una cosa casi material. Este es el caso de *la Pena*.»

«En las coplas, *la Pena* se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento.»

Y tras varios ejemplos de diferentes letras y coplas con su respectivo análisis culmina: «... Es pues, señores, el *cante jondo* tanto por la melodía como por los poemas una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo y en vuestras manos está el conservarlo y dignificarlo para honra de Andalucía y sus gentes.»

Lorca abordó los últimos párrafos de su conferencia de la siguiente manera:

«...Antes de terminar esta pobre y mal construida lectura, quiero dedicar un recuerdo a los maravillosos cantares, merced a los cuales se debe que el *cante jondo* haya llegado hasta nuestros días.»

«... El *cantaor* cuando canta, celebra un solemne rito, sacas las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz... tiene un profundo sentido religioso del canto.»

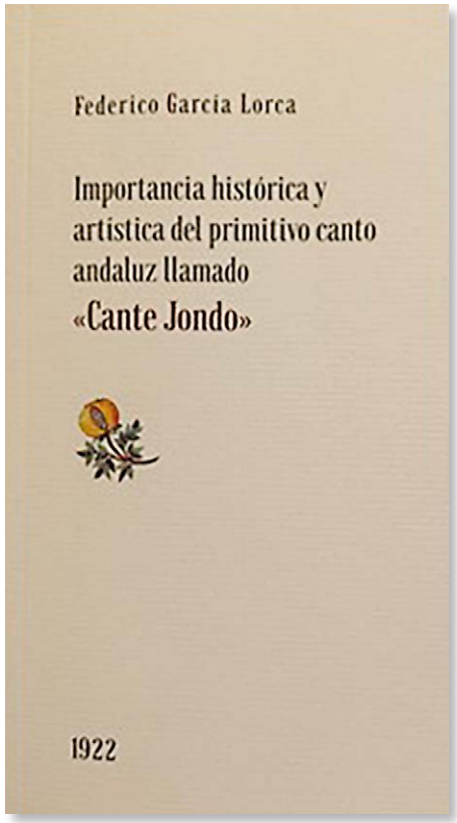
«...La raza se vale de ellos para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Son simples médiums, crestas líricas de nuestro pueblo.»

«... Las mujeres han cantado soleares, género melancólico y humano de relativo fácil alcance para el corazón, en cambio los hombres han cultivado con preferencia la portentosa siguiriya gitana... pero casi todos ellos han sido mártires de la pasión irresistible del cante.»

«... Señoras y señores; a todos los que a través de su vida se han emocionado con la copla lejana que viene por el camino, a todos los que la paloma blanca del amor haya picado en su corazón maduro, a todos los amantes de la tradición engarzada con el porvenir, al que estudia en el libro como al que ara la tierra, les suplico respetuosamente que no dejen morir las inapreciables joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía y que mediten bajo la noche de Granada la trascendencia patriótica del proyecto que unos artistas españoles presentamos.»[2]

El acontecimiento cultural del concurso provocó que durante los meses previos a su celebración este fuera tema de conversación y debate en las tertulias intelectuales y artísticas de Madrid y, naturalmente, de Granada, y que generara abundante correspondencia entre los afines al mismo, y fuera objeto de numerosas publicaciones en la prensa de la época granadina y madrileña, principalmente.»[3]

El convencimiento y empeño con el que el maestro gaditano y el poeta granadino abanderaron el proyecto es indudable, así como el impacto que esta expresión artística del cante jondo tuvo en sus respectivas obras. La idiosincrasia de «lo andaluz» estaba impregnada en ellos ya que ambos eran de la tierra, aunque hubiera entre los dos rasgos de clara diferenciación como la edad y su ámbito y trayectoria profesional, pero ese andalucismo original, emocional, artístico, etc., se vio impregnado de elementos relacionados con la temática de este artículo y con los gitanos. Basta observar el catálogo compositivo del maestro Falla para darse cuenta de cómo lo andaluz había estado casi omnipresente en buena parte de su obra hasta el concurso y la influencia del pueblo gitano que lo cautivó por sus esencias. *El amor brujo*, obra escénica escrita en 1915, fue bautizada por su autor como «gitanería en 1 acto y 2 cuadros», basada en el libreto de Gregorio Martínez Sierra[4], con cinco personajes



PORTADA DEL LIBRO EDITADO POR LA SECCIÓN DE CULTURA TRADICIONAL, DOCUMENTACIÓN Y PUBLICACIONES DE LA DIPUTACIÓN DE GRANADA CON MOTIVO DEL CENTENARIO DEL I CONCURSO DE CANTE JONDO, CON COMENTARIO, NOTA Y BIBLIOGRAFÍA DE ANDRÉS SORIA OLMEDO. CONTIENE EL TEXTO ÍNTEGRO DE LA CONFERENCIA PRONUNCIADA POR FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CENTRO ARTÍSTICO DE GRANADA LA NOCHE DEL 19 DE FEBRERO DE 1922. DIPUTACIÓN DE GRANADA, 2022

gitanos, está impregnada de elementos enigmáticos, supersticiones, creencias ancestrales, amor, miedo, etc., como si de una radiografía emocional del pueblo gitano se tratara. De esta obra el maestro realizó una versión para sexteto (dos violines, viola, cello, contrabajo y piano) también el mismo año de su composición, una revisión de la misma para llegar a una versión de concierto en 1917 y una nueva adaptación de dieciséis minutos para ballet estrenada en París el 25 de mayo de 1925. Cuatro versiones de una misma obra con los gitanos o el pueblo gitano como protagonista a quien Falla —conviene recordar— atribuyó la creación y conservación de las formas primitivas del cante jondo.

Si bien lo popular en Falla fue siempre algo inherente cuyo material sonoro el maestro elevó a la categoría de concierto, el instrumento español por excelencia, híbrido entre lo popular y lo cortesano desde tiempos atrás y principal artífice en tareas de acompañamiento al cante, también llamó su atención, y para la guitarra compuso en 1920 la obra *Pour le tombeau de Claude Debussy* concediéndole el protagonismo absoluto como solista de una obra de algo más de tres minutos de duración. No era la primera vez que Falla utilizaba la guitarra en sus creaciones, antes lo había hecho en sus *Cantares de Nochebuena* (1903/04) pero en funciones mucho menos relevantes. Después del concurso y, con excepción de la citada revisión de *El amor brujo* en su versión ballet, el maestro gaditano dará un giro significativo a su estética y lenguaje compositivo.

Por su parte, Lorca, quien también desbordaba pasión por lo popular, igualmente llevó a las páginas de su poesía al pueblo gitano y su expresión artística más genuina con el *Poema del Cante Jondo* abriendo con él un dilatado horizonte creativo y poético.

Pero, más allá de analizar la influencia, coherencia y compromiso del músico y del poeta con el cante jondo, con sus principales artífices intérpretes y con el concurso, se advierte necesario volver al objeto de estos párrafos y a sus prolegómenos. Así, pues, es preciso subrayar que la organización obtuvo del Ayuntamiento de la ciudad las doce mil pesetas solicitadas con el refrendo de los directivos del Centro Artístico granadino y un destacado plantel de poetas, escritores, concertistas, musicólogos, pintores y críticos, principalmente, pero no sin discrepancias, como ya se apuntó anteriormente, y tras salvar el esco-

llo económico, otras dudas se plantearon como la participación de los cantaores (profesionales y aficionados), la asistencia del público o la calidad artística del evento. En este último ámbito, se determinó que los palos que debían interpretarse en el concurso fueran los siguientes: *Siguiriya gitana, Serranas, Polos, Cañas, Soleares, Martinetes, Carceleras, Livianas, Tonás y Saetas viejas,* quedando excluidos todos los demás.

Finalmente, el éxito fue rotundo en asistencia de público y a las excelentes intervenciones artísticas del primer día (13 de junio) hubo de añadirse una anodina segunda jornada en lo musical, marcada por una inoportuna tormenta que condicionó el desarrollo de las actuaciones que en esta segunda velada no deslumbraron a nadie y fue un «más de lo mismo» del día anterior. De entre los participantes destacaron Diego Bermúdez —el Tenazas de Morón—, que obtuvo el primer premio dotado con 1.000.- ptas., y un joven adolescente sevillano, Manuel Ortega —Manolo Caracol—, que consiguió igual galardón. Con 500 ptas. fueron premiadas las actuaciones de la niña Carmen Salinas de Granada, Curro Yerbagüena, también granadino, y José Soler de Linares (Jaén). Hubo otros premios de menor cuantía y también intervinieron: José Cortés, Manuel Torre, María Amaya —la Gazpacha— o Conchita Sierra —la Goya—, entre otros; y especial mención merece don Antonio Chacón quien subió al escenario dejando momentáneamente su puesto como presidente del jurado del concurso. Los premios a los mejores guitarristas fueron concedidos a José Cuéllar (500 ptas.) y a Manuel Gómez Vélez —Niño de Huelva— (250 ptas.). Pero el gran premio con mayúsculas fue para la comisión organizadora y, desde la perspectiva del centenario, para el hecho en sí, la propia celebración del concurso, ya que este puede ser considerado como un hito en la concepción cultural de las músicas de transmisión oral de genuina identidad regional y nacional y, desde luego, uno de los acontecimientos más transcendentales en el flamenco del pasado siglo XX, si no el que más.

Existe una buena bibliografía sobre el concurso granadino, fundamental en mi opinión para el mundo del flamenco, y también un abultado dossier de escritos y artículos de prensa que bien pueden dar en su conjunto una idea de la importancia del acontecimiento celebrado y su repercusión, aunque este no tuviera continuidad en los años posteriores. También se conservan documentos sonoros a través del sello discográfico Odeón con interpretaciones de Manuel Torre y Diego Bermúdez, entre otros, grabados con posterioridad al evento.

Como ya he declarado anteriormente, los párrafos que conforman este artículo no pretenden reescribir la historia del concurso y sí conmemorar la efeméride de su centenario desde la perspectiva actual y poner en valor lo intrínseco y lo metafísico del efímero arte de los sonidos expresado a través del cante, principalmente, como evocación de lo antiguo, de lo auténtico y de lo genuinamente andaluz, que es como creo que debe interpretarse el término *jondo* en este contexto musical.

La génesis y las esencias del *cante jondo* fueron lo que cautivaron a don Manuel de Falla, la autenticidad de un arte musical atesorado y guardado durante siglos por un pueblo, el gitano, utilizando la transmisión oral y el respeto inherente a esta, a sus precedentes y a sus raíces como horizonte-guía solo moldeado por la personalidad de su intérprete. Los orígenes y las consustanciales cualidades de cualquier expresión artística popular, en mi opinión, deben ser conservadas con el mayor celo intelectual, ético y estético posible ya que estos son los cimientos, la base desde la que parte la gran arquitectura de las artes populares que, naturalmente, deben evolucionar y seguir los caminos por los que la humanidad les lleve, pero su germen y su idiosincrasia deben respetarse y conservarse por el bien de la propia expresión artística,

de su historia, del mundo de la cultura y de todos. Esto creo que fue una de las principales motivaciones que impulsaron al maestro gaditano y al poeta granadino en su proyecto y tanto por ello como por el legado heredado ha merecido la pena escribir este artículo en el centenario del I Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922. •

NOTAS

1 Transcripción literal del texto facsímil publicado anexo a la edición conmemorativa del *I Concurso de Cante Jondo 1922-1992*, con prólogo de Antonio Gallego Morell y reflexión crítica de Jorge de Persia. El documento original se encuentra en el Archivo Manuel de Falla con signatura AMF 8959-08

2 Transcripción literal, respetando signos de puntuación, acentuación, etc., y resumida del texto recogido en el *Noticiero Granadino*, sección «Folletones de Noticiero», publicado en siete bloques de redacción en las ediciones de los días posteriores al 19 de febrero de 1922, fecha en la fue pronunciada la conferencia. El documento consultado para realizar el resumen de la misma en este artículo ha sido el que acompaña a la edición conmemorativa del *I Concurso de Cante Jondo 1922-1992*, citado anteriormente, bajo el título *El «Cante Jondo» (Primitivo Canto Andaluz)*. También puede consultarse este mismo documento en el Archivo Manuel de Falla registrado con signatura AMF 8960-04-8. Sobre el título de la conferencia se advierten dos enunciados: «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *cante jondo*», indicado por Eduardo Molina Fajardo en su libro *Manuel de Falla y el «Cante Jondo»,* Granada*,* 1990, edición facsímil de la Universidad de Granada, p. 64; y la edición conmemorativa publicada por la Sección de Cultura Tradicional, Documentación y Publicaciones de la Diputación Provincial de Granada en el presente 2022 y que puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura 11/168027 (sede de Alcalá), por un lado; y el mencionado título con el que se publicó en el diario *Noticiero Granadino*, ya mencionado, por otro.

3 En Granada se hicieron eco del concurso con publicaciones de diferente índole los siguientes medios de comunicación escrita: *Noticiero Granadino*, *La Voz de Granada*, *El Defensor de Granada*, *La Gaceta del Sur*, *Granada gráfica*, *La Publicidad, La Batalla* y *La Alhambra*. De los periódicos y medios madrileños que también publicaron artículos y notas sobre el concurso, cito los siguientes: *La Voz*, *El Liberal*, *ABC*, *El Heraldo*, *El Sol, La Época* y *La Esfera.* También *El Liberal* de Sevilla y *El Pueblo Vasco* llevarían a sus páginas el acontecimiento que nos ocupa, así como *Le Correspondant* de París y *Le Monde musical*, ambos con sendos artículos al respecto publicados en julio de aquel 1922

4 Gracias a las investigaciones musicales y literarias llevadas a cabo en los últimos tiempos, hoy se sabe que los textos atribuidos a Gregorio Martínez Sierra fueron en realidad escritos por su esposa María Lejárraga.

SIR PETER CHALMERS-MITCHELL (EL DANDI ROJO)

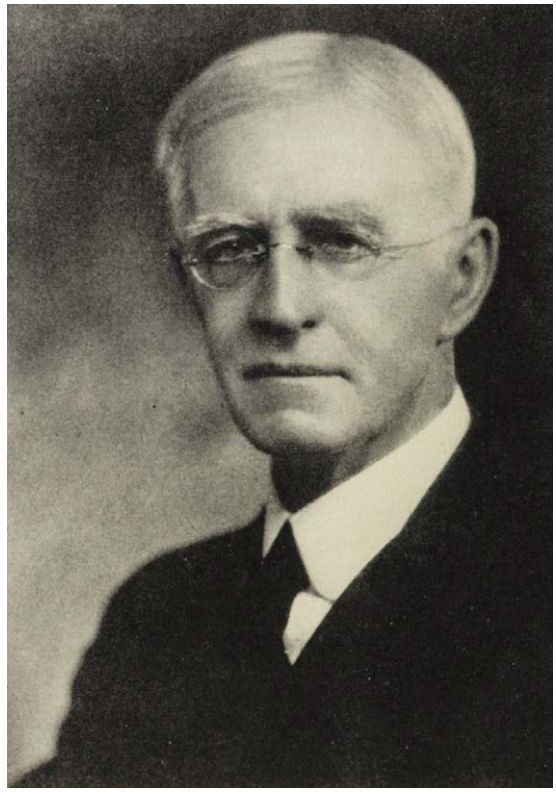
Andrés Arenas
Enrique Girón

«Jamás pienses que una guerra, por necesaria o justificada que parezca, deja de ser un crimen»

ERNEST HEMINGWAY

I

La primera vez que oímos hablar de este personaje fue durante unas jornadas que organizamos dedicadas al hispanista Gerald Brenan en el IES 'Vicente Espinel' (Gaona) de Málaga[1]. Uno de los conferenciantes que habló sobre testimonios de extranjeros en Málaga en el momento del golpe de Estado, mencionó un libro *My House in Malaga* y su autor sir Peter Chalmers-Mitchell. Tiempo después, cuando nos planteamos traducir el libro de Chalmers, surgieron una serie de dificultades que nos hicieron desistir del proyecto. Solventados estas concluimos felizmente dicha tarea publicando Mi *casa de Málaga* en la Editorial Renacimiento en 2010. Este libro es la crónica de un zoólogo escocés que decide afincarse en Málaga en la década de los treinta y que, sin quererlo, se ve envuelto en una guerra civil sufriendo una serie de peripecias que podría servir de base a un guion de una película de espías. Se trata de un testimonio de primera mano para comprender cómo fueron aquellos primeros meses de una Málaga en poder del bando republicano.



SIR PETER CHALMERS-MITCHELL (EL DANDI ROJO)

Han pasado ya doce años desde la publicación de esta obra y, aunque su figura es algo más conocida entre los españoles, creemos que nuestra reciente publicación de El *dandi rojo* vendrá a aportar más información sobre dicho personaje. Para ello contamos en su momento con la colaboración de distintos estudiosos de la época en la que Sir Peter estuvo entre nosotros. El historiador Cristóbal Villalobos nos ofreció los antecedentes históricos previos a la guerra civil. Enrique Benítez, descubridor de tantos personajes extranjeros y españoles vinculados con nuestra guerra civil aportó dos capítulos sobre dos periodistas y una fotógrafa. La primera vino para cubrir la entrada de las tropas franquistas de la ciudad, la segunda para interesarse por la suerte de Arthur Koestler,

preso en Sevilla y la última para dar testimonio de la tragedia de la carretera de Almería. Asimismo, el cineasta J. A. Hergueta nos contó su experiencia como director de un cortometraje sobre Sir Peter Chalmers y un nuevo proyecto cinematográfico sobre este mismo personaje que verá la luz en breve.

Los autores de este artículo aportaron una serie de capítulos en torno a Chalmers que van desde una semblanza biográfica hasta su filosofía de vida. También se incluyó un capítulo sobre la Guerra Civil en Málaga y una carta del propio Sir Peter al *Time* en la que se aclara la situación bélica en la Málaga republicana. También se trataron algunos testimonios de extranjeros que fueron testigos de aquellos aciagos días. Entre ellos Norman Bethune, al que se le dedica un capítulo junto a varios testimonios de españoles presentes en la huida de la carretera de Málaga a Almería.

Nuestro deseo es que tanto *Mi casa de Málaga* como *El dandi rojo* sirvan para revitalizar la figura de Sir Peter Chalmers-Mitchell y que por tanto reciba el reconocimiento que se merece, dado que mostró gran generosidad con los malagueños en unos momentos muy difíciles.

II

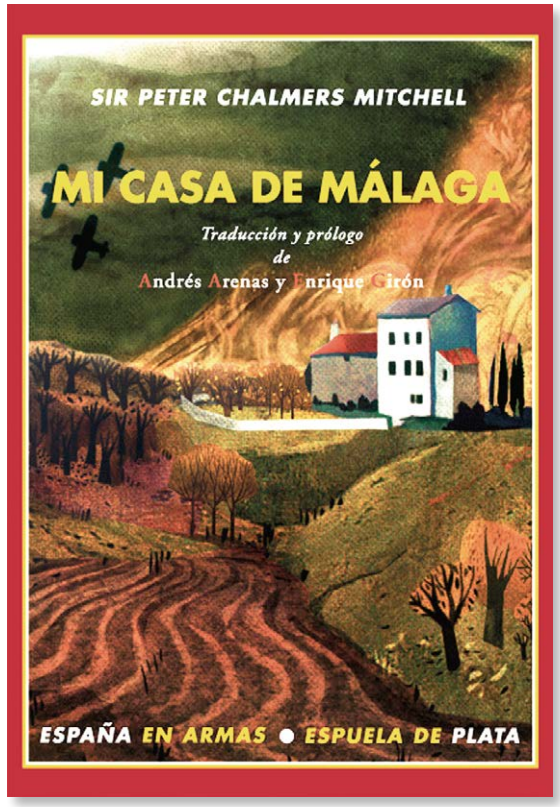
A finales de la década de los años veinte llega a Málaga, por motivos personales, Peter Chalmers-Mitchell y quedará tan encantado por sus gentes y su clima que, años más tarde, elegirá ese lugar para retirarse los últimos días de su vida.

Su llegada a la ciudad se debe al estado de salud de su colega Joan Procter[2] cuyo médico le había aconsejado que pasara la temporada invernal en Málaga para reponerse de su enfermedad. Al poco de llegar, ésta cae gravemente enferma por lo que Chalmers decide venir a visitarla para interesarse por su salud. El delicado estado de su amiga, que entonces residía en un hotel, hace que Peter Chalmers se plantee alquilar una casa donde Joan pueda recibir los cuidados adecuados. Tras buscar diversas villas y mansiones se decidirá por Villa Santa Lucía[3], casa que terminará comprando en la zona del Limonar

¿Pero quién es Peter Chalmers-Mitchell? Nacido en Dumfermline (Escocia), no lejos de Edimburgo, el 23 de noviembre de 1864 en el seno de una familia presbiteriana, será el tercero de los once hijos habidos en el matrimonio del reverendo Alexander Mitchell[4] y Marion Hay, hija del reverendo Peter Chalmers. Su infancia se verá marcada por una estricta educación victoriana. Su padre, antes de hacerse pastor presbiteriano, fue librero e impresor en Aberdeen donde había nacido. Durante algún tiempo impartió clases de teología lo que acabará determinando su decisión de hacerse reverendo, siendo la parroquia de Dumfermline su primer destino como pastor. Al poco tiempo de llegar al pueblo se casará con Marion quien provenía de una conocida familia aristocrática. Peter será el primer varón de los once hijos habidos en el matrimonio. Sus recuerdos infantiles transcurren en una gran familia de hábitos espartanos marcada por la influencia religiosa y la severidad de su padre preocupado por la indiferencia de Peter hacia la religión. Sobre este asunto se manifestará su vecino y amigo el hispanista Gerald Brenan en su libro *Memoria Personal:* «No puedo decir que sir Peter me gustara, aunque en el pasado había disfrutado con su conversación sobre zoos y animales. El factor dominante de su personalidad era el odio que sentía hacia su padre[5]. Debido tal vez a que su progenitor era hombre de iglesia, su hijo había acabado siendo un ateo convencido». En ese sentido el propio Chalmers Mitchell dirá también «Yo debí de nacer sin eso que llaman el instinto religioso».

Aparte de la Biblia, que era lectura obligatoria en sus años infantiles, el pequeño Peter sentirá pasión curiosamente por las aventuras de *El Cid*. Éste fue tal vez su primer contacto con el mundo hispánico. Su madre al conocer el interés del niño por lo español le recomen-

dó la lectura de *La Biblia en España* de George Borrow. De su paso por Dumfermline High School recordará las enseñanzas del director del colegio, George Dunne, sobre todo en una ocasión en la que les habló de las distintas partes del cuerpo humano y su funcionamiento. Más tarde, a los 15 años, su padre, siguiendo los consejos de su amigo, el director de la Aberdeen Grammar School, decidió que ése era el lugar adecuado para que su hijo continuara los estudios. En ese centro escolar Peter se encontró feliz ya que el régimen de internado le permitía vivir lejos de la tutela paterna. Sus resultados escolares serán lo suficientemente buenos para que más tarde ingrese en el King´s College, donde se apuntará al club de remo, al club de debates, a la Sociedad Ética y a las reuniones de la Sociedad Literaria donde hará sus primeras armas como escritor. A la vez frecuentará las tabernas locales donde se vivía un ambiente distendido y donde no faltaba el alcohol. En esa universidad recordará las enseñanzas de grandes maestros como William Minto, Alexander Bain, amigo de Stuart Mill, Cossar Ewart etc. Estas clases y el *Origen de las especies* de Darwin y los *Principios de biología* de Herbert Spencer harían que el joven sintiera una gran pasión por esta rama de la ciencia. En marzo de 1884 obtendrá el título de licenciado por la Universidad de Aberdeen, pero algo antes de terminar sus estudios allí se examinará para la obtención de una beca en la Universidad de Oxford, logrando una plaza para continuar sus estudios. Allí se licenciará en Anatomía Comparativa. En octubre de 1884 viajó a Alemania en compañía de un colega de estudios. Desde Hamburgo se trasladará a Berlín, donde tendrá oportunidad de conocer el ambiente de la ciudad y de constatar la presencia considerable de soldados en la calle e incluso de asistir a una sesión del Reichstag con la presencia de Bismark. Tendrá pues entonces la oportunidad de comprobar ya en su trato con estudiantes, profesores y gente de la calle, un sentimiento bastante generalizado de que Alemania estaba destinada a cumplir una misión



SIR PETER CHALMERS MITCHELL. *MI CASA DE MÁLAGA*. (TRADUCCIÓN Y PRÓLOGO DE ANDRÉS ARENAS Y ENRIQUE GIRÓN) ED. ESPAÑA EN ARMAS / ESPUELA DE PLATA

en la historia y que ésta la llevaría a una guerra con Inglaterra. Hasta el año 1891 fue profesor en Oxford de clases prácticas y ayudante en la cátedra Linacre. Durante ese período Chalmers-Mitchell completará sus ingresos con artículos periodísticos, colaborando con la *Saturday Review* que por entonces dirigía Frank Harris.

Durante el año 1893 Chalmers solicitará una plaza de profesor de Zoología y Botánica en la Facultad de Medicina del hospital de Charing Cross de Londres, lo que le permitirá tomar contacto con la capital inglesa. Es precisamente en este año cuando ocurrirá un hecho importante en la vida de cualquier persona: el matrimonio. Chalmers-Mitchell dedicará en su autobiografía media línea a tal evento. Será una de las incógnitas de las muchas que rodearán su

vida. En Londres residirá hasta 1935, aunque durante todo ese tiempo realizará viajes a distintos lugares, entre ellos a España donde pasará largas temporadas.

Chalmers-Mitchell conocerá en estos años, como señala en su autobiografía *My Fill of Days*[6], a una serie de grandes personajes de la vida victoriana, entre otros a John Ruskin[7] o a Lewis Carroll. Al primero se le había ofrecido una cátedra en la que pudiera exponer sus estudios de las formas artísticas italianas; sus alumnos se beneficiaban así de un pionero en la materia que más tarde expondría en Las *piedras de Venecia* y en *Las siete lámparas de la arquitectura*. Al eminente victoriano lo evocará Chalmers como un hombre ya encorvado, vestido con una levita andrajosa, la cara sembrada de arrugas y mirada clara, que un día apareció por el museo donde trabajaba nuestro autor pidiéndole ver algunas de las colecciones que allí se exponían, ya que Ruskin era un gran aficionado a la malacológica. El venerable erudito acariciará las conchas recorriendo las líneas de su contorno *comentando* la delicada perfección y el irregular colorido de la pieza que sostenía en sus manos. Sin duda fue un irrepetible privilegio poder compartir esos momentos con el infatigable escritor inglés. Otro tanto ocurrirá con Lewis Carroll, seudónimo de L. Dodgson, con quien compartirá mesa. El autor de *Alicia en el país de las maravillas*, era por aquel entonces una figura delgada, frágil, envejecido en exceso para los sesenta años con que contaba entonces. Personaje tímido, de pocas palabras, tal vez debido a su pertinaz tartamudeo uno se lo imagina elaborando sus divertidos silogismos. Su fama era ya grande cuando, convocado por la reina Victoria, a quien habían fascinado las aventuras de Alicia, se verá grandemente desilusionada al ver el resto de la obra del genial matemático entre las que figuraban varios tomos de lógica y otras especialidades científicas.

En aquella época sir Peter viajará con cierta frecuencia a Alemania puesto que este país era pionero en los estudios de Zoología. Así pues, durante las vacaciones de Semana Santa residirá una temporada en Leipzig y Dresde. Allí tendría la oportunidad de asistir a las clases de los profesores más señalados y vivir el ambiente estudiantil en las famosas cervecerías donde se celebraban conciertos y bailes. De esta forma mejorara su dominio de la lengua alemana, imprescindible para participar en el ambiente de confrontación que las teorías de Mendel y Darwin provocan entre sus colegas científicos. También tendrá ocasión de conocer las teorías del zoólogo Weisman de las que se convertirá en su portavoz en Inglaterra. De ahí que en 1903 sea nombrado secretario de la Sociedad Zoológica de Londres, lo que le permitirá desarrollar un papel relevante en el estudio y organización de los parques zoológicos. Siguiendo las teorías del científico Karl Hagen Beck de que los animales necesitaban más aire libre que calor para llevar una vida sana, impulsará la idea de cambiar las jaulas por fosos. La última visita a Alemania antes de la Gran Guerra será en las navidades de 1913 cuando visitará los zoológicos de Hamburgo, Berlín, Leipzig, Munich, Dresde y otros, obteniendo una información preciosa para aplicarlo más tarde en la creación del zoo de Londres. En París va a conocer al científico ruso Metchnikoff, descubridor del virus de la sífilis. De este autor Chalmers traducirá dos de sus obras. Sin embargo, Montpellier, Arlés y la Camargue fueron sus destinos favoritos. En las dos primeras y en Nîmes, donde asistirá por primera vez a una corrida de toros, comenzarán sus contactos con la cultura española. La Fiesta Nacional le hará comprender mejor la cultura española, haciendo un gran esfuerzo por entender su significado frente a sus detractores. Para Mitchell la obra de Hemingway *Death in the Afternoon* era una excelente guía para apreciar la fiesta de los toros. Chalmers, que ya tenía conocimientos de francés, alemán y ruso comenzará a estudiar el castellano leyendo al Marqués de Santillana, Jorge Manrique y a Fray Luis de León. Entre los prosistas se decantará por Pérez de Ayala, Valle Inclán, Ricardo León, Pío Baro-

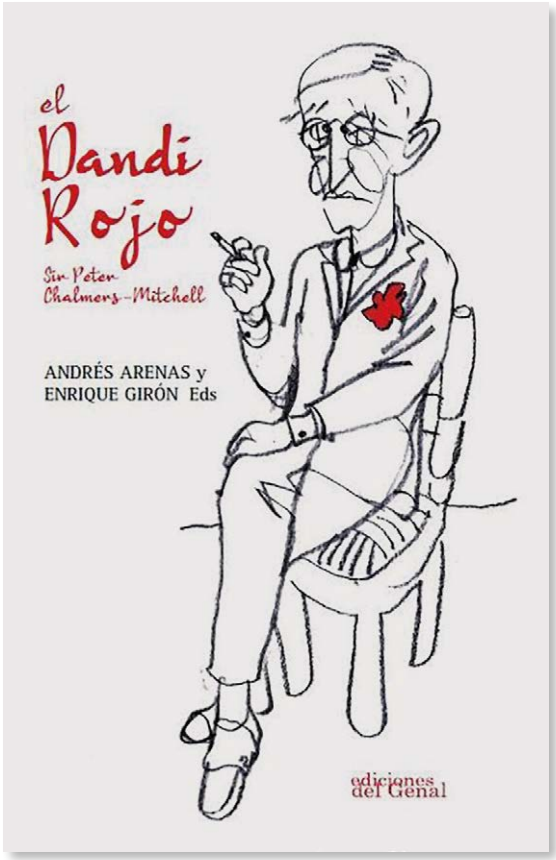
ja y sobre todo Ramón J. Sender con quien más tarde trabará una gran amistad convirtiéndose en traductor de varias de sus obras.

Uno de los encuentros favoritos de sir Peter tuvo lugar en Fontainebleau. Allí en uno de sus cafés coincidió con un antiguo conocido suyo, Oscar Wilde, que había salido de la cárcel de Reading y se había exiliado en Francia. En su autobiografía define al genial dramaturgo irlandés como una persona de aspecto envejecido, físicamente abandonado debido seguramente a las secuelas de su paso por la cárcel. El escocés evoca el encuentro así: «Había todavía cierta arrogancia en su actitud. Sus gestos recordaban a un charlatán de feria a pesar de lo cual era un distinguido poeta, erudito y un dramaturgo de éxito». Conviene recordar que Chalmers asesoró a Wilde en una de sus obras más famosas: *El retrato de Dorian Gray*.

De vuelta a Londres compatibilizará sus labores en el zoo con su faceta de articulista en diversas publicaciones científicas de la época: *Nature, Natural Science, Daily Chronicle*. En 1902, la Enciclopedia Británica le invitó a colaborar en los temas de la evolución de las especies. Su amigo Moberley Bell también le propuso en ese mismo año reseñar libros para el suplemento literario de *The Times*, tarea que realizará durante más de treinta años. La colaboración más interesante desde el punto de vista económico va a ser la del *Saturday Review*, donde publicará artículos bajo la guía y los consejos de su amigo el escritor Frank Harris. De su actividad como secretario en la Sociedad Zoológica da cuenta en el capítulo once de sus memorias, en la que se detalla su labor como gestor administrativo en la creación del zoo de Londres. En todo esto contará con un grupo de colaboradores entre los que destaca la mencionada Joan Procter, quien tendría un papel importante en los viajes de Peter Chalmers a Málaga. La figura del doctor Mitchell adquirirá notoriedad profesional como impulsor del jardín zoológico londinense. Durante más tres décadas realizó una notable tarea de reorganización del funcionamiento del zoo, gracias a lo cual se transformó en un centro de investigación científica en anatomía, zoología, higiene, patología comparativa etc. En todo ese tiempo conoció a las personas más relevantes de la época, entre otros al rey de Inglaterra, al Káiser etc. Como resultado de su experiencia e interés por los animales acabará publicando en 1912 *The Childhood of Animals*.

En 1907 tendría ocasión de visitar los Estados Unidos invitado por Andrew Carnegie con motivo de la inauguración del museo de Pittsburgh. Durante tres semanas visitará los diversos parques zoológicos del país y también tendría un encuentro con el presidente Roosevelt, al que definirá como un gran tipo, un líder nato y una persona que vivía la vida con gran intensidad. Al principio del siglo XX la cremación de cadáveres era un tema que producía cierto rechazo en la población inglesa. Curiosamente sir Peter será pionero en el tema de la incineración. De hecho, entre los cargos que ejercerá en Londres estaba el de vicepresidente de la Asociación a favor de la incineración. Chalmers piensa que la cremación era la mejor manera de tratar los restos mortales, especialmente en las grandes ciudades donde incluso a los cementerios había llegado la especulación del suelo.

Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, tiene alrededor de cincuenta años siendo nombrado capitán y destinado al Ministerio de la Guerra. Allí le serán encomendadas tareas que le obligarán a viajar a Holanda y Francia. Una de sus misiones consistió en distribuir propaganda en Alemania, ideando la manera de dejarla caer desde globos de hidrógeno. Dicha propaganda trataba de minar la moral del enemigo. Él, un antibelicista convencido, escribirá en sus memorias: «Como civil que soy, lego en asuntos militares, esperaba encontrarme en sus filas nada más que a una pandilla de leguleyos, de gente poco receptiva y de cortas miras. Por el contrario, allí encontré un grupo de personas tan capaces como en cualquier otro sector de la sociedad, sorprendiéndome su deseo de aprender, como una de sus cualidades más sobresa-



EL DANDI ROJO (SIR PETER CHAMBERS MITCHELL). ANDRÉS ARENAS Y ENRIQUE GIRÓN (EDS.) EDICIONES DEL GENAL

lientes». Como reconocimiento a sus servicios prestados, se le concederá la C.B.E. (Commander of the British Empire) y O.B.E. (Order of the British Empire) que orgullosamente exhibe en sus libros y que no deja de ser algo sorprendente en alguien que, como él, se declara pacifista. Su actuación en la guerra como responsable del zoo de Londres tenía como misión la de preservar la seguridad y el mantenimiento de los animales que allí se encontraban. Uno de los peligros potenciales era el que cayeran bombas en el parque zoológico y como consecuencia de ello los animales escaparan produciendo el pánico entre la población. Afortunadamente no hubo impactos directos en el zoo. Otra de las misiones encomendadas fue la de intervenir como experto para controlar una epidemia producida por las ratas. Durante parte de este tiempo, en los innumerables anocheceres —debía permanecer allí hasta altas horas de la mañana— tendrá tiempo para escribir y hacer traducciones como la que hizo de *La Femme et le Pantin* de Pierre Louys.

Después de la guerra, The *Times* le ofrecerá la posibilidad de escribir artículos, sobre todo de divulgación científica, durante cuatro años. Uno de ellos estará dedicado a comentar que las predicciones de Einstein con respecto a la desviación de los rayos de luz por efecto de la gravedad, se habían cumplido. Para comprobar las teorías del Premio Nobel era necesario un eclipse solar que permitiera observar la posición de las estrellas fijas cercanas al sol, comparando su oposición con aquellas más alejadas.

Acabada la guerra Mitchell se encontraba un poco cansado de su trabajo en el zoo por lo que pensó en dejarlo. En ese momento *The Times* se hizo eco de un proyecto de una posible línea aérea que cubriese la mayor parte de África empezando en El Cairo y con final en ciudad de El Cabo. El Ministerio de Aire mostraba gran interés por una empresa que requería la construcción de aeródromos que hicieran viable el viaje. Durante bastante tiempo a Chalmers le había interesado conocer África, así que les ofreció a sus jefes en el periódico la posibilidad de participar en el proyecto en calidad de observador independiente para más tarde poder relatar sus experiencias. La descripción de ese maravilloso viaje que él denominó como «The Golden Journey» ocupará cuatro capítulos de su autobiografía. El viaje se inicia en Alejandría a principios de febrero de 1920 y continuará hasta El Cairo donde se unirá al resto de la tripulación. La primera parte del viaje será desde El Cairo hasta Jartum, en la segunda desde Jartum a Mongalla. El tercero de Mongalla hasta Kisumu y el último tramo de viaje desde Kisumu hasta Dar-es-Salam. Naturalmente no podemos extendernos en los detalles del viaje, aunque sí se puede decir que

supuso una magnífica ocasión para disfrutar de unos de los lugares más bellos con un paisaje y una fauna irrepetibles, contando casi siempre con unos nativos deseosos de colaborar. El 27 de febrero sufrieron un accidente al despegar lo que supuso el final de su aventura, sin conseguir ser los primeros en realizar el viaje de El Cairo a Sudáfrica.

Otro de los logros de los que Mitchell estará más orgulloso a lo largo de su vida será la terminación del zoo de Whipsnade, tarea que le costaría abandonar más que ninguna otra. De hecho, él mismo considera al mencionado parque como la mejor realización de la Zoological Society. Sus desvelos irán destinados a armonizar los intereses, a veces enfrentados, de los visitantes y el del bienestar de los animales. Como zoólogo intentará crear las condiciones más favorables para los animales en unos términos muy similares al de la ecología de hoy en día. Sir Peter tratará de convencer a las autoridades competentes de que era necesaria una ampliación del zoo de Londres en la zona de Whipsnade, afanes que se concretarán en el nuevo acuario, la casa de los reptiles y un nuevo espacio para los monos. Así que logrará ampliar la superficie del zoo en 200 acres de terreno en una primera fase y 500 en la segunda. Para todo ello fue necesario aprobar una ley en el Parlamento el dos de julio de 1928, sesión que sancionó 'The Zoological Society of London Act'. Tras lograr el respaldo legal Mitchell se trasladará a Whipsnade los fines de semana para dirigir los trabajos de acondicionamiento del espacio ganado que no serán finalizados hasta la primavera de 1931. En toda esta tarea contará con la inestimable ayuda de su colega Joan Procter cuya colaboración siempre apreciaría. La Administración británica también colaborará en la ingente labor de preparar aquellos acres de terreno con la aportación del Ministerio de Trabajo que mandará a unos pelotones de mineros desempleados para arreglar los terrenos y trazar los caminos en la parte nueva del zoo. Mitchell estaba muy interesado en defender la tarea de los zoos como una manera de proteger especies que de otra forma serían esquilmados y terminarían por desaparecer.

III

Como se mencionó anteriormente, sir Peter vino a Málaga para visitar primero y cuidar después a su joven colega Joan Procter aquejada de una grave enfermedad. Cuando ésta murió en 1931 con 34 años Chalmers, pensando en su cercana jubilación, decidirá instalarse en Villa Santa Lucía, la misma casa que ocupará Procter sus últimos días antes de morir. Los acontecimientos posteriores de la estancia de sir Peter, *Sopita* para los malagueños, se narrarán en el capítulo XX de su autobiografía My *Fill of Days* que lleva por título *Malaga in Civil War*. Capítulo que escribirá en Londres tras su huida de Málaga en 1937. También será en Londres donde escribirá *Mi casa de Málaga* obra ya mencionada.

Chalmers, desde Londres, seguirá interesado en todo lo relacionado con España y prueba de ello serán sus numerosos contactos con exiliados republicanos, como Arturo Barea, autor de la célebre *La forja de un rebelde*. Así pues, Chalmers escribirá numerosos artículos y conferencias en pro de la causa republicana, ganándose la reputación de persona de izquierdas. También tratará de participar en la política nacional intentando conseguir, aunque sin éxito, un escaño en el Parlamento, como representante de las universidades escocesas. En ciertos sectores de la sociedad inglesa, sir Peter será considerado persona afín al comunismo; de hecho, fue nombrado tesorero de la Joint Committee for Soviet Aid. En 1942 es invitado al Hogar Español de Londres, creado un año antes, para intervenir junto a Esteban Salazar Chapela en una serie de actos culturales organizados por exiliados. Mitchell estará encargado de presentar la película *The Spanish Earth,* a la que seguirá una conferencia en inglés. El Hogar

Español —como señala el profesor Monferrer— fue fundado por el doctor Negrín con objeto de proporcionar a los exiliados un lugar para reunirse y para fomentar la cultura española. La colaboración de Chalmers con el exilio español no se limitará a este tipo de actuaciones. En 1943 será nombrado presidente honorario de la Fundación Juan Luis Vives que pretendía ayudar económicamente a la formación profesional de los jóvenes exiliados españoles para que no perdiesen su propia cultura. También estaba abierto para aquellos británicos que quisieran estudiar la cultura de España. El secretario de dicha fundación fue Pablo de Azcárate. La vinculación de la familia Chalmers-Mitchell con los exiliados continuará hasta su muerte en 1945, año en el que Lady Lilian Bessy Pritchard, su esposa, donará un lote de libros para la biblioteca de Instituto Español Republicano, institución que también fundó Negrín el 20 de enero de 1944.

Aunque, al parecer no llegará a militar en ningún partido, lo cierto es que Chalmers se inclinaba claramente hacia el comunismo y prueba de ello es la escena en la que su viejo amigo Arthur Koestler[8] y él sostienen una violenta discusión en 1940 por la publicación de una obra del primero titulada Darkness *at Noon* que trata del interrogatorio y proceso de un revolucionario ruso de la vieja guardia. Chalmers, indignado por el tratamiento de la novela, acusará a Koestler de venderse por «treinta monedas de plata». El viejo luchador húngaro, furibundo anticomunista, le exigirá al escocés que retire sus palabras, a lo que éste se negará. Así terminará una amistad entre dos personas que se habían conocido en Málaga y después de que el propio Chalmers hubiera conseguido salvarle la vida cuando cayó en manos de los nacionales.

Poco tiempo después en 1945, nuestro intrépido dandi rojo, muy aficionado a conducir coches deportivos a gran velocidad, pese a rondar casi los ochenta años, será atropellado por un autobús a las puertas de su querido zoo de Londres, muriendo en el University College Hospital el dos de julio de ese mismo año. Sus restos fueron incinerados y enterrados en el propio Whipsnade de Londres. Así acaba la vida de un personaje verdaderamente curioso cuyas obras nos ayudan a comprender lo que fueron los meses aciagos de la guerra civil en Málaga y que tuvo un comportamiento generoso sobre todo con la familia Bolín, quienes no supieron valorar la ayuda que les prestó en aquellos días. •

NOTAS

1 *La faz de Brenan,* A. Arenas, E. Girón y C. González, Ed. Miramar 1998.

2 Joan Beauchamp Procter [1897-1931]. Conocida zoóloga británica especializada en herpetología.

3 Casa situada en la zona oriental, a las afueras de la ciudad, en el barrio del Limonar donde se asentaba la nueva burguesía del siglo XIX, sobre todo aquellas familias extranjeras o de origen foráneo que vinieron a Málaga por motivos fundamentalmente mercantiles.

4 Como se comprobará en los apellidos de sir Peter aparece primero el materno (Chalmers) y a continuación el paterno (Mitchell).

5 Tal vez esa aversión fuera la causa de la inversión de los apellidos.

6 *My Fill of Days* son las memorias de sir Peter Chalmers que podría traducirse por 'La mejor época de mi vida'.

7 Autor victoriano no demasiado conocido en España y cuya autobiografía, *Praeterita* y su cuento infantil *El rey del Río Dorado* [Ed. Cuadernos de Langre] han sido traducidas por los editores del presente artículo.

8 Para el lector interesado en el episodio que tiene lugar en la casa de sir Peter en los días previos a la entrada de las tropas franquistas en Málaga y la detención de ambos a manos de Luis Bolín, véase capítulo XIV de nuestra traducción de *My House in Málaga*, Ed. Renacimiento 2010 o el capítulo VI de *El dandi rojo,* Ed. del Genal, Málaga 2022.

TORRIJOS, DE HÉROE LIBERAL A ICONO REPUBLICANO

Enrique Javier Benítez Palma

LA CONMEMORACIÓN MALAGUEÑA DEL CENTENARIO DEL FUSILAMIENTO DE TORRIJOS (1931)

El 1 de diciembre de 1931, en sesión parlamentaria del Congreso de los Diputados, presidido en aquellos momentos por Julián Besteiro, se leyó un ruego, dirigido al conjunto del Congreso, en relación con la figura de Torrijos, y de su acompañante en el encuentro de la muerte en las playas de Huelin, Manuel Flores Calderón, efímero presidente de la Cámara entre febrero y marzo de 1823.

Leyó el ruego Pedro Gómez Chaix, diputado del Partido Republicano Radical por la circunscripción malagueña, y a la sazón presidente del Tribunal de Cuentas, que solicitaba con esmero la implicación de la Cámara en los actos de homenaje a Torrijos que se preparaban en Málaga. También aludía Gómez Chaix en su alegato a la figura de Manuel Flores Calderón, «acreedor a una mención especial por haber sido presidente de las Cortes españolas en abril de 1823, cuando suspendieron sus sesiones el 28 de marzo de aquel año para continuarlas en Sevilla y luego en Cádiz», además de «bisabuelo del ilustre actual Diputado a Cortes electo por Madrid D. Manuel Bartolomé Cossío».[1]

No era nuevo el interés de la ciudad de Málaga por conmemorar de manera solemne el centenario del fusilamiento de Torrijos. Ya en julio de 1931, pocas semanas después de las elecciones del 14 de abril y pocos días después de las elecciones generales del 28 de junio, el diario republicano El Popular publicaba un sentido artículo firmado por A. Macías Jiménez, titulado «*El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*», en el que recordaba que cada año se celebraba una procesión cívico-religiosa para honrar la memoria de los fusilados, con depósito de coronas de flores a los pies del obelisco de la espaciosa Plaza de la Merced. El texto también para afeaba el estado de abandono de la cruz erigida en el lugar exacto del fusilamiento, recordando que el propio Benito Pérez Galdós, en uno de sus viajes a Málaga, notó el estado de «incuria y abandono en que se encontraba dicho humilde monumento, el que debido al avance de las edificaciones ha venido a quedar en el centro de una callejilla que da al mar».[2]

La ciudad y sus principales figuras políticas e intelectuales vinculadas a la República deseaban, por lo tanto, celebrar el centenario del fusilamiento con todo el esplendor posible. Como prueba del interés local, es oportuno rescatar el contenido de un legajo que se conserva en el Archivo del Congreso de los Diputados[3], con diversas comunicaciones del periodista malagueño Guillermo Rittwagen y del mencionado diputado Pedro Gómez Chaix, dirigidos siempre el presidente de las Cortes Constituyentes, el socialista Julián Besteiro.

Guillermo Rittwagen, periodista, viajero, africanista nacido en Málaga en enero de 1884, es el autor de los tres primeros textos, de fechas 10, 19 y 27 de noviembre de 1931, respectivamente. En el primero de ellos, propone Rittwagen que «lo mismo que va a ser exaltada la figura del general Torrijos, también deberían las Cortes Constituyentes dedicar un recuerdo el 11 de diciembre, fecha del luctuoso hecho, a los parlamentarios que murieron dicho día por defender la precaria libertad que entonces se concebía como máximo anhelo político». El propio periodista había rescatado las intervenciones y trabajos de estos parlamentarios, que ponía

ANTONIO GISBERT PÉREZ. *FUSILAMIENTO DE TORRIJOS Y SUS COMPAÑEROS EN LAS PLAYAS DE MÁLAGA*, 1887. MUSEO DEL PRADO

a disposición de las Cortes para tan necesario homenaje.

En el segundo texto, más breve, incluye el nombre de otro parlamentario fusilado, Francisco Fernández Golfín, aristócrata e hijo del IV Marqués de la Encomienda, a la vez que insta a la reunión de la Comisión de gobierno interior de las Cortes Constituyentes, para contar con una representación digna de la Cámara el día 11 de diciembre en Málaga, fecha de la conmemoración del fusilamiento. Este texto merecería la respuesta del Presidente del Congreso, anunciando que la Comisión de gobierno interior había acordado proponer a las Cortes la adhesión al homenaje en honor de Torrijos y sus compañeros. Insistiría Rittwagen finalmente en la presencia de diputados extremeños y burgaleses, paisanos de las figuras mencionadas en sus cartas.

Más interés tienen las cartas del diputado Pedro Gómez Chaix. Si bien en la primera, de fecha 1 de diciembre, reproduce los argumentos leídos en ruego en la sesión de las Cortes Constituyentes celebrada ese mismo día, en la segunda, dirigida a la Comisión de gobierno interior celebrada el 4 de diciembre, propone seis iniciativas concretas, entre ellas el traslado permanente del cuadro de Gisbert al Congreso de los Diputados, «que la comisión de las Cortes que se traslade a Málaga sea portadora de la carta original del general Torrijos, que se conserva en el despacho del Presidente de las Cortes, escrita momentos antes de su muerte», y la concesión de un crédito a la ciudad «para dotar a Málaga de un Museo-biblioteca Flores Calderón», ciudad «donde sacrificó su vida en holocausto de la Constitución y de la soberanía nacional».

La presencia de parlamentarios en Málaga no sería posible porque, precisamente el 11 de diciembre, juraría Niceto Alcalá Zamora su cargo como presidente de la República. Sí que habría una importante representación de congresistas en la manifestación cívica del 21 de diciembre. Sin embargo, todas estas cartas son interesantes para comprobar la exaltada defensa y reivindicación de Torrijos, héroe liberal, por los representantes más destacados de la Málaga

republicana. La conservación en el mismo despacho del presidente del Congreso de la última carta de Torrijos, dirigida a su mujer, Luisa Carlota Sáenz de Viniegra, tantas veces reproducida, ha sido estudiada con rigor por Ramírez Martín (2019). Este hecho, y la mención que hace Gómez Chaix al cuadro de Gisbert (original de 1888), ponen de manifiesto el enorme simbolismo que atesoraba la figura de Torrijos, cuyo desafío al absolutismo de Fernando VII culminó en hora trágica en la playa malagueña de San Andrés.

TORRIJOS EN EL CONVENTO DEL CARMEN. RECREACIÓN HISTÓRICA. CORTESÍA DE LA ASOCIACIÓN HISTÓRICO CULTURAL TORRIJOS 1831

LA «SEMANA TORRIJOS»

Las principales cabeceras de la prensa malagueña recogieron, a lo largo del mes de diciembre de 1931, los principales actos organizados en memoria de Torrijos y sus acompañantes. Destacó, por supuesto, El Popular, de filiación republicana, pero también lo hicieron El Cronista, el Diario de Málaga y La Unión Mercantil, más cercana a los intereses de la burguesía local y la sociedad más católica.

Ya el 2 de diciembre, El Popular anunciaba en su portada la condición de festivo del día 11 de diciembre, para animar al pueblo de Málaga a sumarse a los actos centrales de la conmemoración. La Sociedad Económica de Amigos del País, siempre activa en estas ocasiones, había encargado a Luis Cambronero un libro dedicado a la memoria de Torrijos[4], que se vendía en librerías por 6 pesetas. La llamada «Semana Torrijos» comenzaría el 11 de diciembre, efeméride del fusilamiento, y finalizaría el 21 del mismo mes, con una gran manifestación cívica.

La reconstrucción de las actividades puede hacerse utilizando el estudio introductorio de Cristóbal García Montoro a la edición de 1992, completándolo con el acceso a la prensa histórica local digitalizada. Entre los conferenciantes llamados a Málaga figuraban, por ejemplo, el escritor Fernando Valera, diputado por Valencia, adscrito al Partido Republicano Radical Socialista, y que llegaría a ser entre 1971 y su disolución, en 1977, Presidente del Consejo de Ministros de la República Española en el exilio. También acudió a Málaga el historiador y catedrático José Polanco Romero, diputado entonces por Granada por Acción Republicana (el partido de Azaña), que sería fusilado por los sublevados en agosto de 1936, siendo alcalde de la capital granadina.

Con todo, los principales acontecimientos culturales fueron, posiblemente, las conferencias de Miguel de Unamuno y de Margarita Nelken en el Teatro Cervantes, y la exposición del gran cuadro de Gisbert (*El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*) en el Ayuntamiento de Málaga.

La agenda de Unamuno en Málaga fue apretada. Rector de la Universidad de Salamanca, figura intelectual reconocida y prestigiosa, el domingo 13 de diciembre inauguró, acompañado por las autoridades civiles (Alcalde, Gobernador civil y presidente de la Diputación provincial), la exposición de objetos originales de Torrijos —prendas suyas, monedas de la época y documentos originales del momento— en la Sociedad Económica de Amigos del País, preparada por Narciso Díaz de Escovar. Respecto a la conferencia pronunciada en el Teatro Cervantes, la cobertura mediática fue dispar, destacando las crónicas del Diario de Málaga y de El Popular, y la entrevista concedida a La Unión Mercantil.

En la crónica del Diario de Málaga, se puede leer el siguiente párrafo, atribuido a la

intervención de Unamuno: «¿Era Torrijos republicano? La hora de Torrijos fue la hora plena del liberalismo. Los hombres que entonces miraban cara al futuro sentían, ante todo, profundamente, la emoción constitucional, luchaban por la soberanía popular, y sólo podían transigir con los monarcas que encarnaban esta nueva soberanía que entonces llegaba al mundo del espíritu; ansiaban reyes por la gracia del pueblo, o por la gracia de Dios, lo mismo da, puesto que el pueblo es el órgano de Dios en la tierra».[5]

En este mismo punto se detiene El Popular: «¿Era Torrijos republicano? Torrijos era, desde luego, liberal, que es lo más que se puede ser, más que republicano. Hay quien no se explica todo el fervor que ponían al decir la palabra 'Constitución', y hay que advertir que lo que querían estos liberales era una Constitución que saliera por la unión popular o un rey por la gracia del pueblo. Y lo que le importaba al pueblo era la plena unión popular y que el rey fuera su servidor. Estos hombres que sostenían estas luchas civiles fueron liberales, y así es como vivió la Historia una de sus contracciones y luchas internas infinitas».[6]

Del mismo modo que estas dos crónicas son de gran interés para situarnos en el contexto de la reivindicación republicana del liberal Torrijos, no lo es menos —para ubicarnos en el momento político— la entrevista que le hace Juanito (Juan Cortés Salido) para La Unión Mercantil. Dos páginas deliciosas por las que desfilan Lerroux —al que Unamuno parece admirar—, Azaña, Ortega y Gasset, Cánovas y otros personajes históricos. Y también una frase para el recuerdo: «la tradición es progresar. Por eso creo que todos debemos ser tradicionalistas».[7]

Margarita Nelken tuvo otro tono durante su presencia en Málaga. Diputada al Congreso por el partido socialista, por la circunscripción de Badajoz, era ya en los años veinte del siglo pasado una figura de referencia en ámbitos feministas y de izquierdas. Libros como «La condición social de la mujer en España» (1919) o «La mujer ante las Cortes Constituyentes» (1931) marcaron época. Acompañó a Clara Campoamor y Victoria Kent en el Congreso de los Diputados, haciendo Historia.

En Málaga, su presencia generó una expectación sobresaliente. Ella aprovechó, además, para mantener varias actividades mucho más políticas: dio un mitin para la Juventud Radical Socialista, y visitó Campanillas —escenario de un conflicto obrero reciente— con el diputado socialista Antonio Fernández Bolaños.

El Teatro Cervantes estaba a rebosar con motivo de su conferencia. La prensa destaca la asistencia de numerosas mujeres, lo que confirma el tirón de las primeras diputadas democráticamente elegidas entre la población femenina, ávida de participación y representatividad. Margarita Nelken lo sabe, y por eso en su intervención menciona los nombres de Mariana Pineda, y sobre todo los de la escritora romántica extremeña Carolina Coronado —de vida revolucionaria— y de la esposa de Torrijos, Luisa, de la que afirma que «le merece más respeto y admiración que la del propio héroe».[8]

Más política que Unamuno, Nelken —a quien diversos medios llaman «la diputado Nelken»— establece un paralelismo entre Torrijos y los protagonistas de la sublevación de Jaca de diciembre de 1930 contra primo de Rivera: los capitanes Galán y García Hernández, cuyo fusilamiento tuvo mucho que ver con los acontecimientos de abril de 1931. Sin duda, fue una intervención de gran impacto, ya que el diario conservador La Unión Mercantil destaca que «existía verdadera expectación por conocer la intervención de la señorita Nelken (...) y puede asegurarse que la oradora no defraudó las esperanzas y curiosidad que despertó». Asimismo, resalta el medio que «en un parangón brillantísimo, (...), puso a Alfonso XIII al lado de Fernando VII, al general Berenguer al lado de Calomarde, y al general de las Heras lo comparó con el perverso González Moreno»[9]. Margarita Nelken sería entrevistada por Juan Cortés (Juanito) para La Unión Mercantil, con el siguien-

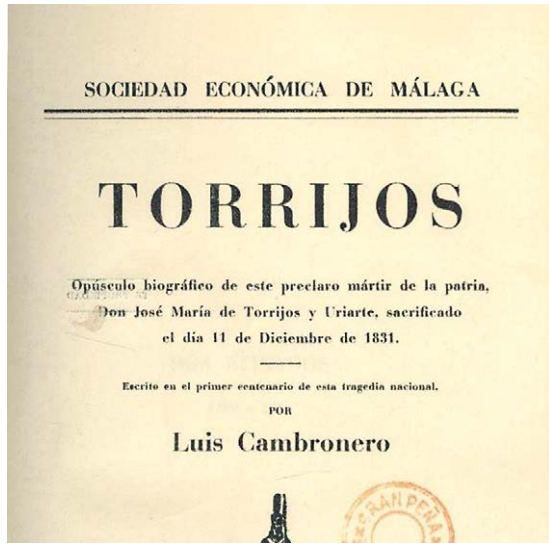
te titular: «Margarita Nelken es partidaria del voto a la mujer y el divorcio».[10]

LA PROCESIÓN CÍVICA Y EL BALANCE FINAL

El domingo 20 de diciembre se celebra, finalmente, la procesión cívica de homenaje a Torrijos. Junto a las autoridades civiles y militares de la provincia, participan y son destacados los nombres de Guillermo Rittwagen o la activista Belén Sárraga. Por parte de las Cortes Constituyentes asiste una nutrida comitiva formada por los diputados Serrano Batanero, Salazar Alonso, Antoni María Sbert, Santos Abad, Baeza Medina, Armasa Briales, Soriano, Giner de los Ríos, Saval, Fernández Bolaños, Medina Moreno, Arauz, García Prieto y Margarita Nelken. El Partido Comunista no se sumó a los actos.[11]

En la portada del Diario de Málaga del lunes 21 de diciembre, la sección «Micrófono», firmada por P. Alonso, hacía un acerado resumen de la semana dedicada a Torrijos: una semana de conferencias con sólo dos días; un laudable esfuerzo, de la comisión organizadora, por magnificar el recuerdo de Torrijos; «una serie de oradores y conferenciantes agarrados al recuerdo de los fusilados en Jaca para conseguir el aplauso»; «una exposición de objetos y prendas que se supone que pertenecían al General»; «unas afirmaciones tan graciosas y originales, como las de que Torrijos era ateo y republicano, en aquella época napoleónica, a cargo de Unamuno y Serrano Batanero». «Y un bando para que todo el público se dé perfecta cuenta de que debía asistir a la manifestación cívica».[12]

Olvida el autor de esta valoración la exposición del cuadro de Gisbert, elemento central tanto de la semana de Torrijos como de la explicación de su conversión en icono republicano. Un texto firmado por Manuel Díaz Sanguinetti en la edición de El Cronista del 13 de diciembre revela que «se admira el cuadro con el máximo respeto y devoción, gorra o sombrero en mano. Todos los hombres se descubren antes de penetrar en el salón, cual si traspusieran el umbral de un templo»[13]. Las gestiones para la exposición de tan magna obra en Málaga durante 1931 se deben de agradecer al entonces director de Bellas Artes, el historiador malagueño Ricardo de Orueta, según diversas investigaciones[14]. Una copia de la obra de Gisbert, realizada posiblemente en aquellos días, fue donada al Ayuntamiento por el pintor local Ceferino Castro Torres (Ruiz Gisbert, 1999; Barón, 2019, p.51).


SOCIEDAD ECONÓMICA DE MÁLAGA

TORRIJOS

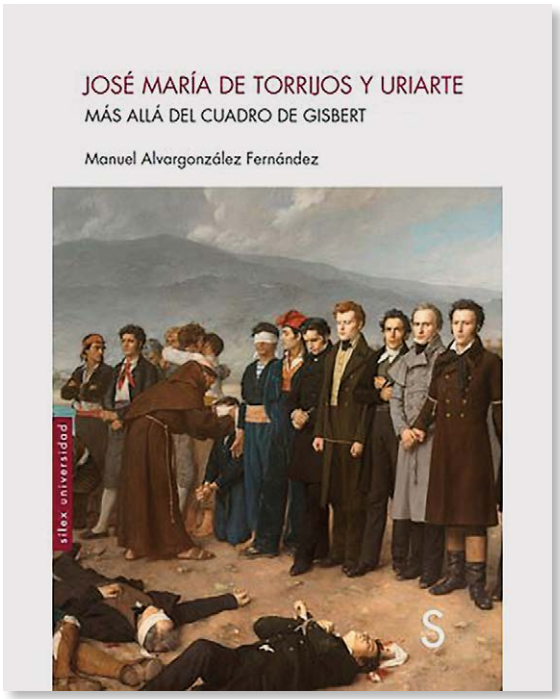
Opúsculo biográfico de este preclaro mártir de la patria,
Don José María de Torrijos y Uriarte, sacrificado
el día 11 de Diciembre de 1831.

Escrito en el primer centenario de esta tragedia nacional.
POR
Luis Cambronero

LIBRO DE LUIS CAMBRONERO PUBLICADO POR LA SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS EN 1931.

TORRIJOS, ELEMENTO SIMBÓLICO. ¿LIBERAL O REPUBLICANO?

Para situar las circunstancias en su debido contexto, es necesario destacar las reflexiones de Campos Pérez (2016) sobre las conmemoraciones oficiales durante la Segunda República. Para esta autora, «las conmemoraciones oficiales actuaron, desde este punto de vista, como correas de transmisión entre, por una parte, el cuerpo político y, por otra, el cuerpo social (...). Un mecanismo que, por lo demás, debía de resultar muy del gusto del republicanismo que, desde las postrimerías del siglo XIX, había abogado por una politización de la ciudadanía como medio



PORTADA DE LA BIOGRAFÍA DE TORRIJOS DE MANUEL ALVARGONZÁLEZ

de sustraerla de su apatía generalizada» (Campos Pérez, 2016, p.20).

Así pues, el centenario del fusilamiento de Torrijos coincide con dos factores que contribuyen a explicar la organización de los eventos de Málaga y el interés de los círculos republicanos y progresistas. En primer lugar, un momento de triunfo de las ideas republicanas, que gobiernan en España con el sólido apoyo popular manifestado en las elecciones generales de 28 de junio de 1931. Pero, además, la figura de Torrijos ya no es la figura romántica del héroe liberal que muere traicionado por el déspota Fernando VII. Desde mediados del siglo XIX, en España, las ideas democráticas depositadas en los ideales liberales de principios de siglo han pasado a ser defendidas por la causa del republicanismo.

Esta evolución conceptual puede analizarse desde la perspectiva de la historia de los conceptos, defendida por el teórico alemán Reinhart Koselleck. Para este destacado investigador, y siguiendo a Heiner Schultz, hay cuatro formas en las que puede «articularse la transformación correlativa de concepto y estado de cosas» (Koselleck, 2012, p.32):

Pone Koselleck como ejemplo el término «imperialismo», que según este autor cambió de significado al menos una docena de veces sin que las generaciones posteriores fuesen capaces de percibirlo. Asimismo, es ya clásico su análisis histórico conceptual sobre el término «progreso». Aplicado este marco a la imagen de Torrijos y lo que representa, se hace necesario analizar la evolución a lo largo del siglo XIX de términos políticos como «liberalismo» o «república».

Matteucci (2007), recuerda que la república de los modernos llega con las revoluciones de los Estados Unidos de América (1776) y de Francia (1789), que introducen las ideas contemporáneas de organización del poder. Nada en las biografías más exhaustivas y recomendadas de Torrijos (Castells, 1989; Alvargonzález, 2021) apunta hacia unos ideales republicanos del militar español.

Así que se debe volver la vista hacia la propia evolución del concepto de liberalismo político a lo largo del convulso siglo XIX para encontrar una explicación al abrazo republicano de la figura de Torrijos. Un abrazo que será mucho más intenso tras la pintura de Gisbert y la elevación de la figura del militar fusilado al altar de los héroes de la Historia de España.

En efecto, señalan Fuentes y Fernández Sebastián (2002), que «hasta donde sabemos, parece, pues, fuera de toda duda que el epíteto *liberal* como denominación de un partido o bandería política y de sus adeptos es una voz originariamente española, y dado que fue precisamente ese grupo de opinión el que logró imponer sus ideas en la cámara gaditana, cabría afirmar que, filológicamente hablando, la española de 1810-1814 es la primera revolución liberal que registra la historia» (Fuentes y Fernández Sebastián, 2002, p. 418).

No obstante, continúan los autores con su estudio histórico: «tras la muerte de Fernando VII y la accidentada instauración de la Monarquía constitucional, el liberalismo va dejando de ser ante todo un ideal futurista orientado a la ruptura del *statu quo* para irse plasmando poco a poco en un entramado de nuevas costumbres políticas e instituciones de gobierno» (ibídem, p. 421). «De esta forma, entre los sectores más avanzados de la sociedad española, la voz *democracia* y sus derivados, y más adelante, *República* y *federal*, tomarán el testigo del liberalismo como catalizadores de una amplia serie de ideales de libertad política y emancipación social. Ese proceso de sustitución de palabras gastadas por otras nuevas para expresar, en el fondo, los mismos o muy parecidos principios lo había registrado ya el periódico *La Soberanía Nacional* en un artículo de 1855: hubo un momento en el que el antiguo partido liberal 'vio que también se llamaban liberales sus enemigos y necesitó distinguirse', razón por la que pasó a denominarse progresista y, posteriormente, democrático (ibídem, p.423). Los trabajos de Ridolfi (2011), Peyrou (2011) y Gil Novales (1993) permiten profundizar en esta explicación».

De esta manera, se llega al llamado Sexenio Democrático (1868-1874) y, más adelante, a las elecciones que ganarían los liberales en 1886, momento en el que Práxedes Mateo Sagasta encarga el gran cuadro de Gisbert que convertirá a Torrijos en un símbolo nacional. Para Miguel Falomir, «estamos ante la pintura más importante del Ochocientos español, una acertada combinación de los *Fusilamientos*, de Goya, y la *Libertad guiando al pueblo*, de Delacroix, realizada por Gisbert en un momento de madurez artística; una obra que merece figurar por derecho propio junto a *La rendición de Breda*, de Velázquez, las pinturas de Goya sobre el 2 y 3 de mayo en Madrid y el *Guernica*, de Picasso, en la galería de los grandes cuadros dedicados a la historia de España» (Barón, 2019, p.5).

La importancia de la obra de Gisbert es manifiesta. La exposición «Una pintura para una nación», organizada por el Museo del Prado en 2019, así lo demuestra. Sin embargo, no fue un encargo circunstancial, ni solitario. De la misma manera que Andreu Miralles (2016) ha recreado la construcción del mito romántico de España a partir de la literatura, Pérez Vejo (2015) sostiene la invención de España imaginada a través de una serie de pinturas icónicas entre las que estaría, por supuesto, *El fusilamiento de Torrijos*, pero también *Último día de Numancia* (Alejo Vera y Estaca, 1880), *Conversión de Recaredo* (Muñoz Degrain, 1888), *La entrada de Roger de Flor en Constantinopla* (Moreno Carbobero, 1888), *La campana de Huesca* (Casado del Alisal, 1880), *Primer desembarco de Colón en América* (Puebla Tolín, 1862), *La rendición de Granada* (Pradilla y Ortiz, 1882), *Doña Juana la Loca* (Pradilla y Ortiz, 1877), *La rendición de Bailén* (Casado del Alisal, 1864) o *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (Gisbert, 1860), entre otras muchas de parecido relieve y contenido.

RETRATO DE TORRIJOS, POR ÁNGEL SAAVEDRA

CONCLUSIÓN

En definitiva, nada es casual en la conmemoración del centenario del fusilamiento de Torrijos en Málaga. La cultura política republicana utilizaba estas manifestaciones para atraer y movilizar a su electorado potencial, a partir de ideas y figuras simbólicas. La de Torrijos, además, se había convertido en un icono tras el enorme éxito del cuadro de Gisbert. La evolución del liberalismo político hacia otros conceptos más avanzados como paso natural en su reivindicación de una forma de organización política diferente, es el último factor que explica esta apropiación de la figura de Torrijos por los dirigentes republicanos de 1931.

Posiblemente llevara razón Unamuno en su conferencia malagueña, señalando a quien le quiso escuchar que Torrijos defendía tanto la monarquía como la Constitución. Una idea muy contemporánea, la de la monarquía constitucional que hoy nos rige, pero revolucionaria en el primer tercio del siglo XIX en España. La utilización partidista por Margarita Nelken de la trágica epopeya de Torrijos, y la identificación de Fernando VII con Alfonso XIII, demuestran su inteligente habilidad dialéctica, y también que ciertos usos del presente ya se daban también en el pasado.

En una de las últimas referencias a la Semana Torrijos, el sacerdote Andrés Coll escribiría un texto («Reparando un olvido»)[15], que venía a poner encima de la mesa la condición de católico de Torrijos, demostrada por el contenido de su última carta a su esposa. Con lenguaje opaco que obliga a leer entre líneas, al padre Coll sin duda le debió sorprender la fervorosa exaltación de una figura monárquica y católica en la ciudad que había quemado iglesias y conventos en mayo de 1931, apenas seis meses antes. Un artículo que pasó desapercibido en su momento, pero que, leído hoy, permite analizar con mucha más perspectiva la contradictoria reivindicación republicana del general Torrijos. •

NOTAS

1 Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española, nº83, 1 de diciembre de 1931, p. 2757.

2 A. Macías Jiménez: «El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros». El Popular, julio 1931.

3 Archivo del Congreso de los Diputados, Gobierno Interior, legajo 126, núm.162 (1931).

4 La editorial Arguval publicó un facsímil en 1992 (Torrijos. Opúsculo biográfico de este preclaro mártir de la patria), con un excelente estudio introductorio a cargo de Cristóbal García Montoro.

5 Diario de Málaga, 14 de diciembre de 1931, p.3.

6 El Popular, 14 de diciembre de 1931, p.1.

7 La Unión Mercantil, 15 de diciembre de 1931, pp.1-2.

8 El Cronista, 19 de diciembre de 1931, p.1.

9 La Unión Mercantil, 19 de diciembre de 1931, p.5. Dámaso Berenguer sucedió a Primo de Rivera tras su renuncia, y el general de las Heras era el Gobernador militar de Huesca cuando se produjo la sublevación de Jaca. González Moreno era el Gobernador de Málaga que traicionó a Torrijos. Sobre Calomarde, un libro reciente del escritor Sergio del Molino ha rescatado su oscura figura.

10 La Unión Mercantil, 22 de diciembre de 1931, p.1.

11 El Cronista, 18 de diciembre de 1931, p.7.

12 Diario de Málaga, lunes 21 de diciembre de 1931, p.1.

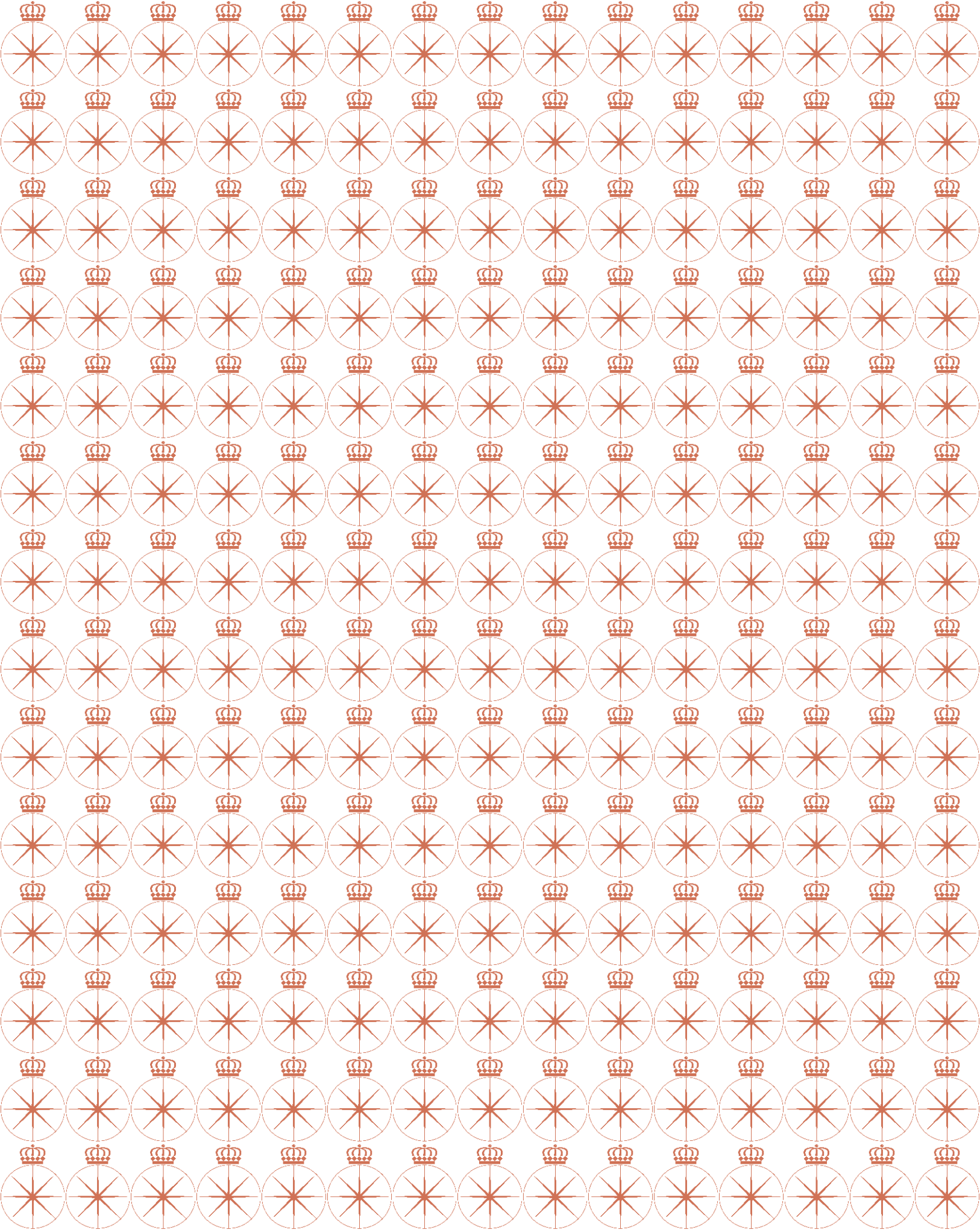
13 El Cronista, 13 de diciembre de 1931, p.1.

14 Juan A. Romera Fadón: «La visita 'fugaz' del cuadro 'Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga' en 1931». El Español de Málaga, 14 de diciembre de 2022.

15 La Unión Mercantil, 23 de diciembre, p.1.

07
CRÓNICA ANUAL

391. PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2022
396. ESPAÑA Y AMÉRICA. UN ENCUENTRO DECISIVO
405. CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2022



PREMIOS MÁLAGA INVESTIGACIÓN 2022

PREMIOS MÁLAGA
DE INVESTIGACIÓN
2022 DE CIENCIAS
Y HUMANIDADES

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. 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 Malaga, se hizo realidad la recuperación los Premios Málaga de Investigación. Nacía así la Tercera Época de estos galardones.

CONVOCATORIA PREMIOS MÁLAGA INVESTIGACIÓN 2022

MÁLAGA, 28 DE MARZO DE 2022
AUDITORIO MUSEO CARMEN THYSSEN

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de Ciencias, con el patrocinio y colaboración de Fundación Málaga, presentaron el lunes 28 de marzo, en el auditorio del Museo Carmen Thyssen, la convocatoria de los Premios Málaga de Investigación 2022 en sus dos modalidades de Humanidades y Ciencias. El plazo de entrega de los trabajos finalizaría el 16 de junio.

Como en ediciones anteriores, cada uno de los premios estuvo dotado íntegramente de 3.000 euros aportados por Fundación Málaga. Los trabajos podrían entregarse de forma presencial o mediante correo electrónico o postal. El fallo se haría público en la segunda quincena de octubre de 2022 y la entrega del Premio se realizaría a partir de la primera quincena de noviembre.

Esta nueva convocatoria es la sexta edición de la Tercera Época de los 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.

BASES DE LA CONVOCATORIA 2022

1. Los trabajos presentados en cada una de las dos modalidades deberán tener relación directa con las Humanidades para una de ellas y las Ciencias para la otra. Serán realizados, en cada uno de los dos campos señalados, en Málaga o su provincia o por investigadores residentes en las mismas. No podrán concurrir al Premio, en cualquiera 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. Los textos deben ser escritos en español, tamaño DIN A4, 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 publicados en los tres años anteriores a la fecha de la convocatoria de los premios.

b) el solicitante debe ser el primer firmante del trabajo.

ENTREGA DE LOS PREMIOS MÁLAGA INVESTIGACIÓN 2022. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. FERNANDO ORELLANA RAMOS (PRESIDENTE DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS); D. FRANCISCO DE LA TORRE (ALCALDE DE MÁLAGA); Dª MERCEDES PÉREZ COLODRERO (GANADORA EX-AEQUO PREMIO MÁLAGA INVESTIGACIÓN DE CIENCIAS); D. ALFREDO FIERRO BARDAJÍ (GANADOR PREMIO MÁLAGA INVESTIGACIÓN DE HUMANIDADES); D. JUAN COBALEA RUIZ (PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA) Y D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO)

c) debe ajuntar un documento con la aceptación del resto de los autores a la presentación unipersonal al premio. Este documento se incluirá dentro de la plica.

d) deberá adjuntar referencia o copia del original publicado y una aclaración de si el trabajo presentado es idéntico al publicado o es parte o ampliación del mismo.

6. La entrega de ejemplares se realizará por envío telemático a la Fundación Málaga (enviando un e-mail a info@fundacionmalaga.com) o bien en soporte papel (presencial o mediante correo postal), que será entregado en la sede de la citada Fundación. Tanto se utilice uno u otro sistema de entrega, se depositará físicamente (presencial o mediante correo postal) en la sede de la Fundación Málaga, PLICA en sobre cerrado y en éste se indicará el título o lema del trabajo presentado. En el interior de dicha plica se hará constar el nombre del autor o autores, su profesión, dirección, teléfono y correo electrónico. En ningún caso constará el nombre del autor en el exterior del sobre, ni en el trabajo presentado.

7. El plazo de entrega de trabajos que optan al PREMIO MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2022 en las categorías de Humanidades y Ciencias finalizará a las 14 h. del jueves 16 de junio de 2022.

8. El viernes día 24 de junio de 2022 se publicará en la web de Fundación Málaga www.fundacionmalaga.com un listado con el nombre de los trabajos recibidos. En caso de que un trabajo no aparezca en dicha relación, su autor podrá contactar con la Fundación Málaga antes del día 30 de junio de 2022 a las 14:00h. de cara a aportar la documentación requerida.

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, con voz, pero sin voto.

10. El fallo de los jurados se hará público en la primera quincena de octubre de 2022. La entrega del Premio se realizará a partir de la primera 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; no así en la modalidad de Humanidades.

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 resumidamente, 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.

PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS GANADORES

MÁLAGA, 15 DE NOVIEMBRE DE 2022
SALÓN DE LOS ESPEJOS DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

Los ganadores de los Premios Málaga de Investigación 2022 recogieron sus galardones el martes 15 de diciembre, en Acto celebrado en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga. Asistieron el alcalde de la ciudad, Francisco de la Torre; el presidente 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; y el presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea.

En el apartado de Humanidades, el jurado reconoció a Alfredo Fierro Bardají por su trabajo «La escritura del mundo», donde analiza cómo comienza una escritura, cualquier escritura: a partir de la página o la pantalla en blanco. Al igual que toda secuencia de palabras, termina también en el blanco, en el silencio. Todo

cuanto se dice o se escribe sucede entre dos silencios, dos vacíos.

Respecto a la categoría de Ciencias, se otorgó ex aequo el premio a los trabajos «Transformaciones de fase dinámicas en trifosfonatos de metales lantánidos con sulfato. Conductividad protónica y aplicación como aditivos en pilas de combustible de electrolito de membrana polimérica (PEMFCs)», de Rosario Mercedes Pérez Colodrero, y a Antonia Montserrat Bazaga García por «Nueva Familia de Sulfofosfonatos Lantánidos laminares como Conductores Protónicos en Sistemas de Ensamblaje Membrana Electrodo». El primero estudia las transformaciones de fases dinámicas, así como las propiedades de conducción protónica de dos familias de polímeros de coordinación obtenidos de la combinación de iones lantánidos (Ln^{3+}) con un ligando fosfónico, el ácido nitrilo-tris (metilenfosfónico) (H6NMP), en presencia de iones sulfato. Los resultados preliminares indican que estos sólidos funcionan satisfactoriamente como rellenos para las citadas membranas, mostrando densidades de corrientes y potenciales más altas que para membranas sólo de Nafion®. Sin embargo, las curvas de densidad de corriente con respecto al tiempo revelaron que las membranas de Nafion® presentan un comportamiento un poco más estable, probablemente debido a su mayor capacidad de absorción de agua.

El trabajo de Antonia Montserrat Bazaga, está basado en la necesidad de reducir la actual alta dependencia de las fuentes no renovables, lo que hace cada vez más necesaria la búsqueda de fuentes alternativas de energía. La línea de investigación de este trabajo galardonado se centra en la obtención de nuevos materiales basados en polímeros de coordinación (CPs), así como el estudio de sus propiedades y aplicaciones como conductores protónicos en sistemas de ensamblaje membrana electrodo. •

ESPAÑA Y AMÉRICA. UN ENCUENTRO DECISIVO

CICLO DE CONFERENCIAS

COORDINADORES: ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ Y ELÍAS DE MATEO AVILÉS,
VICEPRESIDENTES 1º Y 3º DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

DEL 16 DE FEBRERO AL 14 DE DICIEMBRE DE 2022

SALÓN DE ACTOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN TELMO, MUSEO DE MÁLAGA

PRESENTACIÓN DEL CICLO «ESPAÑA Y AMÉRICA. UN ENCUENTRO DECISIVO»

ELÍAS DE MATEO AVILÉS

Vicepresidente Tercero de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

16 DE FEBRERO DE 2022

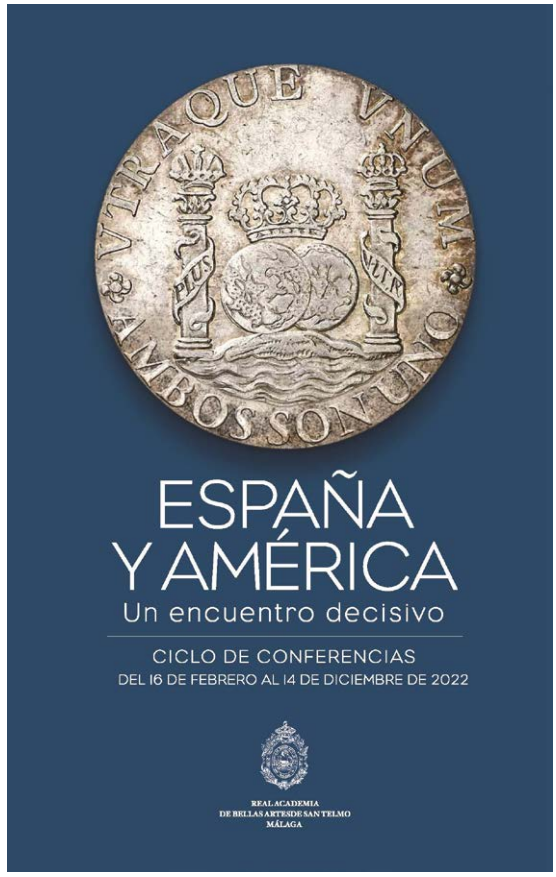
Excmo. Sr. Alcalde, Sr. Presidente, compañeros Académicos, señoras y señores.

Hace treinta y cinco años de la celebración del 5º Centenario del Descubrimiento de América. Fueron los fastos del noventa y dos. Nuestro país realizó un enorme esfuerzo para dar el debido realce a un momento histórico que cambió el devenir de la Humanidad. A ambos lados del Atlántico se resaltó entonces la enorme contribución de España a la rica y multiforme realidad actual del Nuevo Continente.

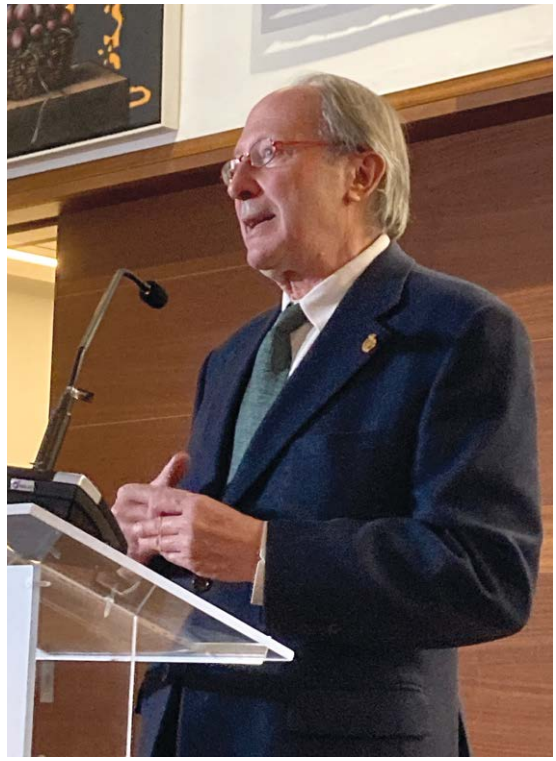
Hoy, por desgracia, la situación ha cambiado para peor. Unos líderes y unos pseudo-intelectuales populistas descerebrados, de aquí y de allá, junto a un indigenismo mal entendido, cuestionan los tres siglos de presencia española en aquellas tierras. Se derriban y vandalizan estatuas de misioneros y exploradores hispanos. La nefasta Leyenda Negra, creada por los anglosajones a partir del siglo XVI, tiene nuevos seguidores.

Nuestra Academia, desde una perspectiva serena, y sin ánimo de entrar en polémicas estériles, *sine ira et estudio,* siguiendo la máxima de Tácito en sus *Anales,* desea contribuir, con el ciclo que inauguramos hoy, al mejor conocimiento y difusión de aquel encuentro de pueblos y culturas. Somos conscientes de que, como en toda obra humana, se cometieron errores y abusos. Pero en toda aquella etapa histórica, la directriz inquebrantable de la monarquía hispana desde Isabel la Católica fue la protección de los indígenas, pues los consideraban súbditos iguales a los peninsulares. La diferencia con los genocidios cometidos por los países del Norte de Europa en otros lugares resulta abismal. Ahí están las Leyes de Indias, como base de los actuales Derechos Humanos.

ESPAÑA Y AMÉRICA. UN ENCUENTRO DECISIVO.
CICLO DE CONFERENCIAS ORGANIZADO POR LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO



EL VICEPRESIDENTE 3º DE LA ACADEMIA, D. ELÍAS DE MATEO, PRESENTANDO EL CICLO *ESPAÑA Y AMÉRICA. UN ENCUENTRO DECISIVO*



D. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *CARLOS III, ENTRE EL VIEJO Y EL NUEVO MUNDO*

Como ustedes pueden comprobar a través del folleto que tienen en sus manos, nuestro ciclo *España y América, un encuentro decisivo* se articula a través de diez conferencias, una mensual, dejando libre el mes de agosto. En ellas trataremos de acercar a los malagueños algunos aspectos de aquella labor. Desde el urbanismo a la conformación de una lengua común y de una creación literaria extraordinaria. Desde el estudio y conocimiento de las formas de vida y cultura pre-colombinas, que han llegado a nosotros a través de los Cronistas de Indias, hasta unas Bellas Artes que integran los postulados del Barroco español con la aportación decorativa exuberante de la tradición pre-hispánica. De la labor en Nueva España de los Gálvez de Macharaviaya, a la contribución de la emigración andaluza a la prosperidad de las jóvenes repúblicas hispano-americanas, a caballo entre los siglos XIX y XX. Sin olvidar las mutuas influencias entre España y américa en el mundo del cine.

Y todo ello va a ser desarrollado, en la mayoría de los casos, por miembros tanto Numerarios como Correspondientes de esta Real Academia, lo cual nos enorgullece y muestra el músculo intelectual de nuestra institución.

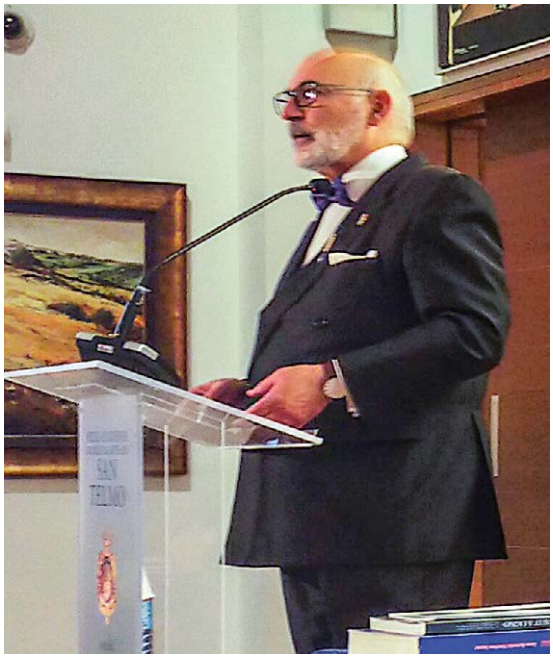
Desde la Tierra de Fuego hasta Nutca, la actual Alaska, la América española abarcaba, en 1788, a la muerte de Carlos III, una superficie de veinte millones de kilómetros cuadrados y albergaba casi sesenta millones de habitantes, muchísimos de ellos hijos del mestizaje. Y para presentar a la persona que va a ilustrarnos sobre la labor, a ambos lados del Atlántico, de aquel rey ejemplar, cedo la palabra a la profesora Rosario Camacho.

CONFERENCIA. 16 DE FEBRERO DE 2022

CARLOS III, ENTRE EL VIEJO Y EL NUEVO MUNDO

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO
Filósofo y escritor

Esta conferencia fue el tema del discurso de ingreso en la Academia de D. Ignacio Gómez de Liaño como Académico Correspondiente en Madrid, por lo que se publica en el capítulo 2º, «Actos relevantes» de este mismo Anuario.



D. ALFREDO ALVAR EZQUERRA, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *DE LA PENÍNSULA A INDIAS: LA CONTINUIDAD DE LAS FORMAS DE EDUCACIÓN*

CONFERENCIA. 23 DE MARZO DE 2022

DE LA PENÍNSULA A INDIAS: LA CONTINUIDAD DE LAS FORMAS DE EDUCACIÓN

ALFREDO ALVAR EZQUERRA

Profesor de Investigación del C.I.S.C.
Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia

Esta conferencia fue el tema del discurso de ingreso en la Academia de D. Alfredo Alvar Ezquerra como Académico Correspondiente en Madrid, por lo que se publica en el capítulo 2º, «Actos relevantes» de este mismo Anuario.

CONFERENCIA. 20 DE ABRIL DE 2022

DESDE LOS VIRREINATOS AMERICANOS. OBJETOS ARTÍSTICOS Y MECENAZGO

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Presidente del Comité Español de Historia del Arte

Entre los meses de octubre de 2021 y febrero de 2022 tuvo lugar en el Museo Nacional del Prado una exposición con el título «Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España». El objetivo de la misma era valorar las aportaciones artísticas del nuevo mundo a España y, por extensión a Europa. Muchas de estas obras, que llegaron, sobre todo, a lo largo de la Edad Moderna, se integraron en la vida diaria de este lado del Atlántico y, en muchas ocasiones, poco a poco, fueron perdiendo la memoria de su origen. Esto ha llevado a numerosos investigadores a recuperar estas obras para visualizar este rico acervo artístico que se encuentra diseminado en colecciones, ya sean públicas, privadas o pertenecientes a instituciones religiosas, desde iglesias de pueblos pequeños a conventos o catedrales.

Las razones de la llegada de este conjunto patrimonial están relacionadas con aquellos emigrantes que fueron a América y que hicieron fortuna, así como cargos administrativos que regresaron o que enviaron distintos objetos como agradecimiento de carácter devocional o con la finalidad de mostrar en su lugar de origen el nuevo estatus adquirido.

Entre la diversidad de obras que llegan a la Península Ibérica encontramos pinturas que nos hablan de la sociedad americana, como los cuadros de castas, o que nos muestran los paisajes o ciudades del nuevo mundo. También imágenes religiosas que ejemplifican la maestría de los artistas de allende el océano, tanto esculturas como pinturas, y que, además, nos ofrecen nuevas iconografías atentas a las devociones de ultramar; sin olvidar técnicas de carácter prehispánico como las esculturas en caña de maíz o la plumaria.

También los objetos suntuarios, ajuares eclesiásticos y domésticos, que realizados en plata nos indican la riqueza de los comitentes, así como recipientes alternativos relacionados con actividades ajenas al viejo continente europeo como el tabaco o la ingesta de chocolate.

Un recorrido por la geografía española nos muestra la riqueza y calidad estética de lo recepcionado, siendo de interés, el rico patrimonio conservado en la provincia de Málaga que, seguramente, aumentará con los estudios de catalogación que se están realizando actualmente.

D. RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *DESDE LOS VIRREINATOS AMERICANOS. OBJETOS ARTÍSTICOS Y MECENAZGO*

D. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *EL PROYECTO DE UNA NUEVA SOCIEDAD EN HISPANOAMÉRICA MEDIANTE LA CREACIÓN DE CIUDADES*

En definitiva, un alto número de obras que muestran la riqueza del patrimonio iberoamericano conservado en España, que necesitamos recuperarlo en sus significaciones históricas y comprenderlo con nuestros conceptos patrimoniales actuales, como parte indisoluble de nuestro legado artístico.

CONFERENCIA. 18 DE MAYO DE 2022

EL PROYECTO DE UNA NUEVA SOCIEDAD EN HISPANOAMÉRICA MEDIANTE LA CREACIÓN DE CIUDADES

JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA
Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Málaga

Hispanoamérica no era una colonia, como las que tenían Francia e Inglaterra. Formaba parte del Imperio Español, cuya extensión territorial, de 20 millones de kilómetros en la época de Carlos III, lo convirtió en el cuarto mayor imperio de toda la historia. A diferencia del colonialismo, que es excluyente y basa su estructura en la diferencia entre la colonia y la metrópolis, el Imperio Español era incluyente, lo que generaba construcción y estabilidad a través del mestizaje cultural y de razas.

Al igual que ocurrió con el Imperio Romano, España se replicó a sí misma en todos los territorios que formaban parte de su imperio a través de la lengua, la religión y la estructura administrativa, organizada en virreinatos, audiencias, gobernaciones, diócesis, y la creación de universidades, hospitales, ayuntamientos, conventos, ciudades, caminos reales, puertos, colegios, iglesias, catedrales, y una jurisprudencia específica dirigida al gobierno y a la defensa de los pueblos indígenas. A finales del siglo XVI las ciudades de Hispanoamérica tenían un equipamiento similar al que poseían las ciudades de la Península Ibérica, y algunas de sus poblaciones se convirtieron en las más ricas y pobladas de todo el Imperio.

La cohabitación entre los indios y españoles, buscada en un principio, se vio que no era factible, por lo que se estableció la creación de dos repúblicas: la República de los Españoles y la República de los Indios, buscando su autogobierno. Esta política se va a acelerar a partir de los años

40 del siglo XVI, cuando los indígenas van a ser concentrados en poblaciones autogobernadas por cabildos propios, separados de las de los españoles, en las que habitaban españoles, criollos, negros y mestizos. Esta separación inicial se fue perdiendo poco a poco, de manera que en el siglo XVII se llegó a un activo mestizaje urbano.

CONFERENCIA. 22 DE JUNIO DE 2022

LA HERENCIA ESPAÑOLA EN AMÉRICA. TRASPLANTE LINGÜÍSTICO E IMPRONTA ANDALUZA

JOSÉ ANTONIO FRAGO GARCÍA

Catedrático Emérito de Historia de la Lengua Española en la Universidad de Zaragoza y Académico Correspondiente de la Real Academia Española

En un ciclo de conferencias sobre lo que supuso la presencia de España en América, la realidad de los hechos históricos imponía una visión lingüística, con atención tanto a la causalidad general como al particularismo andaluz. Porque el español fue el indisoluble sello de la hermandad entre la vieja España y las jóvenes naciones que surgirían en sus dominios ultramarinos, hermanos en la lengua llamaba Simón Bolívar a los españoles en plena contienda independentista, y, en el segundo aspecto, Andalucía llevó el compás de los pasos que en el Nuevo Mundo se siguieron para la configuración de un español americano con peculiares rasgos de signo criollo y ascendencia en buena medida andaluza, el seseo y la /h/ aspirada frente a la velar norteña /x/, fonéticamente los más caracterizadores, existiendo también al otro lado del Atlántico no pocas muestras de una influencia andalucista gramatical y léxica. El mismo Bolívar también fue consciente de las diferencias socioculturales y diatópicas que esmaltaban la faz idiomática de las Américas, al contrastar, maliciosamente y con gruesos trazos, las que mediaban entre su habla venezolana y la porteña de San Martín, propia de «gitanos y de soldados andaluces». Nuestra común lengua ayudaría a hacer visible a los mismos naturales la inmensidad americana, para ellos fragmentada no solo por las barreras de su geografía, sino también por las que oponía una complejidad lingüística amerindia difícilmente abordable. A comienzos del siglo XVII el cronista Huamán Poma de Ayala no era capaz de situar en su *Nueva crónica y buen gobierno* el no muy lejano Paraguay, desde hacía tiempo con bien arraigada población hispana.

La relación entre Andalucía y América fluía por la Carrera de Indias, con el tintillo de Rota, el jerez, la manzanilla de Sanlúcar, el Pedro Ximénez y las pasas de Málaga, igual que el eco andaluz alentaría en el mexicano *Cielito lindo*. Los nombres de lo material y lo cultural

D. JOSÉ ANTONIO FRAGO GARCÍA, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *LA HERENCIA ESPAÑOLA EN AMÉRICA. TRASPLANTE LINGÜÍSTICO E IMPRONTA ANDALUZA*

conformaban el acervo americano, con voces familiares en el sur peninsular —*alfajor, candela, chícharo*...—, en armonía con los demás aportes regionales, riqueza léxica que a Pablo Neruda le haría exclamar: «... Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro. Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras».

CONFERENCIA. 21 DE SEPTIEMBRE DE 2022

LA HERENCIA LITERARIA ESPAÑOLA: RELACIONES DE IDA Y VUELTA ENTRE LA LITERATURA PENINSULAR Y LA HISPANOAMERICANA

FRANCISCO RUIZ NOGUERA

Profesor Titular de la Universidad de Málaga y Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *LA HERENCIA LITERARIA ESPAÑOLA: RELACIONES DE IDA Y VUELTA ENTRE LA LITERATURA PENINSULAR Y LA HISPANOAMERICANA*

En lo referente a la literatura en lengua española de un lado y otro del Atlántico, ha habido, durante algo más de cinco siglos, relaciones que han fluido indistintamente de una a otra orilla. Obviamente, las primeras muestras en tierra americana de textos escritos en aquel castellano del XV-XVI —que ya tenía la naturaleza y denominación de español— son los diarios, cartas, relaciones y crónicas que llevaron a cabo los propios descubridores (no entramos aquí en una gran obra precolombina como *Popol Vuh*).

No todos aquellos textos alcanzaron la consideración de literarios, pero sí han adquirido ese carácter algunas de las crónicas que fueron más allá de lo documental propio de los cronistas oficiales (Fernández de Oviedo, López de Gomara). Ese es el caso de crónicas que han sido tomadas, incluso, como el inicio de la literatura hispanoamericana (según declaraciones de Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes): la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (autoría puesta hoy en entredicho —en favor de Hernán Cortés— por Duverger en su *Crónica de la eternidad*), o los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca.

En estas crónicas están latentes los modelos de la literatura épica y caballeresca que conformaban el imaginario de aquellos improvisados soldados-escritores. Esos modelos literarios europeos van a estar presentes en autores peninsulares que habían pasado a las Indias, y en los novohispanos: así, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, la prosa crítica de Bartolomé de las Casas, la obra lírica de Gutierrez de Cetina o Francisco de Terrazas, la épica culta de Alonso de Arcilla o Bernardo de Balbuena, el teatro de Ruiz de Alarcón o la obra poética y ensayística de Sor Juan Inés de la Cruz.

Esas relaciones de ida y vuelta continuaron en los siguientes siglos (la picaresca en *Periquillo Sarniento* de Fernández Lizardi, el romanticismo de Gertrudis Gómez de Avellaneda). La gran influencia de aquella orilla sobre esta llegó con el Modernismo: José Martí y, sobre todo, Rubén Darío, renovador de la poesía en español. Poetas posteriores como Huidobro, Vallejo o Neruda dejaron huella en la poesía española de los años 30. Poco después, esa huella quedó patente allá con la presencia de algunos poetas españoles durante su exilio americano. La influencia fue, nuevamente, de vuelta, con el impacto, acá, del llamado *boom* de la novela hispanoamericana.

Dª MARION REDER GADOW, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *LOS GÁLVEZ DE MACHARAVIAYA Y SU RELACIÓN CON AMÉRICA*

CONFERENCIA. 19 DE OCTUBRE DE 2022

LOS GÁLVEZ DE MACHARAVIAYA Y SU RELACIÓN CON AMÉRICA

MARION REDER GADOW

Catedrática de Historia Moderna de la Universidad de Málaga y Académica Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

Tratar de resumir el devenir de los miembros de la familia Gálvez de Macharaviaya en el siglo XVIII y su relación con América, es una ardua tarea. En esta población malagueña habitaba el matrimonio compuesto por don Antonio de Gálvez y doña Ana de Madrid y sus cuatro hijos varones: Matías, José, Miguel y Antonio.

El punto de partida del ascenso social de los hermanos Gálvez Madrid se debe a la visita pastoral del obispo Diego González Toro a las parroquias de su diócesis. En Macharaviaya le llamó la atención el desparpajo del monaguillo José, por lo que propuso a sus padres que cursara estudios en el seminario de Málaga. Prosiguió su formación académica hasta doctorarse en Derecho en Alcalá de Henares. Comenzará en Madrid su ascenso fulgurante en la carrera administrativa del Gobierno. Nombrado por Carlos III visitador general del virreinato de Nueva España cumplió con todos los objetivos propuestos. Opuso resistencia a la penetración rusa mediante una campaña militar al valle de Sonora y California, fundando misiones y poblaciones. De nuevo en la Corte el monarca le nombró ministro universal de Indias, cargo que le permitió la creación en Málaga de organismos que regulaban el comercio con las Indias y mejoras urbanísticas en su villa natal.

Matías, primogénito de la familia, ingresó en el ejército ascendiendo en empleos hasta que, a instancia de su hermano José, fue designado por el rey Carlos III inspector general de las tropas de Guatemala. En 1779 Matías preside la Audiencia arrebatando a los ingleses numerosos enclaves, construyó la nueva capital, ya que la antigua había sido destruida por un terremoto, y trató de nivelar el lago de Nicaragua. Estas meritorias acciones contribuyeron a su nombramiento como virrey de México. En 1783 tomó posesión de su cargo, en el que se preocupó por mejorar la estructura urbanística, fomentó la creación de instituciones culturales, de comercio y de industria. Murió en 1784 en México, sucediéndole en el virreinato de Nueva España su hijo Bernardo.

Bernardo nace también en Macharaviaya, en 1746, hijo del general Matías de Gálvez y doña Josefa de Madrid. Desde su infancia manifiesta una vocación militar por lo que ingresa en la Academia de Ávila. En 1765 se traslada al virreinato de Nueva España para formar parte del regimiento fijo de infantería de la Corona combatiendo a las tribus indias. Regresa a España y participa en el desastre de Argel. En 1776 embarca rumbo a la Luisiana como gobernador interino, donde colabora con los rebeldes americanos en su lucha contra Inglaterra. Arrebata a las tropas inglesas los fuertes junto al Misisipí y conquista las posiciones de la Mobila y Pensacola en manos enemigas, victoria que ayuda a que los colonos rebeldes consigan su independencia de Inglaterra. Estos éxitos militares contribuyen a la promoción de Bernardo como virrey de Nueva España. Tuvo que enfrentarse a calamidades que afectaron a la población durante el tiempo que estuvo al frente del gobierno, falleciendo el 30 de noviembre de 1786 a los cuarenta años de edad.

CONFERENCIA. 16 DE NOVIEMBRE DE 2022

LA EMIGRACIÓN CONTEMPORÁNEA ANDALUZA HACIA AMÉRICA

ELÍAS DE MATEO AVILÉS
Doctor en Historia Contemporánea y Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

D. ELÍAS DE MATEO AVILÉS, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *LA EMIGRACIÓN CONTEMPORÁNEA ANDALUZA HACIA AMÉRICA*

Uno de los fenómenos más relevantes de la época contemporánea tuvo lugar entre 1840 y 1930. Durante ese periodo atravesaron el Atlántico sesenta millones de europeos con destino al Nuevo Mundo.

España participó en este fenómeno migratorio con más de cuatro millones de personas. En el caso de nuestra región, más de 500.000 andaluces, hombres, mujeres y niños partieron hacia América en busca de mejores condiciones de vida.

Durante el desarrollo de esta conferencia, tratamos de profundizar, primero en las causas que expulsaron a los emigrantes del solar andaluz: epidemias, terremotos, extensión de la plaga de la filoxera, altos impuestos, desindustrialización, miseria y mendicidad, carestía de las subsistencias, bajos salarios...

A continuación abordamos la dimensión comercial de la emigración. Grandes empresas se dedicaron a esta actividad. Participaron desde las grandes navieras de la época, tanto españolas como del resto de Europa, hasta las empresas creadas al efecto, las agencias de emigración, fundadas, la mayoría, en Argentina. Estas dispusieron de una extensa red de agentes o delegados en las principales ciudades y puertos. En el caso de Málaga se constatan los casos de la familia Gómez Gómez-Gómez Chaix, W. C. Bevan o Luis Duarte. Y en Cádiz, Odero y Ferro. Por último una extensa red de agentes que viajaban por la Andalucía interior, los «ganchos», repartían los folletos y carteles de propaganda. Muchos pasajes estaban subvencionados por los gobiernos argentino y brasileño.

Con respecto a los momento álgidos de la salida de andaluces hacia el Nuevo Continente es preciso destacarlos el año 1889 y los comprendidos entre 1905-1914. La mayoría procedía de las provincias de Cádiz, Málaga y Granada.

Durante el viaje, los emigrantes soportaban todo tipo de penalidades en los barcos, donde el hacinamiento, la suciedad los parásitos, los accidente y una alimentación nauseabunda se convirtieron en compañeros indeseados del trayecto.

En cuanto a los destinos, es preciso señalar Argentina, Brasil y Cuba como los principales. En ellos la cruda realidad se imponía. Desde las subhumanas condiciones que reinaban en los pomposamente llamados «hoteles de emigración» de Buenos Aires o Sao Paulo, hasta su desplazamiento, a veces forzado, a sus destinos definitivos, entre los que cabe destacar La Plata, Santa Fe, Rosario, Mendoza y Tucumán en Argentina o Sao Paulo en Brasil.

Allí les esperaba el duro trabajo como jornaleros en las explotaciones vitivinícolas o en los cafetales.

Aunque, muchos se adaptaron y salieron adelante, al menos un 50% retornó a Andalucía desencantados y fracasados. En el caso que nos ocupa, también es posible, rastrea las icónicas figuras de los indianos triunfadores, como los malagueños Salvador Gómez Gómez, Bartolomé Delgado y Biedma o Augusto Taillefer Paniagua.

Dª Mª PEPA LARA, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *RELACIONES CINEMATOGRÁFICAS ENTRE MÉJICO Y ESPAÑA*

.CONFERENCIA. 14 DE DICIEMBRE DE 2022

RELACIONES CINEMATOGRÁFICAS ENTRE MÉJICO Y ESPAÑA

Mª PEPA LARA GARCÍA

Archivera del Ayuntamiento de Málaga y Académica Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

En los años treinta, el cine mexicano y el español, establecieron todo tipo de intercambios, causado no solo por intereses artísticos, sino por necesidades provocadas por el exilio político. Aunque la Guerra Civil española no fue el único factor que desencadenó una profusa emigración de elementos artísticos hispanos rumbo a México. Mucho antes de que la contienda se iniciara, varios personajes oriundos de España, alguno de los cuales habían hecho carrera en Hollywood, participaron en el cine mexicano durante los periodos mudos y principios del sonoro, caso del actor español, Antonio Moreno, quien, no solo trabajó en Hollywood con Greta Garbo, sino que dirigió en México las dos primeras películas sonoras, con gran éxito. Lo que la contienda civil ocurrida en la península ibérica provocó, sin duda, fue un proceso de intensificación e incorporación de artistas españoles al cine producido en México.

En el exilio republicano de 1939, se dice que, aproximadamente, llegaron a México alrededor de 25.000 españoles, en los que se dio una gran heterogeneidad. En su mayor parte representaron trabajadores cualificados y técnicos formados en la República, experiencia que México supo aprovechar. Entre estos profesionales se contaros cientos de artistas, escritores, pintores, científicos e intelectuales. En el caso de los dedicados a la cinematografía: artistas, fotógrafos guionistas, directores... pusieron al servicio del cine mexicano toda su experiencia, influyendo en tramas y técnicas, constituyendo uno de los pilares de la Edad de Oro del cine mexicano. Participaron, entre muchos otros: Luis Buñuel Luis Alcoriza, Carlos Velo, Manuel Altolaguirre, Max Aub, etc. Posteriormente, desarrollaron su carrera de estrellas españolas en México actrices de éxito en los años del franquismo como Amparo Rivelles, Sara Montiel, Lola Flores y Carmen Sevilla, sin que las podamos considerar exiliadas.

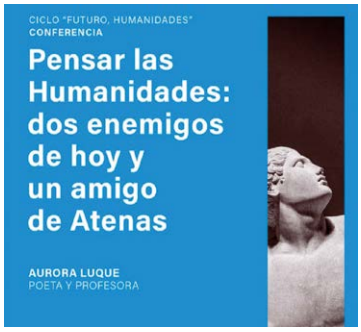
La primera coproducción entre México y España fue en 1949, con el film *Jalisco canta en Sevilla*, dirigida por Fernando de Fuentes, con Jorge Negrete y Carmen Sevilla. Y así siguieron hasta principios de los años 60; pero, en 1955 España entró a formar parte de las Naciones Unidas y, una vez conseguida la aceptación internacional, los intereses políticos comenzaban a no necesitar esta unión con México. Fue a partir de la década de los 70, con el período presidencial de Luis Echevarría (1970-76) y, ya a principios de los 90, con el film *Desperado*, 1995, de Robert Rodríguez, con Antonio Banderas, la situación cambió y, una serie de actores españoles llegaron a México. Como es lógico, en España, los productores y directores de cine y teatro, también han contado y cuentan con actores mexicanos.

CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2022

CONFERENCIA *PENSAR LAS HUMANIDADES: DOS ENEMIGOS DE HOY Y UN AMIGO DE ATENAS*

28 DE ENERO

El pasado 28 de enero, y dentro del ciclo *Futuro, humanidades,* organizado por el Aula de Literatura de la Universidad de Granada en el Centro de Cultura Contemporánea la Madraza, la Académica Aurora Luque impartió la conferencia *Pensar las Humanidades: dos enemigos de hoy y un amigo de Atenas.* Aurora Luque comenzó su conferencia afirmando que «el mundo será mejor si no se abandonan los estudios de lenguas clásicas».



CONFERENCIA *PENSAR LAS HUMANIDADES: DOS ENEMIGOS DE HOY Y UN AMIGO DE ATENAS*, DE LA ACADÉMICA AURORA LUQUE

PASEO ENTRE ROSALES, EXPOSICIÓN DE FRANCISCO PEINADO

4 DE FEBRERO

La alcaldesa Dª Toñi Ledesma inauguró el pasado 4 de febrero, en la sala de Exposiciones de la Biblioteca Municipal de Alhaurín el Grande, la muestra titulada «Paseo entre rosales», del reputado artista malagueño y Académico D. Francisco Peinado, que permaneció abierta al público hasta el mes de abril y donde se pudo disfrutar de una colección de diecinueve obras y una pieza audiovisual que recogían una pequeña muestra de su prolífica obra, exponiendo además algunas de sus últimas creaciones.

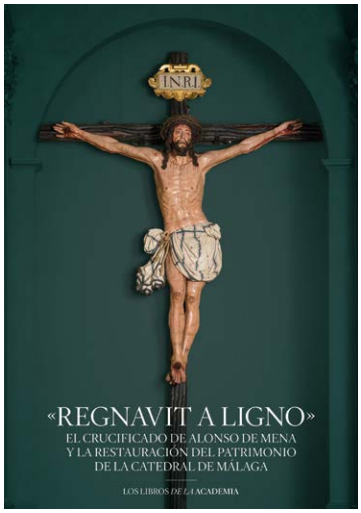
EL PINTOR Y ACADÉMICO D. FRANCISCO PEINADO, EN LA EXPOSICIÓN *PASEO ENTRE ROSALES*, ANTE ALGUNAS DE SUS OBRAS

Paseo entre rosales es una exposición compuesta por veinte obras, diecinueve de las cuales, de factura reciente, han nacido de los paseos matutinos que el artista realiza cotidianamente. Se trata de obras que difieren en cuanto a la forma, pero no así en el contenido, que nos muestra con crudeza su mundo íntimo y particular, su mirada de artista. Posiblemente al contemplar sus cuadros sintamos que alguna de las historias que narra nos hace cómplices de ellas, incluso protagonistas.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *REGNAVIT A LIGNO. EL CRUCIFICADO DE ALONSO DE MENA Y LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA*

10 DE FEBRERO

El 10 de febrero se presentó, en la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, el libro *REGNAVIT A LIGNO. El crucificado de Alonso de Mena y la restauración del patrimonio de la Catedral de Málaga*. La obra pertenece a la colección *Los libros de la Academia* y su maquetación está a cargo de D. Alberto Villén, actuando como editores las Académicas Dª Rosario Camacho Martínez y Dª Estrella Arcos von Haartman. El libro cuenta con las colaboraciones de José Manuel Cabra de Luna, presidente de la Academia; D. Antonio Aguilera, Deán de la S.I Catedral de Málaga; D. Miguel Ángel Gamero Pérez, Delegado de Patrimonio del Obispado de Málaga; D. Juan Antonio Sán-



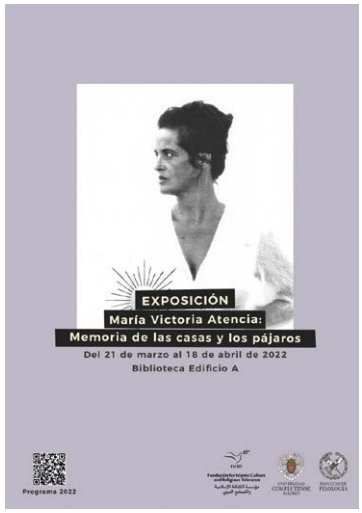
REGNAVIT A LIGNO. EL CRUCIFICADO DE ALONSO DE MENA Y LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA. EDITA: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. COLECCIÓN: LOS LIBROS DE LA ACADEMIA. EDITORES: ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN Y ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ.

chez López, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Málaga; D. José Luis Romero Torres, Conservador de Patrimonio de la Junta de Andalucía y Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y de las Académicas Dª Marion Reder Gadow, Dª Estrtella Arcos von Haartman y Dª Rosario Camacho Martínez.

EXPOSICIÓN BIBLIOGRÁFICA. HOMENAJE DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID A MARÍA VICTORIA ATENCIA

21 DE MARZO

La Biblioteca General de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, acogió una exposición bibliográfica dedicada a la figura de la poetisa y Académica Dª María Victoria Atencia (Málaga,



EXPOSICIÓN BIBLIOGRÁFICA *MEMORIA DE LAS CASAS Y DE LOS PÁJAROS*, HOMENAJE A MARÍA VICTORIA ATENCIA

1931), en el marco de un Homenaje con el que la Facultad celebró también la llegada de la primavera y el Día de la Poesía. La exposición, que pudo visitarse hasta el 18 de abril, hacía un recorrido por la trayectoria literaria de la poeta a través de las publicaciones existentes en la Biblioteca Complutense, desde sus primeros cuadernos de mitad del pasado siglo hasta culminar con *Una luz imprevista*, el volumen que recoge su poesía completa, aparecido en 2021. La muestra se complementó con un encuentro con la escritora, la traducción de sus poemas a 28 lenguas que se enseñan en la Facultad y la jornada *Poetas por la fraternidad* en la Casa Árabe.

EL LEGADO DE MARÍA VICTORIA ATENCIA, EN EL INSTITUTO CERVANTES

22 DE MARZO

El legado de la poetisa y Académica Dª María Victoria Atencia permanece desde el 22 de marzo en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes de Madrid, donde la autora presentó el recopilatorio de poemas *Una luz imprevista,* un recorrido por la poesía de esta importante autora de la Generación del 50. La institución quiso rendir un doble homenaje a nuestra Académica, que ha cumplido 90 años, dando a conocer la publicación de este recopilatorio y depositando su legado en el Instituto Cervantes, de cuyo Patronato forma parte la escritora, que posee el premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2014. Acompañada por sus hijas, la editora de su nuevo libro Rocío Badía, su secretaria y

MARÍA VICTORIA ATENCIA, CON LUIS GARCÍA MONTERO EN LA CAJA ACORAZADA DEL INSTITUTO CERVANTES. IMAGEN: VÍCTOR CASADO (EFE)

su nieta, Atencia dejó en la Caja de las Letras objetos «escogidos cuidadosamente desde el cariño y el aprecio», como ella misma refirió, entre los que destacan un estuche editado por la Diputación de Málaga con un CD y un DVD de grabaciones de poemas leídos por la autora. También deja para sus herederos, que accederán a la caja en 2072, un daguerrotipo con su imagen.

En *Una luz imprevista,* señaló el también poeta y director del Instituto Cervantes, Luis García Montero, «vemos la evolución de una poeta que busca con serenidad su propia mirada, conformando en cada diálogo un mundo interior muy intenso», calificando a María Victoria Atencia como autora de una «poesía meditativa y espiritual».

PARTICIPACIÓN DE D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA EN LA CELEBRACIÓN DEL 128 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE GERALD BRENAN, EN EL CEMENTERIO INGLÉS

7 DE ABRIL

La Casa Gerald Brenan celebró el jueves 7 7 de abril el 128 aniversario del nacimiento del hispanista, con un acto en el Cementerio Inglés en el que tuvo lugar una ofrenda floral, un recital poético con la participación de Tom Burns Marañón, entre otros, y un concierto de violín de Alex Chou. En el recital poético *Palabras para Brenan* participaron David Leo, Jorge Villalobos, Carlos Pranger, María Eloy García, Beatriz Russo, María Navarro, Andrés Reina, Juvenal Soto, el Presidente de la Academia D. José Manuel Cabra de Luna, Mariano Vergara, Tom Burns Marañón y Alfredo Taján.

Momentos antes, la concejala de Distrito Centro, Gemma del Corral; el albacea de Brenan, Carlos Pránger y el director de la Casa Brenan, Alfredo Taján, realizaron una ofrenda floral ante la tumba en la que está enterrado el autor de *El laberinto español*. El acto finalizó con la interpretación musical del violinista Alex Chou.

PUERTA DE ACCESO AL CEMENTERIO INGLÉS DE MÁLAGA, DONDE ESTÁ ENTERRADO GERALD BRENAN. IMAGEN: MARILÚ BÁEZ (MÁLAGA HOY)

LOS ACADÉMICOS D. ÁLVARO MENDIOLA Y D. ELÍAS DE MATEO, PARTICIPANDO EN LA PROCESIÓN DE LA HERMANDAD DEL SANTO SEPULCRO Y NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD

REPRESENTACIÓN ACADÉMICA EN PROCESIÓN DEL VIERNES SANTO

15 DE ABRIL

El pasado 15 de abril, día de Viernes Santo, los Académicos D. Elías de Mateo y D. Álvaro Mendiola participaron, en representación de la Academia, en la salida procesional de la Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad, aceptando la amable invitación de la cita Hermandad a participar en los actos de la Semana Santa.

MANUEL DEL CAMPO, DISTINGUIDO CON LA MEDALLA DE LA CIUDAD Y EL NOMBRAMIENTO DE HIJO PREDILECTO

21 DE ABRIL

El músico D. Manuel del Campo y del Campo, Presidente de Honor de la Academia, fue reconocido, el pasado 21 de abril, con la concesión de la Medalla de la Ciudad y el nombramiento de Hijo Predilecto, una distinción que reconoce su trayectoria profesional y aportación a la capital. D. Manuel confesó su devoción por su tierra, su innato espíritu malagueño, que ha puesto siempre en

IZQUIERDA: D. FRANCISCO DE LA TORRE HACE ENTREGA DE LA MEDALLA DE LA CIUDAD DE MÁLAGA A MANUEL DEL CAMPO. (IMAGEN: JAVIER ALBIÑANA). DERECHA: D. MANUEL DEL CAMPO TRAS RECIBIR LA MEDALLA DE LA CIUDAD Y SER NOMBRADO HIJO PREDILECTO, ACOMPAÑADO DEL VICEPRESIDENTE 3º DE LA ACADEMIA, D. ELÍAS DE MATEO

CELEBRACIÓN DEL DÍA DEL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA 2022, EN EL ORATORIO SAN FELIPE NERI DE CÁDIZ

práctica investigando y divulgando los conocimientos musicales que adquirió a lo largo de toda su carrera profesional. El Acto se celebró, en sesión solemne, en el Salón de Plenos del Ayuntamiento, presidida por el Alcalde de Málaga. D. Francisco de la Torre.

DÍA DEL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA

23 DE ABRIL

El pasado 23 de abril, en el Oratorio de San Felipe Neri de Cádiz, tuvo lugar el solemne Acto del día del Instituto de Academias de Andalucía 2022, en el que, entre otras cosas, se concedió la Medalla de Honor al Ilmo. Sr. D. Manuel Bustos Rodríguez, Académico Numerario de la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes de Cádiz. En el Acto participó, representando a nuestra Academia, su Presidente, D. José Manuel Cabra de Luna

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *ARDE PROMETEO*

27 DE ABRIL

El pasado 27 de abril se presentó, en la librería Proteo de Málaga, el poemario de la autora malagueña Presina Pereiro titulado *Arde Prometeo*, preciosa y delicada obra, prologada por nuestro escritor y Académico D. José Infante, quien a su vez realizó la presentación del libro. Este acto formó parte de los eventos de reapertura de la librería Proteo.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *MEMORIAS DE UNA OBRA DE ARTE*

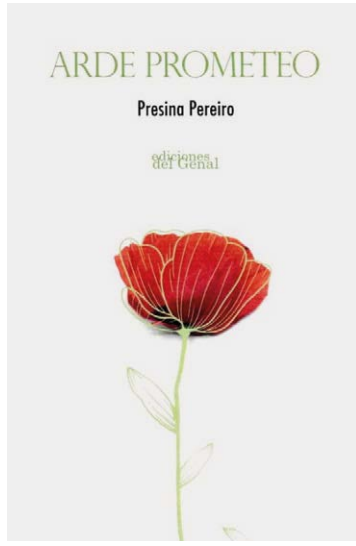
5 DE MAYO

El pasado 5 de mayo, en la sociedad Económica de Amigos del País, nuestro Académico y Catedrático Emérito de Arqueología, D. Pedro Rodríguez Oliva, presentó el libro *Memorias de una obra de arte*, de Francisco Souviron. En él se utiliza el género literario de la novela, partiendo de una historia de ficción sobre una conocida estatua romana de la divinidad egipcia Isis, atribuida a la época de Adriano, y expuesta en el Palazzo Nuovo de los Museos Capitalinos de Roma.

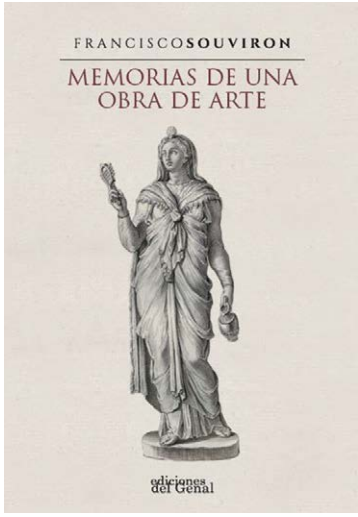
EL *XXX CICLO DE CONCIERTOS DE ÓRGANO CATEDRAL DE MÁLAGA* RINDE HOMENAJE A ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA

17 DE MAYO

El Ciclo de Conciertos de Órgano Catedral de Málaga volvió a celebrarse este año, en su XXX



ARDE PROMETEO. AUTORA: PRESINA PEREIRO. PRÓLOGO: D. JOSÉ INFANTE. EDICIONES DEL GENAL, 2022



MEMORIAS DE UNA OBRA DE ARTE. AUTOR: FRANCISCO SOUVIRON. EDICIONES DEL GENAL, 2022

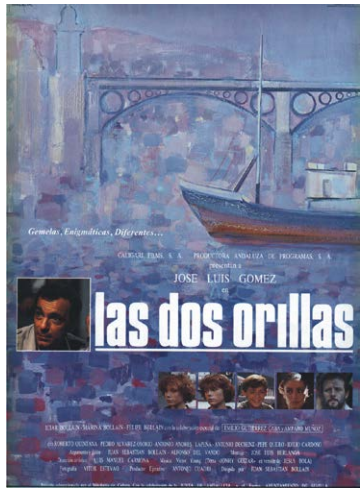
PRESENTACIÓN DEL XXX CICLO DE CONCIERTOS DE ÓRGANO Y HOMENAJE A D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. ANTONIO T. DEL PINO, D. JUAN FRANCISCO GUTIÉRREZ, D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA, Dª NOELIA LOSADA Y D. ANTONIO AGUILERA CABELLO

edición, y rindió homenaje al catedrático emérito de la UMA, organista de la catedral, director de este ciclo en las ediciones anteriores y Académico de Nº de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. Adalberto Martínez Solaesa. Este Ciclo constó de cuatro conciertos que se celebraron entre el 19 de mayo y el 9 junio, bajo la dirección artística de Antonio T. del Pino Romero.

Este ciclo fue organizado por la Universidad de Málaga a través de su Vicerrectorado de Cultura, junto con el Ayuntamiento de Málaga y la Catedral. Además, contó con la colaboración del Vicerrectorado de Proyección Social y Comunicación y del Centro de Tecnología de la Imagen de la UMA, que realizó un video-homenaje a la figura de D. Adalberto Martínez Solaesa.

El acto de presentación se desarrolló en la Sillería del Coro de la Catedral, contando con la presencia del vicerrector Adjunto de Comunicación, D. Juan Francisco Gutiérrez; la concejala delegada del Área de Cultura y Deporte del Ayuntamiento de Málaga, Dª Noelia Losada; del deán de la Catedral de Málaga, D. Antonio Aguilera Cabello; del director artístico del ciclo, D. Antonio T. del Pino, y del homenajeado, D. Adalberto Martínez Solaesa.

Todos los presentes resaltaron la figura de Adalberto como *alma mater* de este ciclo, que en sus treinta ediciones ha contado con su dirección artística y con sus conciertos. Él mismo mostró su agradecimiento a la Universidad, al Ayuntamiento, a la Catedral, y a todas aquellas personas que hicieron posible que este Ciclo perdurase en el tiempo. Además, destacó la riqueza musical que encierran los dos órganos de la Catedral, considerados los más grandes de la España del siglo XVIII.



LAS DOS ORILLAS, 1987. GUION Y DIRECCIÓN: JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN

SESIÓN ESPECIAL DEDICADA AL CINEASTA Y ARQUITECTO JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN. PROYECCIÓN DE LA PELÍCULA *LAS DOS ORILLAS*

22 DE MAYO

El pasado 22 de mayo, en el ámbito de la 6ª temporada de los Encuentros con Directores del Cine Español, organizado por el Festival de Cine de Málaga y la Sala de Cineastas, tuvo lugar en el Cine Albéniz, una sesión dedicada al cineasta y arquitecto Juan Sebastián Bollaín. En ella intervino nuestro arquitecto y Académico D. Javier Boned Purkiss. En la sesión se proyectó la película *Las dos orillas*, dirigida por Bollaín en 1987, surgiendo un debate posterior sobre las indisolubles relaciones entre arquitectura, cine y ciudad, y cómo se presentan éstas en cada momento histórico.

LA ACADÉMICA Dª AURORA LUQUE, ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MÁLAGA DE LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA

7 DE JUNIO

Nuestra compañera la Académica Numeraria de la Sección de Poesía y

Dª AURORA LUQUE, ACADÉMICA NUMERARIA DE LA SECCIÓN DE POESÍA Y LITERATURA, EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

D. ELÍAS DE MATEO AVILÉS, ACADÉMICO NUMERARIO Y VICEPRESIDENTE 3º DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Literatura Dª Aurora Luque, profesora, traductora y poeta, ha sido elegida Académica Correspondiente en Málaga de la Academia de Buenas Letras de Granada.

Entre sus últimas publicaciones destacan el poemario *Un número finito de veranos* (Milenio, 2021) y una reedición de *Carpe amorem*, compilación de su poesía amorosa (Renacimiento, 2021). Se ha publicado en Suecia una antología de su obra, *Grip Natten* (*Carpe noctem*, ed. Ellerströms, 2022). Fue premio Loewe de poesía por su libro *Gavieras* (Visor, 2020), premio Generación del 27 por *La siesta de Epicuro* (Visor, 2008), premio Andalucía de la Crítica por *Transitoria* (Renacimiento, 1998), accésit del premio Adonáis por su libro *Problemas de doblaje* (Rialp, 1990) y premio F. García Lorca de la Universidad de Granada por *Hiperiónida* (Zumaya, 1982)

EL ACADÉMICO Y VICEPRESIDENTE 3º, D. ELÍAS DE MATEO AVILÉS, ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MÁLAGA DE LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE CÓRDOBA

8 DE JUNIO

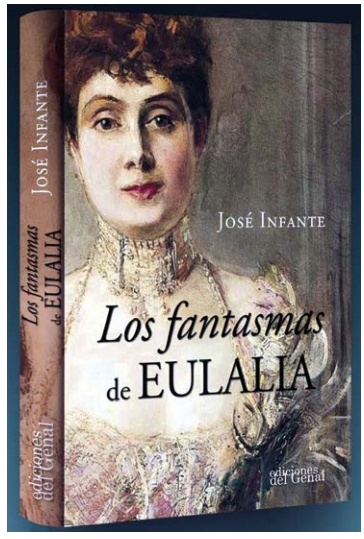
Nuestro compañero Académico Numerario y Vicepresidente 3ª D. Elías de Mateo Avilés, ha sido elegido Académico Correspondiente en Málaga de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.

D. Elías de Mateo Avilés es Doctor en Historia Contemporánea, ha sido profesor asociado en el departamento de Teoría e Historia Económica de la Universidad de Málaga y profesor agregado de Geografía e Historia de bachillerato desde 1987 con el número uno de su promoción en Andalucía. Su labor investigadora se ha materializado en más de cincuenta libros y numerosísimos artículos, ponencias y conferencias. Es especialista en el estudio de la religiosidad popular, y en concreto de la Semana Santa, así como de las contracorrientes religiosas. También ha profundizado en historia empresarial, de los movimientos migratorios y en la historia política y social contemporánea de Málaga y Andalucía. En la actualidad dirige el Museo Revello de Toro y, entre 2012 y 2019 dirigió, además, el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *LOS FANTASMAS DE EULALIA*

21 DE JUNIO

El martes 21 de junio, en las librerías Proteo Prometeo de Málaga tuvo lugar la presentación del libro *Los fantasmas de Eulalia* (Ediciones del Genal), del poeta y Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. José Infante. El libro se publicó a beneficio de la librería Proteo, incendiada en mayo del año pasado. En la presentación intervino, además de su autor, el poeta, escritor y también académico de San Telmo, D. Francisco Ruiz Noguera. La novela se centra en la vida de Eulalia de Borbón (Madrid, 1864-Irún, 1958), hija pequeña de Isabel II y de alguno de sus últimos amantes. Fue la primera persona de la casa real española en divorciarse.



LOS FANTASMAS DE EULALIA. AUTOR: JOSÉ INFANTE. EDICIONES DEL GENAL, 2022

PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2021

28 DE JUNIO

El 28 de junio, en la Sede del Palacio de la Aduana Museo de Málaga, fue presentado el Anuario 2021 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, regalándose tras su finalización un ejemplar del Anuario al público asistente.

REUNIÓN DEL CONSEJO ASESOR DEL CEDMA

11 DE JULIO

El pasado 11 de julio tuvo lugar una reunión del Consejo Asesor del CEDMA (Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga), al que pertenecen cuatro de nuestros académicos: Dª Marion Reder, Dª María Pepa Lara, D. Elías de Mateo y D. Francisco Ruiz Noguera.

ACTO DE PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2021. EN LA IMAGEN, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL ACADÉMICO Y DIRECTOR DEL ANUARIO, D. JAVIER BONED PURKISS

EL CONSEJO ASESOR DEL CEDMA. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. MIGUEL RAMOS, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, Dª MARÍA PEPA LARA, Dª MARION REDER, D. JAVIER BECERRA, EL DIPUTADO DE CULTURA D. VÍCTOR GONZÁLEZ, Y D. CARLOS SAN MILLÁN

EXPOSICIÓN *JAIME PIMENTEL, ESCULTOR AXÁRQUICO*. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JUAN GARCÍA, D. ANTONIO MORENO FERRER, D. JAIME PIMENTEL, Dª BELÉN ZAPATA, Dª CYNTHIA GARCÍA Y D. LUIS REYES

EXPOSICIÓN *JAIME PIMENTEL, ESCULTOR AXÁRQUICO*

15 DE JULIO

Vélez-Málaga inauguró el pasado 15 de julio la muestra *Jaime Pimentel, escultor axárquico*, del reconocido artista y Académico de San Telmo, Escudo de Oro de Vélez-Málaga en 2007 y destacada figura del mundo de la cultura. La exposición pudo visitarse en el *Centro de Arte Contemporáneo (CAC) Francisco Hernández* de la ciudad hasta el 11 de septiembre y constó de una recopilación de 56 obras, realizadas en su mayoría en bronce, aunque también se recogieron trabajos realizados en otros materiales como barro o piedra.

En el acto de inauguración participaron, además del escultor y Académico D. Jaime Pimentel, el alcalde de Vélez-Málaga, D. Antonio Moreno Ferrer; la concejala de Cultura, Dª Cynthia García; la teniente de alcalde de Almayate, Dª Belén Zapata; el concejal de Infraestructuras, D. Juan García y el comisario de la exposición, D. Luis Reyes, junto con otros miembros de la Corporación Municipal. La exposición, compuesta por obras escultóricas, estuvo dividida en seis grupos temáticos; *Deportes* (1964-1972), *Apocalipsis* (1972-1978), *Génesis* (1978-1981),

VISITA GUIADA A LA EXPOSICIÓN DE CRISTÓBAL TORAL EN EL MUPAM. DE IZQUIERDA A DERECHA; D. JOSÉ INFANTE, Dª NATHALIE DESCORNEZ, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA

EL CATEDRÁTICO Y ACADÉMICO D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, DICTANDO SU CONFERENCIA *LA MUERTE EN ROMA*

Bustos, Mediterráneo (1980-) y *Axarquía*. Del mismo modo los visitantes pudieron contemplar fotografías y pinturas de algunas esculturas, así como obras en barro o escayola, bocetos previos a la escultura final que permiten conocer mejor los procesos de creación.

VISITA GUIADA A LA EXPOSICIÓN *UNA AVENTURA CREADORA*, DE CRISTÓBAL TORAL

19 DE JULIO

El pasado 19 de julio, D. Sebastián Gámez Millán, Comisario de la Exposición *Una aventura creadora*, de Cristóbal Toral, que estaba teniendo lugar en el MUPAM, invitó a un grupo de Académicos a una visita guiada por la Exposición. A la visita acudieron los Académicos D. José Infante, D. Francisco Ruiz Noguera, el Presidente D. José Manuel Cabra de Luna, D. Fernando de la Rosa y la esposa de éste, Nathalie Descornez.

CONFERENCIA *LA MUERTE EN ROMA*

21 DE JULIO

El pasado 21 de julio, en el Campus de Soria de la Universidad de Valladolid, en el ámbito de los *Encuentros de Verano 2022*, y en el ciclo denominado *Arqueología de la muerte*, nuestro Académico y Catedrático emérito de Arqueología, D. Pedro Rodríguez Oliva, dictó la conferencia denominada *La muerte en Roma*. Según comentó D. Pedro Rodríguez Oliva, «...lo primero que nos llama la atención de Roma, es que, aunque predominó el rito de la incineración durante la época republicana y en los dos primeros siglos del Imperio, por influencia de Oriente, y a partir de entonces, predominó la inhumación, práctica adoptada por los cristianos y que explica su uso en Occidente hasta nuestros días».

LIBRO *LA LUZ DE LOS SUEÑOS. HOMENAJE A FRANCISCO RUIZ NOGUERA*

6 DE SEPTIEMBRE

El 6 de septiembre, el Grupo de Investigación de la Universidad de Málaga HUM-623: «Traducción, Literatura y Sociedad» —del PAI (Plan Andaluz de Investigación)— presentó el volumen *La luz de los sueños. Homenaje a Francisco Ruiz Noguera*, Coordinador e Investigador Principal del Grupo durante 25 años. El volumen cuenta con la participación de varios académicos, además de profesores de la UMA y de otras universidades españolas y extranjeras.

JURADO DEL PREMIO MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

6 DE OCTUBRE

El pasado 6 de octubre tuvo lugar, en la Sede de la Fundación Málaga, la Reunión del Jurado del Premio Málaga de Investigación en Humanidades 2022. Participaron, además del Presidente de la Fundación Málaga, D. Juan Cobalea, los Académicos D. José Manuel Cabra de Luna, Dª Rosario Camacho, D. José Infante, D. Elías de Mateo y D. Francisco Ruiz

LA LUZ DE LOS SUEÑOS. HOMENAJE A FRANCISCO RUIZ NOGUERA. GRUPO DE INVESTIGACIÓN «TRADUCCIÓN, LITERATURA Y SOCIEDAD».

IZQUIERDA: JURADO DEL PREMIO MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES 2022. DE IZQUIERDA A DERECHA, D. JOSÉ INFANTE, Dª ROSARIO CAMACHO, D. JUAN COBALEA, D. ELÍAS DE MATEO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA. DERECHA: PRESENTACIÓN DE LAS PUBLICACIONES *CUADERNOS ROMERO*. DE IZQUIERDA A DERECHA: EL ACADÉMICO D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA; LA ACADÉMICA Dª AURORA LUQUE; Dª ROSA ROMOJARO; Dª ISABEL ROMERO, Y D. RAFAEL BALLESTEROS.

Noguera. El Premio fue concedido a D. Alfredo Fierro Bardají por su trabajo *La escritura del mundo*, donde se analiza cómo comienza una escritura, cualquier escritura, a partir de la página o la pantalla en blanco.

PRESENTACIÓN DE LOS *CUADERNOS ROMERO (2021-2022)*

10 DE OCTUBRE

El pasado 10 de octubre, en el Salón de Actos del Ateneo, tuvo lugar la presentación de los *Cuadernos Romero (2021-2022),* coordinado por la Vocalía de Poesía Ateneo de Málaga. Se trata de cinco cuadernos de poesía de unas veinte páginas cada uno, compuestos por los siguientes títulos y autores: D. Rafael Ballesteros, *(Inéditos. 2021)*; D. Salvador López Becerra *(Y al cabo, nada os debo)*; la Académica Dª Aurora Luque, *(Homérica);* Dª Rosa Romojaro, *(Escribir el silencio);* y el Académico D. Francisco Ruiz Noguera, *[La rueda (o simplemente los días)]*. Tras la presentación del acto por parte de Dª Rosa Romojaro, como Vocal de Poesía, y de la introducción de Dª Isabel Romero, Directora de la colección, los autores hablaron de sus respectivos cuadernos y leyeron diversos poemas.

Intervinieron en el acto Dª Isabel Romero, Directora de la Colección *Cuadernos Romero*, y los poetas D. Rafael Ballesteros, Dª Aurora Luque, D. Francisco Ruiz Noguera y Dª Rosa Romojaro. La presentación del encuentro corrió a cargo de Dª Rosa Romojaro, Vocal de Poesía del Ateneo.

EL ACADÉMICO DE NÚMERO Y CATEDRÁTICO EMÉRITO DE ARQUEOLOGÍA, D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

CONFERENCIA EN LA *X REUNIÓN DE ESCULTURA ROMANA EN HISPANIA*

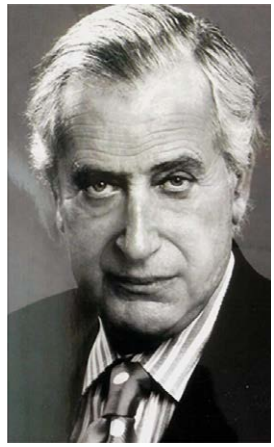
27 DE OCTUBRE

Entre el 27 y 29 de octubre se reunieron en Faro y Mértola los mayores especialistas de escultura romana, en el marco del *X Encuentro de Escultura Romana en Hispania* que, por segunda vez, se celebró en Portugal. La razón por la cual se realizó este prestigioso encuentro científico en Faro y Mértola se debió, en gran parte, al hecho de que recientemente algunas de las esculturas del Algarve, presentes en los principales museos de Faro y Lagos, recibieron el estatus de tesoros nacionales, por su excepcionalidad. Por otro lado, uno de los hallazgos más significativos e importantes de esculturas romanas en la Península Ibérica en los últimos años se produjo en Mértola. El Catedrático y Académico D. Pedro Rodríguez Oliva, dictó la conferencia titulada *Algunas esculturas romanas de procedencia italiana en los museos arqueológicos de Burgos y Valladolid.*

FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS, NOMBRADO ACADÉMICO DE HONOR DE LA ACADEMIA DEL REINO DE MARRUECOS

2 DE NOVIEMBRE

A propuesta de la Junta Directiva de la Academia del Reino de Marruecos, nuestro compañero Académico Emérito, D. Francisco Ja-



EMBLEMA DE LA ACADEMIA DEL REINO DE MARRUECOS (CON TÍTULOS EN ÁRABE Y EN FRANCÉS), DE LA QUE HA SIDO NOMBRADO ACADÉMICO DE HONOR NUESTRO ACADÉMICO EMÉRITO D. FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS (IMAGEN: PEPE PONCE)

HOMENAJE A D. ALFONSO CANALES, ATENEO DE MÁLAGA: DE IZQUIERDA A DERECHA, D. ENRIQUE BAENA, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. ROSA ROMOJARO, Dª BELÉN MOLINA Y D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

vier Carrillo Montesinos, ha sido nombrado Académico de Honor por Su Majestad el Rey Mohamed VI en su calidad de Protector de dicha Academia. Nos consta que D. Francisco Javier Carrillo Montesinos desarrolló múltiples tareas de cooperación y de diplomacia preventiva en los países árabes, en particular en Marruecos, los otros países del Magreb y del Oriente Medio, así como Palestina, en el transcurso de su mandato como embajador de la Unesco y director de la Oficina Regional para las Ciencias Sociales y Humanas en la Región de los Estados Árabes.

HOMENAJE A ALFONSO CANALES EN EL ATENEO DE MÁLAGA

3 DE NOVIEMBRE

El Ateneo de Málaga, en colaboración con *Proyecto Andalucía Literaria y Crítica* de la UMA, celebraron el pasado 3 de noviembre un homenaje al gran poeta, crítico literario y el que fuera Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. Alfonso Canales. En el Acto se hizo especial referencia a la magnífica biblioteca del escritor, donada íntegramente a la Universidad de Málaga. El evento se inició con una mesa redonda en la que intervinieron Dª Belén Molina Huete, investigadora responsable del *Proyecto Andalucía Literaria y Crítica*; D. Enrique Baena, director del Departamento de Filología Española, Italiana y Románica; D. José Manuel Cabra de Luna, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y D. Francisco Ruiz Noguera, Poeta y Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Dª Rosa Romojaro, Vocal de Poesía del Ateneo, moderó el acto. Hablaron de Canales en sus facetas de hombre de letras, como poeta y como erudito, y de su biblioteca, de casi 20.000 volúmenes, una de las más importantes de Málaga, incluso de España. Posteriormente, jóvenes poetas e investigadores realizaron una lectura de poemas de Alfonso Canales y los comentaron. Alba Navarro, Antonio Díaz Mola, Jesús Baena, Álvaro Campos, Yohana Anaya y Francisco Rodríguez fueron los encargados de esta segunda parte del acto.

Dª MARION REDER, NOMBRADA ACADÉMICA CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE CÓRDOBA

3 DE NOVIEMBRE

En sesión celebrada el día 3 de noviembre, la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba acordó designar como Académica correspondiente en Málaga a la Catedrática de Historia y Académica de S. Telmo Dª Marion Reder Gadow. Su nombramiento fue propuesto por los Académicos de Número de la Corporación D. Juan Rafael Vázquez Lesmes, D. Miguel Ventura Gracia y D. Juan Aranda Doncel.

RAFAEL MARTÍN-DELGADO E ISABEL CÁMARA, EN EL CICLO *MAESTROS LOCALES* DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUIETCTOS DE MÁLAGA

3 DE NOVIEMBRE

El pasado 3 de noviembre, dentro del ciclo *Maestros Locales*, organizado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, tuvo lugar el homenaje a los arquitectos D. Rafael Martín-Delgado (Académico de Número de la sección 2ª Arquitectura) y Dª Isabel Cámara. La trayectoria profesional de esta pareja de arquitectos fue comentada por el también arquitecto y Académico de Número D. Javier Boned Purkiss, quien asimismo moderó el debate posterior.

CICLO *MAESTROS LOCALES*. DE IZQUIERDA A DERECHA, D. FRANCISCO SARABIA (DECANO DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MÁLAGA), D. JAVIER BONED PURKISS, D. RAFAEL MARTÍN-DELGADO Y Dª ISABEL CÁMARA (FOTO: REVISTA TRAVESÍAS)

LA CATEDRÁTICA Y ACADÉMICA Dª MARION REDER GADOW, NOMBRADA ACADÉMICA CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE CÓRDOBA

JURADO DEL PREMIO DE AFORISMOS RAFAEL PÉREZ ESTRADA, EN LA FUNDACIÓN RPE. EN EL CENTRO DE LA IMAGEN, LOS ACADÉMICOS Dª AURORA LUQUE, D. JOSÉ INFANTE Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, JUNTO A LOS ESCRITORES D. JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO, D. JESÚS AGUADO Y LA GERENTE DE LA FUNDACIÓN, Dª ANA CABELLO

JURADO DEL PREMIO DE AFORISMOS RAFAEL PÉREZ ESTRADA

9 DE NOVIEMBRE

El escritor, comisario y crítico cultural Alberto Ruiz de Samaniego resultó ganador del VII Premio de Aforismos Rafael Pérez Estrada 2022 con la obra *Interferencias*. El jurado deliberó el pasado 9 de noviembre, y estuvo compuesto por la poeta, traductora, investigadora y Académica Dª Aurora Luque; el poeta, crítico y Académico D. Francisco Ruiz Noguera; el escritor, crítico literario y editor D. José Ángel Cilleruelo, y el poeta, periodista, escritor y Académico D. José Infante. También contó con la participación de la Gerente de la Fundación Rafael Pérez Estrada, Ana Cabello, que actuó en calidad de Secretaria del certamen.

VISITA DE LA ACADEMIA A LA FINCA EL RETIRO, EN CHURRIANA

10 DE NOVIEMBRE

El pasado 8 de noviembre, un grupo de Académicos visitó la finca del Retiro, en Churriana, con la finalidad no sólo de hacer uso del ci-

VISITA A LA FINCA EL RETIRO, CHURRRIANA: DE IZQUIERDA A DERECHA, D. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA, D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, D. RAFAEL MARTÍN DELGADO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. ELÍAS DE MATEO, D. JOSÉ INFANTE, Dª ROSARIO CAMACHO Y Dª ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN

INAUGURACIÓN DE LA GLORIETA DEDICADA AL PINTOR Y ACADÉMICO FRANCISCO HERNÁNDEZ. D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Dª ROSARIO CAMACHO Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA JUNTO A LAS HIJAS (MARÍA JESÚS, CARMEN, MARTA) Y EL HIJO (FRANCISCO) DEL PINTOR

tado derecho a disfrutar del espacio para su conocimiento y difusión (Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía), sino también por la posibilidad de emitir el pertinente informe sobre su actual estado e idoneidad de su preservación. A la visita asistieron los Académicos D. Pedro Rodríguez Oliva, D. Francisco Ruiz Noguera, D. Sebastián García Garrido, D. Rafael Martín Delgado, D. José Manuel Cabra de Luna, D. Elías de Mateo, D. José Infante, Dª Rosario Camacho y Dª Estrella Arcos von Haartman. Les acompañó en la visita el Catedrático de la Universidad de Málaga, D. José Miguel Morales Folguera,

INAUGURACIÓN DE UNA GLORIETA DEDICADA A D. FRANCISCO HERNÁNDEZ

11 DE NOVIEMBRE

El pasado 11 de noviembre se inauguró una Glorieta dedicada al que fuera pintor y Académico D. Francisco Hernández. A la inauguración acudieron, además de sus familiares más allegados, el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, la Vicepresidenta 1ª, Dª Rosario Camacho, y el Académico D. Francisco Ruiz Noguera.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *CENTENARIO*

21 DE NOVIEMBRE

El pasado 21 de noviembre, LA Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga y su comisión del Centenario presentaron el libro conmemorativo de sus cien años de historia. La obra fue coordinada por el Doctor en Historia y vicepresidente 3º de la Academia, D. Elías de Mateo, incluyendo dos volúmenes con la historia de la Agrupación y la crónica del Centenario.

Durante el desarrollo de la presentación, intervino el presidente de la Agrupación de Cofradías, D. Pablo Atencia, quien agradeció a todos los que habían contribuido a la elaboración de este libro histórico sobre la institución, a la vez que celebró que con esta edición se recogiera para siempre el gran legado generado por el Centenario durante los últimos años.

Seguidamente tomó la palabra el coordinador del libro, el Académico D. Elías de Mateo, quien desglosó los contenidos y materias de la obra, que se dividía en dos volúmenes: el primero, de carácter histórico; y el segundo, la crónica del Centenario.

Por último, intervenía el Presidente de la Comisión del Centenario, Luis Merino Bayona, quien

reconocía nuevamente la labor y compromiso de Elías de Mateo y todo el equipo que ha desarrollado el libro a la vez que invitaba a todos los cofrades a conseguir el libro para tomar conciencia de la magnitud de todo lo desarrollado por el Centenario hasta ahora.

A UN POETA FUTURO. HOMENAJE A LUIS CERNUDA

15 DE DICIEMBRE

El pasado 15 de diciembre, en el Centro Cultural Generación del 27, se celebró el 120 aniversario del nacimiento de Luis Cernuda, autor de *La realidad y el deseo* (1924-1962), posiblemente la obra de la Generación del 27 que mayor influencia ha ejercido en las posteriores generaciones de poetas iberoamericanos.

Con este motivo D. Sebastián Gámez Millán, doctor en filosofía y escritor, trazó una breve semblanza de su trayectoria vital y creadora, y analizó e interpretó varios poemas, acompañado de los reconocidos poetas y miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. José Infante y D. Francisco Ruíz Noguera, que declamaron y comentaron sus poemas preferidos del autor, quizás el más peculiar del Grupo Poético del 27.

LA ACADÉMICA Dª AURORA LUQUE, ELEGIDA MALAGUEÑA DE HOY

24 DE DICIEMBRE

La poetisa, escritora y Académica Numeraria Dª Aurora Luque, fue elegida *Malagueña de Hoy* por el diario *Málaga Hoy*, junto a otras personalidades e instituciones como la Universidad de Málaga. La escritora, Premio Nacional de Poesía y reciente Premio Menina, recalcó la importancia de la poesía, reafirmándose con este galardón el valor esencial de la misma para la cultura mediterránea.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *CENTENARIO*. EL VICEPRESIDENTE 3º DE A ACADEMIA, D. ELÍAS DE MATEO (A LA IZQUIERDA), JUNTO AL PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DEL CENTENARIO, D. LUIS MERINO BAYONA (EN EL CENTRO), Y EL PRESIDENTE DE LA AGRUPACIÓN DE COFRADÍAS, D. PABLO ATENCIA (A LA DERECHA)

MESA REDONDA *A UN POETA FUTURO. HOMENAJE A LUIS CERNUDA* EN EL CENTRO CULTURAL GENERACIÓN DEL 27, CON MOTIVO DEL 120 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DEL POETA. DE IZQUIERDA A DERECHA, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. JOSÉ ANTONIO MESA TORÉ, D. SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN Y D. JOSÉ INFANTE.

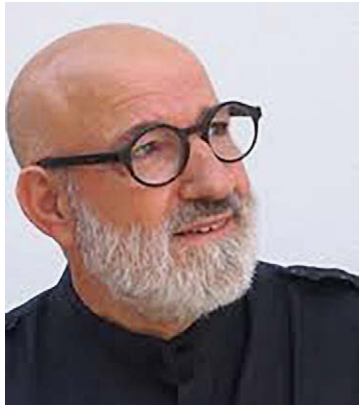
ACTIVIDADES EN LA CASAESTUDIO SUSO DE MARCOS 2022

La programación desarrollada este año en la Casaestudio del escultor y Académico D. Suso de Marcos, tuvo como primer acto la conferencia pronunciada el 26 de febrero por el arquitecto y Académico D. Rafael Martín Delgado, sobre *Rehabilitación del patrimonio arquitectónico*.

Los días 19 y 20 de marzo, se impartió un *Taller de Xilografía*, a cargo del pintor, dibujante y grabador D. José Luis Puche, el cual hizo gala de sus conocimientos en la materia y de su capacidad docente para transmitirlos. Se hicieron prácticas sobre distintas maderas, DM y linóleo, mientras las pruebas y estampación se realizaron sobre papel Fabriano.

El día 4 de junio, tuvo lugar en el jardín un singular concierto en torno a *Instrumentos antiguos. La Zanfoña.* Para ello se contó con D. Xurxo Romaní como instrumentista de

Dª AURORA LUQUE RECIBE EL PREMIO DE MANOS DE CRISTINA RICO, DE LA FUNDACIÓN UNICAJA. FOTO: JAVIER ALBIÑANA



EL ESCULTOR Y ACADÉMICO DE SAN TELMO, D. SUSO DE MARCOS

la Zanfoña y voz, con el acompañamiento de D. Víctor Navarro a cargo de la percusión. A ellos se unió la intérprete húngara Dª Cecilia Kovacs, con su voz y su zanfoña, y Dª Pilar Vigo, con la gaita gallega.

Para celebrar su final de temporada musical, el *Coro La Mar de Voces y los Músicos del Titanic*, eligieron el jardín de la Casaestudio para dar un concierto, el 2 de julio, con temas tan variados como emocionantes.

Como suele ser habitual en el mes de julio, el día 16 y dentro de la sesión de *Cine-Fórum se* proyectó el largometraje cinematográfico, merecedor de varios premios, *La Mancha Negra*, en cuyo debate posterior intervinieron, el productor D. Dylan Moreno y el actor D. Juanma Lara.

En agosto también hubo actividad, concretamente el día 6, revisando el Rock de los años 70, con el grupo *Trompetty en concierto*.

La sexta edición del *Certamen de Teatro Suso de Marcos. Premio Ciudad de Málaga*, tuvo su colofón el 24 de septiembre, con el acto de entrega de diplomas al segundo y tercer clasificado y el Premio y Trofeo a la ganadora, Dª Olaya Pazos. La presentadora del acto, Dª Isabel Ladrón de Guevara, dio paso seguidamente a la representación de la obra ganadora *Hermanas* que recibió muchos elogios de los espectadores que llenaron el jardín.

A causa de la pandemia, la *Noche en Blanco* de este año se celebró en octubre, concretamente el día 8, y la Casaestudio Suso de Marcos participó, como viene siendo habitual. En esta ocasión con dos actividades: una disertación del escultor sobre *Los 4 elementos en la Escultura* y el concierto *Rock al Aire* del grupo *Nightcall*.

El acto que en noviembre tiene como arte destacado la *Poesía Actual* y que este año se celebró el día 19, estuvo protagonizado por el poeta y editor gallego, D. Miguel Anxo Fernán Vello, que hizo un interesante recorrido por el propio ser de la poesía, su relación con la plástica y en especial con la escultura, los poemas gallegos de García Lorca y la relación de aquel poeta con Galicia y Málaga, así como la referencia a la vertiente filosófica. A ello unió el recitado de algunos de sus poemas.

Finalizó la programación del año con el concierto denominado *Navidad Barroca*, a cargo de la Capilla de Música Maestro Iribarren, que tuvo lugar el día 10 de diciembre. Una ocasión para ir descubriendo el interesante legado del Maestro de Capilla del siglo XVIII de la Catedral de Málaga.

A estas actividades hay que añadir las numerosas visitas de particulares, instituciones y centros de formación, a la colección escultórica de la Casaestudio Suso de Marcos.

08

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

420. DOS ACADÉMICOS DE SAN TELMO HOMENAJEADOS. D. MANUEL DEL CAMPO Y D. FRANCISCO GARCÍA MOTA / Pedro Rodríguez Oliva
425. HOMENAJE. AL PINTOR FRANCISCO GONZÁLEZ ROMERO AL CUMPLIR 99 AÑOS / Rosario Camacho Martínez 430. HOMENAJEADO IN MEMORIAM 2021-2022. MARIO TORELLI, QUIEN FUE NUESTRO CORRESPONDIENTE EN PERUGIA / Pedro Rodríguez Oliva 439. IN MEMORIAM. FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR. MUCHO MÁS QUE UN HISTORIADOR / Elías de Mateo Avilés
441. IN MEMORIAM. PEDRO NAVASCUÉS PALACIO / Rosario Camacho Martínez
444. IN MEMORIAM. REGINA ROSA ÁLVAREZ LORENZO / Leticia Salvago / José Antonio Hergueta 446. HOMENAJES. COLOCACIÓN DE PLACAS CONMEMORATIVAS EN CASAS DE TRES ACADÉMICOS

DOS ACADÉMICOS
DE SAN TELMO HOMENAJEADOS

D. MANUEL DEL CAMPO Y D. FRANCISCO GARCÍA MOTA

Dos de nuestros académicos más veteranos (en este curso ambos han cumplido felizmente 92 años) han recibido merecidos homenajes en los pasados septiembre y octubre de 2022; el primero, es el que se ha concedido en Nerja a D. Manuel del Campo y del Campo, miembro de número de San Telmo desde 1967, antiguo secretario perpetuo, presidente de 2006 a 2015 y, desde esa última fecha a la actualidad, nuestro presidente de honor; el segundo lo ha rendido un amplio número de amigos a Monseñor Francisco García Mota, numerario de nuestra institución desde 1999 (también es correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla), coincidiendo con la presentación de una monografía sobre su vida y su obra escrita por el abogado malagueño Francisco García Villalobos.

RECONOCIMIENTO DEL AYUNTAMIENTO DE NERJA A D. MANUEL DEL CAMPO (30/9/2022)

Tras su descubrimiento fortuito a comienzos de 1959 por unos jóvenes de Nerja y Maro y su inmediato acondicionamiento, la Cueva de Nerja se abrió al público en junio de ese mismo año y, desde el inicio de sus actividades y durante décadas, ha venido siendo gestionada por un patronato presidido por los antiguos gobernadores civiles de la provincia. Desde que, no hace muchos años, aquella institución se transformó en una *fundación* pública de servicios, ocupan su presidencia los sucesivos subdelegados del gobierno central, correspondiendo a la alcaldía de Nerja su vicepresidencia y, además, forman parte de esa fundación diversos representantes del ayuntamiento nerjeño y otros de la Diputación Provincial, de la Junta de Andalucía, de la Universidad de Málaga y de nuestra Real Academia de Bellas Artes. En esa fundación, hasta marzo de 2019 en que le fue aceptada su renuncia al producirse su jubilación en la cátedra, el autor de esta nota, por motivo de su especialidad académica, ha sido vocal en representación de la Universidad de Málaga y en

CONCIERTO EN LA SALA DE LA CASCADA DE LA CUEVA DE NERJA

ese órgano de gestión del monumento ha compartido responsabilidades durante bastantes años con el ilustre pianista y profesor universitario, nuestro compañero de Academia D. Manuel del Campo y del Campo.

Ya en el verano de 1960, a poco de la apertura pública de la caverna recién descubierta, se celebró una representación de ballet clásico con la que se inauguraba el futuro Festival Internacional de Música y Danza Cueva de Nerja al que desde sus inicios ha venido asesorando en su programación el profesor Del Campo. Esas afamadas actividades musicales y de danza celebradas anualmente, en los meses de julio/agosto, tenían como marco la espectacular Sala de la Cascada, precisamente la primera galería que se conoció cuando la gruta fue descubierta. Por razones de conservación, en 2019 se decidió reducir progresivamente en el interior de la cueva el número de actividades culturales, y con ese fin se acondicionó en los jardines exteriores de la cavidad un auditorio al aire libre al que la junta plenaria de la Fundación decidió dar el nombre de «Manuel del Campo» por su larga presencia como vocal en su órgano de gobierno y su eficaz gestión en la organización de los festivales anuales que tanto han contribuido al desarrollo del turismo y la cultura de esa zona costera de la Axarquía malagueña y de la propia Málaga.

Tras la pandemia del Covid-19, la edición del festival de este año 2022 (la 61) se ha celebrado ya solo en ese auditorio; y, precisamente, en ese marco exterior de la cavidad el pasado 30 de septiembre, tuvo lugar un acto ins-

IZQUIERDA: ENTREGA DEL DIPLOMA ACREDITATIVO A D. MANUEL DEL CAMPO. DERECHA: D. MANUEL DEL CAMPO AGRADECE LA DISTINCIÓN RECIBIDA DEL AYUNTAMIENTO DE NERJA

titucional en el que se entregaba a la Cueva de Nerja, representada por el presidente de la Fundación, el título de «Embajador turístico 2022» concedido por acuerdo unánime del pleno del Ayuntamiento de Nerja que preside José Alberto Armijo. También se hizo entrega de otras varias «Distinciones Turísticas 2022» a cada una de las instituciones que tienen presencia en la Fundación Cueva de Nerja «por sus aportaciones a la conservación, gestión y promoción turística de la cavidad», y entre aquellas se otorgó una a D. Manuel del Campo en su condición de presidente de Honor de nuestra Real Academia y por su larga trayectoria de gestión e impulso de los festivales de música y danza, uno de los reclamos internacionales de la localidad nerjeña.

HOMENAJE A MONSEÑOR FRANCISCO GARCÍA MOTA (20/10/2022)

En su localidad natal de Cortes de la Frontera se le otorgó el título de Hijo Predilecto y en la cercana Gaucín, donde se le nombró Hijo Adoptivo, una plaza en la Estación lleva su nombre y en la del Mirador del Castillo desde el 8 de septiembre de 2014[1] se expone un busto en bronce en el que el escultor Martín Merino retrató a quien desde 1999 es académico de número en nuestra Sección Séptima. En la tarde del pasado 20 de octubre de 2022 los alcaldes de ambas localidades de la provincia de Málaga, José Damián García Berbén y Pedro Godino Martín, asistieron e hicieron uso de la palabra con discursos plenos de reconocimiento en el homenaje que un amplísimo grupo de amigos ofreció a Monseñor Francisco García Mota. El acto se celebró en el salón de actos del antiguo convento del Cister en la Abadía de Santa

IZQUIERDA: D. FRANCISCO GARCÍA MOTA Y SUS COMPAÑEROS DE ACADEMIA, MARTÍNEZ SOLAESA Y RODRÍGUEZ OLIVA. DERECHA: FRANCISCO GARCÍA MOTA, PEDRO LEIVA Y FRANCISCO GARCÍA VILLALOBOS DURANTE EL ACTO DE HOMENAJE

Ana, ahora Centro de Estudios Teológicos de la Diócesis de Málaga, con una asistencia numerosísima de público y durante esa celebración hicieron uso de la palabra bastantes asistentes, entre ellos el actual deán de la catedral, José Ferrary, y su predecesor, Antonio Aguilera. En el acto tuvieron especial presencia y protagonismo diversos miembros de la Hermandad de la Puente del Cedrón y la Paloma de la que D. Francisco ha sido su capellán durante muchos años y de la que es consejero de honor. Junto al homenajeado se situaron en la mesa presidencial el director del CESET, Pedro Leiva, que hizo de presentador y moderador del acto, y el abogado Francisco García Villalobos.

Este último, secretario general-canciller de la Diócesis de Málaga, presentó su *Semblanza de Francisco García Mota*, una biografía muy bien documentada de este sacerdote[2], doctor en Ciencias de la Educación, profesor titular de Teoría e Historia de la Educación de la Universidad de Málaga, canónigo (1978) y desde 1992 deán de la Catedral malagueña durante casi dos décadas. Desde esa función García Mota impulsó una actividad muy meritoria de remozamiento y conservación de la catedral malagueña[3], labor que la ciudad le reconoció en 2011 dando el nombre de *Deán García Mota* a una calle situada entre el Museo de Málaga y el Rectorado de la Universidad. En esa labor cabe recordar, entre otros, a su colaborador el desaparecido Fernando Ramos que tanto le ayudó en las obras de rehabilitación con la Escuela Taller «Molina Lario» y en las tareas de acabar con las filtraciones de la cubierta del templo que finalmente parece que habrán de resolverse con una actuación muy actual inspirada en el proyecto de tejado a doble vertiente que en su tiempo hiciera el arquitecto Ventura Rodríguez[4] y que tanto ha gustado siempre al deán García Mota.[5]

Durante el acto, en todas las intervenciones se puso de manifiesto el cariño y gran respeto que su labor durante tantos años como sacerdote suscita en quienes le conocen y se destacaron su actividad docente, su formación como pedagogo (maestro de Enseñanza Primaria, licenciado en Ciencias de la Educación por la Complutense de Madrid, licenciado en Teología Pastoral y profesor en el Seminario Mayor de Málaga) que culminó con la lectura de sus tesis doctoral en Salamanca y su posterior docencia en la Universidad de Málaga. En su curriculum, como destacaron algunos de los intervinientes, ocupa un lugar de especial trascendencia la importante labor social y educativa que supuso la puesta en funcionamiento en los años 50 del pasado siglo de las 250 escuelas rurales que se abrieron por iniciativa del cardenal Ángel Herrera y Oria, entonces obispo de Málaga, y que llevaron educación y cultura en toda la provincia de Málaga a los más apartados lugares del campo.[6]

PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 REDACCIÓN: «Gaucín y García Mota: Una historia compartida», *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* 14, 2014, p. 212.

2 F. GARCÍA VILLALOBOS, *Semblanza de Francisco García Mota*, Málaga, Gráficas Anarol S. L., 2022.

3 F. GARCÍA MOTA, *Templo y monumento: actuaciones para su rehabilitación*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2009.

4 J. M. SÁNCHEZ LA CHICA, A. DE LA TORRE PRIETO, «La cubierta de la catedral de Málaga», *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* 21, 2021, pp. 264-269.

5 F. GARCÍA MOTA, A. MENDIOLA FERNÁNDEZ, «La nueva cubierta de la Catedral de Málaga», *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* 7, 2007, pp. 44-46.

6 F. GARCÍA MOTA, *Escuelas rurales: Patronato mixto de Educación Primaria, Obispado de Málaga*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1989; ID., *El Cardenal Herrera Oria: Teoría y práctica educativa*, Málaga, Seminario Diocesano de Málaga, 1990; ID., *Escuelas rurales. Patronato mixto de educación*, Córdoba, Cajasur, 1997; F. CARRILLO MONTESINOS, F. GARCÍA MOTA, «Ángel, Cardenal Herrera Oria, Obispo de Málaga», *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* 12, 2012, pp. 22-30.

HOMENAJE

AL PINTOR FRANCISCO GONZÁLEZ ROMERO AL CUMPLIR 99 AÑOS

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, celebra hoy algo muy especial. Quiere rendir homenaje en su 99 cumpleaños al que es el Decano de los pintores de Málaga, D. Francisco González Romero, no solo porque cumple casi el siglo sino por su entregada y brillante trayectoria.

Hace unos años escribí en un catálogo de una exposición suya: «Mi amigo Paco González, joven pintor de ochenta años, es inquieto e incansable». Y casi 20 años después, opino lo mismo. El talento artístico nace y crece en medio de inquietudes y él ha manifestado siempre una enorme curiosidad e interés, además de una extraordinaria capacidad de trabajo y de un espíritu emprendedor que le han situado en una línea de superación constante.

Francisco González Romero, malagueño de 1923, ya en 1934 se orientó a las bellas artes por consejo de un maestro que supo ver sus extraordinarias dotes artísticas. Pero no fue el suyo un camino lineal. Huérfano de padre, aunque siempre apoyado por su madre, la situación tras la guerra civil española le obligó a buscar trabajo, colocándose en una empresa de reparaciones de buques, aunque continuaba asistiendo a la Escuela de Artes y Oficios de Málaga. A través de este primer empleo adquirió conocimientos técnicos y de los procesos industriales de la pintura. No es una novedad esa estimación de la Formación Profesional con que nos bombardean hoy; es cierto que no ha estado muy valorada, pero para Francisco fue fundamental y le permitió completar su formación, cursando asimismo varios años en la Escuela de Peritos.

No obstante, dos profesores de la Escuela de Artes, académicos de San Telmo, Federico Bermúdez Gil y José Ponce, le aconsejaron no abandonar la actividad plástica, consejo que siguió, mostrando su obra en algunas exposiciones, y fue becario de la Escuela en Ronda, bajo la tutela de D. Antonio Burgos Oms. No es extraño su amor por el paisaje, que podría arrancar del contacto con este maestro, eminente paisajista que marcó sin estridencias el paso del siglo XIX al XX.

Así, sin abandonar la pintura, consolida su posición laboral en los mismos talleres de reparación de buques, pero con más responsabilidades, des-

pués trabaja en la División Hidrológica Forestal de Málaga con el ingeniero Martínez Falero, en las ordenaciones forestales de Málaga y diseño de jardines; colaboró asimismo con el arquitecto González Edo, al ingresar en el centro de urbanismo que éste había creado. Insisto en estos aspectos porque fueron decisivos para la comprensión y estructuración del espacio, que Francisco González nos revela en sus paisajes y, muy especialmente, en sus grandes proyectos y realizaciones de pintura mural, donde la gran escala obliga a penetrar en el espacio y estructurar ordenadamente la composición. Es una formación técnica muy sólida, junto a la artística, que no abandonó nunca.

En 1948 opositó, y ganó una plaza en el Ministerio de Obras Públicas y después en el Ministerio de Agricultura, participando en interesantes proyectos. Al residir en Madrid, hizo el ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1957. Compaginando con sus estudios, colaboró en proyectos de pintura mural en el Palacio de Riofrío (Segovia 1957), y después entró como ayudante artístico en el estudio de Diego Méndez, arquitecto jefe del Monumento del Valle de los Caídos, empeño personal de Franco, cuyo proyecto de simbólico monasterio-cuartel religioso-militar había iniciado en 1942 Pedro Muguruza, quien lo dirigió hasta 1949, incorporándose entonces Méndez. Francisco participó en un sector de las pinturas de la bóveda de la Basílica, en el monasterio y en el diseño de objetos litúrgicos.

Intervino también en la restauración de los palacios de La Zarzuela, de La Moncloa y del Pardo, incluidos los jardines, así como otros espacios a escala urbana, como el Pueblo Marinero de Benidorm.

Al terminar la carrera de Bellas Artes, en 1962, pensó estudiar Arquitectura o dedicarse a la pintura como profesional, sin embargo, se decidió, sin abandonar la pintura, por una actividad empresarial que sería crucial. Montó en Madrid unos talleres de arte y diseño de interiores, creando una actividad profesional de un sector que escaseaba en la España de los sesenta y en la que fue pionero, empresa que le permitía aunar sus conocimientos de arte, arquitectura, diseño y ordenación del espacio, y que mantuvo siempre en relación con equipos de arquitectos, hasta la crisis de 1968. Paralelamente su participación en exposiciones nacionales le permitió obtener algunos prestigiosos premios como el Ciudad de San Sebastián.

Al cerrar la empresa reingresó en Obras Públicas, y más concienciado con su vocación artística, se dedicará a la docencia del arte, opositando en 1971 a Escuela de Artes y Oficios, lo cual le llevaría a Almería donde residió hasta 1978, y allí sería fundamental su contacto con el grupo de los Indalianos, de Jesús Perceval. En esa fecha, ya consolidada en España la especialidad de Arquitectura Interior, obtuvo la graduación en algo que llevaba ejerciendo desde hacía mucho tiempo y realizó diversas intervenciones en la costa almeriense y murciana.

Entre los proyectos de esta etapa me parece excepcional el encargo de 1976, para restaurar y redefinir espacialmente la iglesia del Monasterio del Saliente en Albox, obra de 1716, muy destruida en la guerra civil: en este interior concibió un programa de pintura mural cuya iconografía está basada

D. FRANCISCO GONZÁLEZ ROMERO, RECOGIENDO LOS DISTINTIVOS DE SU HOMENAJE, DE MANOS DEL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE, Y DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA. D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

en escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, con gigantescas figuras de rotundidad plena pero capaces de mantener un atisbo de estilización, y a las que impone una especial expresividad y espiritualidad. Es lástima que no se llevara a cabo, pero se hizo una publicación explicando el proyecto y se conservan los cartones a escala, que hemos visto en el estudio. Porque González Romero, meticuloso y ordenado, conserva en su estudio de C/ Convalecientes un magnífico archivo de su obra, además de su completa biblioteca especializada.

Almería fue una etapa de estabilización y éxito muy importante, pero las posibilidades que brindaba Madrid para un pintor, —él ya las conocía—, eran mayores. En 1978, oposita a Profesor de Término de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid, y ejerce la docencia, así como la Dirección de la Escuela hasta 1987. Sus inquietudes no son solo docentes: promueve un plan para transformar los estudios de las Escuelas de Artes y Oficios a nivel superior, pero las disposiciones ministeriales coartando estas iniciativas, le desencantan y pide la jubilación anticipada. Sin embargo, no abandona Madrid, sigue pintando, expone, consigue premios, e interviene en diversos proyectos retomando su antiguo interés

Pero Málaga tira, y Francisco González, que nunca se desligó totalmente de su ciudad, vuelve definitivamente en 1990, manteniendo una múltiple actividad. En 1995 se crearía oficialmente en Málaga la Asociación Pro Centro de Arte Contemporáneo y Facultad de Bellas Artes y Diseño, y fue nombrado vocal de seguimiento, desarrollando, junto a otros profesionales

ACTO DE HOMENAJE AL PINTOR FRANCISCO GONZÁLEZ ROMERO. EN PRIMER TÉRMINO, DE IZQUIERDA A DERECHA: Dª MARION REDER, D. FRANCISCO DE LA TORRE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. FRANCISCO GONZÁLEZ ROMERO Y Dª ROSARIO CAMACHO. EN 2º TÉRMINO, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. JOSÉ INFANTE, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ Y D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

implicados, una importante labor; y los voluminosos cuadernos que fue entregando, en los que se resume el proyecto, han aportado luz para la instauración de estos estudios. Socio fundador, en 1997, de la Asociación de Artistas Plásticos de Málaga (APLAMA), trabajó también para instaurar la Bienal de Arte en Andalucía.

Por supuesto, tanta diligencia y trajín no le apartan de su principal vocación, el gusto y la necesidad de la pintura. Pero no quiere quedarse atrás, necesita enriquecerse, aprender, avanzar. Retoma su tesis doctoral, iniciada en la Complutense, pero en 2003 renuncia a ella para trabajar en lo que él llama su proyecto de «Evolución en el Arte», introduciéndose en el estudio del arte contemporáneo para ampliar la creatividad y reciclarse en el mundo y la cultura actual. En esto fue fundamental su conexión con la Universidad de Málaga, asistiendo a clases e integrándose en los programas de Arte Contemporáneo. Una decisión valiente que se plantea desde una fuerte carga de humildad. Pero no tuvo que dar un gran salto, su vitalismo, su gran inquietud nos mostraron siempre ese afán de superación incidiendo una y otra vez en el laborioso proceso de ejecución de su pintura, en su deseo de expresarse y comunicar.

Hoy la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, quiere reconocerle sus méritos, entregándole la Estrella de San Telmo. El santo palentino afincado en Galicia, tan ligado al mar y a los marineros, fue patrón de los Colegios de Mareantes y Pilotines de la Armada, creándose uno en Málaga en

1787, dependiente del Consulado, que se instaló en las dependencias de los jesuitas exclaustrados, en C/ de la Compañía-Plaza de la Constitución, y allí permaneció el Colegio hasta 1846. Cuando se fundó la Real Academia de San Telmo, en 1849, solicitó el espacio que ocupara el Colegio y se le concedió en 1851, instalándose allí también la Escuela de Arte, que había creado ese mismo año. A partir de 1883 la corporación decidió que fuese San Telmo su santo patrón, y fue entonces cuando pasó a llamarse Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Se conocen como fuegos de San Telmo las descargas ígneas que originan las tormentas eléctricas, muy sensibles en el mar al concentrarse en las puntas de los mástiles y, además del barco, la luz, el fuego, simbolizado en un cirio o una estrella, son atributo de nuestro santo.

D. Luis Bono pintó un magnífico cuadro de San Telmo con la rutilante estrella en la mano, que preside el despacho del Presidente, y nuestro compañero Sebastián García Garrido ha diseñado la «Estrella de luz de San Telmo», que nuestra Academia ha elegido como emblema o atributo de especial reconocimiento a personas o entidades que, por su trayectoria en el campo de las artes, del patrimonio y de la cultura, sean acreedoras a ella.

Querido Paco, por tantos motivos, la Academia en Junta General del 30 de junio de 2022, acordó que se te concediera este galardón, que nuestro Presidente, Excmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna, te entrega.

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

Málaga 28 de julio de 2022

Salón de Actos de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

HOMENAJEADO IN MEMORIAM
2021-2022

MARIO TORELLI, QUIEN FUE NUESTRO CORRESPONDIENTE EN PERUGIA

Ricordiamo sempre Mario
con affetto ed enorme gratitudine

Dos años después de su fallecimiento siguen publicándose trabajos de Mario Torelli, como el que acaba de salir sobre «Ideologia del potere e imaginario della morte dei principes etruschi» en las actas del congreso internacional *El reflejo del poder en la muerte: la cámara sepulcral de Toya*, que se celebró en Jaén y en Peal de Becerro (7-9 junio 2018) con motivo del centenario de la declaración como monumento histórico-artístico en 1918 de ese edificio funerario ibérico del término municipal de Peal (Jaén)[1]. Como señalé en la nota necrológica sobre el desaparecido académico correspondiente de San Telmo en Perugia publicada en nuestro *Anuario* de 2020[2], su discurso inaugural de ese congreso, junto a Arturo Ruíz, el catedrático de Prehistoria de la Universidad giennense, la tarde del 7 de junio de 2018 en el salón de actos del Museo Ibérico de Jaén (Figura 1), es la última intervención pública de Mario Torelli a la que personalmente asistí, y de ahí la nostalgia que me produce recordar aquél acto al leer las magistrales páginas de Torelli en el libro que ahora publican el Instituto de Estudios Giennenses y la Editorial de la Universidad de Jaén dentro de su colección «Arqueologías. Serie Ibera-II» que, además, se ha presentado «como un homenaje póstumo a la figura de Mario Torelli, quien mantuvo una relación estrecha con el grupo de arqueología de la Universidad de Jaén».

Desde su fallecimiento el 15 septiembre 2020 en Palermo, no han cesado los homenajes en su memoria. En el texto de nuestro *Anuario* antes referido señalé que el 14 de diciembre de 2020 se le ofreció uno (aunque en formato *streaming* debido a las restricciones impuestas durante la pandemia de la COVID-19) en el Parco Archeologico di Paestum e Velia[3] con motivo de la presentación de su libro póstumo sobre el santuario extraurbano de Afrodita Urania de Posidonia[4], monumento arqueológico de interés excepcional localizado en el sitio de Santa Venera y en el que, entre 1982 y 1985, había

FIGURA 1. MARIO TORELLI Y ARTURO RUÍZ EN EL ACTO INAUGURAL DEL CONGRESO SOBRE LA CÁMARA SEPULCRAL DE TOYA EN EL MUSEO IBÉRICO DE JAÉN EL 7 DE JUNIO 2018

realizado excavaciones con J.G. Pedley y otros colegas de la Universidad de Michigan (USA).

En Perugia, donde entre 1976 y 2010, el año en que se jubiló, fue catedrático de Arqueología e Historia del Arte Griego y Romano de su universidad, la Accademia delle Scienze dell´Umbria, de la que Torelli era miembro, celebró el 20 de octubre de 2021 (también en formato *on-line*) en su sede de la Biblioteca Comunale di S. Matteo degli Armeni, un acto en su homenaje con el título «Il mondo antico é uno solo. In ricordo di Mario Torelli». Actuó de moderador por parte de esa academia Giancarlo Mantovani y los profesores de la Universidad de Perugia, Francesco Marcattili y Lucio Fiorini, discípulos de Torelli, hicieron un muy documentado recorrido por los muchos logros de este científico de «cultura eccezionale, profondo conoscitore del mondo antico che ha saputo esplorare a fondo, con senso critico e la capacità di sintesi dei fuoriclasse, che è qualità unica che solo i grandi studiosi posseggono».

Dentro de los actos conmemorativos del quinto centenario de la muerte de Raffaello Sanzio iniciados en el año 2020, se restauraron los frescos con temas mitológicos clásicos de la Loggia di Psiche en la Villa de la Farnesina que el pintor de Urbino realizó para Agostino Chigi, el banquero propietario de aquél excepcional edificio de Roma y ejemplo de mecenas renacentista. Con motivo de esas restauraciones, la Accademia dei Lincei preparó una exposición, entre octubre de 2020 y enero de 2021, sobre «Raffaello in Villa Farnesina: Galatea e Psiche», y para presentar algunos de los resultados de los hallazgos e investigaciones sobre los frescos rafaelianos, entre otros actos, el 25 de febrero de 2021 esa Academia, de la que Torelli era miembro de su Classe di Scienze morali, storiche e filologiche desde 2011, celebró un se-

FIGURA 2. ENTRADA AL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE 'MARIO TORELLI' DE VENOSA Y CARTEL ANUNCIANDO SU REINAUGURACIÓN EL 17 DE MAYO 2021

minario «In ricordo di Mario Torelli» que trató el tema «Il blu egizio dall´Antichità al Rinascimento». Por las mismas razones de la emergencia sanitaria del Covid, quienes intervinieron lo hicieron en *streaming*. Hubo palabras de presentación del seminario por parte de los entonces presidente y vicepresidente de esa Academia, Giorgio Parisi y Roberto Antonello, y todas las intervenciones estuvieron moderadas por Antonio Sgamellotti, el catedrático de Química inorgánica y reputado experto en temas de restauración pictórica, que presentó y moderó el acto y que tuvo un especial recuerdo para su compañero en la Universidad de Perugia Mario Torelli. Desarrollaron las ponencias, Alessandro Zuccari («Raffaello e l'Antico»), Christian Greco («Il blu egizio in età dinástica»), Massimo Osanna y Carlo Rescigno («Le fonti classiche» e «Il blu egizio in età classica»), Chiara Anselmi («Il blu egizio nel «Trionfo di Galatea» di Raffaello»), realizó las conclusiones del encuentro Salvatore Settis y cerró la directora de la Villa de la Farnesina, Virginia Lapenta que, además, presentó a los autores de un exitoso comic referido a Rafael que se realizó con motivo de los actos del centenario.

A poco de su fallecimiento, los directores de los museos arqueológicos de la Basilicata de acuerdo con el discípulo de Torelli, Masssimo Osanna, el director general de los museos de Italia, acordaron se diera el nombre del arqueólogo desaparecido al Museo Arqueológico de Venosa, la antigua Venusia, colonia fundada en el 291 a.C. tras las guerras samnitas y patria de Horacio. Ese museo, instalado en el Castello Aragonese del siglo XV, y que tras una profunda reforma de sus instalaciones se ha reabierto al público en mayo de 2021 (Figura 2), lleva ahora el nombre de Museo Archeologico Nazionale 'Mario Torelli' como «giusto riconoscimento dell'impegno profuso nella ricerca archeologica del territorio lucano e per gli importanti ritrovamenti legati al suo nome ... come la Tabula Bantina e il Templum Augurale».

En ese mismo mes, el día 13, en Florencia, en la Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria', se celebró una jornada científica «In ri-

FIGURA 3. HOMENAJE A TORELLI EN CORTONA EL 6 DE NOVIEMBRE DE 2021 Y PLACA QUE LE RECUERDA EN EL MUSEO DELL'ACCADEMIA ETRUSCA E DELLA CITTÀ

cordo di Mario Torelli» que trató sobre «La Tarquinia degli Spurinas», tema al que el desaparecido profesor había dedicado uno de sus últimos libros[5]. Al inicio del acto hicieron uso de la palabra la profesora Concetta Masseria, viuda de Torelli y profesora de la Università di Perugia, así como Sandro Rogari, de la Academia florentina, y el Direttore generale musei del Ministero della cultura de Italia, discípulo de Torelli y catedrático de Archeologia classica de la Università Federico II de Nápoles, Massimo Osanna. Presidieron las mesas en las jornadas de mañana y tarde Giuseppe Sassatelli (Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici) y Luciano Agostiniani de la Accademia «La Colombaria». Los intervinientes y temas desarrollados fueron: Tonio Hölscher, de la Universität Heidelberg, que habló sobre «Pompe funebri tra Grecia, Roma e Tarquinia», Lucio Fiorini, de la Università di Perugia, que disertó sobre «Arath Spuriana, la Tomba dei Tori e Tarquinia arcaica», Luca Cerchiai, de la Università di Salerno, que trató el tema de «Le Tombe dell'Orco e gli Spurina: elogio di un paradigma», Carmine Ampolo, de la Scuola Normale Superiore «Gravisca e la riscoperta degli empori (tra 'epigrafia, culti e storia')», Vincenzo Bellelli, del Parco archeologico di Cerveteri e Tarquinia, CNR ofreció unas «Note tarquinesi», Attilio Mastrocinque e Fiammetta Soriano, profesores en la Università di Verona, hablaron de «Il Foro romano di Tarquinia» y Stefano Bruni de la Università di Ferrara, cerró las intervenciones con el tema «Quinto Spurina, *exemplum virtutis* dal mondo antico alle soglie dell'umanesimo».

En Cortona el 6 de noviembre de 2021, en la Sala Medicea del Palazzo Casali, hubo un solemne acto al que asistió la viuda de Torelli, la Profesora Concetta Masseria. El desaparecido maestro había realizado una importante labor en el diseño del Museo de la Accademia Etrusca y de la Città etrusca y romana de Cortona, allí hizo excavaciones y por toda esa labor la ciudad le otorgó en 2007 el título de «cittadino onorario». En la sección etrusco-ro-

mana del Museo cortonense se colocó una placa el 24 de septiembre de 2021 dedicada al «insigne archeologo, studioso di fama internazionale... profondo conoscitore del mondo antico», a cuya «perizia e lungimiranza» tanto debía el «progetto scientifico del MAEC», y que se inauguró con motivo de ese encuentro de noviembre titulado «Ricordando a Mario Torelli. *Quell´idea di museo*» (Figura 3) en el que intervinieron el alcalde, Luciano Meoni, que recordó la amplia relación del Profesor Torelli con Cortona, Angelo Bottini, antiguo Sovrintendente per i beni archeologici de la Toscana y de Roma, que repasó su amplia trayectoria científica, como igualmente hizo Luigi Donati, de la Accademia Etrusca. El acto acabó con la intervención de Paolo Giulierini, director del MAEC, que recordó al que durante años fue «curatore scientifico» del Museo Etrusco de Cortona y al que se debe que esa institución museística «è ancora oggi un punto di riferimento nell'etruscologia».

La Accademia dei Lincei, como se había anunciado en el acto del año anterior, en la tarde del 9 de febrero de 2022 ha celebrado un importante acto en memoria del académico desaparecido. La sesión, titulada «Mario Torelli (1937-2020)» y que se abrió con palabras de recuerdo y reconocimiento para el homenajeado *in memoriam* por parte del presidente de esa prestigiosa institución romana, Roberto Antonelli, fue moderada por el Profesor Fausto Zevi, catedrático emérito de la Università 'La Sapienza' de Roma. Éste recordó su entrañable amistad con Torelli, compañero desde su época de estudiantes bajo el magisterio de Bianchi Bandinelli (Figura 4) y evocó los grandes méritos de su compañero desaparecido, la diversidad temática de su amplísima obra y su legado intelectual y humano.

Le siguieron en el uso de la palabra Gilda Bartoloni que habló de «Mario Torelli e il mondo degli Etruschi», Lucio Fiorini que desarrolló el tema de «Mario Torelli a Gravisca», Simonetta Angiolillo que se refirió a «Il settennato felice nel quale ho insegnato a Cagliari», Pietro Giovanni Guzzo que trató el tema «Mario Torelli e l'archeologia dell'Italia meridionale», Francesco Marcattili que disertó sobre «Roma e il Lazio all'alba della storia: Mario Torelli e la *forza della tradizione*», Stefano Tortorella que en su intervención sobre «Mario Torelli e l'archeologia romana» se refirió a las muchas e importantes aportaciones arqueológicas del homenajeado, Luigi Capogrossi Colognesi, que evocó la vida y obra de Torelli en su «Ricordando le tappe di una lunga strada», y, finalmente, Filippo Coarelli que rememoró la escuela romana de Arqueología en la que ambos se formaron resaltando la profunda huella sobre los estudios de religiosidad antigua que en Torelli dejó uno de aquellos de sus maestros en la Universidad de Roma, Angelo Brelich, con cuyos planteamientos Coarelli desarrolló el interesante asunto de «L'Artemision di Delo: la statua di Nikandre e i riti di passaggio greci in età arcaica».

En cuanto a textos en homenaje a Torelli, aparte de algunas notas necrológicas en diversas revistas científicas[6], cabe reseñar que la prestigiosa *Sicilia Antiqua. An International Journal of Archaeology*, que dirige Ernesto De Miro y que en Pisa publica Fabrizio Serra Editore, ha dedicado sus dos últimos volúmenes, el XVIII (2021) y el XIX (2022), *In memoria di Mario Torelli*;

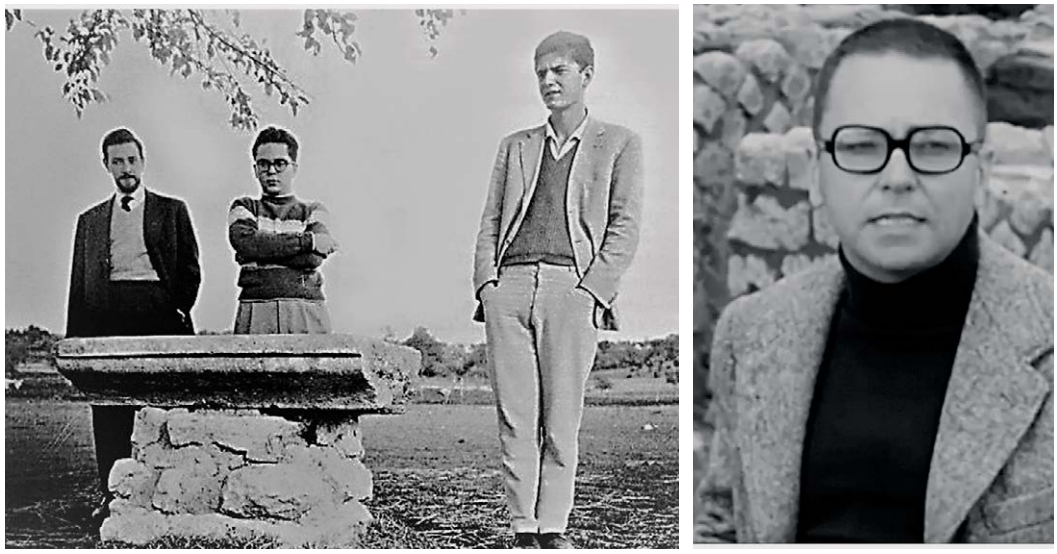


FIGURA 4. FAUSTO ZEVI, MARIO TORELLI, Y FILIPPO COARELLI EN 1958; TORELLI EN LAS EXCAVACIONES DE GRAVISCA (1965)

el primero, trata de Sicilia y el de 2022 contiene textos referidos a Etruria y a la Italia prerromana. El volumen XXXVIII se inicia con el texto de De Miro, «Ricordo di Mario Torelli», al que siguen los redactados por Elisa Marroni, Concetta Masseria y Lucio Fiorini, «Curriculum vitae di Mario Torelli» y «Bibliografia di Mario Torelli»[7]. En el número correspondiente a 2022 algunos de los trabajos están dedicados directamente al investigador desaparecido; tal es el caso de los de Marco Fabbri («Mario Torelli e la divulgazione della conoscenza archeologica»)[8] y de Fabrizio Pesando («Fra Tirreno e Adriatico: Mario Torelli e gli scavi di Cupra Maritima»)[9].

Recientemente ha aparecido en Edizioni ETS de Pisa el último número (XXX, 2021) de *Ostraka. Rivista di antichità*, publicación periódica que Mario Torelli fundó en 1992 y de la que ha sido su director hasta su fallecimiento. Este volumen está dedicado a su memoria y se abre con una fotografía suya tomada el 29 de junio de 2017 en el jardín de un hotel del municipio de Pompei leyendo el libro *Dialogando. Studi in onore di Mario* Torelli[10], un homenaje que una serie de compañeros y discípulos le dedicamos con motivo de su ochenta cumpleaños y que le fue entregado en un acto celebrado la tarde del día anterior en el Auditorium del Parco Archeologico de Pompeya. Este último número de *Ostraka* se inicia con un muy interesante texto autobiográfico de Mario Torelli[11] que es traducción al italiano de su esposa la Professoressa Masseria, del discurso que Torelli pronunció en la Universidad de Jaén en el trascurso de la ceremonia de su recepción como doctor *honoris causa* el 26 de noviembre de 2013[12] y le sigue una relación completa y actualizada de todas sus numerosísimas publicaciones que ha realizado Eleonora Frongia Mancini[13]. Tonio Hölscher escribe una sentida evocación del amigo desaparecido y pone en valor la trascendencia obra científica en un texto[14] basado en la intervención que desarrolló en el acto celebrado en diciembre de 2020 en el Parco Archeologico di Paestum, al que antes referimos. Finaliza la primera parte de la revista con nuestro artículo «Mario Torelli in memoriam» que recoge con algunas actualizaciones y añadidos la nota necrológica publicada en nuestro *Anuario* de 2020[15].

El desarrollo de todos los actos que hemos ido reseñando puede verse en los videos colgados en el canal YouTube en los correspondientes enlaces[16].

FIGURA 5. LOS PROFESORES TORELLI Y MASSERIA EN EL MUSEO MUNICIPAL DE ANTEQUERA EN OCTUBRE DE 2016

En todos ellos, sus numerosos participantes han venido destacando al unísono la calidad humana de este sabio arqueólogo, uno de los últimos de una escuela italiana de altísimo nivel en el estudio del mundo clásico, que tuvo muy claro que los estudios que practicaba y el propio método arqueológico era los de una ciencia histórica que cumplía una verdadera función social. En su largo recorrido, conoció a fondo los monumentos arqueológicos de Italia e, incluso, dedicó análisis de gran interés a algunos aspectos de la España antigua, entre ellos algunos de los principales monumentos arqueológicos de nuestro entorno (Figura 5) y que el 31 de mayo del pasado 2018 (Figura 6) con su discurso sobre *La 'Tumba del guerrero' del Museo de Málaga* tomó posesión como nuestro académico correspondiente en la ciudad italiana de Perugia.

Otro homenaje a Torelli se ha celebrado entre los días 25 al 27 de enero de 2023 bajo el título Cerveteri, Roma e Tarquinia. Seminario di studi in ricordo di Mauro Cristofani e Mario Torelli. Un número importante de estudiosos italianos y extranjeros han participado en Roma, Cerveteri y Tarquinia en este congreso internacional promovido por el Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale (ISPC) del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) y el Parco archeologico di Cerveteri e Tarquinia y con el patrocinio del Istituto di Studi Etruschi e Italici y de la Soprintendenza ABAP per la provincia di Viterbo e per l'Etruria meridionale. En esta reunión científica se han tratado «desde distintos puntos de vista y utilizando todas las fuentes documentales disponibles», variados aspectos de la historia política, económica y social de estas tres ciudades antiguas de la Italia central entre el periodo orientalizante y la época republicana, temas a los que Mauro Cristofani (del que se cumplían 25 años de su muerte) y Mario Torelli, nuestro académico correspondiente, habían dedicado estudios de muy alto nivel y que en muchos aspectos mantienen plena vigencia. Las tres jornadas se han celebrado, respectivamente, en la sede del CNR en Roma, la primera, en Cerveteri, en el Aula Consiliare del Granarone, la del segundo día, y la tercera, en la Biblioteca Vincenzo Cardarelli en Tarquinia. El reconocimiento a Cristofani (1941-1997) y a Torelli (1937-2020) estuvo presente en quienes abrieron las jornadas y en las las introducciones a los temas que hicieron quienes presidieron las mesas temáticas, así como en bastantes de las intervenciones de los ponentes. En la sesión del día 25 en Roma (CNR, Ple.

FIGURA 6. MARIO TORELLI CON UN GRUPO DE ACADÉMICOS DE SAN TELMO EN EL MUSEO DE MÁLAGA EL DÍA DE SU TOMA DE POSESIÓN COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN PERUGIA

Aldo Moro, Aula Convegni) se abordaron los temas sobre «Historia», «Imágenes», «Arquitectura monumental» y «Museos» y en el segundo de estos bloques, Maurizio Harari, de la Università degli Studi di Pavia, habló sobre «Cristofani e Torelli: una questione d'immagini». El 26 de enero, la jornada celebrada en Cerveteri (Via del Granarone), se dedicó a las «Producciones artesanales» y a «Cerveteri y Roma: investigaciones, excavaciones y territorio» acabando el día con una visita al Museo. El día 27, en el Palazzo Bruschi Falgari-Biblioteca Vincenzo Cardarelli de Tarquinia, con eficaz colaboración de la Società Tarquiniense d'Arte e Storia, se expusieron las intervenciones relativas a «Religión», «Epigrafía», «Numismática» y «Tarquinia y Roma: Investigaciones, excavaciones y territorio». Al final de la tarde se visitó el Museo de Tarquinia. Al inicio de la sesión de la mañana, Massimo Osanna, discípulo de Torelli y actual Direttore generale Musei del Ministero della Cultura, desarrolló un emocionado «Ricordo di Mario Torelli» y entre las ponencias de ese día la de Enrico Benelli, de la Università degli Studi Roma Tre, sobre «Aulo Spurinna, Cerveteri e l'Etruria, 48 anni dopo Elogia Tarquiniensi», planteó uno de los varios asuntos tarquinenses a los que Mario Torelli había dedicado esclarecedoras investigaciones junto a sus importantes excavaciones de tantos años en Tarquinia Lido, en el emporio-santuario griego di Gravisca, relaciones de nuestro desaparecido correspondiente con esa ciudad que le hicieron merecedor de que en septiembre de 2015 se le concediera el título de Cittadino Onorario di Tarquinia.

PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 TORELLI, M. (2022): «Ideologia del potere e immaginario della morte dei principes etruschi» en C. Rísquez Cuenca, C. Rueda Galán y A. B. Herranz Sánchez (editoras científicas), *El reflejo del poder en la muerte: la cámara sepulcral de Toya*, Instituto de Estudios Giennenses-Editorial Universidad de Jaén, Torredonjimeno-Jaén: 21-40.

2 RODRIGUEZ OLIVA, P. (2020): «La última década de Mario Torelli (Roma, 1937-Palermo, 2020)», *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 20: 166-180.

3 Acto que coordinó Gabriel Zuchtriegel, director entonces de aquel conjunto arqueológico, y en el que participaron, junto a la Profesora Concetta Masseria, viuda de Torelli, Massimo Osanna, Francesca Spatafora, John G. Pendley, Nicola Terrenato, Salvatore Settis, Piero Boitani, Tonio Hölscher y Stefano Bruni.

4 TORELLI, M. (2020): *Ritorno a Santa Venera. Storia del santuario di Afrodite Urania-Venere Iovia di Paestum*, Col. Argonautica 4, Pisa.

5 TORELLI, M. (2019): *Gli Spurinas. Una famiglia di principes nella Tarquinia della «rinascita»*, L´Erma di Brestchneider (Studia Archaeologica, 232), Roma.

6 OSANNA, M. (2020): «In ricordo di Mario Torelli», *RSP*, XXXI: 1-2; DELLA FINA, G. M. (2020): «In ricordo di Mario Torelli (1937-2020)», *AnnFaina*, XXVII: 7-9.

7 *Sicilia Antiqua*, XXXIX, 2021: 11-28.

8 *Sicilia Antiqua*, XL, 2022: (*Sicilia Antiqua*, XL, 2022: 51-54 y).

9 *Sicilia Antiqua*, XL, 2022: 121-127.

10 MASSERIA, C.- MARRONI, E. (eds.) (2017): *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli*, MOUSAI. Laboratorio di Archeologia e Storia delle Arti, 4, Pisa, Edizioni ETS.

11 TORELLI, M. (2021): «Autobiografia semiseria», *Ostraka*, XXX: 5-9.

12 RUÍZ RODRÍGUEZ, A. C. (2013): *Laudatio a cargo del Dr. D. ... en la investidura del Excmo. Sr. D. Mario Torelli como Doctor 'honoris causa', Universidad de Jaén, 26 de noviembre de 2013*, Jaén: 3-14.

13 FRONGIA MANCINI, E. (2021): «Pubblicazioni di Mario Torelli», *Ostraka*, XXX: 11-26.

14 HÖLSCHER, T. (2021): «Omaggio a Mario Torelli», *Ostraka*, XXX: 27-28.

15 RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2021): «Mario Torelli *in memoriam*. Evocaciones de su última década», *Ostraka*, XXX: 29-38.

16 Acto del 14 de diciembre de 2020 en el Parco Archeologico di Paestum: https://www.youtube.com/watch?v=chW5TPk4Haw Homenaje a Torelli en la Accademia delle Scienze dell´ Umbria, el 20 de octubre de 2021: https://www.youtube.com/watch?v=UPB7XQ52Gbo Coloquio en homenaje a Torelli organizado por la Accademia dei Lincei sobre «Il blu egizio dall´Antichità al Rinascimento» el 25 de febrero de 2021: https://www.youtube.com/watch?v=THMTkYehwr8&t=10514s Inauguración del Museo Archeologico Nazionale 'Mario Torelli' de Venosa, mayo de 2021: https://www.youtube.com/watch?v=v-REygrCDUc 13 de mayo de 2021 jornada científica «In ricordo di Mario Torelli» en la Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria de Florencia: https://www.youtube.com/watch?v=Xr9q4Iehc-Q Acto celebrado en Cortona el 6 de noviembre de 2021 en honor de su desaparecido hijo adoptivo Mario Torelli: https://www.youtube.com/watch?v=EcheZkPyJgg El 9 de febrero de 2022 la Accademia dei Lincei de Roma homenajea *in memoriam* a quien fue uno de sus socios, Mario Torelli: https://www.youtube.com/watch?v=jJFQhwqjqRQ

IN MEMORIAM

FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR. MUCHO MÁS QUE UN HISTORIADOR

(1942-2022)

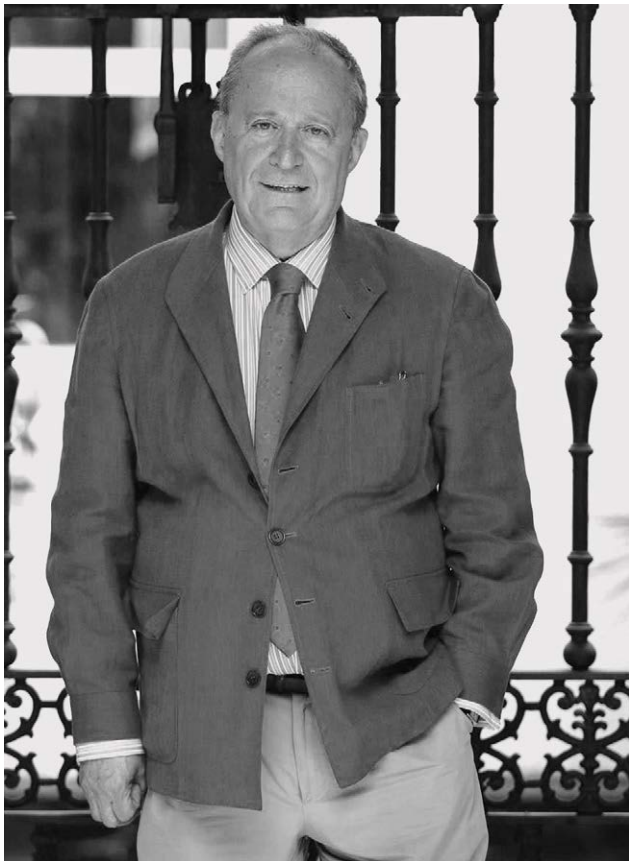
El pasado día 3 de julio de 2022 falleció en Madrid, de manera repentina, el profesor Fernando García de Cortázar. Nombrado académico correspondiente por nuestra Academia, su discurso de ingreso con el título *Testigos del asombro. Los cronistas de Indias*, estaba previsto para el día 13 del mismo mes, dentro del ciclo *España y América, un encuentro decisivo*. La fatalidad nos privó de su docta y amena palabra así como de que figurase, de manera definitiva, en la nómina de nuestros miembros.

En los días siguientes a la noticia, prácticamente todos los medios informativos se hicieron eco de la misma. Nacido en Bilbao en 1942, en las necrológicas publicadas se hizo hincapié en su vastísima formación académica, pues era licenciado en Filosofía y Letras y Derecho, así como doctor en Teología y en Historia Contemporánea. Desde muy joven supo conjugar sus dos vocaciones: el sacerdocio, dentro de la Compañía de Jesús y la historia, como catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Deusto. Discípulo de uno de los grandes historiadores españoles del siglo XX, Miguel Artola, se ganó un merecido prestigio como docente dirigiendo más de sesenta tesis doctorales centradas en la historia de la Iglesia y en el pasado inmediato del País Vasco.

Pero su vitalismo, su simpatía, su amplísima cultura humanística y un autoimpuesto compromiso con la sociedad española le hicieron saltar al universo de la alta divulgación histórica centrada, en su caso, sobre el pasado de España. De esta forma, buena parte de sus más de setenta títulos publicados, además de varios programas de televisión enseñaron a varias generaciones a valorar positivamente nuestro pasado colectivo, superando la herencia de pesimismo y de la *leyenda negra*, que aún se encuentra presente en muchos ámbitos universitarios.

En 1993 publicó la que sería su obra de mayor éxito editorial, la *Breve Historia de España*, en colaboración con José Manuel González Vesga, que todavía, treinta años después, se sigue reeditando. En 2008, obtuvo el premio Nacional de Historia por su *Historia de España desde el arte*.

Su posicionamiento en favor de la convivencia pacífica entre todos los españoles y sus reiteradas denuncias sobre la manipulación descarada y sec-



FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR (1942-2022)

taria que los separatismos vasco y catalán llevan a cabo, día a día, del pasado, le llevó a estar amenazado de muerte por ETA y a tener que llevar escolta durante los años más duros del terrorismo etarra. Soy personalmente testigo de ello.

Entre otros reconocimientos y cargos mereció el de académico correspondiente de la Real Academia de la Historia, la Gran Cruz de la Orden del Dos de Mayo, el de director de la Fundación Vocento o el premio de novela histórica Alfonso X el Sabio. Pero sobre todo, tenía a gala ostentar la Medalla al Mérito Constitucional que le otorgó el Gobierno español en 2003.

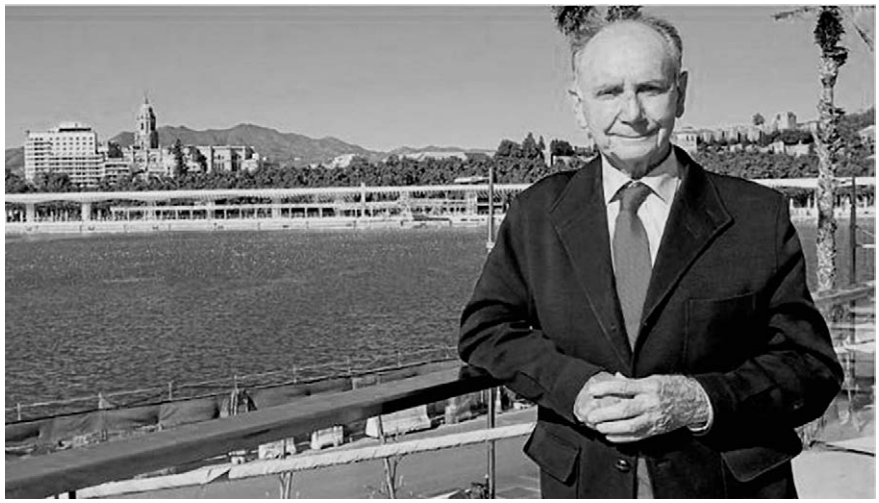
No quisiera concluir esta semblanza emocionada del colega y del amigo sin referirme a una faceta de su obra hoy un tanto olvidada. Y es que García de Cortázar se adentró, a finales de los años ochenta y a principio de los noventa del pasado siglo, en un ámbito muy poco cultivado en España, el de la Historia Universal. Fruto de aquél interés fueron dos obras realmente novedosas y rompedoras, como todo lo que escribía: *Historia del Mundo Actual (1945-1989)*, en colaboración con José María Lorenzo Espinosa (1989), y *Los pliegues de la tiara. La Iglesia y los Papas del Siglo XX* (1991), donde llevaba a cabo un análisis independiente y muy crítico sobre los últimos pontificados, Aquel libro le valió más de un problema y alguna severa amonestación por parte de sus superiores eclesiásticos.

También un opúsculo, poco conocido hoy día, firmado como obra colectiva por el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Deusto, *La Historia Subversiva .Una propuesta para la irrupción de la historia en el momento presente* (1990).En sus páginas, él y sus colaboradores no solo lanzaban osadas ideas sobre el compromiso del historiador con su tiempo, y la relación de la historia con otras ciencias sociales, sino que, además, desmotaba sin piedad la famosa obra de Francis Fukuyama *El fin de la historia y el último hombre*, muy de moda entonces, argumentando que la caída del comunismo en la URSS y en sus satélites no iba a significar el triunfo definitivo de la democracia liberal y del capitalismo. Con gran perspicacia apuntaba que el inmediato futuro, presente hoy, nos depararía, entre otros desafíos, la lucha contra la pobreza y contra la desigualdad en todos los órdenes, o el problema de la destrucción del medio ambiente.

ELÍAS DE MATEO AVILÉS

IN MEMORIAM

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO
(1942-2022)



PEDRO NAVASCUÉS PALACIO (1942-2022)

Cuando estaba finalizando el verano de 2022 nos dejó Pedro Navascués Palacio (Madrid 1942). Magnífico docente e investigador, fue siempre un hombre distinguido y discreto, y así se ha ido, silenciosamente, de repente; pero esa discreción ha dejado un hondo pesar en su familia, entre los colegas y amigos, en los alumnos, incluso entre los que lo trataron menos, pero con los que siempre supo conectar bien.

A Pedro Navascués, que había cursado Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, y fue alumno distinguido de Sánchez Cantón, sus investigaciones le acercaron más a la arquitectura, doctorándose en 1972 con una tesis sobre «La arquitectura madrileña del siglo XIX», que dirigió el profesor Chueca Goitia. Ejerció la docencia de «Historia del Arte» como profesor adjunto en su facultad, y posteriormente de «Historia de la arquitectura y del urbanismo, jardinería y paisaje» en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, en la cual ganó la Cátedra de Historia del Arte en 1978; en los años noventa promovió los cursos de postgrado en conservación y restauración del patrimonio, en los que mantuvo su docencia tras jubilarse en 2012, como profesor emérito de la Universidad Politécnica de Madrid.

Fue un verdadero maestro, creó escuela dirigiendo muchas tesis doctorales, cursos, coordinando la publicación de libros y ensayos, liderando

proyectos. Fue Director de numerosos cursos de arquitectura, como los celebrados en la Fundación Santa Teresa en Ávila y ha sido profesor invitado en muy diferentes universidades manteniendo un contacto muy especial, a través de sus estudios sobre el arte manuelino, con la Universidad de Coimbra, de la que fue nombrado Doctor Honoris Causa en 2000.

En 1998 fue nombrado Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que se volcó. Fue también Académico Correspondiente de otras Academias, las de Barcelona, Sevilla, Cádiz, Valladolid, Segovia, Toledo, La Laguna, así como de nuestra Academia de San Telmo. Perteneció asimismo al Instituto de Estudios Madrileños, a la Fundación Juanelo Turriano de la que fue presidente de su patronato, y en 1985 fue reconocido por la Hispanic Society of América de Nueva York.

En la Real Academia de Madrid, dirigió durante un tiempo su revista *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*; formó parte de la Comisión de Administración, siendo Vicepresidente-Tesorero y, ante un posible contencioso con el Estado que pretendía derechos de propiedad sobre el viejo palacio de Goyeneche, colaboró activamente en el éxito de la gestión. Pero se distinguió, sobre todo, en la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico de la Academia, de la cual, por su especial preparación y sensibilidad, fue nombrado Director, y desde la que llevó a cabo una importante labor. Su compañero en la Escuela y en la Academia, Rafael Manzano, lo calificó como »el más bravo defensor de la arquitectura española, de sus catedrales y de sus maltratados monumentos».

En relación con estas actividades creo importante reseñar que fue colaborador técnico del antiguo Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, del Ministerio de Educación Nacional, conservador del Museo de Arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Consejero Provincial de Bellas Artes de Madrid, vocal de la Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, del Patronato de la Fundación C.O.A.M, de la Junta Asesora de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos, del Ministerio de Educación Nacional, del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo, del Patronato para la Conservación y Protección de los Jardines Artísticos de España, de la Comisión del Plan Nacional de Catedrales del Ministerio de Cultura, y de la Comisión Española del Patrimonio Mundial, entre otras.

A Navascués se le identifica con la arquitectura del siglo XIX, pero no captó solo esta línea sus intereses de investigación, si bien es cierto que realizó profundos estudios sobre el tema y supo poner orden y orientar adecuadamente este importante capítulo que, quizá por su proximidad a nuestros días, no se valoraba debidamente.

Pedro Navascués ha llevado a cabo muchas investigaciones, y en ellas se aprecia su visión global y generalista; se contabilizan más de doscientos artículos, además de importantes libros y obras en colaboración. Entre los primeros es necesario citar «Arquitectura española del siglo XIX. Estado de la cuestión» (*Anuario de Historia y Teoría del Arte*, nº 2, 1990). Y entre los li-

bros citaré al menos: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX* (1973), *Reflexiones sobre el Modernismo en España* (1989), *Catedrales de España (1990), Arquitectura y urbanismo: la época del Romanticismo* (1990) *Arquitectura de Toledo* (1991), *La Catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito. Medievalismo y neomedievalismo* (1991), *Arquitectura española 1808-1914* (1993), *Teoría del coro en las catedrales españolas* (1998), que fue el tema de su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, *Monasterios de España: arquitectura y vida monástica* (2000), *Las catedrales del Nuevo Mundo* (2000), *La Plaza Mayor en España* (2001), *La Catedral Primada de Toledo* (2002), *Monasterios en Castilla y León* (2006), *Arquitectura postal: Correos y telégrafos* (2015). En cuanto a sus libros en colaboración, quizá por mis propias querencias, he escogido uno en el que se manifiesta su interés por los tratadistas; en *Los tratados de arquitectura* se ocupa por primera vez del *Manuscrito de Hernán Ruiz*, que se encuentra en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid por cesión de don Manuel Gómez-Moreno, haciendo una magnífica crítica del manuscrito que ha sido punto de arranque para otros estudios posteriores.

Todos sus libros son el resultado de una vida dedicada al estudio y al trabajo para la salvación del patrimonio histórico y cultural de España. Y por este legado que deja entre nosotros le recordaremos siempre, como ese bravo defensor del patrimonio.

Descansa en paz querido amigo, compañero de promoción, reconocido maestro.

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

IN MEMORIAM

REGINA ROSA ÁLVAREZ LORENZO

(1964-2022)

CINEASTA MALAGUEÑA, REALIZADORA Y GUIONISTA DE CINE Y TELEVISIÓN. UNA DE LAS PRIMERAS AUTORAS EN LA VIDEO-CREACIÓN ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 80

Con una trayectoria que va del videoarte en los años 80, al cine, pasando por la televisión, la malagueña Regina Alvarez es autora de varios documentales, aunque su verdadera pasión era la ficción, que nunca llegó a desarrollar como hubiera querido. Una creadora que había mostrado desde muy temprano su pulso con la cámara además de en la escritura, capaz de involucrar su mirada tanto en terrenos comerciales como en la mayor de las libertades, donde muy tempranamente se ganó un espacio en la video-creación española, estando su obra incluida en el catálogo del MNCARS.

Ha dejado una variedad de obras y particularmente dos guiones que le hubiera gustado rodar: *Las nueve musas*, una ficción para televisión que estuvo muy cerca de rodarse, y *La isla de los toros*, un guion cinematográfico que escribió con respaldo del Ministerio de Cultura y que acarició durante varias décadas.

Como tantos de nosotros, madurando en los primeros años ochenta, Regina se fue a estudiar a Madrid y durante un tiempo no tuvo planes de volver a Málaga. Su primera obra como autora fue un trabajo de fin de carrera en la Facultad de Ciencias de la Información, Rama Imagen, de la Universidad Complutense: *Margo Rabiosa* (1987), ganó el Premio Nacional de Vídeo en el Festival de Carballiño (1987) y fue seleccionada en el catálogo y exposición «La Imagen Sublime», celebrada ese año en el Centro de Arte Reina Sofía y que presentaba el primer catálogo de videoarte español. Le siguieron *Vanalidad*, que ganó el III Certamen de Guiones Andaluces 1989; y *Tres Propuestas Zoólatras,* que se presentó en la SEMINCI de 1990.

En esos años desarrolló gran parte de su trayectoria en televisión y publicidad, como realizadora para las televisiones autonómicas que entonces arrancaban: *Pobos de Galicia* en TVG, o *El nombre de la calle* en Canal Sur, también en Telemadrid, en cuyo Departamento de Imagen y Autopromoción fue realizadora y guionista entre 1992-96. Pero también otras productoras y cadenas: Europroducciones, Lola Films, Publiespaña, IDD Publicidad, Tapsa y Telecinco. En 2002 realizó la experiencia piloto del programa *Sinceros* para

REGINA ROSA ÁLVAREZ LORENZO (1964-2022)

Canal Sur 2, y durante varios años fue colaboradora habitual en los guiones de *Versión Española* el programa de La 2 de TVE.

Vuelta a Málaga con el nuevo siglo, continuó escribiendo, preparando proyectos e incluso produciendo con la empresa que estuvo activa durante un corto período: Salero Films y con quienes coprodujimos una tv-movie: *Mar de plástico* (2011), dirigida por Silvia Munt y protagonizada por Nora Navas y Manolo Solo, que contó con participación de Canal Sur y TV-3. Esta ficción, que se rodó entre el interior de Málaga y la costa de Granada, abordaba la emigración desde una perspectiva más cercana al western, al retratar los conflictos de un pequeño pueblo almeriense en el que los emigrantes se enredan en las tensiones locales. Nuestra *Mar de plástico*, anterior a la serie televisiva, estuvo nominada a los premios Gaudí del cine catalán. También en esos años realizó para Green Moon/Sogecine el *making-off* del largometraje *El camino de los ingleses*, dirigido por Antonio Banderas.

BIO BREVE

Nacida en Málaga en 1964, Regina Álvarez Lorenzo se licenció en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y complementó su vasta trayectoria profesional realizando diversos seminarios sobre Cine y Televisión TAI (Taller de Artes Imaginarias de Madrid), UCFS, y acudiendo a Festivales de Cine de Gijón, La Habana, Valladolid y Málaga.

LETICIA SALVAGO
JOSÉ ANTONIO HERGUETA

HOMENAJES

COLOCACIÓN DE PLACAS CONMEMORATIVAS EN CASAS DE TRES ACADÉMICOS

El pasado 5 de agosto, el Ayuntamiento colocó una placa conmemorativa en la casa en que vivió el escultor y Académico D. Jaime Pimentel, en Calle Carretería. Al acto acudieron el Alcalde de Málaga, D. Francisco de la Torre; los académicos D. Francisco Ruiz Noguera, D. José Infante, D. Jaime Pimentel y D. Francisco Cabrera; la Vicepresidenta 1ª de la Academia, Dª Rosario Camacho; el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna y Dª Noelia Losada, Concejala de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Málaga. (Figuras 1 y 2)

El pasado 18 de noviembre, el Ayuntamiento de Málaga colocó una placa conmemorativa en la casa en que vivió el poeta y Académico que fuera presidente de nuestra Academia, D. Alfonso Canales. Al Acto acudieron el Alcalde de Málaga, D. Francisco de la Torre; el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna; la Concejala de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Málaga, Dª Noelia Losada, y Julia Canales. (Figuras 3 y 4)

El pasado 29 de noviembre se procedió, por parte del Ayuntamiento de Málaga, a la colocación de una placa conmemorativa en Calle Ángel, en la casa natal de la poetisa y Académica Dª María Victoria Atencia. Al Acto acudieron el Alcalde de Málaga, D. Francisco de la Torre; la Concejala de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Málaga, Dª Noelia Losada; el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna; el Vicepresidente 3º de la Academia, D. Elías de Mateo, y los Académicos y Académicas Dª Marion Reder Gadow, D. Pedro Rodríguez Oliva, Dª María Victoria Atencia, D. Francisco Ruiz Noguera, D. Pablo Alonso Herráiz, D. José Infante, Dª Aurora Luque y D. Carlos Taillefer. (Figuras 5 y 6)

FIGURAS 1 Y 2. COLOCACIÓN DE UNA PLACA CONMEMORATIVA EN LA VIVIENDA EN QUE VIVIÓ D. JAIME PIMENTEL.

FIGURAS 3 Y 4. COLOCACIÓN DE UNA PLACA CONMEMORATIVA EN LA VIVIENDA EN QUE VIVIÓ D. ALFONSO CANALES

FIGURAS 5 Y 6. COLOCACIÓN DE UNA PLACA CONMEMORATIVA EN LA CASA NATAL DE Dª MARÍA VICTORIA ATENCIA

ÍNDICE

PRESENTACIONES

PÁG. 8 EL ANUARIO NÚMERO VEINTIDÓS DE LA REAL ACADEMIADE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SEGUNDA ÉPOCA
José Manuel Cabra de Luna
Javier Boned Purkiss

PÁG. 11 CARTA DEL EXCMO. SR. D. FRANCISCO DE LA TORRE, ALCALDE DE MÁLAGA, AGRADECIENDO EL ENVÍO DE UN EJEMPLAR DEL LIBRO «REGNAVIT A LIGNO»

PÁG. 12 CARTA DE LA CASA REAL AGRADECIENDO EL ENVÍO DEL ANUARIO 2021 DE LA ACADEMIA

PÁG. 13 CARTA DEL OBISPADO AGRADECIENDO EL ENVÍO DEL ANUARIO 2021 DE LA ACADEMIA

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

PÁG. 17 DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE D. JOSÉ LEBRERO STALS
José Lebrero Stals

PÁG. 27 INGRESO DE D. JOSÉ LEBRERO STALS COMO ACADÉMICO DE NÚMERO
José María Luna Aguilar

PÁG. 30 DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE DON IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO
Ignacio Gómez de Liaño

PÁG. 47 INGRESO DE D. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID
Rosario Camacho Martínez

PÁG. 51 ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2020 AL EXCMO. SR. ALCALDE DE MÁLAGA
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 57 DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. ALFREDO ALVAR EZQUERRA
Alfredo Alvar Ezquerra

PÁG. 77 INGRESO DE D. ALFREDO ALVAR EZQUERRA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID
Marion Reder Gadow

PÁG. 83 DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID DE Dª LUZ CASAL
Luz Casal

PÁG. 88 INGRESO DE Dª LUZ CASAL COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID
Suso de Marcos

PÁG. 94 DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN SEVILLA DE D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES
José Luis Romero Torres

PÁG. 109 INGRESO DE D. JOSÉ LUIS ROMERO TORRES COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN SEVILLA
Suso de Marcos

PÁG. 115 PALABRAS DE D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN COMO ACADÉMICO DE NÚMERO
Pablo Alonso Herráiz

PÁG. 117 PALABRAS DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, EN EL ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE D. PABLO ALONSO HERRÁIZ COMO ACADÉMICO DE NÚMERO
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 119 DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN
Juan Miguel Hernández León

PÁG. 123 INGRESO DE D. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID
Javier Boned Purkiss

PÁG. 129 ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE D. EUGENIO CARMONA MATO COMO ACADÉMICO DE NÚMERO
José Manuel Cabra de Luna
José Infante Martos

PÁG. 131 INGRESO DE D. EUGENIO CARMONA MATO COMO NUEVO ACADÉMICO NUMERARIO
Rosario Camacho Martínez

PÁG. 138 DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID DE DOÑA ESTRELLA DE DIEGO OTERO
Estrella de Diego Otero

PÁG. 152 INGRESO DE Dª ESTRELLA DE DIEGO OTERO COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MADRID
Rosario Camacho Martínez

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

PÁG. 160 BARTOLOMÉ DELGADO BIEDMA (1864-C.1930)
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 168 PASADO, PRESENTE Y FUTURO DEL PARQUE DE MÁLAGA Y DE LA PLAZA DE LA MARINA
Ángel Asenjo Díaz

PÁG. 182 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE UNA MARCA TURÍSTICA: «LA COSTA DEL SOL»
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 195 50 AÑOS DE «EL PADRINO» (FRANCIS F. COPPOLA, 1972)
Javier Boned Purkiss

PÁG. 203 LA PARROQUIA DE SAN JOSÉ OBRERO DE CARRANQUE
María Pepa Lara García

PÁG. 214 EL MEDITERRÁNEO, PUENTE DE ALIANZA DE VALORES
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 216 APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE HERZOG & DE MEURON
Ángel Asenjo Díaz

PÁG. 254 HISTORIA DE UN GRABADO
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 262 NOTAS SOBRE ALGUNOS EPÍGRAFES ROMANOS DE LA PROVINCIA DE MÁLAGA
Pedro Rodríguez Oliva

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

PÁG. 276 CONFERENCIA. CELEBRANDO EL TERCER CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL OBISPO MOLINA LARIO
Rosario Camacho Martínez

PÁG. 279 CONFERENCIA. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA GUERRA DE UCRANIA
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 293 DISCURSO. ANIVERSARIO DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 296 INFORME. RESTAURACIÓN DEL CAMARÍN DE LA PARROQUIA DE LOS SANTOS MÁRTIRES, SAN CIRIACO Y SANTA PAULA
Marion Reder Gadow

PÁG. 305 INFORME SOBRE EL CENTENARIO DEL MÚSICO D. RAFAEL MITJANA Y GORDON
Adalberto Martínez Solaesa

PÁG. 308 INFORME SOBRE INSTALACIÓN DE PÉRGOLAS EN EL EXTERIOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE MÁLAGA
Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

PÁG. 312 INFORME SOBRE EL JARDÍN HISTÓRICO EL RETIRO (CHURRIANA)
Rosario Camacho Martínez
Estrella Arcos von Haartman
Pedro Rodríguez Oliva

PÁG. 316 INFORME. LA ACADEMIA APELA AL RESPETO AL MEDIO AMBIENTE URBANO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÁLAGA
Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

RESEÑAS Y CRÍTICAS

PÁG. 320 PRESENTACIÓN DEL LIBRO *JAIME PIMENTEL, ESCULTURA PÚBLICA Y MONUMENTAL*
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 323 *MAXIMOV.* JOSÉ LIZASOAIN FREÜLLER
Fernando de la Rosa
Guillermo Busutil

PÁG. 326 *PAISAJES DEL TIEMPO.* FERNANDO DE LA ROSA
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 329 PRESENTACIÓN DEL LIBRO *SER-ARQUITECTURA*
José Manuel Cabra de Luna
Javier Boned Purkiss

PÁG. 339 *DONACIONES.* FÉLIX REVELLO DE TORO
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 340 *MALAGUEÑAS.* FÉLIX REVELLO DE TORO
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 341 *LA MATERIA DE LOS SUEÑOS.* SUSO DE MARCOS
Suso de Marcos

PÁG. 343 *ARTE DESDE MÁLAGA.* PASEOS CON EUGENIO CHICANO Y FRANCISCO HERNÁNDEZ
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 346 PRESENTACIÓN DE LA CARPETA ARTÍSTICO-LITERARIA *FUEGO*
Fernando de la Rosa

PÁG. 348 *HORSES PISTES 6ª EDICIÓN. LAS EDADES DE LA IMAGEN.* FERNANDO DE LA ROSA
Ángel María Rojo

PÁG. 351 PRESENTACIÓN DE LA CARPETA *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*, POEMA DE CÉSAR VALLEJO CON 6 SERIGRAFÍAS DE RAFAEL ALVARADO
Fernando de la Rosa

PÁG. 355 FELICITACIÓN DE LA ACADEMIA A FÉLIX REVELLO DE TORO, CON MOTIVO DE SU XCVI ANIVERSARIO

PÁG. 356 INAUGURACIÓN DE LA SALA DE EXPOSICIONES «CIRIACO Y PAULA, SANTOS MÁRTIRES, PATRONOS DE MALAGA»
Marion Reder Gadow

PÁG. 358 *II SEMINARIO INTERNACIONAL MINDONIENSE: RELACIONES HISTÓRICAS ENTRE GALICIA Y PORTUGAL. MAR, GUERRA Y DIPLOMACIA*
Marion Reder Gadow

COLABORACIONES EXTERNAS

PÁG. 362 EN EL CENTENARIO DEL *I CONCURSO DE CANTE JONDO DE GRANADA*
Fernando Pérez Ruano

PÁG. 373 SIR PETER CHALMERS-MITCHELL (EL DANDI ROJO)
Andrés Arenas
Enrique Girón

PÁG. 381 TORRIJOS, DE HÉROE LIBERAL A ICONO REPUBLICANO
Enrique Javier Benítez Palma

CRÓNICA ANUAL

PÁG. 391 PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2022

PÁG. 396 ESPAÑA Y AMÉRICA. UN ENCUENTRO DECISIVO

PÁG. 405 CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2022

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

PÁG. 420 DOS ACADÉMICOS DE SAN TELMO HOMENAJEADOS. D. MANUEL DEL CAMPO Y D. FRANCISCO GARCÍA MOTA
Pedro Rodríguez Oliva

PÁG. 425 HOMENAJE. AL PINTOR FRANCISCO GONZÁLEZ ROMERO AL CUMPLIR 99 AÑOS
Rosario Camacho Martínez

PÁG. 430 HOMENAJEADO IN MEMORIAM 2021-2022. MARIO TORELLI, QUIEN FUE NUESTRO CORRESPONDIENTE EN PERUGIA
Pedro Rodríguez Oliva

PÁG. 439 IN MEMORIAM. FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR. MUCHO MÁS QUE UN HISTORIADOR
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 441 IN MEMORIAM. PEDRO NAVASCUÉS PALACIO
Rosario Camacho Martínez

PÁG. 444 IN MEMORIAM. REGINA ROSA ÁLVAREZ LORENZO
Leticia Salvago
José Antonio Hergueta

PÁG. 446 HOMENAJES. COLOCACIÓN DE PLACAS CONMEMORATIVAS EN CASAS DE TRES ACADÉMICOS

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA