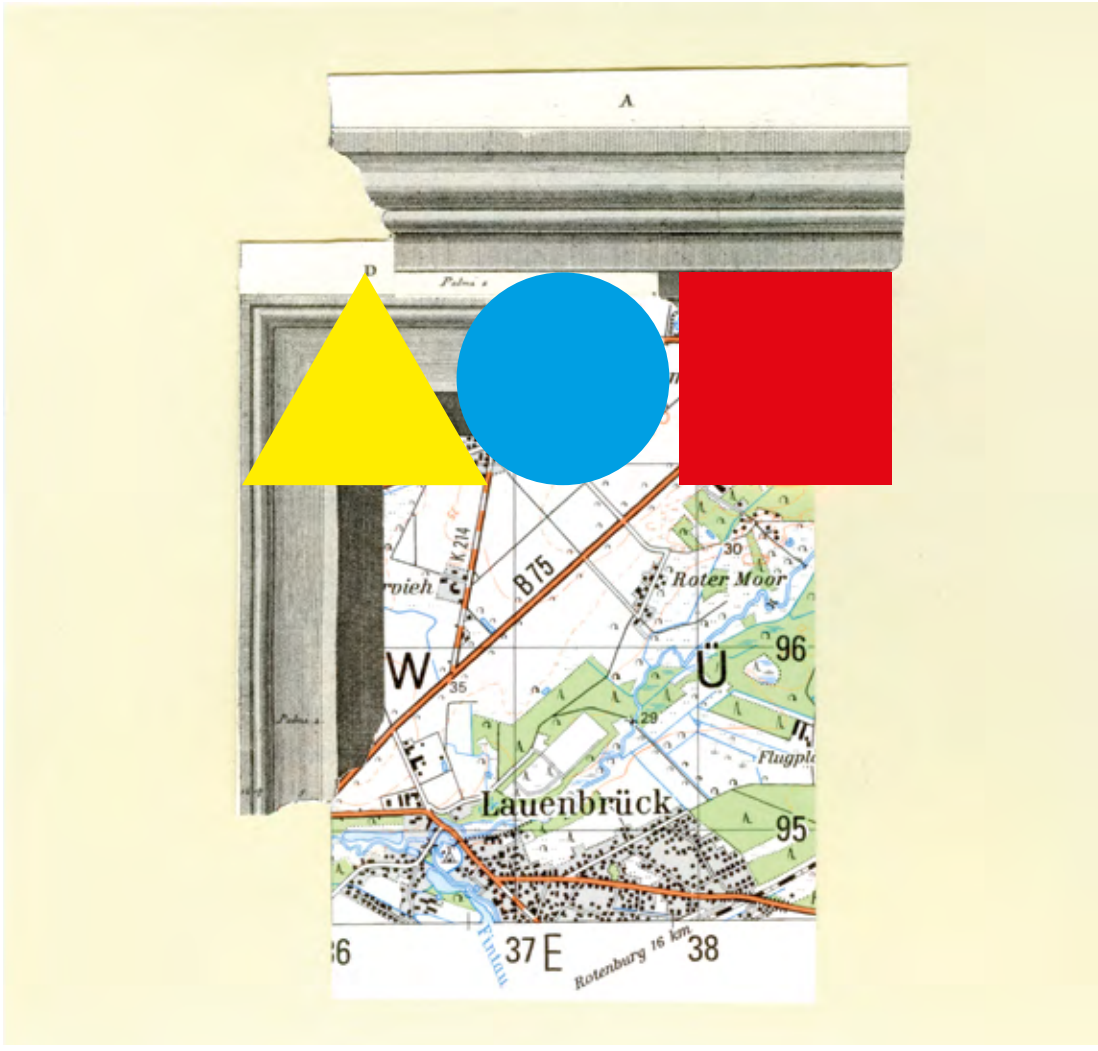
ANUARIO REAL ACADEMIA SAN TELMO



2019

ANUARIO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DE MÁLAGA

2019

NÚMERO DIECINUEVE. SEGUNDA ÉPOCA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

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

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

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

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

SECCIÓN 1ª: PINTURA

Ilmo. Sr. D. Rodrigo Vivar Aguirre (28.03.1980)
Ilmo. Sr. D. Francisco Peinado Rodríguez (03.06.1998)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna (03.06.1998)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cuenca Mendoza (*Pepe Bornoy*) (27.02.2002)
Ilmo. Sr. D. Manuel Pérez Ramos (31.10.2013)
Ilmo. Sr. D. Fernando de la Rosa Ceballos (25.04.2014)
Ilmo. Sr. D. Eugenio Chicano Navarro (20.09.2016) (†19.11.2019)
Ilmo. Sr. D. José María Cobo Pérez (Electo)

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. Manuel Gámez López (24.02.1978) (†18.10.2019)

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 (Electa)

SECCIÓN 6ª: ARTES VISUALES

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

SECCIÓN 7ª: AMANTES DE LAS BELLAS ARTES

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

ACADÉMICOS EMÉRITOS

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

ACADÉMICOS DE HONOR

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

Excmo. Sr. D. Amadou Mahtar M'bow
Excmo. Sr. D. Félix Revello De Toro
Excmo. Sr. D. Carlos Álvarez Rodríguez
Excmo. Sr. D. Mario Vargas Llosa
Excma. Sra. Dª. Carmen Thyssen-Bornemisza

PRESIDENTE DE HONOR

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

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

MEDALLAS DE HONOR

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

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Ilmo. Sr. D. Francesc Fontbona
(Correspondiente en Barcelona)
Ilmo. Sr. D. Enrique Nuere Matauco
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Enrique Mapelli López (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Rafael Manzano Martos
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Alfredo J. Morales Martínez
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Ramón Buxarrais Ventura
(Correspondiente en Melilla)
Ilma. Sra. Dª. Joaquina González Marina
(Correspondiente en Inglaterra)
Ilma. Sra. Dª. María de los Ángeles Pazos Bernal
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Javier Gomesoto
(Correspondiente en Cádiz)
Ilmo. Sr. D. Román Fernández-Baca Casares
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Rafael Bejarano Pérez
(Correspondiente en Alhama de Granada)
Ilmo. Sr. D. Antonio Bravo Nieto
(Correspondiente en Melilla)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade (†)
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. Carlos Robles Piquer (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Vicente Moga Romero
(Correspondiente en Melilla)
Ilma. Sra. Dª. María del Mar Lozano Bartolozzi
(Correspondiente en Cáceres)
Ilmo. Sr. D. Juan Antonio González Iglesias
(Correspondiente en Salamanca)
Ilmo. Sr. D. José Luis Gómez Barceló
(Correspondiente en Ceuta)
Ilmo. Sr. D. Pedro Navascués de Palacio
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Manuel Alvar Ezquerra
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Javier de Villota
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Escalante Jiménez
(Correspondiente en Antequera)
Ilmo. Sr. D. Thomas Kimball Brooker
(Correspondiente en Chicago)
Ilmo. Sr. D. Antonio Carvajal Milena
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. Javier Navascués de Palacio
(Correspondiente en Cádiz)
Ilmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Francisco Luis Díaz Torrejón
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. José Luis Garci
(Correspondiente en Madrid)
Ilma. Sra. Dª. Adela Tarifa Fernández
(Correspondiente en Úbeda)
Ilmo. Sr. D. Andrzej Witko
(Correspondiente en Cracovia)
Ilmo. Sr. D. Daniel Quintero Miquelajáuregui
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Fco. Javier Albertos Carrasco
(Correspondiente en Barcelona)
Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Pascual Fernández
(Correspondiente en Dallas)
Ilmo. Sr. D. Hugo O´Donell y Duque de Estrada
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. 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. Pablo Alonso Herráiz
(Correspondiente en México D.F.)
Ilmo. Sr. D. Mario Torelli
(Correspondiente en Perugia)
Ilmo. Sr. D. José Calvo Poyato
(Correspondiente en Cabra (Córdoba)
Ilmo. Sr. D. Emilio de Diego García
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Emilio Gil Cerracín
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Fernando Pérez Ruano
(Correspondiente en Madrid)

OFICINA DE SECRETARÍA

Pasillo de Atocha, nº5 - 1º A-B, 29005 Málaga (España)
Teléfonos: 952 226 320 / 615 133 575
E-mail; abogados@cabradeluna.com, mreder@uma.es
Página web: www.realacademiasantelmo.org

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

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

Málaga, 31 de diciembre de 2019

Anuario 2019
Nº 19 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:
Diseño de Emilio Gil

PRESIDENTE
José Manuel Cabra de Luna

DIRECTOR DEL ANUARIO Y EDICIÓN
Javier Boned Purkiss

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

© TEXTOS
José Manuel Cabra de Luna, Javier Boned Purkiss, Rosario Camacho, Pedro Rodríguez Oliva, Ángel Asenjo Díaz, Pedro Rodríguez Oliva, Emilio Gil, Sebastián García Garrido, Fernando Pérez Ruano, Manuel del Campo y del Campo, Estrella Arcos von Haartman, Joaquín Gallego Martín, Mari Pepa Lara García, Ángel María Rojo, Fernando de la Rosa Ceballos, Suso de Marcos, Francisco J. Carrillo Montesinos, Carlos Taillefer, Francisco Ruiz Noguera, Andrés Arenas, Enrique Girón, José Infante, Mª Encarna García Escribano, Pedro Tedde de Lorca, Marisa Vadillo, Elías de Mateo Avilés, José Ángel Narváez Bueno, Juan Antonio García Galindo, Tecla Lumbreras Krauel, Manuel Bellido Mora, Fernando Lara, Francisco Griñán, Antonio Sempere.

© IMÁGENES
José Manuel Cabra de Luna, Rosario Camacho, Javier Boned Purkiss, Francisco J. Carrillo, Javier Calleja, Mari Pepa Lara, Pierre Adenis, Christian Wolf, Elías de Mateo, Fernando de la Rosa, Estrella Arcos von Haartman, Quibla restaura S.L., Viarca, Isidoro Coloma, Sebastián García Garrido, Ángel Asenjo Díaz, Pedro Rodríguez Oliva, Archivo Histórico Provincial de Málaga, Sebastián Navas, Pilar Bernabéu, Carlos Taillefer de Haya, Andrés Arenas, Enrique Girón, Mª Encarna García Escribano, Fundación Málaga, Joaquín Hernández Kiki, Ana Belén Fernández, Universidad de Málaga, Javier Albiñana, Diócesis de Málaga, Elías de Mateo Avilés, Hermandad del Monte Calvario, DMálaga, Jaime Pimentel, Fundación Manuel Alcántara, Málaga Hoy, Chema Lumbreras, Falkland Road, Inc., Pace Gallery, Clare Britt, Ellen Page Wilson, The Museum of Modern Art, New York/ Scala Florence 35, Bill Jacobson, Gordon R. Christmas, Ignacio del Río, Ellen Labenski, Andreas Steinhoff, Attribution, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=852643, Gamekeeper de Wikipedia en neerlandés - Transferido desde nl.wikipedia a Commons., Dominio público, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1693830, Copyright©1989 by a+u Publishing Co.,Ltd., Michel Denancé, Richard Bryant, Peter Cook / ARCAID, Enrico Cano, Wayne N. T. Fujii, GA photographers, Michel Denancé, Hans Schlupp / Archenova, Richard Bryant-Arcaid / Archenova, Martin van der Wal, Michel Denancé, Jonathan Hillyer, Michel Denancé, Daniel Hewitt / VIEW, Museum Associates, dba LACMA, Maurits Van der Staay, Nic Lehoux, Danica O. Kus, Francesca Avanzinelli.

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.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Antonio Herráiz PD

IMPRIME
Imagraf Impresores

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

SUMARIO

01
PRESENTACIONES
PÁGINA 7.

02
ACTOS RELEVANTES
PÁGINA 15.

03
COLABORACIONES DE ACADÉMICOS
PÁGINA 75.

04
INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS
PÁGINA 199.

05
RESEÑAS Y CRÍTICAS
PÁGINA 219.

06
COLABORACIONES EXTERNAS
PÁGINA 243.

07
CRÓNICA ANUAL
PÁGINA 267.

08
HOMENAJES, MEMORIA Y RECUERDOS
PÁGINA 351.

01
PRESENTACIONES

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

El contenido de esta publicación va referido, como en su propio título se expresa, a la anualidad pasada, a las actividades, publicaciones, estudios e intervenciones que los Académicos y la propia Academia han celebrado a lo largo de 2019. Mas, lógicamente, la recopilación de todo ese material, su ordenación temática y la estructuración formal de todo ello se realiza en el año de su aparición, en este caso, en el corriente 2020.

Quiero decir con todo ello que, cuando estaba preparándose para entrar en imprenta la publicación, ha irrumpido en nuestras vidas, con un extraordinario y perverso efecto devastador, el COVID 19. Todo se ha trastocado. Las imprentas se han cerrado, los despachos de los profesionales que nos asesoran y asisten para la realización de este Anuario han tenido que ser también clausurados y a los mismos Académicos y colaboradores nos ha sido materialmente imposible reunir en propia mano todo el material requerido, ya porque estaban en despachos a los que no se tenía acceso, ya porque sus autores no alcanzábamos a poder servirnos de las tecnologías hasta el punto de suplir la imposibilidad de realizar reuniones presenciales con nuestros asesores de diseño y maquetación.

Todo ello, se ha constituido como un gran obstáculo que sólo ha podido ser vencido gracias a la tenacidad y esfuerzo del cofirmante de este editorial, el director del Anuario académico de número don Javier Boned y de nuestro diseñador y maquetador Antonio Herráiz.

Pero quizá en este tiempo de turbación es más necesario que nunca hablar de la cultura. Decía el flamante Premio Nobel Bob Dylan, en memorable canción, que «los tiempos están cambiando»; hoy podemos afirmar que los tiempos han cambiado y el revulsivo que esta pandemia ha supuesto para el hombre y para su vida futura, nos lleva a afirmar que la cultura, ahora, se hace más necesaria que nunca. Porque si una «revolución natural» como la pandemia del Covid 19 ha cambiado nuestro horizonte vital ya para siempre, la necesidad de la cultura aflora por doquier, el hombre necesita de ella para poder habitar la tierra y para que el vivir se haga soportable e incluso ilusionante. No en vano, Heidegger evoca las palabras de Hölderlin al decir que «pleno de méritos, mas poéticamente es como el hombre habita la tierra».

Ese gran escritor, filósofo y moralista que fue Albert Camus, inolvidable Premio Nobel, escribió una breve narración a la que tituló «La peste», que trata de un episodio de esa epidemia que sucede en Orán. Al final de la obra,

pone en boca del narrador, el doctor Rieux, una frase que especialmente en estos días no debemos olvidar y que dice así: «... hay algo que se aprende en medio de las plagas: que hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio». Quedémonos con esa afirmación del personaje de Camus e intentemos, a través de la cultura, hacer cosas que sean dignas de admiración más que de desprecio. Esa es nuestra obligación en estos momentos.

Dichosos seríamos si proporcionásemos a nuestros amables lectores con el contenido de este Anuario, una ayuda para caminar de la mano de la cultura en estos tiempos de indigencia. En una reciente entrevista, el admirable pintor inglés David Hockney ha dicho: «No me planteo si la pintura puede cambiar el mundo, pero por experiencia sé que el arte puede aliviar la desesperación. A los ciegos al arte hay que sacudirlos para despertarlos». No es vana aspiración y a ella nos acogemos.

En concreto, este Anuario nº 19 (2ª época) presenta una portada diseñada por nuestro Académico Correspondiente en Madrid, D. Emilio Gil, y que con gran originalidad alude al centenario del nacimiento de la Bauhaus, aquella revolucionaria Escuela de Diseño y Artes Aplicadas que nació en 1919, en la República de Weimar. No pueden concebirse multitud de objetos que hoy día acompañan nuestra vida cotidiana sin las ideas que fructificaron en aquella Escuela. En este sentido el Anuario 2019 recoge un resumen de las conferencias impartidas en el ciclo «100 años de la Bauhaus», organizado por la Academia, jornadas que supusieron un rotundo éxito y contaron con una excelente repercusión en la vida cultural de la ciudad.

También se recuerda, a través de un artículo sobre la nueva arquitectura berlinesa en la década de los 90, el 30 aniversario de la caída del Muro de Berlín, que en 1989 supuso una verdadera convulsión tanto política como cultural, inaugurando una nueva era y abriendo el camino para la reunificación alemana. El mítico «telón de acero» desaparecía por fin como frontera ideológica que parecía insalvable, como herida imborrable en el corazón de una ciudad que fue capital de la cultura del siglo XX en muchos aspectos.

El capítulo «Colaboraciones de Académicos» presenta diversas miradas sobre temas de arquitectura, museografía, cine, arqueología o pintura, y el de «Colaboraciones externas», que cada año sigue dando muestras de gran vitalidad, complementa estos artículos con otros musicales y literarios.

El apartado de «Informes Académicos» contribuye, como siempre, a divulgar la opinión cualificada que tienen nuestros Académicos sobre cuestiones que afectan a la conservación de nuestro Patrimonio, y que resultan especialmente importantes para la ciudad y el territorio. A su vez, el capítulo de «Reseñas y Críticas» destaca y comenta exposiciones y acontecimientos cinematográficos significativos.

En los «Actos relevantes de la Academia» se recogen las tomas de posesión de nuestros Académicos correspondientes, y eventos tan importantes como la entrega de la Medalla de Honor de la Academia a Dª Elvira Roca.

La «Crónica Anual» destaca la importancia que ya han adquirido en la cultura malagueña los «Premios Málaga de Investigación», cada año con una

participación más numerosa y cualificada, y adquiere especial relevancia en el capítulo el informe sobre el legado que el cineasta D. Julio Diamante ha donado a la Universidad de Málaga, a instancias de nuestra Academia, representada en todo el proceso por el académico de número don Carlos Taillefer.

En el capítulo de Memoria y Recuerdos evocamos especialmente a nuestros Académicos fallecidos a finales de año, D. Eugenio Chicano y D. Manuel Gámez, así como a nuestros Académicos Correspondientes D. Manuel Alvar y D. Antonio Bonet.

A través de su Anuario, la Academia continúa expresando su obligación de comunicarse con la sociedad para mejorarla desde la cultura, acometiendo esta labor con el trabajo y el esfuerzo de sus Académicos, y mostrándose siempre desde la mayor calidad posible. Esta publicación es un lugar privilegiado de encuentro, un proyecto en constante evolución, fruto de la expansión socio-cultural y el buen hacer que presiden las actividades de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

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

JAVIER BONED PURKISS
Director del Anuario

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

Palacio de La Zarzuela
Madrid, 4 de julio de 2019

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:

Muchas gracias por el ejemplar del "Anuario 2018" de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, que ha tenido la amabilidad de remitir con su atenta carta del pasado 27 de junio.

Le saluda atentamente,

JAIME ALFONSÍN

fg

JUNTA DE ANDALUCIA

Juan Manuel Moreno Bonilla
Presidente

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

Sevilla, 28 de junio de 2019

Estimado Presidente:

Es mi deseo agradecerte la amabilidad que has tenido al enviarme un espléndido ejemplar del libro 'EL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. 1919-2019. CIEN AÑOS EN EL PASEO DEL PARQUE' editado por el Ayuntamiento de Málaga y por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y coordinado por ti mismo, Charo Camacho y Ángel Asenjo.

Sin duda, es una obra muy oportuna al cumplirse el siglo del edificio que ha permitido ofrecer una solución definitiva a la interinidad que durante años tuvieron las casas consistoriales malacitanas, y es un trabajo de gran calidad por la participación de prestigiosas firmas del mundo las letras y la historia, y del ámbito de la imagen y la creación artística visual.

La conocida 'Casona del Parque', en la que como sabes inicié mi trayectoria política, es a partir de ahora un poco más la casa de todos los malagueños, porque esta publicación nos permite profundizar en sus orígenes, historia, valioso patrimonio, e incluso recrearnos con las bellas fotografías y expresivos dibujos que incluye.

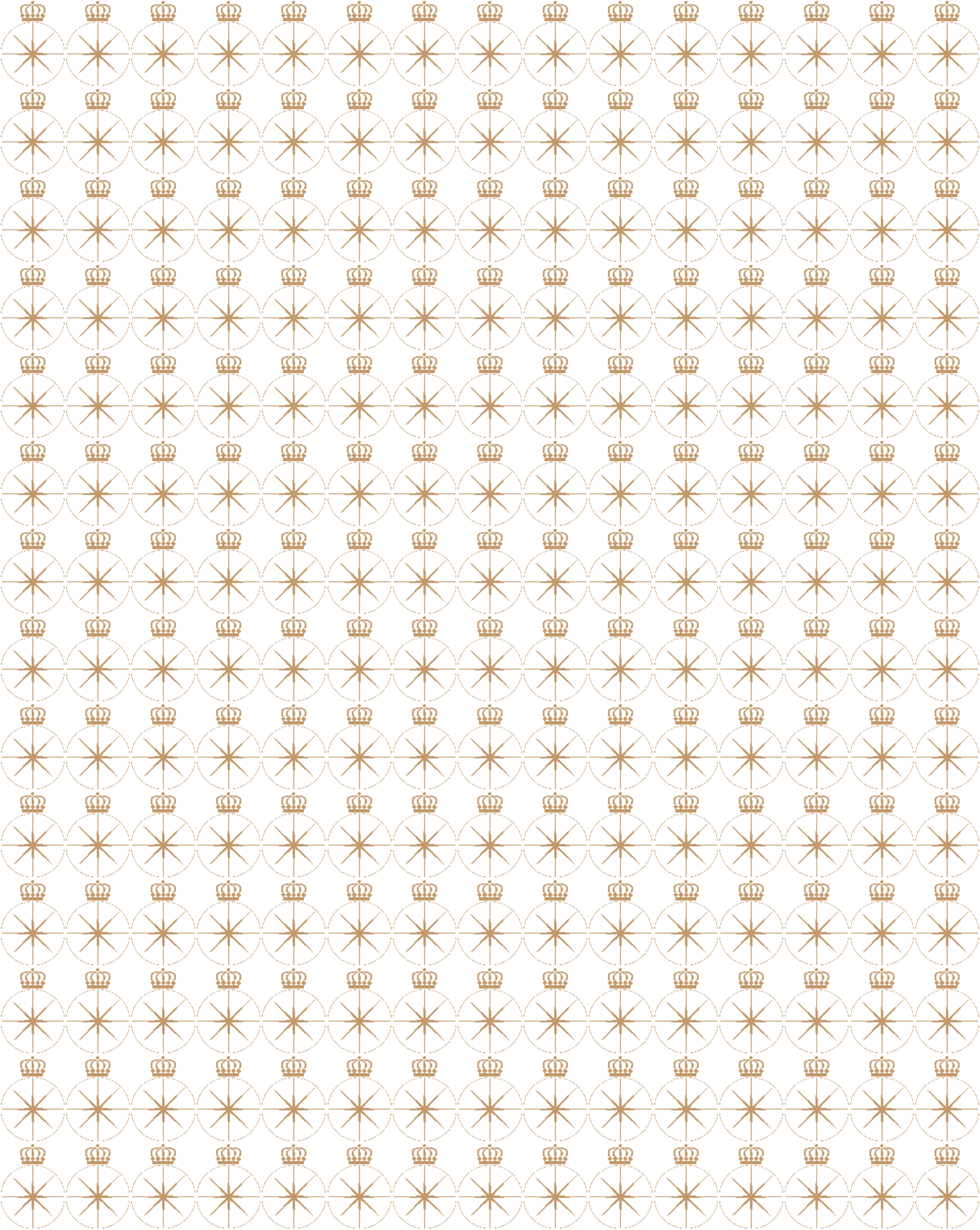
Reiterándote mi gratitud por tu envío, y con el ruego de que traslades mi felicitación a los académicos y personalidades que han participado en su elaboración, recibe un afectuoso saludo.

Un abrazo!

02

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

17. DISCURSO PRONUNCIADO POR LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO EN LA CELEBRACIÓN DEL DÍA DE ANDALUCÍA / Rosario Camacho Martínez 23. PALABRAS SOBRE EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID, DON EMILIO GIL / José Manuel Cabra de Luna 26. DISCURSO DE INGRESO DE D. EMILIO GIL EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO / Emilio Gil 47. INGRESO DE D. EMILIO GIL COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID / Sebastián García Garrido 52. PALABRAS SOBRE EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID, DON FERNANDO PÉREZ RUANO / José Manuel Cabra de Luna 54. DISCURSO DE INGRESO DE D. FERNANDO PÉREZ RUANO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO / Fernando Pérez Ruano 66. INGRESO DE D. FERNANDO PÉREZ RUANO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID / Manuel del Campo y del Campo 71. ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA A DOÑA MARÍA ELVIRA ROCA BAREA / José Manuel Cabra de Luna



DISCURSO PRONUNCIADO POR LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

EN LA CELEBRACIÓN DEL DÍA DE ANDALUCÍA, EL 28 DE FEBRERO DE 2018, ANTE EL MONUMENTO A BLAS INFANTE, EN ACTO PRESIDIDO POR EL EXCMO. SR. ALCALDE DE MÁLAGA, CON ASISTENCIA DE REPRESENTACIÓN AUTONÓMICA, PROVINCIAL, MUNICIPAL Y DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

ELOGIO DE ANDALUCIA A TRAVÉS DE SUS ARTISTAS Y SU PATRIMONIO CULTURAL

Señoras y Señores, Autoridades, Excmo. Sr Alcalde:

Agradezco el honor y la confianza que ha puesto en mí al invitarme a hacer la glosa de nuestra tierra en el Día de la Comunidad andaluza, en este lugar emblemático: junto al monumento a Blas Infante, el notario natural de Casares que sintió tan profundamente a Andalucía y luchó por su ideal, y bajo la significativa sombra de un olivo, porque él mismo afirmó «querer llevar un recuerdo de paz y de no violencia a todos los hombres sin distinción».

Otro de sus pensamientos nos indica que «Andalucía necesita de sus clases trabajadoras e industriales, sobre todo de sus artistas, intelectuales, de todos los hombres honrados que trabajan».

Y es de ahí de donde voy a arrancar. Porque no es fácil hacer una glosa de una tierra tan rica y variada histórica y culturalmente como Andalucía y, tal vez por deformación profesional, he escogido esta segunda línea, la de nuestros artistas y nuestro vasto patrimonio cultural, esa riqueza colectiva que hemos heredado de nuestros antepasados y que estamos obligados a conservar y transmitir a las generaciones futuras. Conservar las raíces de nuestro patrimonio cultural es fundamental ya que constituye para la memoria colectiva la clave de la identidad de nuestro pueblo, un legado que, asimismo, conforma un factor de entendimiento entre las distintas naciones europeas.

Tendríamos que ir más allá de la Antigüedad y pensar en esos pobladores que nos precedieron y que de la huella de su paso dejaron algo tan ingente como los monumentos megalíticos que pueblan nuestra región de este a oeste, un excepcional patrimonio que abarca desde el Neolítico hasta la Edad del Hierro, la arquitectura en piedra más antigua de España, es decir

la primera manifestación arquitectónica, religiosa, social y tal vez artística de nuestros antepasados, que ha permitido considerar a Andalucía «Puerta a la Prehistoria». Como el conjunto dolménico de Antequera; ya en 1886 la llamada Cueva de Menga fue declarada Monumento Nacional, incorporándose sucesivamente las otras piezas del conjunto, y en fecha reciente este sitio ha sido reconocido como Patrimonio Mundial de la UNESCO. O el dolmen de Soto en Trigueros (Huelva), también Monumento Nacional, el más importante de los más de 25 con que cuenta esta provincia, superada por Sevilla con 90. O los más de 200 de la zona de Gorafe, en Granada.

Otras civilizaciones se superpusieron a éstas. Los fenicios, pueblo de tradición marinera y comercial, llegaron del Mediterráneo oriental y fundaron factorías, cuna de importantes ciudades como Cádiz, Málaga, Almuñécar, Adra.

Los íberos dejaron su huella en la zona oriental de la Península. Y Andalucía nos muestra un espléndido legado: los yacimientos de Cerrillo Blanco en Porcuna con sus fantásticos guerreros, Baza (Granada) que exhumó una de las más espléndidas Damas, los conjuntos de exvotos de Collado de los Jardines en Despeñaperros, y también importantes enterramientos, como la Cámara sepulcral de Toya en Peal de Becerro (Jaén).

Los romanos conquistaron Andalucía, y nos transmitieron su lengua, su religión, sus leyes, las infraestructuras, su arte. La Bética fue una demarcación relevante. No olvidemos que andaluces fueron los emperadores Trajano y Adriano, el filósofo Séneca o el poeta Lucano. Se conservan restos de grandes ciudades, hoy campos desolados, como Itálica o Baelo Claudia, con importantes monumentos que las excavaciones arqueológicas van exhumando poco a poco. Porque en la mayoría de los casos la civilización posterior se superpuso a la romana, como éstos lo hicieron sobre los anteriores. De ahí que en el entramado urbano surjan restos, a veces muy potentes, como los teatros de Málaga o Cádiz, fantásticos templos en Córdoba, o las tan pobladas necrópolis en las afueras de las ciudades, como Carmona o Singilia Barba (Antequera). Los testimonios escultóricos que hoy vemos en museos, poblaron aquellos templos, ciudades y villas de recreo o labor. Y las entrañas de la tierra nos han devuelto excelentes ejemplares como el Efebo de Antequera, el Hypnos de Almedinilla, o el conjunto Antiquarium (Sevilla), con interesantes mosaicos.

OCHO SIGLOS DURÓ LA OCUPACIÓN DE ANDALUCÍA POR LOS MUSULMANES

Ocho siglos duró la ocupación de Andalucía por los musulmanes. Durante ese tiempo, Córdoba, capital del Califato, llegó a ser la ciudad más importante de Europa. Convivimos con los innumerables restos de nuestro pasado musulmán; las alcazabas de muchas ciudades, algunas bien conservadas como las de Almería o Málaga, ninguna tan interesante y hermosa como la Alhambra en Granada, que fue algo más, una ciudad palaciega y militar. La tendencia a mantener el carisma de lo sagrado llevó a construir los templos sobre el lugar donde se alzaron otros más antiguos. En Córdoba, el templo de S. Vicente se alzó sobre uno romano y más tarde la más espléndida mezquita de occidente, en la que se erigió la Catedral cristiana, aunque res-

LA VICEPRESIDENTA 1ª Y ACADÉMICA NUMERARIA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, Dª ROSARIO CAMACHO, PRONUNCIANDO EL DISCURSO DEL DÍA DE ANDALUCÍA, JUNTO AL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE, Y DIVERSOS REPRESENTANTES AUTONÓMICOS, PROVINCIALES Y MUNICIPALES

petando módulo y proporción. En Sevilla, además del patio de los Naranjos se ha conservado el alminar, tal vez como trofeo de victoria, pero coronado por el cuerpo de campanas renacentista que erigió Hernán Ruiz II, se mantiene como campanario de la catedral gótica.

Completada la reconquista, como una verdadera cruzada dirigida por los Reyes Católicos, al caer los últimos reductos del reino de Granada hubo una enorme actividad constructiva, y se iniciaron, también sobre el solar de antiguas mezquitas, las mejores catedrales del renacimiento: Granada edificó una espléndida Catedral que debía ser panteón imperial, cambiando la disposición ceremonial de la capilla mayor el arquitecto Diego de Siloé, cuyo nombre y formas constructivas también aparecen en la de Málaga y Guadix; y Jaén que contó con la magnífica intervención de Vandelvira. Cádiz, con su catedral vieja obra de ingenieros militares, y tan abierta al comercio marítimo, daría paso a una de las más importantes catedrales del barroco. Y junto a ellas colegiatas como las de Osuna, Jerez, Alcalá la Real, Antequera, Baza, Úbeda, Ronda, Sevilla, Olivares. Una gran mayoría de ambas bajo la advocación de Santa María de la Encarnación, de alto contenido simbólico al expresar la concepción virginal de María, primer acto de la Redención, argumento esencial del Cristianismo y base de aquella cruzada.

Y he citado el Barroco, esas formas que definen al arte europeo de los siglos XVII y XVIII con las que tanto se identifica a Andalucía, y que

desbordan los límites artísticos y cronológicos que encasillan la noción del barroco «histórico». Formas que representan un soplo de libertad en un contexto fuertemente condicionado por las circunstancias socio-político-religiosas, heredadas de la Reforma Católica, un arte fundamentalmente religioso donde las imágenes adquieren condiciones retóricas, convertidas en máquinas parlantes que comunican, deleitan, persuaden, conmueven...

D. Antonio Machado caracterizó magistralmente la esencia del estilo en pocos versos:

> El pensamiento barroco
> Pinta virutas de fuego,
> Hincha y complica el decoro
> ...
> Sin embargo...
> Oh, sin embargo,
> Hay siempre un ascua de veras
> En su incendio de teatro.

El barroco logra una alianza feliz entre lo estético y lo religioso. La búsqueda de la belleza y el efecto espectacular y deslumbrante, sin descuidar la solidez, han sido elementos propios de la arquitectura barroca, que tiene una feliz plasmación en los camarines y sagrarios andaluces tan cargados de yeserías, oros, efectos lumínicos que, en sabia integración de las artes, refuerzan la confianza en las verdades de la Fe, materializando «el cielo en la tierra». Como ejemplo cito uno bien cercano, el camarín del santuario de la Virgen de la Victoria de Málaga, que es además enterramiento de los Condes de Buenavista, un Memento Mori, lugar de la piadosa meditación sobre la muerte.

Humanizar lo divino y divinizar lo humano fueron resortes iconográficos para calibrar la eficacia de las imágenes barrocas, de las que Zurbarán, trasplantado a Andalucía, y Murillo nos dejaron fehacientes testimonios, convirtiendo lo abstracto y teológico en algo cercano y popular. Y Velázquez, que trasladó su arte a la Corte de Felipe IV, fascinó con sus espléndidos retratos y logradas composiciones de perspectiva aérea.

Y al multiplicarse las cofradías, especialmente las de Semana Santa, se diversificaron los temas iconográficos mediante la evocación de las circunstancias que rodearon la vida y pasión de Cristo, y que los grandes escultores del ámbito andaluz supieron evocar con belleza, expresividad, dramatismo, tensión, aferrados más a una mesura clásica los agrupados en Sevilla como Alonso Cano, Martínez Montañés o Juan de Mesa; o interiorizando la pena, el sentimiento, los granadinos como Pedro de Mena, que por feliz circunstancia, la construcción del coro de nuestra catedral, trajo su arte a Málaga.

El siglo XIX en Andalucía no es tan oscuro como se nos ha mostrado a veces y, de la mano de la burguesía, supo recoger tendencias elaborando un estilo ecléctico que funciona al unísono con el resto de la península, pero

REIVINDICAMOS QUE PICASSO ERA MALAGUEÑO E INSISTIMOS EN LOS MATICES DE ANDALUCISMO QUE PUEDEN ENCONTRARSE EN SU OBRA

siempre con matices propios. Málaga perdió su carácter de ciudad-convento tras la Desamortización, pero sobre los solares de los conventos demolidos surgió la ciudad cosmopolita y elegante del siglo XIX. Y otro tanto ocurrió en Sevilla, Granada, Cádiz y tantas ciudades donde la religiosidad del Barroco se había hecho visible en los centros de la ciudad.

Las escuelas de pintura se anclan en el romanticismo y el costumbrismo, como Sevilla tan bien representadas por Esquivel, los Bécquer, Cabral Bejarano. Un carácter distinto en Málaga, al desembarcar aquí un grupo de profesionales que, procedentes de diferentes núcleos de España, vivificarían lo local, y los nombres de Ferrándiz, Muñoz Degrain, Simonet, brillan junto a los de Nogales o Moreno Carbonero. Y en Córdoba, no olvidemos que Julio Romero de Torres, pintó a la mujer andaluza, codificando su imagen.

En el siglo XX, quisiera recordar al malagueño D. Ricardo de Orueta y Duarte, cuya sensibilidad se vio atraída por la práctica de la escultura, pero derivó al estudio de la historia del arte, siendo el primer biógrafo de Pedro de Mena, aunque su formación fuera de jurista. Al proclamarse la República, que en Málaga empezó mal, recordemos la quema de conventos de mayo del 31, que supuso una irreparable pérdida de nuestro patrimonio religioso, Orueta fue nombrado Director General de Bellas Artes y en muy pocos años, de 1931 al 36, demostró su condición de ilustrado moderno al servicio de la causa de una cultura para todos. Quiso dar forma legal a su visión democrática de la cultura y de la tutela del patrimonio, y en 1933 promulgó la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional que supone, por primera vez en el ordenamiento jurídico español, el reconocimiento del derecho de los ciudadanos al Patrimonio, que estuvo vigente hasta 1985. Y aún antes de la Ley, porque el Decreto de 3 de junio de 1931, protegió en un solo acto administrativo 731 inmuebles del territorio nacional, entre ellos nuestra Alcazaba y otros monumentos.

En cuanto a los artistas, reivindicamos que Picasso era malagueño e insistimos en los matices de andalucismo que pueden encontrarse en su obra, pero en este siglo más globalizado, los artistas no se anclan a un lugar, lo cual no es óbice para enorgullecernos de ellos, dedicarles museos, plazas e institutos, y publicar libros sobre su obra. José Caballero, onubense, desarrolló su obra en Madrid, José Guerrero volvió a Granada tras desplegar una importante actividad en Estados Unidos, el rondeño Joaquín Peinado fue uno de los más destacados representantes de la escuela española de París. Moreno Villa pintó en Madrid, siendo Méjico su exilio, y nos dejó una paradigmática consigna: «Un arte lírico no puede hacerlo más que un pintor poeta». Y lo hicieron. La prueba es la reconocida revista malagueña «Litoral», que reunió un conjunto tan importante de artistas poetas. Para Rafael Alberti, que vivió muchos años en Roma, la Pintura fue como la poesía (Ut pictura poesis), lo mismo que para García Lorca, y más recientemente Pérez Estrada. Por otras razones, también Miguel Berrocal creó su extraordinaria obra escultórica en Italia, y volvió más tarde a su tierra de Málaga.

Pero todos los nombrados ya no nos acompañan, no obstante, tenemos su memoria, sabemos que no olvidaron su identidad andaluza, y nos han legado un extraordinario patrimonio que las generaciones más jóvenes, tan nutridas que no puedo citar, han sabido asumir y potenciar.

No quisiera terminar sin recordar que Andalucía, hasta hace algunos años, era un poco más grande territorialmente, porque contaba con dos ciudades españolas en el norte de África que, por razones políticas y administrativas hoy son ciudades autónomas. Pero Ceuta y Melilla fueron provincia de Cádiz y de Málaga respectivamente. Y, aunque no encontramos la relación como imagen de ciudad, ese sentimiento de lo andaluz estaba arraigado en ellas, como recoge un larguísimo poema de 1920 dedicado a Melilla, del granadino Álvarez de Cienfuegos, quien proporcionaba a Blas Infante los apuntes de la Universidad, ya que D. Blas era alumno libre.

El poema comienza:

Melilla, como Sevilla
Tiene un prestigio andaluz
Mezcla de sangre y de luz,
De clavel y manzanilla.

Muchas gracias.

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
Málaga, 28 de febrero de 2019

PALABRAS SOBRE EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID, DON EMILIO GIL

PRONUNCIADAS EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN, CELEBRADA EN EL SALÓN DE LOS ESPEJOS DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, EL 29 DE MAYO DE 2019

Ilustrísimo Señor Don Emilio Gil, Ilustrísimas e Ilustrísimos Señoras y Señores Académicos, Autoridades, Señoras y Señores:

Uno de los actos más relevantes que nuestra Institución celebra es la toma de posesión de un nuevo académico. En este caso se trata de la de don Emilio Gil como académico correspondiente en Madrid. Sus méritos para ello son de muy amplio espectro pues el recipiendario es diseñador de alto y reconocido prestigio, significado artista hacedor de collages (actividad que simultánea con la anterior), profesor en la disciplina de diseño en importantes escuelas españolas y extranjeras (Londres y Nueva York, más concretamente), traductor de obras relacionadas con su materia profesional y, por fin, ensayista y estudioso de la historia y el desarrollo del diseño en nuestro país.

Con cualquiera de dichas actividades, cada una por sí sola, ya reuniría méritos suficientes para el nombramiento del que hoy es objeto. Cuantos más tendrá si, como se hizo, fue elegido como académico por el conjunto de su trayectoria profesional, artística, docente e intelectual.

Ha querido nuestro nuevo compañero de Corporación dictar una lección en la que se aúnan dos de sus facetas más significadas: La interacción entre el collage y el diseño. Las relaciones conceptuales y visuales entre aquella técnica y esta actividad; y con la hondura de su pensar y de su hacer, reflexiona sobre que hay detrás de esa práctica que nos trajeron al comienzo del siglo XX los pintores Braque y Picasso.

El hacedor de collage, ya lo haga al confeccionar una obra artística, ya lo realice al llevar a cabo un diseño, está usando de un tiempo pasado para construir con él una obra de hoy. Escudriña en el inacabable depósito de antiguas imágenes, a las que resucita y da nueva vida en su creación. A la obra del collage le ocurre como a las antiguas ciudades mediterráneas que llevan miles de años asentadas sobre un mismo lugar; en él, y por diferentes capas, se van definiendo las culturas que allí se asentaron, hasta formar un todo fragmentario de lo que fue y, al tiempo, cristalizar como un conjunto homogéneo en lo que es hoy.

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

El compañero que hoy ingresa, ha dado a su discurso el título de: *Diseñar con las manos. La relación entre el collage y el diseño gráfico.*

Hace ya más de tres cuartos de siglo, el filósofo francés *Henri Focillon* escribió un breve, pero bello e intenso texto, al que dio por nombre *Elogio de la mano* y en él nos viene a decir que el artista que, en esta era de la técnica (hoy diríamos de las tecnologías) aún trabaja manualmente, es un *superviviente empedernido de las edades de la mano.*

Y concluye diciendo: «El espíritu hace la mano y la mano hace el espíritu. El gesto que no crea, el gesto sin consecuencia, provoca y define el estado de conciencia. El gesto que crea ejerce una acción continua sobre la vida interior. La mano arranca al tacto de su pasividad receptiva, lo organiza para la experiencia y la acción. Enseña al hombre a poseer la extensión, el peso, la densidad, el número. Crea un universo inédito y deja por todas partes la huella de su peso. Contiende con la materia que metamorfosea y con la forma

que transfigura. Educadora del hombre, la mano le multiplica en el espacio y en el tiempo».

Aunque el nuevo académico afirme que quiere separar su hacer artesano (de hacedor de collages) de su labor profesional (el técnico del diseño), sin embargo, entiendo que eso no es del todo posible, ni deseable, porque el hombre es uno y los vasos comunicantes que conforman el misterio de la creatividad se interconectan entre sí de manera oscura e indomable y en esa unidad se va destilando un substrato que aglutina cosas muy diferentes y que constituye la singularidad del creador.

Emilio Gil es traductor de un delicioso libro titulado *Palabra de diseñador. Citas, ocurrencias y píldoras de sabiduría*. La obra, editada por Sara Bader, es un compendio de citas de Paul Rand, y concluiré con una de ellas concretamente, que dice así:

> *Es importante usar las manos. Eso es lo que nos distingue de una vaca o de un informático.*

Tiene la palabra para dictar su discurso de ingreso en la Academia don Emilio Gil.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Presidente de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo
Málaga, 29 de mayo de 2019

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

Excmo. Sr. Presidente,Ilmos. Sres. Académicos,
Señoras y señores, queridos amigos:

Querría, en primer lugar y como no puede ser de otra manera, manifestar mi más profundo agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo por su generosidad y benevolencia al honrarme con la elección de académico correspondiente para ocupar una plaza en la sección Sexta de Artes Visuales de esta prestigiosa Institución.

Vaya dirigida en primer lugar mi gratitud al Presidente de esta Real Academia y a mi admirado colega y entrañable amigo D. Sebastián García Garrido que tuvo a bien presentar mi candidatura, extendiendo las gracias a todos los Ilustrísimos Señores Académicos que me votaron haciendo posible que la propuesta prosperase por unanimidad.

Como manifesté en su momento al Presidente de la Academia vengo hoy aquí con la humilde pero sincera disposición de servicio, entrega y colaboración. Me haría feliz poder constatar que, con el transcurso del tiempo, mi contribución a esta Institución haya podido suponer una considerable aportación a la actividad de la Academia. Me anima en este empeño saber que me muevo en un campo relativamente nuevo para lo que ha sido la tradición en el mundo de las Academias de Bellas Artes. La disciplina del diseño integrada en lo que se ha venido en llamar el conjunto de las Artes Visuales, no deja de ser una «recién llegada» que se incorpora, sin embargo, con un bagaje extraordinariamente interesante por lo que aporta: una nueva perspectiva desde donde contemplar la evolución y el crecimiento en el desarrollo de las Bellas Artes.

DISEÑAR CON LAS MANOS. LA RELACIÓN ENTRE EL COLLAGE Y EL DISEÑO GRÁFICO

> *El placer de construir alguna cosa con las manos, de manipular, de transformar los materiales —o los dígitos, para el caso es lo mismo— para obtener un objeto visual nuevo nos produce una satisfacción que activa la aventura creativa, esa «extraña actividad», mezcla de omnipotencia (todo es posible) y de impotencia (nada se consigue).*
>
> PELLO IRAZO

Es un dato generalmente aceptado que Pablo Picasso junto con el pintor francés Georges Braque inventaron el collage en 1912, hace ya más de un siglo. Al pegar un trozo de hule en su pintura *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, Picasso inició un camino no transitado hasta entonces para el arte contemporáneo. No deja de ser una feliz coincidencia que el tema de mi discurso de esta noche, precisamente en la ciudad de Málaga, tenga como referencias remotas a un genio nacido aquí y a una técnica, el collage, cuya invención se le atribuye.

No voy a tratar hoy, como se dice en ámbitos académicos, de «mi campo»: la investigación sobre los pioneros de nuestro Diseño gráfico, o el trabajo como profesional del diseño ejercido a lo largo de cerca de cuarenta años.

Voy a tratar un campo —las relaciones existentes entre el diseño gráfico y el collage, o si lo prefieren, entre el collage y el diseño gráfico— ámbito que me interesa especialmente y sobre el que, en la historia relativamente corta del diseño no se ha reflexionado, en mi opinión, suficientemente.

Dos cuestiones previas. Durante toda mi exposición utilizaré el término más general de collage en lugar del más restrictivo, pero, tal vez, más ajustado a los propósitos de mis reflexiones de *papier collé*. Espero que mis colegas, doctos académicos, disculpen y entiendan esta licencia mía.

Y segunda puntualización, la Real Academia Española de la Lengua recoge en su Diccionario la voz collage definiéndolo como la «Técnica pictórica que consiste en componer una obra plástica uniendo imágenes, fragmentos, objetos y materiales de procedencias diversas». No introduce, sin embargo, ningún término para referirse al artista que utiliza esa técnica en su trabajo. Por esta razón, y espero me perdonen esta otra licencia, me atreveré a usar la denominación *collagista* para ellos.

Creo que, ahora sí, ha llegado el momento de entrar en materia. Debo aclarar que me interesa la relación entre el collage y el diseño por las siguientes razones:

1. Por el proceso de trabajo en ambos campos y por lo distintos que son sus objetivos y sus resultados.

2. Porque el collage es una forma de cita. Normalmente consideramos que al emplear el término «cita» nos estamos refiriendo solo al campo literario. Una cita es una idea, una reflexión, algo que proviene de otro lugar

y de un origen previo. Los elementos con los que se compone un collage son citas gráficas, visuales, formales, que el collagista trae a un contexto distinto y que, al igual que la cita literaria, refuerzan un discurso o un argumento.

3. Porque el collage supera los límites de las disciplinas plásticas tradicionales e invade campos como la experimentación tipográfica, el diseño editorial y el cartelismo en general.

4. Por cómo la obra de arte en la época de su reproducción mecánica, según el término felizmente acuñado por Walter Benjamín, se ve alimentada precisamente de aquellos materiales generados por esa facilidad en la reproducción (luego volveré sobre este asunto de forma más extensa).

5. Por cómo la aparición de la superabundancia de imágenes al alcance de todos gracias a la Red, suministra un material prácticamente infinito, no solo como inspiración para el diseño —imágenes con las que se pueden componer collages digitales o «híbridos»— sino para cualquier actividad humana, haciendo imposible lo que sería una «foto fija» del estado de la sociedad o del conocimiento.

6. Voy a plantear estas reflexiones mías como si se tratara de un collage de piezas diversas —que parecen aleatorias o fortuitas—. Pero piezas que con un trabajo artístico lento, meditado y paciente se convierten en una «composición».

EL COLLAGE NO ES SOLO CORTAR Y PEGAR. ES TAMBIÉN COLECCIONAR BUSCANDO O, TAL VEZ, SOLO ENCONTRANDO

Picasso declaró: «yo no busco, encuentro», mientras que Braque —en una especie de partido de tenis dialéctico— dándole la réplica contestaba: «yo encuentro y, después, busco». Este par de frases me interesa vivamente porque en mi experiencia personal como artista plástico que trabaja con la técnica del collage, y no como diseñador gráfico, soy «más de Braque». Literalmente me ocurre eso, yo primero encuentro y después busco como organizar esos hallazgos. El collage no es solo cortar y pegar. Es también coleccionar buscando o, tal vez, solo encontrando. Esos materiales encontrados, en muchos casos a lo largo de años, pueden ser ensamblados en un día dando sentido a esa larga búsqueda y espera. El collage así reinventa el pasado y conecta momentos históricos.

Federico García Lorca afirmaba que «la imaginación está limitada por la realidad: no se puede imaginar lo que no existe; necesita de objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. No se puede saltar al abismo ni prescindir de los términos reales. La imaginación tiene horizontes, quiere dibujar y concretar todo lo que abarca»[1].

Me gusta trasladar estas reflexiones del poeta granadino a mi actividad tanto en el campo de la creación del collage como en mi trabajo profesional como diseñador. En ambos casos necesito partir de algo que «ya existe». Esa

COLLAGE DE EMILIO GIL, DONADO A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN TELMO EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN

búsqueda y ese encuentro del que hablaban Picasso y Braque nace de algo ya existente. A veces en el mundo de los conceptos y otras, como es el caso del collage, en el mundo físico donde se ha producido esa búsqueda y una selección previa a la que antes me refería.

Y en esa búsqueda muchas veces el hallazgo se produce en lugares alejados de mi lugar de residencia, de mi ciudad, de mi país. En algunas ocasiones me han preguntado ¿por qué tantas piezas en tus obras proceden de Londres? La razón es por algo que tiene que ver con la experiencia de «extrañamiento», de la mirada ilusionada; piezas que cuentan cosas distintas en la distancia.

El lugar de trabajo siempre condiciona. Por eso desde el comienzo de mi faceta como collagista —algo relativamente reciente para mí— me empeñé en separar físicamente mis dos actividades. Diseño en mi estudio de Madrid y realizo mi obra artística en una población pequeña perdida en el campo. Esa separación me permite no solo tener a mano materiales y herramientas físicamente agrupadas, sino también un distanciamiento mental que ayuda y condiciona los resultados. Coincido en esto con Lester Beall, el diseñador norteamericano que declaraba que la forma de vida de una persona desempeña un papel esencial en el trabajo que produce.

SIEMPRE HE CONSIDERADO QUE EL TRABAJO DEL DISEÑADOR GRÁFICO Y EL DEL ARTISTA SON TRABAJOS IGUALMENTE VÁLIDOS

Siempre he considerado que el trabajo del diseñador gráfico y el del artista son trabajos igualmente válidos sobre los que el juicio o valoración depende solo de la calidad en sus resultados y no de una teórica clasificación por categorías. Un buen diseño de Paul Rand puede tener mayor categoría, interés y aportación como expresión artística que una obra de un artista plástico.

De alguna forma esta convicción me mantuvo durante muchos años conforme con lo que mi trabajo como profesional del diseño me iba proponiendo y ajeno a complejos atávicos por moverme en un campo que en muchos casos se valoraba comparativamente como de segundo nivel. De forma casual mi trayectoria profesional me fue llevando a desarrollar un trabajo que no estaría ligado, como en el caso del diseño, a un cliente y a un encargo. Esa libertad creativa se ha convertido en una segunda actividad estimulante y enriquecedora para mí y, paradójicamente, me ha llevado al descubrimiento de que, de alguna manera, siempre he sido no un artista plástico al modo convencional pero sí un «artista latente».

En 1987, coordinada por el artista Fernando Bellver, se organizó una exposición colectiva en la Fundación Juan March en la que treinta y dos artistas —pintores, fotógrafos, diseñadores— nos encargamos de convertir una letra de la frase *El objeto del arte no es el objeto de arte*, en una obra artística. La letra «R», a mi cargo, en la que incluí la silueta de la famosa valla portuguesa de carretera del Sandeman, fue mi primera experiencia en el campo del collage digital. En aquel momento, bajo ese título de corte tan «magrittiano» y sin ser consciente, iniciaba una relación no prevista entre el collage y mi trabajo profesional. Una de las reflexiones *a posteriori* sobre este proyecto puntual es que los campos o disciplinas de antaño no son ahora territorios previamente

delimitados sino un punto de partida desde el que se invaden unos a otros. Las artes visuales se adentran en campos como la arquitectura o el diseño gráfico y, viceversa, el diseño también es susceptible de hacer el camino inverso. El diseñador Marcel Wanders afirma que «en la medida en que el gran arte quizá haya perdido su significado y su propósito en nuestras vidas cotidianas, al volverse cada vez más abstracto y aislado de su propio mundo, el diseño puede ser el espíritu creativo que conecte con la gente de modo intensamente personal»[2].

ALGO DE HISTORIA DEL COLLAGE EN RELACIÓN CON EL DISEÑO: ARTISTAS-DISEÑADORES

> *Hacer collage es en sí una manera de dibujar. Siempre he opinado que es una gran invención del siglo xx de un profundo significado. Consiste en colocar una capa de tiempo sobre otra.*
>
> DAVID HOCKNEY

El crítico de arte Martin Gayford afirma que una parte importante de la historia del arte consiste en tratar de responder a dos preguntas: ¿por qué se hizo una imagen? y ¿qué significado tiene?[3] Podría decirse que gran parte de los collages no tienen un significado concreto. Solo responden a la primera de las preguntas. No ocurre así con el diseño. Éste busca dar respuesta a ambas. El diseño responde a una necesidad, a un encargo, y busca obligatoriamente trasmitir un significado.

¿En qué momentos de la historia del arte reciente el collage y el diseño gráfico se aproximan más? ¿Quién o quiénes fueron los artistas del collage que se movieron en un terreno cercano entre ambas especialidades?

El collage se ha definido a veces como prácticas colaterales de origen azaroso, pudiéndose decir que dio entrada a lo ocurrente e inesperado en el cerrado horizonte del arte histórico; por contra, según el profesor Ferrater en su Diccionario de Filosofía, el Arte posee cierta habilidad para hacer o producir algo de acuerdo a unos métodos o modelos.

Para Platón —siguiendo a Sócrates— el término arte designaba «un modo de hacer algo» (incluyendo en el hacer el pensar). El «modo» implicaba la idea de un método o conjunto de reglas. En el *Filebo*, Platón llega a la conclusión de que lo que llamamos belleza sensible debe consistir en pura forma: líneas, puntos, medida, simetría y hasta «colores puros». Estos son, según el filósofo, los elementos con los cuales está hecho lo bello que contemplamos.

Entre la mayor parte de los autores griegos —y en rigor hasta entrada la época moderna— era común considerar la Naturaleza como lo «real», en tanto que el arte era siempre algo artificial y artificioso, bien que de un artificio racional en el sentido amplio de este término.

Realizando un recorrido por la historia de la filosofía vemos que no siempre ha sido así. En la antigua Grecia se consideraba que los pintores y escultores no hacían cosas nuevas, sino que simplemente imitaban las for-

D. EMILIO GIL, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA. EN LA MESA Y PRESIDIENDO EL ACTO, LA SECRETARIA DE LA ACADEMIA, Dª MARION REDER; EL PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE

mas existentes en la naturaleza. Un artista se diferenciaba de un creador, según los antiguos, en que éste implicaba la libertad de acción mientras que el primero se ajustaba a una serie de leyes y normas. Llevada esta concepción hasta el extremo podríamos decir que el diseñador se parecería más al artista mientras que el collagista estaría más próximo al creador.

En la Edad Media las Bellas Artes eran principalmente una cuestión de oficio, no habiendo prácticamente distinción entre éstas y la artesanía. La distinción entre ambas se acentuó en la época moderna y culminó en el Romanticismo con la exaltación del Arte. Dichas disciplinas —Bellas Artes y artes aplicadas— se «reconciliaron» gracias a las Vanguardias y, especialmente, a la Bauhaus, cuyo objetivo —el que hablaré más adelante— fue elevar la artesanía al mismo nivel que las Bellas Artes.

Hoy en día muchos filósofos del arte hablan de éste como designando solo las Bellas Artes —arquitectura, escultura, pintura, música, poesía, danza y últimamente el cine— y considerando la artesanía como un arte inferior o subordinado. Volviendo a lo que afirmaba antes se podría decir que en esto hay una cierta similitud entre lo que ocurre hoy en día con el arte y el diseño.

¿Realmente Picasso y Braque inventaron el collage? Junto con Picasso, Georges Braque empezó a pegar en sus pinturas fragmentos de papel recortado incorporando al cuadro el *papier collé* lo que dio nombre a esta técnica sobre la cual existían precedentes remotos en China doscientos años antes de Cristo, en

la Europa medieval, en los trabajos de Mary Delany en el s. XVIII o en piezas de memorabilia en el s. XIX.

Es cierto que *collages*, *montages* y *assemblages* de diversos materiales tienen innumerables precedentes en los siglos pasados, pero solo un número insignificante de ellos puede relacionarse vagamente con lo que se hace hoy. Como producciones de artesanos, artistas populares y amateurs, todos los pioneros permanecen en la periferia del desarrollo del gran arte y no influyeron en él. Solo con la llegada del siglo XX es cuando los artistas creativos empiezan a trabajar con el collage haciendo de él un eficaz nuevo medio de expresión que ha dejado su indudable huella en el arte de hoy.

COLLAGES, MONTAGES Y *ASSEMBLAGES* DE DIVERSOS MATERIALES TIENEN INNUMERABLES PRECEDENTES EN LOS SIGLOS PASADOS

Como escribió Diane Walkman la comisaria de la exposición *Mestres del collage de Picasso a Rauschenberg*, «...si bien los artistas actuales raramente se adhieren al simple método de recortar y pegar, sí utilizan el principio del collage como fundamento conceptual de su arte. División en facetas, fragmentación y materiales encontrados constituyen el vocabulario con que inician el proceso, y del proceso mental de recortar y pegar empieza a emerger el mundo del arte real o imaginado»[4].

Kurt Schwitters —diseñador gráfico también— estaba más interesado en las relaciones entre forma y color que en cuestiones políticas, como podría ocurrirles a algunos dadaístas, y se mantuvo siempre renuente a atribuir un significado simbólico a los componentes de sus collages refiriéndose a ellos como simples elementos formales. Schwitters fue alguien que dirigió su atención hacia aspectos muy cercanos al diseño gráfico.

Recordemos que Schwitters utilizaba fragmentos en sus collages, de la serie *Merz* de sus propios anuncios y de otros materiales publicitarios que realizaba para marcas comerciales como *Pelikan* u otras. En mi práctica como collagista, y reflexionando sobre la recuperación de trabajos anteriores propios he caído en la cuenta de que no utilizo fragmentos de mis diseños. Prefiero deslindar ambas facetas, aunque, en algún caso, —como fue el cartel de la 75 Edición de la Feria del Libro de Madrid, o alguna portada para la colección *Penguin Classics*— utilicé el collage como técnica de trabajo precisamente por su pertinencia o porque el cliente así lo demandaba.

El artista alemán cambiaba el valor real de aquellos fragmentos utilizados —billetes de banco, anuncios o envoltorios— por su valor estético —color, motivo, textura— originando una «transacción» que dejaba un rastro, un palimpsesto del valor perdido en cada fragmento original, aunque crease un valor artístico nuevo y, seguramente, superior. En los primeros ensamblajes, Schwitters combinaba objetos encontrados con superficies pintadas, materializando su teoría de que todos los materiales son iguales en su importancia para el arte. De esta forma el artista creaba a través de la elección, distribución y metamorfosis de los materiales.

Más adelante, en el collage futurista vuelven a aproximarse los campos del diseño y el arte mediante la inclusión de mensajes de texto con intencionalidad provocadora.

Con el advenimiento de la revolución rusa, el papel del arte en la sociedad se amplió persiguiendo el objetivo de educar al pueblo. La propaganda políti-

ca recorrió el país durante el bienio de 1919 y 1920, y esta politización se hizo especialmente evidente en el arte durante las décadas de 1920 y 1930 en obras de artistas como Rodchenko, que combinaban el collage y el fotomontaje con el lápiz y el gouache en trabajos que a menudo eran diseñados para ser carteles.

El Lissitzky —un pionero en el desarrollo del fotomontaje— realizó en su serie *Proun* interpretaciones axonométricas de elementos arquitectónicos con varios niveles espaciales. El Lissitzky introducía en sus fotomontajes la figura de obreros, puentes o atletas como símbolos de una nación en construcción.

Las principales figuras del arte Dadá, Hannah Hoch, Raoul Hausmann o John Heartfield, buscaban crear el anti-arte. Sus «armas» contra el mensaje que trataban de imponer los diarios y revistas eran las tijeras y el pegamento. Su aportación más innovadora fue el fotomontaje. Fragmentaban fotos e ilustraciones para producir un significado diferente, generalmente absurdo.

LAS PRINCIPALES FIGURAS DEL ARTE DADÁ BUSCABAN CREAR EL ANTI-ARTE

Influenciado por el movimiento surrealista aparece el *cadavre exquis* (cadáver exquisito) como una herramienta del collage que permitía unos resultados similares a los que surgen del subconsciente, proceso especialmente indicado para el collage por no decir que el cadáver exquisito es en sí mismo collage *avant la lettre*.

En algunas ocasiones los trabajos del pintor Henri Matisse, en las décadas de los 30 y los 40, también se podrían considerar cercanos al diseño gráfico como cuando realiza, a partir de collages, varias portadas para la revista *Verve* o mezcla imágenes con letras recortadas y textos manuscritos en su álbum *Jazz* consiguiendo unos resultados que todavía influyen en el diseño gráfico actual y en una de sus tendencias más apreciados hoy en día, el *lettering* como recurso para la composición de textos.

En la década de los 70 se produce en Estados Unidos, de la mano de collagistas como Richard Prince, Sherrie Levine y Louise Lawler y, en cierta medida, también con el trabajo de John Stezaker, un interesante fenómeno. Todos ellos trabajan a partir de fotografías anteriores —en algún caso de nombres tan importantes como Edgard Weston o Walter Evans— rozando lo que podría calificarse de «apropiacionismo» y abriendo un interesante debate sobre si la utilización de imágenes ajenas es algo correcto o simplemente una recreación aceptable al tomar imágenes sacadas de su contexto y recompuestas según un orden nuevo que genera nuevos significados simplemente no existentes en la pieza original.

Se cumple en este año 2019 el centenario de la fundación de la Bauhaus en su sede de Weimar donde en su manifiesto fundacional se hablaba de la vuelta al artesanado, de la convergencia de las artes y de la ausencia de diferencias fundamentales entre el artista y el artesano: «La Bauhaus tiene como objetivo la reunión de todo el quehacer artístico y la reunificación de todas las disciplinas del taller artístico (escultura, pintura, artes aplicadas y artesanía), en una nueva arquitectura, de modo que sean elementos indisociables. El fin último, aunque remoto, de la Bauhaus es la obra de arte unitaria (el gran edificio), en la que no hay límite entre arte monumental y decorativo»[5].

¿Cuántas veces no habremos oído repetida la frase atribuida a Walter Gropius de que la forma sigue a la función? Función y forma encajaron en un momento histórico en que la artesanía —la pieza única— daba paso a la producción en serie —la industrialización—. Términos que traducidos al tema de mi discurso de hoy se podrían intercambiar de la siguiente manera: el collage es la pieza única y el diseño gráfico es lo múltiple.

Años antes de la fundación de la Bauhaus, Adolf Hölzel se adelantó a los postulados de aquella con sus enseñanzas en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart al considerar el trabajo con materiales como la enseñanza básica. Más tarde uno de sus alumnos, Johannes Itten, se hizo cargo del curso preparatorio de la Bauhaus donde a través de la elección de los materiales los alumnos reflexionaban y trabajaban sobre sus propiedades ópticas y táctiles para más tarde dibujarlas como las sentían. El collage en la Bauhaus aparece dentro del programa pedagógico, pero, en su relación con el diseño gráfico, prospera fundamentalmente en trabajos ocasionales como carteles, felicitaciones o invitaciones a fiestas.

En la Bauhaus nombres tan significativos como Josef Albers, Oscar Schlemmer, Herbert Bayer o László Moholy-Nagy trabajaron con la técnica del collage, «no para hacerlo distinto, sino por no hacerlo como los demás» como sabemos que Albers recomendaba a sus alumnos. Afirmación que aunque pudiera entenderse en una lectura apresurada como una invitación a «ser original por ser original» tiene, evidentemente, un calado muy superior. Se relaciona con el empezar de cero o con la mirada nueva, virgen y desprejuiciada que todo creador, y por supuesto el diseñador gráfico, debe dejar posar sobre el objeto de su trabajo.

Pero tal vez el periodo en el que el collage, el diseño gráfico y el arte se aproximan más es con la irrupción del pop y su capacidad de mostrar todo lo que concentra los intereses de un público masivo. Cuando en 1947 Eduardo Paolozzi compone *Yo era el juguete de un rico*, o en 1956 Richard Hamilton crea su *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?*, resumen y expresan gráficamente la creencia de que no existe una alta cultura en oposición a una cultura popular. Que, con los materiales extraídos de periódicos, revistas o cualquier material impreso se pueden lograr piezas tan elaboradas como las pinturas al óleo o las esculturas de bronce que admiramos en los museos. Ya no hay fronteras. Igual que ocurriera con el famoso urinario de Duchamp dinamitando los cánones de lo que hasta entonces se había considerado como arte, Paolozzi y Hamilton superan las fronteras entre arte y diseño valiéndose del collage y de materiales modestos con fines artísticos que abrirán el camino a otros diseñadores como Peter Blake o Iván Chermayeff y artistas como Warhol o Lichtenstein.

Permítanme dedicar aquí unos momentos a fijarme en algunos diseñadores que emplean la técnica del collage o, como yo, desarrollan o desarrollaron una trayectoria paralela como artistas a través de esta técnica. Y lo voy a hacer a partir de citas de estos autores con las que coincido y que me han

ayudado a recorrer ese camino de ida y vuelta que va del collage al diseño y del diseño al collage, y vuelta a empezar.

Joseph Giovanni al escribir sobre los collages de Iván Chermayeff dice: «Aunque humilde, cada pieza proviene de un origen, a menudo reconocible, y el saber de su otro lugar o tiempo en estos collages nítidamente compuestos, potencia su composición abstracta con asociaciones que están más allá del marco»[6].

En los últimos años se ha venido hablando de la categoría e importancia del diseño gráfico español. Resulta una realidad que, aunque los nombres más destacados de nuestro diseño mantienen un interés por el trabajo etiquetado como «artístico», esta faceta de su producción es mucho menos conocida. Pudiera parecer que existiera un abismo que separa la calle de todos —escenario del diseño—, de ese recinto todavía sacralizado del museo o de la galería donde se muestra el arte entendido tradicionalmente. Alguno de los grandes nombres del diseño español, auténticos artistas latentes, han sentido la necesidad incontenible de recorrerlo.

Diego Lara, de cuyo talento surgió la revista *Poesía*, uno de los trabajos más exquisitos que ha producido el diseño español, escribió: «Siempre que veo en alguien algo que me fascina, quisiera hacerlo mío. En realidad, me gustaría arramblar con cualquier hallazgo y supongo que alguna vez lo hago. Si bien es cierto que generalmente le doy otro uso y, supongo, que lo tamizo de una singularidad de orden conceptual que, qué duda cabe, acaba por hacer de ese gran hallazgo del vecino un hallazgo personal y, si me apuras, inequívoco». *Poesía* era, en sí mismo, un collage desarrollado a lo largo de una revista. Collage físico por la variedad de materiales empleados, collage de imágenes, collage tipográfico, collage en contenidos... Las páginas de *Poesía* estaban pensadas tal vez más para ser vistas como un cuadro que para ser leídas. Singular ejercicio en el que la forma prevalecía sobre la función.

El diseñador madrileño nos sorprendió después de su prematura muerte en 1990 con una obra privada, desconocida, apenas mostrada, intencionadamente escondida, que nos lleva a pensar que sus trabajos de collage eran muy gráficos y sus carteles, catálogos o portadas de libros muy «artísticos»[7]. Acuñó una fórmula perfecta, aplicada a sí mismo, para solucionar la profunda contradicción de muchos de los creadores de nuestro tiempo ante las leyes del mercado del arte: *be a comercial artist*. Una inteligente expresión resumen, cargada de ironía, para entender la dicotomía en la que se ven inmersos los diseñadores-artistas especialmente los españoles.

En el año 2000, el diseñador y artista Pepe Gimeno comienza su serie *Grafía callada*[8]. A partir de materiales recogidos en la playa —maderas, alambres, algas, residuos diversos—, Gimeno fue capaz de crear unas composiciones de una enorme belleza y escribir mensajes plásticos. Paul Rand arranca su libro *A Designer's Art* citando a Goethe, «nada es más difícil de ver que lo que está delante de los ojos»[9]. Pepe Gimeno se fija en lo que tiene delante de los ojos, lo que otros considerarían basura dejada en la arena por la marea, y lo contempla como un material a partir del cual crear belleza.

La plasticidad de las letras, de los signos alfabéticos. Cada palabra posee al menos un significado y a la vez una forma gráfica —que depende del alfabeto tipográfico elegido— y que produce unas manchas características y definidas que reconocemos en el acto de la lectura. Son reflexiones alrededor de la muestra *Elogio de la Lengua Española y las Artes del Libro. Tipometrías*[10], de mi admirado colega y entrañable compañero en esta Academia, Sebastián García Garrido. En su discurso de ingreso el profesor García Garrido reflexionaba sobre los múltiples aspectos comunes, casi sobre la ambigüedad que existe entre el término *disegno* en el sentido que se le da en el idioma italiano y el término más reciente de origen anglosajón de *design*, llegando a afirmar que, «Diseño, creación, dibujo, lenguaje visual, imagen, comunicación, percepción... son términos incluidos e interrelacionados».

LA PLASTICIDAD DE LAS LETRAS, DE LOS SIGNOS ALFABÉTICOS. CADA PALABRA POSEE AL MENOS UN SIGNIFICADO Y A LA VEZ UNA FORMA GRÁFICA

Paul Rand, tal vez el diseñador gráfico más admirado por los profesionales se refería, al igual que David Hockney, al collage como una de las grandes contribuciones al pensamiento visual. El collage para Rand permite «la integración en una única imagen de objetos o ideas aparentemente sin ninguna relación. Estas técnicas posibilitan al diseñador presentar eventos o escenas simultáneas superando lo conseguido con métodos más convencionales a partir de una serie de imágenes individuales».

Isidro Ferrer, Joan Brossa, Josep Renau, Peter Blake, Alan Fletcher, Daniel Gil... son artistas o diseñadores que utilizaron el collage como técnica e introdujeron las letras en sus imágenes. La tipografía es una herramienta casi exclusiva del diseño que cuando se utiliza en un proyecto gráfico no es fundamentalmente con fines estéticos pero cuando aparece en el collage, como en el caso de los nombres citados lo es totalmente, siendo la letra además una forma de relacionarse con el tiempo bien marcando la hora mediante la inclusión de objetos de su época o bien sustrayendo cualquier detalle que delate el momento de su creación», como afirmaba Richard Hamilton al que antes me he referido.

EL COLLAGE EN LA ERA DE LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA. EL «AURA» DEL COLLAGE. ¿EL DISEÑO TIENE «AURA»?

¿Dónde reside el aura en el collage al ser una composición en la que aparecen elementos que no tienen la característica de ser únicos, fragmentos de revistas o periódicos, por ejemplo? El collage, al ser de alguna manera un palimpsesto, propicia que la obra resultante retenga mucho del latido de su creación.

Al principio me he referido a Federico García Lorca y su conferencia *Imaginación, inspiración, evasión* donde hablaba de como la imaginación necesita de objetos. Podría parecer que el poeta estaba hablando directamente del trabajo de un artista del collage. Es, en definitiva, otra forma de referirse al discurso narrativo frente al discurso aleatorio.

Cuando se habla de las herramientas del diseñador gráfico —al menos el diseñador gráfico analógico— se citan en primer lugar la letra, la tipografía, y la imagen; luego está el color y también los materiales, papeles, cartulinas con sus diferentes texturas y su consiguiente capacidad expresiva. Por esta razón nos podríamos preguntar —ya que resulta paradójico— por qué en el diseño gráfico la técnica del collage no se ha empleado con mayor profusión. La respuesta está últimamente ligada a que la irrupción del ordenador como herramienta de trabajo supuso una razón más —desde mi punto de vista no justificada— para considerar que los materiales físicos, y con ellos el collage, no eran ya necesarios.

Si quisiéramos establecer etapas históricas recientes en el trabajo del diseñador gráfico podríamos organizarlas de esta forma: un primer tiempo analógico y sin el ordenador como herramienta. Un segundo tiempo, que comenzaría en la segunda mitad de los ochenta, en que aparece el ordenador sustituyendo al dibujo y la pericia en la preparación física de los trabajos y a las empresas de servicios de fotocomposición y fotomecánicas, pero aportando una herramienta extraordinariamente precisa y rápida. Y finalmente, por ahora, una nueva etapa en que el diseño se orienta fundamentalmente al mundo digital. Pues bien, en el primero de los tiempos a los que me refiero, el diseñador —sobre todo el diseñador sin un gran dominio de la ilustración— utilizaba la técnica del collage para la confección de los bocetos que presentaba a sus clientes. Generalmente eran composiciones que, intentado acercarse lo más posible a lo que sería un resultado impreso posterior, estaban realizadas con cartulinas, tramas de color, letras transferibles, fotografías pegadas que, en definitiva, eran literalmente collages.

PARA UN DISEÑADOR GRÁFICO EL COLLAGE, ENTONCES Y AHORA, ES UN INMEJORABLE LABORATORIO O PLATAFORMA DE EXPERIMENTACIÓN

Para un diseñador gráfico el collage, entonces y ahora, es un inmejorable laboratorio o plataforma de experimentación. «Los mejores trabajos surgen de la observación de fenómenos que existen con independencia unos de otros. Lo que el diseñador intuye es una conexión, sea singular o plural; percibe una vía para unir entidades separadas y crear una *gestalt*, una experiencia perceptiva en la que esta nueva unidad proporciona una nueva imagen. En cierto sentido, no importa tanto cuál es el tema o contenido..., ni tampoco el medio empleado para transmitirlo... Lo esencial es esa nueva percepción de la conexión existente entre fenómenos. Así pues, sean cuales sean esos fenómenos, el acto crítico consiste en comprender las conexiones y asociar fenómenos que nunca se habían vinculado de modo que formen una especie de unidad. De eso va el diseño y de eso va el arte también, y no importa mucho con qué medios o soportes se consiga» como afirmaba Milton Glaser[11].

Esta reflexión del diseñador Milton Glaser nos lleva a considerar que hoy en día vivimos en la era del collage electrónico considerado como una consecuencia del extraordinario depósito de imágenes, históricas o contemporáneas, al que tenemos acceso gracias a internet. Un diseñador puede localizar cualquier cosa y colocarla en su pantalla de trabajo, ensamblar

DE IZQUIERDA A DERECHA: EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE; D. EMILIO GIL; EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA; Dª Mª VICTORIA ATENCIA, D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO Y EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, D. JUAN COBALEA

imágenes electrónicamente, distorsionarlas, voltearlas, colorearlas y hacerlas suyas relativamente, aunque el punto de arranque no sea material creado por él mismo.

«El collage tradicional es mucho más que cortar y pegar. Es, sobre todo, coleccionar buscando o tal vez solo encontrando. Lo que puede ser contemplado como coherente o deliberadamente confuso por el espectador, es, en muchos casos, el resultado de un proceso y no lo que se supone un rápido cortar y pegar. Muchos artistas buscan durante años la imagen correcta y solo entonces componen el collage en un día. Coleccionar puede ser una forma de parar el tiempo, rebuscando o estudiando el pasado. El collage implica la posibilidad de corregir reinventando el pasado y conectar momentos históricos»[12].

Aunque el artista británico David Hockney considera que «hacer collage es en sí una manera de dibujar» y que éste es una gran invención del siglo XX que consiste «en colocar una capa de tiempo sobre otra», en algún momento nos hemos podido preguntar si el collage no pertenece a la categoría del arte menor o no deja de ser un sucedáneo del arte con mayúsculas al trabajar con materiales con una vida anterior alejada de lo que habitualmente entendemos con los términos de «crear» y «creador».

El collage deriva la atención hacia una compleja relación de aspectos que emergen todos al tiempo: formas de citar, homenajes, apropiaciones que incluso entran en conflicto con posibles infracciones del copyright... todo mezclado de tal forma que hacen difícil distinguir unos de otros. Los componentes de un collage a veces se ven individualmente y sugieren cosas al que las contempla y, en ocasiones, esas partes o «formas» como las denominaba Walter Benjamin[13], se «queman» a favor de una composición en su conjunto.

El collage se puede considerar también como palimpsesto y «vuelta atrás». La pieza única de arte —tal y como se concebía antiguamente— poseía un aura precisamente por su carácter de pieza única. En la época de la reproducción mecánica el aura se desdibuja debido a que puede ser reproducido innumerables veces. Max Bill al igual que Walter Benjamin, se ocupó de forma sintética de si el concepto de lo «original», procedente de la teoría ilustrada y romántica, y que concebía el arte como producto de un genio, es aplicable a la obra de arte en un tiempo en que las crecientes posibilidades técnicas han hecho de la obra de arte algo «reproducible», algo «multiplicable». Bill afirmaba categóricamente que una obra de arte concebida para ser multiplicada es tan original como una obra única y añadía consideraciones sobre la diferencia entre el valor intrínseco de una obra y el de su excepcionalidad, al tiempo que Benjamin consideraba el collage como un género artístico inédito y como un original conjunto formal de adiciones irrepetibles.

El «aquí y ahora» de la obra de arte al que se refiere Walter Benjamin se consigue en el collage con materiales a los que no se les puede otorgar el calificativo, la categoría o el estatus del «aquí y ahora». Lo que Benjamin entendía como responsable de la pérdida del aura fueron la aparición de máquinas capaces de reproducir la realidad sin aparente intervención humana —las cámaras— y de nuevas formas artísticas en las que carecía de sentido la distinción entre original y copia como son la fotografía y el cine.

Sin embargo, paradójicamente, en el collage sí se recupera el «aquí y ahora» que echaba en falta Walter Benjamin en la reproducción de la obra de arte: la unicidad. Con esas mismas reproducciones —con una o con varias— se vuelve a componer una nueva obra de arte: un collage único, que recupera de alguna forma el «aquí y ahora». El collage devuelve el aura a materiales que lo habían perdido. Se da así una trayectoria —un proceso—, en la dirección contraria a la del diseño, que tiene por su propia definición el objetivo de ser reproducido un número importante de veces a fin de llegar a tantos receptores como sea necesario.

En este sentido la trayectoria del diseño se parece a la peripecia sufrida por la obra de arte clásica: un diseño original se convierte en algo repetido innumerables veces gracias a los medios de reproducción fotomecánicos, a las artes gráficas y, más recientemente, al universo Internet, presentadas o visualizadas en las pantallas de los dispositivos electrónicos.

¿HAY DISEÑO SIN UN PROPÓSITO? ¿EL ARTE BUSCA UNA FINALIDAD?

El diseñador es un intermediario que
intenta ayudar a que lo no existente se haga realidad.

ANNI ALBERS

Una obra artística es un mensaje comunicativo que, como tal mensaje, presupone los elementos constitutivos del circuito de la comunicación humana: emisor, mensaje, receptor, situación de comunicación, medio, código y la referencia o realidad extra artística a la que el mensaje alude y que es adquirida por medio de la experiencia. Sin olvidar el ruido, que introducen Shannon y Weaver, aunque su modelo de comunicación es más bien unidireccional (no contempla la comunicación como intercambio).

El collage toma elementos de la vida cotidiana tan habituales que se han convertido en invisibles. Nos obliga a prestar atención al mundo en el que vivimos como afirmaba Goethe. Va sumando capas de diferentes materiales y obliga a mirar con atención y curiosidad.

Mis collages no intentan simbolizar nada. Cuando se da una utilización simbólica torpe de los *objets trouvés* en el collage, el espectador se enfrenta en realidad con la presencia «no transfigurada» de un desecho. Lo que el observador ve puede sugerirle algo, pero ese «algo» no está en la obra. Por ello mis piezas no tienen, en la mayoría de las ocasiones, título. Los «sin título» son en realidad, en mi caso, composiciones que no pretenden simbolizar nada. Lo que viene a ser una manifestación no consciente de mi distinción entre las actividades de arte y diseño.

En el diseño es crucial el acto del «reconocimiento»; en el collage no, aunque la cuestión del «reconocer» ha sido crucial a lo largo de la historia del arte. Durante décadas las habilidades que un artista desplegaba para facilitar que el observador reconociera lo que se le mostraba ante sus ojos fueron parte importante a la hora de juzgar la calidad de ese creador de imágenes. La perspectiva en el Renacimiento o la cámara oscura fueron dos herramientas a la búsqueda de una representación fielmente reconocible. De hecho, en los orígenes del collage se incorporaban objetos reales cuya intención era que fueran reconocidos como tales —una pieza de hule, páginas de periódico, etiquetas, billetes— pero en un reconocimiento de otro nivel, compositivo, casi, casi escenográfico. Algo parecido a lo que ocurría con los collages de Schwitters me ocurre a mí cuando utilizo sellos de correos con un valor facial invalidado por el matasellos pero que al integrarse en la composición del collage adquiere una nueva vida, un nuevo «valor».

El reconocimiento en diseño es de otro orden. En el campo del diseño de marcas comerciales o de instituciones debe darse un equilibrio entre un cierto grado de abstracción y su relación con el objeto o la actividad a la que se alude. El éxito en este caso —el acierto del diseño— reside en que éste se explique por sí mismo y, a la vez, que se identifique inequívocamente con un

emisor. A veces he pensado que existen tantas definiciones de diseño como diseñadores, pero si tuviera que definir lo que es el diseño, el diseño gráfico que es mi especialidad, diría que éste es un proceso de transmisión de contenidos con una solución formal adecuada.

Como decía antes, el collage congela en un momento el flujo de imágenes dentro del exceso visual al que estamos sometidos hoy en día. Esta realidad remite, paradójicamente, a la definición que hace años Milton Glaser daba de diseño: «intervenir en el flujo de los acontecimientos para obtener los efectos deseados».

El nacimiento del collage supuso una nueva actitud hacia la forma de hacer arte ya que enfatizaba el poderío del artista para plantear elecciones imaginativas dejando en segundo término el tradicional énfasis en la habilidad manual. También aquí hay una relación con lo que ocurre en el diseño donde la pericia técnica, a la hora de manejar un programa de diseño informático, debe entenderse solo como una herramienta y donde deberían primar las soluciones imaginativas como en el collage.

Y aquí merecería la pena profundizar en la relación existente entre las herramientas de trabajo de un diseñador y los resultados. Durante los años en los que estoy teniendo la suerte de desarrollar mi carrera profesional se podrían marcar tres tiempos diferenciados: los años del diseño analógico, la aparición del ordenador como una nueva herramienta de trabajo y una última etapa, por ahora, en que el diseño se orienta al mundo digital. Cada uno de estos tiempos estaba marcado por avances tecnológicos que, a su vez, originaban diferentes procesos y, en parte, condicionaban los resultados. Lo realmente importante y lo que otorga grandeza a la actividad de diseñar es que el profesional del diseño, en cualquiera de estos tres tiempos, es capaz de establecer conexiones y descubrir oportunidades tal vez ocultas a los ojos de otros profesionales. Así, en mis primeros tiempos como diseñador gráfico intentaba materializar mis propuestas, que procedían del mundo de las ideas, en unos montajes gráficos hechos a partir de elementos materiales tan modestos como eran cartulinas, letras transferibles, imágenes recortadas y pegadas. Con el paso del tiempo he descubierto que, paradójicamente y sin yo pretenderlo, eran auténticos collages *avant la lettre*.

EN MIS PRIMEROS TIEMPOS COMO DISEÑADOR GRÁFICO INTENTABA MATERIALIZAR MIS PROPUESTAS, QUE PROCEDÍAN DEL MUNDO DE LAS IDEAS

El diseñador Marcel Wanders decía al presentar una de sus colecciones de *Personal Editions*[14], que «en la medida en que el gran arte quizá ha perdido su significado y su propósito en nuestras vidas cotidianas al volverse cada vez más abstracto y aislado en su propio mundo, el diseño puede ser el espíritu creativo que conecte con la gente de forma intensamente personal». Estoy de acuerdo con él aunque con un matiz, tal vez el collage vuelve a relacionarse con la vida cotidiana y puede conectar con las personas de mejor manera que lo que se ha considerado tradicionalmente como «gran arte».

Por otra parte, podemos comparar el concepto de «campos expandidos» desarrollado por Rosalind Krauss en 1979[15], al referirse a la escultura con ese lugar que de forma casi silenciosa está buscando el diseño en relación con

el arte. Krauss viene a decir que la escultura a partir de Rodin perdió su lugar y también una definición precisa y solo puede entenderse hoy de forma negativa. La escultura para Krauss ocupa un espacio entre el paisaje y la arquitectura y entre sus opuestos: el no-paisaje y la no-arquitectura, pero no es ninguno de ellos. ¿Llevado el argumento de Krauss a nuestro terreno, el diseño ocuparía un espacio entre el arte y la publicidad? ¿O tal vez entre el collage y las artes gráficas?

LOS PROCESOS DE TRABAJO EN EL CAMPO DEL DISEÑO Y DEL COLLAGE. DISEÑAR CON LAS MANOS

> *La cosa más bella que existe es una hoja de papel en blanco antes de posar encima un lápiz o una pluma.*
>
> ED BENGUIAT

O dicho de otra manera: el diseñador es, como he citado antes, un intermediario tratando de ayudar a que lo no existente se convierta en algo real. Lo que el diseñador consigue es una conexión: intuye formas de unir entidades o conceptos separados llegando a un resultado en que esa nueva unidad proporciona una solución formal novedosa al servicio de una comunicación concreta. Igualmente, en el collage lo esencial es percibir la conexión entre diferentes elementos, asociar partes que nunca se habían vinculado de esa forma creando una nueva unidad.

Y en este proceso no repentino sino secuencial, el diseñador y el collagista no se limitan a añadir imágenes junto a imágenes sobre un lienzo o papel, sino que sus ideas nacen una tras otra, ajustándose cada una a la anterior, al igual que en la actividad de la observación. «El proceso de escritura —la reflexión sobre un motivo, la modificación y la adición a lo que ya hemos escrito— es semejante en su esencia. Gran parte de la experiencia humana, si nos detenemos a reflexionar sobre ello, funciona a base de capas o niveles. Entendemos el presente comparándolo con el pasado —una capa sobre otra— y más adelante lo retomamos en nuestro pensamiento, añadiendo cada vez más niveles. De esta manera nuestro ángulo de visión va cambiando»[16]. De alguna forma también estamos pintando o diseñando con la memoria.

David Hockney opina que desde el momento en que uno crea un collage con fotografías puede decirse que está dibujando a partir de ellas, ya que al unirlas finalmente según el propio criterio ¿no se está haciendo lo mismo que al dibujar?

«Concibo el collage como un espacio de construcción o como «fragmentos de realidad que están al servicio de una composición estética ordenada y que buscan el equilibrio de elementos plásticos concretos»[17], según John Berger. Y en este proceso de construcción vuelven a coincidir el collage y el dise-

ño en un punto concreto: en la composición como eje de ambos campos. En el Renacimiento se utilizaron los trazados geométricos como recursos reguladores de una composición ordenada y armónica que permitía simultáneamente crear a partir de una estructura fija y a la vez colocar en ella multitud de composiciones cambiantes. La composición en diseño se aproxima a esta posibilidad de creación. El diseño necesita ejes, alineaciones, columnas, estructuras, rejillas mientras que el collage puede prescindir de ellas para componer en función de lo aleatorio: una pieza se combina con la siguiente en función de su forma y características concretas sin la necesidad de un esquema previo que lo ordene excepto, como decía Peter Berger en la cita a la que acabo de referirme, un orden estético.

En estos tiempos deberíamos hablar del «conflicto» que se crea con la irrupción de lo digital en el campo del collage, algo que entra en contradicción con sus orígenes basados en la «materialidad». Surge así lo que se ha dado en llamar «el collage después del collage».

Paradójicamente en la práctica del diseño gráfico vuelve a darse, en estos momentos, la corriente opuesta: el diseño se aparta de lo digital para volverse más material, cobrando estos materiales de nuevo una importancia preterida en las últimas décadas (en concreto desde finales de los años 80, cuando irrumpe el ordenador como herramienta de trabajo del diseño).

Cabría aquí reflexionar sobre cómo el cambio en las técnicas en momentos concretos puede influir en las tendencias estilísticas y, sobre todo, en la percepción que la sociedad tiene sobre lo diseñado: el collage vuelve a estar de moda entre los estilos y herramientas del diseño. De alguna manera el utilizar el recurso del collage dota al resultado de una cualidad de «inaccesibilidad» que añade aspectos de interés al diseño gráfico resultante.

Querría referirme a mi experiencia personal como «coleccionista» de materiales gráficos ignorante de que algún día los iba a utilizar como parte de mis trabajos de collage. En mi juventud coleccionaba páginas de revistas o diarios en las que encontraba ejemplos de lo que consideraba buen diseño. Fragmentos de material impreso donde, como afirmaba Walter Benjamin, en la asociación ocasional de contornos y en la manipulación activa de la imagen fotográfica se encontraba una propuesta fecunda de posibilidades.

Picasso convertía un sillín en una cabeza de toro. Georges Braque o Juan Gris trabajaban con etiquetas de vino o páginas de diarios. Schwitters incluía sellos de correos. Estos cambios de utilidad que finalmente provocan sorpresa en el espectador tienen, de alguna manera, similitud con el «romper el marco» en literatura. De pronto una pieza rompe el discurso y nos recuerda que aquello es ficción. Romper el marco, ampliar los límites. Lo realmente significativo y diferenciador del collage es que juega con la realidad de los límites, de los bordes, de «los finales» en el sentido polisémico de esta palabra. Un collage es una composición en la que se yuxtaponen «finales» de diferentes piezas.

La lección esencial del collage —y en parte del diseño— es la posibilidad de reunir lo distante —como escribió en *ABC Cultural* el crítico de arte

José María Parreño—, para conseguir obras que son una unión de elementos en las que sus componentes son materiales naturales o manufacturados, objetos o fragmentos que no se han creado como elementos artísticos, como afirmó William Seitz.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La belleza es la promesa de felicidad.

STENDHAL

A veces me he preguntado cual es la razón por la que he dedicado toda mi vida profesional a trabajar en diseño. Mi vocación profesional y de hecho mis estudios universitarios están en el campo de la arquitectura, pero la explicación del porqué el salto de un campo creativo a otro está, como casi todo en la vida, regido por el azar. Tal vez la circunstancia de que mi abuelo materno creara una modesta empresa de artes gráficas en la que también trabajaron mi madre y mis tíos me hizo interesarme de forma natural por esta profesión tan relacionada con el diseño gráfico al menos en el campo editorial. Desde niño el olor de las tintas de impresión del taller de mi abuelo fue algo reconocible para mi y el hecho de aprovechar el papel sobrante de los cortes de la guillotina me llevó a fabricarme cuadernos de notas con materiales reciclados *avant la lettre*. Antes me he referido a ese interés juvenil por coleccionar páginas de publicaciones que guardaba sin saber exactamente por qué razón. Son acercamientos fortuitos a lo que luego se ha convertido en mi profesión.

Diseñar es proyectar. Y para proyectar es necesario indagar, buscar, inquirir, rastrear, curiosear, sondear, tantear, estudiar, leer... Trabajar con la técnica del collage es distinto. Alguno de los verbos que acabo de relacionar son también aplicables a la creación del collage. Considero que estas dos facetas mías se complementan y relacionan, pero son, afortunadamente, distintas. En algunos momentos existen «puentes» o conexiones, pero solo a veces. Y lo que diferencia a estas dos facetas, lejos de ser una contrariedad, es algo enriquecedor.

Todos somos el resultado de un collage viviente. Todos estamos hechos a base «de pedazos»: relaciones, sucesos, encuentros, acontecimientos grandes y pequeños. Mi esperanza es que a partir de ahora ese nuevo elemento que se añade a mi vida, la impagable experiencia de formar parte de esta prestigiosa institución, sirva para completar un collage mejor, más armónico, más acabado y de mayor interés tanto para mí como para esta Real Academia.

Muchas gracias.

EMILIO GIL

Málaga, 29 de mayo de 2019

BIBLIOGRAFÍA

1 García Lorca. Ciclo de conferencias, *Imaginación, Inspiración, Evasión*. 1928

2 Marcel Wanders. El País. 2014

3 Martin Gayford. *Una historia de las imágenes*. Siruela. 2018

4 Diane Walkman. Catálogo de la exposición *Mestres del collage de Picasso a Rauschenberg*. Fundación Joan Miró/ BBVA. 2005

5 Walter Gropius. *Proclamas de modernidad: Escritos y conferencias*, 1908-1934

6 Joseph Giovanni. *Collages, Smokers, Soldiers, and Salesladies*. Lars Müller Publishers. 2001

7 Amaranta Ariño. *Grotesca, Chupada, Negra, y para colmo Estrecha. Escritos sobre Diego Lara*. Ediciones de la Bahía. This Side Up. 2016

8 Pepe Gimeno. *Grafía callada*. Edición propia. 2000

9 Paul Rand. *A Designer's Art*. Yale University Press. 1988

10 Sebastián García Garrido. *Elogio de la Lengua Española y las Artes del Libro. Tipometrías*, I+Diseño. Escuela Técnica Superior. Universidad de Málaga, 2014

11 Milton Glaser entrevistado por Peter Mayer en la introducción del libro *Milton Glaser: Graphic Design*. The Overlook Press, Nueva York, 1973

12 Silke Krohn. *The age of collage. Contemporary Collage in Modern Art. Gestolten. 2013*

13 Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro Libros. 2010

14 Marcel Wanders. *id*.

15 Rosalind Krauss. *Teoría de los campos expandidos*. 1979

16 Martin Gayford. *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica. 2011

17 John Berger. *La apariencia de las cosas. Gustavo Gili. 2014*

INGRESO DE D. EMILIO GIL COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID

PRESENTACIÓN POR D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO ACADÉMICO NUMERARIO

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de San Telmo,
Excmo. Sr. Alcalde, Ilustrísimos Señoras y Señores Académicos,
Señoras y Señores.

MAESTRO DEL DISEÑO, PROMOTOR Y DIFUSOR DEL PATRIMONIO DEL DISEÑO ESPAÑOL

Celebramos hoy el acto de ingreso en esta Academia del Excmo. Sr. Emilio Gil Cerracín, Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes —que recibió de manos del Rey, curiosamente en la misma edición de 2015 que nuestra querida Numeraria María Victoria Atencia y, a su vez, nuestro admirado Académico Correspondiente en Madrid, Gregorio Marañón—.

La responsabilidad de asumir la respuesta a su discurso de ingreso supone un gran honor y, a su vez, una ocasión para elogiar y aplaudir la inmensa y brillante labor y palmarés de un verdadero Maestro del diseño, de cuya leal y afectuosa amistad me siento orgulloso, y que merece ampliamente todos los reconocimientos que se le puedan rendir.

Tras leer, y ahora atender directamente a la presentación de este discurso, me ha parecido estar ante la exposición del contenido de una tesis digna de elogio, entre aquellas que han destacado en verdadera aportación al conocimiento, tan larga trayectoria ya en tribunales de doctorado.

Desde la misma elección del tema, en su extensión a los ámbitos del diseño y del arte, como motivación que nos arrastra a crear usando un lecho en que componer el resultado del contraste que aporta una marcada diversidad de elementos de distinta procedencia. Un procedimiento y un resultado que pretenden mostrar los caracteres que nos atraen, en la propia naturaleza de imágenes, materiales, superficies o piezas.

Sensaciones en sí mismas que nos satisface recoger, integrándolas en un contexto de componentes con una considerable carga de incompatibilidad, pero cuya coherencia resultante puede llegar a conmover.

Una técnica basada en piezas de la realidad material y la manipulación directa que tiene su acepción particular, con diferente pero igual de sugerente proceso y resultado, si trabajamos en el ámbito digital.

Creo que todo el que disfruta poniendo en juego una capacidad creativa en el ámbito visual, ya sea con una concepción meramente artística o aplicada al diseño, se ha sentido motivado en diversas ocasiones con los caracteres de una superficie, un material, un objeto... Esa realidad exenta nos atrae por sí misma y nos inspira ponerla en juego en un proyecto visual, como cuando descubrí la diversidad y sorprendentes texturas y materias que encontré en una gran tienda de papeles japoneses en París.

No pude menos que comprar aquellos que me resultaron más sugerentes, como los que traslucían fibras de algodón en pliegos de originales e intensos colores, el que parecía compuesto de brillantes y fuertes plumas negras del mirlo, de aquellos que recordaban la textura de las escamas de las carpas en el estanque, o de uno que integraba pequeñas hebras de hilos de infinitos colores, y que me llevó a imaginar un arcoíris roto por una estampida de mirlos superpuesta con el papel negro citado. Las propias obras del proyecto *Tipometrías* son un deseo logrado de incorporar memorables piezas de la tradición gráfica a obras en que conmemorar ese rico pasado material de la imprenta.

En otros casos satisface al creativo convertirse en mago, como es el caso del diseñador Pepe Gimeno, cuyo sorprendente trabajo se ha citado en el discurso. Una obra altamente motivadora y emotiva, como intensificación de un resultado inimaginable a partir de materia de la mayor sencillez, e incluso residual. Una actividad que este otro Maestro del diseño realiza, como tarea de investigación y alteración de lo rutinario y lo consolidado, para encontrar un procedimiento o resultado a la altura de las exigencias del diseño gráfico más competitivo, que reconoce haber sido capaz de lograr gracias a esa actividad de regeneración creativa.

Ante un discurso tan rico, pleno de referencias y de resultados de la amplia experiencia personal, unido al rigor y sensibilidad habitual de Emilio Gil, no cabe discutir ni añadir nada. Me consta el trabajo y el tiempo invertido en la investigación y estudio del tema, que si no fuese por la extensión restringida que requiere un mero discurso —cuya versión impresa es más amplia— habría escrito un verdadero tratado sobre el tema.

ES DE AGRADECER QUE EN SU ELECCIÓN DEL TEMA EXISTA EL VÍNCULO CON UNA DE LAS MUCHAS APORTACIONES DE PICASSO

Es de agradecer que en su elección del tema exista el vínculo con una de las muchas aportaciones de Picasso, como artífice de las vanguardias históricas. En definitiva, un discurso espléndido, que merece el *cum laude,* y una obra de creación artística que ofrece a la Academia, que muestra la misma maestría lograda en la práctica. Emilio Gil es un verdadero académico, en su rigor en el trabajo y en la transmisión de su experiencia y conocimiento, en relación con su natural predisposición al estudio.

Aunque en su caso va más allá en lo que podemos considerar maestro, en todo aquello que emprende y en su actitud serena y comprometida con el patrimonio común y la responsabilidad ética, en lo que se refiere a su actividad y papel en la sociedad.

En su producción académica, más allá del contenido de sus habituales y numerosas clases e intervenciones en el ámbito universitario, debo destacar

DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO. PRESIDIENDO EL ACTO, LA SECRETARIA DE LA ACADEMIA, Dª MARION REDER; EL PRESIDENTE DE LA MISMA, D JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE

su decisiva e impagable contribución a rescatar y difundir el trabajo y valores de quienes nos precedieron, y a quienes denomina *Pioneros del diseño.*

Con ello ha logrado preservar del olvido ese gran patrimonio, de uno de los ámbitos más destacados e interesantes de la creación en nuestro país, para que hoy se puedan conocer y valorar en su justa medida. En esta faceta, académica y docente, destaca como director de varias ediciones de los Cursos de Verano de El Escorial, o profesor del Máster de Edición de Santillana con la Universidad de Salamanca, y haber impartido cursos y conferencias en una interminable lista de instituciones: Universidad de Alcalá, Universidad Politécnica de Madrid, Universidad Complutense, Universidad Carlos III, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Universidad de Málaga, Universidad de Arizona, Academia de Bellas Artes de Bolonia, Universidad de Sofía en Bulgaria, Universidad Rey Juan Carlos, Central St. Martins de Londres, Universidad Ramón Llull, Universidad de Sassari en Cerdeña o Instituto Europeo di Design.

Un hito que no podemos obviar en esta *laudatio* es su imprescindible aportación en el comisariado de la gran exposición *Los Signos del Siglo. 100 años de Diseño Gráfico en España,* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2000, gracias a cuyo éxito se organizaron en el mismo otras de diseño industrial y de moda.

Una elocuente y diversa organización expositiva, con una gran carpa en el patio central con envases y etiquetas de la vida cotidiana, que debió haber sido el germen de un Museo Nacional del Diseño. Proyecto que en un país como el nuestro es imperdonable que no exista desde hace décadas.

INTERVENCIÓN DEL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE, TRAS EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN

José Guirao, en su correspondiente presentación institucional como director entonces del Museo, afirma que «El diseño gráfico moderno entró en los museos aquel día en que se vio que había creado los iconos más representativos de nuestra época, dando lugar a un nuevo sistema de signos visuales para la comunicación entre los hombres».

Entre sus publicaciones sobre diseño, hoy nos llena de satisfacción que una nueva edición del emblemático *Pioneros del Diseño Gráfico en España* haya salido a la venta, en estos días, en la editorial Experimenta, tras agotarse las ediciones previas, en Barcelona y en Nueva York en versión inglesa.

Aunque la propia web de su estudio de diseño ha venido siendo un medio continuado y actualizado de difusión de estos grandes profesionales de nuestra gráfica, como demostró en la exposición *Grafistas. Diseño Gráfico Español 1939-1975*. Una muestra comisariada para el Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid, en que nuestros trabajos se presentaban frente a una selección cronológica de los más destacados en todo el mundo, demostrando que nada tienen que envidiar a los realizados por los más reconocidos diseñadores a nivel internacional.

Diferentes temas cubren su amplia experiencia en comisariado, entre las que podríamos citar *24 x 365. Diseño gráfico para la Comunicación Pública*, organizada por la Sociedad Estatal DDI y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que tuvo lugar en la Sala Juana Mordó de esta última institución.

Pero en el ámbito profesional Emilio Gil es, ante todo, Diseñador Gráfico. Fundador en 1980 de Tau Diseño, una de las empresas españolas pioneras en servicios de Diseño, Comunicación Institucional, creación y desarrollo de Programas de Identidad Visual Corporativa.

Formado en el campo de la arquitectura, amplía estudios en la *School of Visual Arts* de Nueva York con Milton Glaser, James McMullan y Ed Benguiat como profesores, y en la *Central St. Martins* de Londres. En este ámbito del Diseño ha obtenido un innumerable elenco de los reconocimientos más valorados, entre los que podríamos citar: Premio *Laus de Oro* en Diseño Editorial, Premio *Donside* en Gran Bretaña, o *Certificate of Excellence* del Type Directors Club de Nueva York.

TRAS UNA SERIE DE EXPOSICIONES DE SUS COLLAGES, NO PODRÍA CONSIDERARSE A EMILIO GIL UN MERO ARTISTA LATENTE, COMO ÉL AFIRMA

Como consejero en investigación especializada se podría destacar el asesoramiento a la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, en la elaboración de la imagen del Programa España Acción Cultural Exterior y su gestión en aspectos de la comunicación cultural en embajadas y centros culturales.

Por último, un interminable listado de grandes corporaciones ha confiado importantes proyectos a Tau Diseño: Patrimonio Nacional, Instituto de Comercio Exterior, El Corte Inglés, Mapfre, Comunidad de Madrid, Bodegas Osborne, Real Madrid, Fundación ONCE, Universidad Autónoma de Madrid... Esta nómina de clientes obtiene hace pocos meses uno de sus mayores logros al vencer en el concurso internacional, para hacerse cargo de los eventos del Bicentenario del Museo del Prado, en que ha competido con Pentagram, considerado el más importante estudio de diseño del mundo.

En cuanto a su abnegada contribución al reconocimiento y desarrollo del sector profesional en España, ha sido fundador, vocal y presidente de la AEPD Asociación Española de Profesionales del Diseño y de la junta directiva de la ADG/FAD de Barcelona.

Tras una serie de exposiciones de sus collages, que en los últimos años han cosechado un éxito unánime, no podría considerarse a Emilio Gil un mero artista latente, como él afirma. Tampoco cuando no se había decidido a mantener esta actividad de creación artística fuera del encargo de su dedicación como diseñador, pues él mismo valora la componente artística que puede existir en un proyecto de diseño. Ha expuesto su obra en espacios como la *Fundación Juan March* de Madrid, *Palacio Duques de Medinaceli* de Soria, Galería *Artis* de Ciudad de México, *Sala de la Universidad de Arizona*, Colegio de Arquitectos de Cádiz, *Palacio Quintanar* de Segovia, o las galerías Bennasar de Madrid y *El viajero Alado* de Puerto Real.

Todo ello, y mucho más que no podemos recopilar en esta intervención, es prueba del reconocimiento y admiración que todos tenemos hacia Emilio Gil, un excelente profesional del diseño y artista en el más amplio sentido del término, que además está plenamente comprometido con sus compañeros de profesión, con la sociedad y con nuestro patrimonio e identidad cultural.

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

Bien venido seas, en nombre de esta Academia, admirado colega y querido amigo, con mi gratitud y la de todos por aceptar esta invitación.

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO
Málaga, 29 de mayo de 2019

PALABRAS SOBRE EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID, DON FERNANDO PÉREZ RUANO

PRONUNCIADAS EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN, CELEBRADA EN EL SALÓN DE LOS ESPEJOS DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, EL 27 DE JUNIO DE 2019

Sr. Alcalde, Autoridades, Sras. y Sres. Académicos,
Sr. Pérez Ruano, Sras. y Sres.

Un gran filósofo español, prematuramente ido, EUGENIO TRÍAS, que dedicó muchas horas de su tiempo a la reflexión sobre la música, escribió un texto iluminador, que dice así:

«Se tiende a reconocer, según lo atestiguan las investigaciones sobre el cerebro, que la percepción del sonido procede de un centro cerebral distinto de aquél en el que se puede localizar la formación del lenguaje verbal. En el siglo XX se insistió —sobre todo en tradiciones psicoanalíticas— en la remisión de esa aptitud lingüística verbal al papel desempeñado por la figura paterna. Sin ésta el lenguaje no se constituye como tal.

Hay decisivas pruebas embriológicas que permiten sostener que la música responde a la voz materna. La percepción acústica es sorprendentemente prematura en el embrión. El sonido se filtra a través del líquido amniótico. Desde fechas muy tempranas se inicia un discernimiento acústico entre sonidos acogedores y hostiles. La voz materna parece viajar a través de esa masa acuática.»

Y por ello puede afirmarse, como hace nuestro pensador en otro texto memorable, que «La música no es únicamente un fenómeno estético. No es tan solo una de las formas del sistema de «bellas artes» que se fue constituyendo a mediados del siglo XVIII. La música es una forma de *gnosis* sensorial: un conocimiento sensible, emotivo, con capacidad de proporcionar salud: un conocimiento que salva».

Y hasta aquí la larga, pero esclarecedora cita, de Trías.

Es natural que entre las distintas secciones en que se estructura nuestra Academia la de música fuese una de las originarias. Hoy celebramos el acto de toma de posesión como académico numerario del profesor don Fernando Pérez Ruano, persona que no limita su hacer profesional a la muy noble tarea de enseñar, sino que —como glosará nuestro Presidente de Honor don Manuel del Campo en su *laudatio*— expande su actuar a campos muy diversos de la música.

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRONUNCIANDO UNAS PALABRAS INICIALES EN EL ACTO DE LA TOMA DE POSESIÓN DE D. FERNANDO PÉREZ RUANO

El primer contacto del hoy nuevo académico con nuestra Institución fue un 22 de septiembre de 2016 cuando, dentro de un Ciclo dedicado a Cervantes con motivo del IV Centenario de su muerte, dictara una documentadísima y muy interesante conferencia sobre la música en tiempo de nuestro escritor mayor.

Ahora se cumple el segundo acto de ese encuentro, con el que el Sr. Pérez Ruano echa raíces entre nosotros, se convierte por mor de su ingreso, en uno más de esta Academia, como correspondiente en Madrid.

Quizá algunos de ustedes se pregunten que es la figura del académico correspondiente. Les diré que son compañeros de Corporación, que han sido elegidos con las mismas formalidades que los demás académicos y que es esa una forma de que la familia académica crezca más allá de la extensión administrativa estricta de nuestra Institución que, por determinación legal, se ciñe a Málaga y su provincia. Y así tenemos académicos correspondientes en diferentes países, desde Italia a los Estados Unidos y en innumerables provincias españolas.

La cultura nos proporciona una visión diferente de la vida, una forma distinta de vivirla y la música en concreto, como decía el filósofo citado «no es únicamente un fenómeno estético». El tema del discurso de ingreso del nuevo académico lo atestigua, dice así: «La música como cultura y la cultura de la música en España: hacia un estado de la cuestión».

El profesor y músico don Fernando Pérez Ruano tiene la palabra para dictar su discurso.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Presidente de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo
Málaga, 27 de junio de 2019

DISCURSO DE INGRESO DE D. FERNANDO PÉREZ RUANO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Señor Presidente de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Sr. Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, Sras. Tenientes de Alcalde, señoras y señores Académicos, señoras y señores:

LA MÚSICA COMO CULTURA Y LA CULTURA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA: HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Comienzo mi discurso de toma de posesión como Académico correspondiente en Madrid de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo expresando mi más sincero agradecimiento a los Académicos don Manuel del Campo y del Campo, don Javier Boned Purkiss y don Pedro Rodríguez Oliva que propusieron mi nombramiento, y al resto de Académicos que, por unanimidad, ratificaron mi incorporación a esta insigne institución. De manera especial, deseo manifestar mi gratitud explícita a don Manuel del Campo, Presidente de Honor, y a su Presidente actual, don José Manuel Cabra de Luna.

Me dispongo a ingresar en esta Real Academia con humildad y consciente de la responsabilidad que, como miembro correspondiente de la misma, adquiero con esta institución y con la sociedad española pues es a esta, a la sociedad española, en general, y a la comunidad científica, en particular, a quienes dirijo y he dirigido siempre, desde mi modesta parcela académica y científica, mis trabajos como investigador, mis composiciones y el grueso de mis proyectos artísticos que configuran mi plural ejercicio profesional haciéndolo desde una profunda convicción de servicio a mi país pues solo desde este posicionamiento puede entenderse mi compromiso con la cultura, con el conocimiento y con el arte, especialmente con la música a la que he dedicado y dedico mi vida en varias de sus múltiples facetas como intérprete, compositor, musicólogo, docente e investigador.

Una humildad, digo, que irá acompañada de prudencia y permanente deseo de aprendizaje y superación, y una responsabilidad que, si bien siempre fue *leitmotiv* personal, ahora se ve acrecentada por la dimensión científica,

cultural y artística que posee esta institución de la que a partir de hoy formo parte y a la que la avalan tantos años de excelencia acumulada por su propia historia como por las destacadísimas figuras intelectuales y artísticas que a ella pertenecen y han pertenecido.

Es la música, como ustedes saben, un arte efímero que se desarrolla en el tiempo y precisa de este para manifestarse, lo cual le confiere una singularidad muy peculiar si es comparada con el resto de las artes expresadas en soportes perdurables, y es precisamente esta peculiaridad la que le ha determinado una idiosincrasia propia como expresión artística y como elemento cultural.

A lo largo de la historia la música ha sido y sigue siendo un elemento tan inherente al hombre como algunas de sus funciones intrínsecas como ser vivo y la música como expresión artística es la que ha marcado, precisamente por las características que le son propias, el devenir de un arte con el que la Humanidad en su conjunto ha expresado, a través de sus artistas más destacados de cualquier parte del planeta, el pensamiento y características del momento histórico en el que se producía, claro está, desarrollado desde lenguajes sonoros propios de la latitud, cultura y creencias de sus pueblos.

En nuestra cultura occidental el carácter efímero de la música ha hecho que solo se haya conservado aquella que, plasmada en algún medio perdurable en el tiempo, posteriormente pudo ser transcrita y, por lo tanto, identificables sus grafías para su ejecución sonora, quedando así enmudecidas por las dificultades de la transcripción, principalmente, músicas de tiempos antiguos y pretéritos.

Tanto en el ámbito de la música religiosa como en el de la música profana la influencia de la música de fuera de nuestras fronteras se convirtió en España en una dependencia pues los factores de asimilación superaron a los de creación propia, en la mayoría de los casos, y el gusto por lo extranjero eclipsó en muchas ocasiones una expresión artística propia tradicionalmente tan poco valorada en nuestro país como cultivada. Excepción brillante fue el Renacimiento español, sobre todo su segunda mitad, época durante la cual la creación artística superó ampliamente al factor asimilación y, así, en el ámbito religioso, las polifonías de Victoria en España junto a las de Palestrina en Italia fueron los iconos de referencia para la Europa cristiana de la época; asimismo, en el ámbito profano, los vihuelistas españoles y la música de cámara de autores españoles abanderaron la vanguardia musical del momento. Las numerosas capillas catedralicias y cortesanas existentes en España en el siglo XVI hicieron que, desde sus respectivas áreas, nuestro país se situara en la vanguardia de la música europea, debido, en parte, a la internacionalidad de los músicos cortesanos que viajaban por Europa relacionándose con músicos de otras cortes.

A LO LARGO DE LA HISTORIA LA MÚSICA HA SIDO Y SIGUE SIENDO UN ELEMENTO TAN INHERENTE AL HOMBRE COMO ALGUNAS DE SUS FUNCIONES INTRÍNSECAS COMO SER VIVO

La debacle y recesión de España, tras el esplendor de los reinados de Carlos I y Felipe II, tendría consecuencias nefastas para todos los campos de la ciencia, el saber y las artes, especialmente, para el arte de la música que,

por muy diversas razones, no volvería a brillar con luz propia, salvo excepciones, hasta finales del siglo XIX con el nacionalismo español y la llamada «generación de los maestros» que, si bien no influyeron en la música europea, sí determinaron un estilo musical propio del que, don Manuel de Falla sería, sin lugar a dudas, el máximo representante de esta estética musical genuinamente española. A esta «generación de los maestros» le sucedería la conocida como generación de la República —también llamada «generación del 27» o «generación del 31»—, formada por compositores que defendieron la renovación sin renunciar al pasado musical, propusieron el cambio en la educación musical e introdujeron la música de expresión artística dentro de la intelectualidad española dándole una nueva proyección social que sería asumida como un hecho cultural básico a través de sus principales figuras intelectuales, artísticas y políticas.

España ha sido, a lo largo de su historia, un país extraordinariamente musical en el que la amalgama de culturas que en tiempos pasados se asentaron en la Península Ibérica conformaron a través de su hacer y sentir musical unas señas de identidad que, a su vez, adoptaron rasgos particulares por toda nuestra geografía, dotándola de características territoriales y en su conjunto genuinamente españolas. Esta expresión musical fue configurada por muchos elementos, tanto de carácter sonoro como social, y todos ellos son constitutivos del ADN de la música española, una música con rasgos de identidad universales que nos avalan artísticamente y nos proyectan al mundo con una personalidad tan genuina como la que le confieren a nuestro país sus ríos, sus montañas y valles, sus mares, el sol, su patrimonio histórico-artístico, su gastronomía y tantos y tantos otros rasgos que nos hacen únicos.

Ahora bien, en los pasados siglos mientras en algunos países europeos la formación de orquestas, la construcción de teatros y la creación de conservatorios les había situado en la vanguardia de la música de concierto o de expresión artística —como a mí me gusta definirla—, en España la carencia de estas inquietudes e infraestructuras musicales dejó al país fuera de los círculos musicales de primera línea pero quizás, en mi opinión, no solo fue esto lo más determinante para el acontecer histórico de la música de concierto en España sino la costumbre a estas ausencias que experimentó nuestro país durante siglos y así, en materia educativa, el primer conservatorio que se fundó en España fue el Real Conservatorio de Música «María Cristina» de Madrid, creado por la reina gobernadora del mismo nombre a su llegada a España para contraer matrimonio con el rey Fernando VII, e inaugurado el 2 de abril de 1831 con el cantante lírico italiano Francesco Piermarini al frente como director, muestra de la predilección por la música italiana y los músicos de aquel país que tenía la corte española. El resto de conservatorios españoles, creados hasta el comienzo de nuestro actual periodo constitucional, tuvieron su origen inicial en las Sociedades Económicas de Amigos del País, en las Sociedades Filarmónicas, en iniciativas de músicos como los maestros Eduardo Torres y Ernesto Halffter, promotores del Conservatorio de Sevilla, en personas relevantes del mundo de la cultura con importante peso

EL PRIMER CONSERVATORIO QUE SE FUNDÓ EN ESPAÑA FUE EL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA «MARÍA CRISTINA» DE MADRID

D. FERNANDO PÉREZ RUANO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE TOMA DE POSESIÓN COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

social como los señores Massotti Escuder y Jara Carrillo, motivadores del Conservatorio de Murcia, en entidades bancarias como la Caja de Ahorros del Sureste de España, creadora del Conservatorio de Alicante a propuesta de su director, el señor Ramos Carratalá, o como desarrollo de la sección de música de la Escuela Provincial de Bellas Artes como el Conservatorio de Córdoba. Dos excepciones deben ser aquí mencionadas: el Conservatorio Municipal de Barcelona, creado en 1886 por el propio Ayuntamiento de la ciudad, y la Escuela Superior de Canto de Madrid, creada por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1970.

A comienzos del curso 1978/79 España (territorio peninsular, insular y las hoy Ciudades Autónomas de Ceuta y Melilla) contaba con sesenta conservatorios de los cuales solo diez eran estatales y los cincuenta restantes no estatales. Cursaban estudios reglados en ellos 131.669 alumnos, 33.254 lo hacían en centros estatales y 98.415 en centros no estatales, atendidos por 1.373 profesores de los cuales 492 ejercían su magisterio en centros estatales y 881 lo hacían en centros no estatales.

En el ámbito interpretativo sinfónico las orquestas en nuestro país tuvieron similares orígenes a los de los conservatorios ya que estas se formaron por iniciativas de Sociedades Filarmónicas, Sociedades de Conciertos y por promoción privada, principalmente. Vuelvo a establecer aquí un espacio temporal de referencia como anteriormente hice con los conservatorios y así, al comienzo de nuestro actual periodo democrático, las instituciones dependientes del Gobierno de la nación habían dado origen a la Orquesta Nacional de España, creada originalmente por el Gobierno de la República en 1937

y a la Orquesta de Radiotelevisión Española, surgida en 1965 al amparo del entonces Ministerio de Información y Turismo. El Ayuntamiento de Barcelona creó en 1944 la Orquesta Municipal de Barcelona que, posteriormente, sería renombrada como Orquesta «Ciudad de Barcelona» en 1967 y en la temporada 1994/95 adquiriría su denominación actual: Orquesta Simfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya. El Ayuntamiento de Valencia creó la Orquesta Municipal de Valencia en 1941, con antecedentes desde 1916, y el Ayuntamiento de Bilbao se haría cargo de la Orquesta Sinfónica, surgida en la tercera década del pasado siglo, fruto de la Sociedad Filarmónica y de la Sociedad de Conciertos ya existentes en esta ciudad.

Ahora bien, con excepción de estas formaciones que acabo de mencionar, las orquestas en España siempre estuvieron motivadas por la inquietud de su director o de un pequeño grupo de entusiastas —en la mayoría de los casos miembros de las propias orquestas y aficionados— que derrochaban ilusión, tiempo y esfuerzos para llevar a cabo la celebración de algún concierto coincidiendo casi siempre con alguna efeméride o festividad. Las formaciones orquestales en España hasta la llegada de nuestro actual periodo constitucional tuvieron muy diferente tipología, en parte, derivada de las características propias de su fundación y origen, pero, sobre todo, tuvieron muy diferente actividad artística.

Las infraestructuras sinfónicas han sido, y continúan siendo en algunas ciudades y capitales de provincia, escasas o poco apropiadas pues los cines, teatros y los denominados «salones de actos», entre otros espacios, fueron los escenarios sinfónicos más habituales, incluso en Madrid, en donde, hasta la reconversión del Teatro Real en sala de conciertos en la década de los años sesenta del pasado siglo, no se disponía de un espacio específicamente adecuado al ejercicio musical sinfónico a pesar de contar en esos años con las dos orquestas estatales (ONE y RTVE), las privadas Sinfónica y Filarmónica madrileñas, además de otras agrupaciones de cámara que normalmente ofrecían conciertos aislados o pequeños ciclos de conciertos puntuales y que estaban formadas por músicos pertenecientes a otras agrupaciones o estamentos musicales.

Por otra parte, los festivales también fueron un segmento de la música de creación artística que tardó en prodigarse en nuestro país pues la ausencia de referentes y la pequeña inquietud musical de algunos sectores sociales, satisfecha con las actividades realizadas en el marco de su propio colectivo, hicieron que, con excepción del Festival Chopin de Valldemosa (creado en 1930) y la Quincena Musical de San Sebastián (1939), el resto surgiera una vez atravesado el ecuador del siglo XX como el Festival Internacional de Música y Danza de Granada y el también Internacional de Santander (ambos de 1952) a los que les seguirían el Festival de Ópera de Bilbao (1953), el Concurso Internacional de Piano «María Canals» de Barcelona (1954), el Concurso Internacional de Piano de Jaén (1956), el Festival de Música de Pollença (Mallorca, 1961) y la Semana de Música Religiosa de Cuenca (1962), pioneros de un buen número de certámenes y festivales surgidos después y que pun-

tualmente en los periodos estivales sobre todo, con excepción de la Semana conquense y otros, aportaban al panorama cultural y musical de nuestro país pequeñas dosis de una actividad artística que poco a poco fue fraguando un mosaico musical plural y diversificado por nuestra geografía con algunas constantes comunes: el sector o sectores sociales destinatarios y la seña de identidad ideológica de la que habitualmente estaban impregnados, principalmente.

Pero la música de expresión artística en nuestro país carecía de algo quizás más importante que las infraestructuras y que la propia actividad musical, le faltaba la cultura de su existencia, promoción y disfrute pues tradicionalmente los diferentes gobiernos y regímenes políticos que había tenido España no le prestaron mayor atención a una de las expresiones artísticas más relevantes hoy en el ámbito cultural de dentro y fuera de nuestras fronteras y que fue abriéndose camino poco a poco sin apenas referentes internacionales (por razones de muy diversa índole y complejidad que no son posibles abordar aquí) y sin el apoyo institucional o gubernamental.

Así, pues, y a tenor de lo aquí expuesto hasta el momento, bien puede deducirse que difícilmente podíamos ser una sociedad musicalmente preparada para su demanda y disfrute si no habíamos sido educados en ello previamente.

Volviendo al ámbito educativo, la música no formó parte de la educación reglada hasta la Ley General de Educación de 1970 (Ley 14/1970 de 4 de agosto), conocida como «ley de Villar Palasí» por ser este el nombre del ministro impulsor de la misma. Las primeras iniciativas universitarias en materia musical después de la llevada a cabo por la Universidad Central de Madrid (hoy Universidad Complutense), cuando en 1952 crea la Facultad de Filosofía y Letras y en ella la cátedra de Música «Manuel de Falla» (Orden de 6 de marzo de 1952, BOE nº 113 de 22 de abril) al frente de la cual fue nombrado el maestro Joaquín Rodrigo como titular de la misma (O.M. de 30 de mayo de 1952), tuvieron como hándicap las titulaciones exigidas a los candidatos pues la legislación española de los años setenta no reconocía estudios superiores de música universitarios realizados en el extranjero por prestigiosas que en esta materia fueran las instituciones académicas donde se obtuvieran. La primera cátedra de Dirección de Orquesta creada en España la ocupó el maestro Enrique García Asensio en 1970 al superar las oposiciones convocadas a tal efecto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

La llegada a España de la democracia trajo consigo una demanda de la actividad musical y un consumo de esta como epígrafe cultural sin precedentes. Desgranar aquí las virtudes que el nuevo sistema constitucional trajo a nuestro país sencillamente no es posible pero sí objetivar como testigos directos de nuestro momento actual la evolución experimentada en estos últimos cuarenta años de democracia, un periodo en el que también ha habido luces y sombras, algunas de estas últimas bien profundas como la provocada por la reciente crisis económica cuyas consecuencias en materia cultural, en general, y musical, en particular, hemos vivido perplejos, viendo una

EL PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, IMPONIENDO LOS DISTINTIVOS DE LA ACADEMIA, COMO NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, A D. FERNANDO PÉREZ RUANO

vez más cómo uno de nuestros más destacados sectores de nuestra cultura y de la denominada «marca España» experimentaba un profundo descuido institucional.

La escueta infraestructura formativa en materia musical de nuestro país a finales de los años 70 experimentó una evolución extraordinaria y la estructura territorial del Estado en Comunidades Autónomas junto a la adopción de competencias de estas en materia educativa, entre otras, propició que, con excepción de La Rioja, Cantabria, Ceuta y Melilla que no tienen conservatorios de grado superior, todas las demás Comunidades cuenten hoy con al menos uno sumando un total de 33 conservatorios y centros de estudios musicales superiores en el conjunto del Estado español, 283 conservatorios profesionales y numerosos centros de educación musical de carácter municipal o dependientes de colectivos, instituciones públicas y privadas, entre otros. Las antiguas licenciaturas y actuales grados universitarios en materia

musical han proliferado en la universidad española al igual que los másteres y los programas de doctorado están igualmente experimentando una muy satisfactoria implantación tanto en las universidades públicas como en las privadas. Casi cuatro décadas después de aquellos años de finales de la década de los setenta el número de alumnos que cursaron estudios musicales reglados y no reglados en el conjunto del Estado español en el curso 2016/17 fue de 325.995, de los cuales 277.035 lo hicieron en centros públicos y 48.960 en centros privados, y de ellos, cursaron estudios superiores 8.821, en centros de titularidad pública lo hicieron 6.912 y en centros privados 1.909. Estos datos, al igual que los anteriormente expuestos, obtenidos del Instituto Nacional de Estadística, nos evidencian, entre otros parámetros, la democratización experimentada en los estudios musicales y el interés de la población por ellos con porcentajes similares invertidos en cuanto al modelo educativo público o privado elegido respecto a los años de finales de la década de los setenta del pasado siglo XX.

LA LLEGADA A ESPAÑA DE LA DEMOCRACIA TRAJO CONSIGO UNA DEMANDA DE LA ACTIVIDAD MUSICAL Y UN CONSUMO DE ESTA COMO EPÍGRAFE CULTURAL SIN PRECEDENTES

En materia interpretativa orquestal hoy hay 29 orquestas sinfónicas censadas en la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (A.E.O.S.) y un considerable número de formaciones orquestales de diferente configuración y actividad artística sin contar las orquestas de los conservatorios superiores y profesionales, las universitarias y las de centros educativos que apuestan decididamente por la actividad pedagógico-musical y artística orquestal dentro de sus competencias.

Las infraestructuras de auditorios, teatros, centros culturales y otros espacios similares también han experimentado un notable desarrollo, aunque esta generalidad no haya llegado aún a ser un *leitmotiv* en la totalidad de las orquestas profesionales.

Nuestra sociedad hoy, como colectivo, como pueblo, ha heredado falsos complejos que parecen haberse grabado a fuego en nuestro sentir y pensar y que también fueron objeto de reflexión en épocas pasadas. Veo en el pueblo español, en general, un dual posicionamiento ante la vida, la cultura y el arte en el que se amalgaman por igual el pensamiento de que todo lo de fuera es siempre mejor que lo propio en paralelo a una estimación de liderazgo - ¡somos los mejores! - tan falsa como la anterior e igualmente generalizada.

En mi opinión las señas de identidad de un pueblo no pueden o, al menos, no deberían condicionar el propio desarrollo de sus legítimos objetivos de progreso y excelencia y, sin embargo, observo perplejo cómo aquellas Comunidades que poseen lengua cooficial propia imponen el conocimiento de esta en el ejercicio profesional de las competencias de su ámbito de gestión «poniendo puertas al campo» que poco o nada tienen que ver con la verdadera capacidad o virtudes del profesional, del artista o del investigador que, dominando su lengua estatal e, incluso, alguna de las consideradas universales por el propio ejercicio de su profesión y competencia, ve limitadas, sin estimación de su perfil profesional, sus legítimos derechos como ciudadano en aquel territorio a la vez que la propia Comunidad limita su también legítimo objetivo al que hacía antes referencia. Nos encontramos ante una en-

dogamia absurda en un mundo globalizado con el fomento explícito de las propias administraciones, las que deben procurar y promover la excelencia en los campos de su competencia pero que, en mi opinión, la limitan en aras de una defensa de identidad cultural que hoy por hoy nadie niega y todos respetamos.

La palabra «cultura» es hoy en nuestro país un término de amplia acepción y un motor económico que supone más del tres por ciento del PIB, entre otras razones, por la democratización de la misma, aunque los costes económicos de esta no sean tan democráticos, y la corriente, moda o marchamo social que otorga todo lo que con ella esté relacionado. Así, pues, la cultura aquí se ha convertido en un producto de consumo con una delgada línea separadora entre esta y el ocio.

Yo, personalmente, contemplo con admiración y reconocimiento como ciudadano las iniciativas institucionales y de las administraciones públicas que promueven el progreso de las personas a las que, como servidores públicos que son, en definitiva, deben dirigir sus esfuerzos y convierten pueblos, ciudades, comarcas, provincias o comunidades en espacios de atracción para la industria, el comercio, la actividad empresarial y económica y, entre otros, la cultura. Esta ciudad de Málaga es para mí un vivo ejemplo de esta gestión que está situando a la ciudad en el panorama nacional e internacional en el que ya estaba pero ahora con un nuevo y atractivo escaparate y contenido, el de la cultura, la que le es inherente por su historia, patrimonio histórico-artístico, relevancia en la comunidad andaluza y en el marco de la nación, además, claro está, de la que se deriva de sus tradiciones que como colectivo social guarda y atesora desde tiempos pretéritos, y la que ahora genera con su gestión y su apuesta por alguna de esas áreas de la cultura promoviendo paralelamente el desarrollo de infraestructuras y servicios que la acompañan.

LA PALABRA «CULTURA» ES HOY EN NUESTRO PAÍS UN TÉRMINO DE AMPLIA ACEPCIÓN Y UN MOTOR ECONÓMICO

Históricamente nos acostumbramos a ocupar un lugar secundario en el ámbito cultural cuando nuestra propia endogamia, por un lado, y la desconexión internacional, por otro, nos cegaba la toma de conciencia de nuestra riqueza cultural como pueblo y valoramos más lo ajeno que lo propio. Esta especie de asimilación de una falsa inferioridad arraigó en nuestro pensar y sentir llegando a provocar ciertos complejos. En tiempos pasados, pero no muy lejanos, tuvieron que escribir e internacionalizar la riqueza de nuestra cultura popular más personal y arraigada figuras como Hemingway igual que en los pasados siglos primeras figuras de la música europea y destacados exponentes de corrientes de vanguardia de su época escribieron música inspirada en la idiosincrasia de nuestro pueblo como Scarlatti, Boccherini, Rimsky-Korsakov o Ravel, entre otros.

España es un pueblo rico en cultura pero la toma de conciencia de esta no ha sido fácil y creo sinceramente que aún está lejos de producirse pues en una sociedad como la nuestra actualmente la globalización inunda parcelas fundamentales de nuestra esencia como pueblo cuya observación, toma de conciencia y reconocimiento requieren, además de una educación, en general, y de una educación en la propia cultura española, en particular, de un

poso de pensamiento y reflexión incompatible con el tuit en el que hoy cabe todo y/o con el que desgraciadamente se expresa todo. El personaje de Sancho en la universal novela cervantina *Don Quijote de la Manch*a fue caracterizado por su autor, entre otras cosas, por su permanente evocación del refranero español, expresión lingüística pobre, sí, pero al menos fundamentada en el saber popular de un pueblo que, testigo de su propia idiosincrasia e historia, fue «fotografiando» las circunstancias y peculiaridades humanas de forma lingüística a través del refranero. ¿Qué «fotografía» la actual y extraordinariamente generalizada expresión y comunicación del tuit o similares?

Los tiempos están cambiando... o quizás cambiaron hace ya algunos años... Nos estamos acostumbrando escandalosamente a tenerlo todo al alcance de la mano o, al menos, a creer que lo tenemos y quizá precisamente esta accesibilidad ejerza, por una mala interpretación de los ciudadanos como usuarios de las infraestructuras y medios puestos a su servicio, un efecto contrario al perseguido a través de la democratización y globalización de los saberes y del conocimiento. «Lo que cuesta poco, se estima en menos», escribió Cervantes en su universal novela poniendo esta frase-refrán en voz de Camila (I, 34), concepto de valoración que el pueblo español, en mi opinión, ha suscrito durante siglos y que solo desde este parámetro valorativo me atrevo a entender el momento actual en el que todo aquello que no pueda ser redactado en un titular, en un eslogan o quepa en un mensaje digital es casi descartado por no cumplir los estándares de inmediatez y síntesis a los que nos han llevado unas formas de comunicación e interrelación social.

Es obvio que ninguna expresión artística cabe en un tuit y que la paciente creación, por un lado, y la contemplación o disfrute del arte, por otro, están en completa oposición con la velocidad social de nuestros días.

Hoy por hoy yo observo con inquietud el devenir de nuestra cultura, de nuestra música y del futuro de nuestro país como pueblo de genuina identidad cultural. Veo con preocupación la desconexión del ciudadano con la natural evolución y las tendencias diversas del arte de los sonidos y considero que la comprensión y disfrute de cualquier expresión artística, en general, y de la música, en particular, no es compatible con la inmediatez y síntesis de la que se ha apoderado y ha hecho seña de identidad la modernidad. Esta especie de pseudo-vanguardia que ha hecho de la apariencia, de la ocurrencia y del «postureo» en cualquiera de sus expresiones una «casual» forma de hacer, sentir y vivir el arte en sus diversas manifestaciones.

En el mundo artístico los periodos temporales están estrechamente relacionados entre sí. Pasado, presente y futuro no pueden o no deben verse como fragmentos estancos individuales de una expresión artística sino como un hilo conductor cuyo horizonte infinito nunca veremos pero que de una manera u otra y por unos u otros motivos siempre estará relacionado con su precedente inmediato y con su ancestro más primitivo. Un país que pierde el contacto con su cultura y con su pasado cultural pierde el contacto con su futuro; ahora bien, la cultura de un país no debería depender del consumo de su producto cultural sino de su pensamiento y posicionamiento ante

DE IZQUIERDA A DERECHA, LOS ACADÉMICOS D. FERNANDO DE LA ROSA, D. JOSÉ INFANTE, D. ELÍAS DE MATEO, D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, Dª MARION REDER, Dª ROSARIO CAMACHO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. FERNANDO PÉREZ RUANO (NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE), D. MANUEL DEL CAMPO Y DEL CAMPO, Dª MARÍA VICTORIA ATENCIA, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA Y D. JAVIER BONED PURKISS

la cultura y sus expresiones artísticas. Esto no es tarea fácil, se precisará de generaciones que aborden la cultura y las expresiones artísticas a ella inherentes como un hecho connatural a su existencia, a su evolución y desarrollo, a su forma y modelo de vida, a su personal y, a la vez, colectiva inquietud por ella misma, a su contemplación y disfrute, y, en definitiva, a su identidad con el mundo de la cultura, en general, y con los diferentes sectores de esta, en particular.

España vive hoy en día una efervescencia cultural muy importante, pero, en mi opinión, muy focalizada en su consumo y no tanto en el propio postulado intelectual del ciudadano. Veo diariamente cómo aquello de mayoritario seguimiento, ya sean actividades deportivas o las denominadas «crónicas sociales», ocupan inmensos espacios en los medios de comunicación como si solo lo mayoritario tuviera ganado sus derechos de difusión precisamente por su número de seguidores y cómo los medios olvidan o relegan a breves pinceladas testimoniales a todo aquello que no es mayoritariamente seguido, entre ello, la música de concierto, claro. Soy testigo de cómo las infraestructuras educativas musicales, a pesar de las cifras expuestas anteriormente, son absolutamente insuficientes para atender la demanda social que existe en las principales ciudades de nuestro país en donde el porcentaje de alumnos que consiguen ingresar en los conservatorios elementales y medios es muy pequeño y no por las aptitudes de sus aspirantes precisamente sino por las plazas académicas ofertadas, al igual que veo con optimismo y satis-

facción los polideportivos repletos de jóvenes que derrochan esfuerzo e ilusión en alcanzar sus sueños, sus anhelos y sus deseos.

En este sentido, en el del esfuerzo y superación, puedo considerarme hijo de aquella generación de españoles que basó su futuro en el esfuerzo inculcado por sus progenitores como único medio de abrirse camino en un contexto social y en un país muy distinto del actual. Parámetros y postulado que siento profundamente y que defiendo a la vez que transmito diariamente a mis hijos, pero también observo, sobre todo en estos tiempos en los que vivimos, que este, el esfuerzo, la mayoría de las veces es inerte ante el nepotismo que nos azota y que tanto ha aflorado en nuestra sociedad. Cosas de nuestra cultura, supongo, pero que mantienen en escandalosa actualidad aquel pensamiento de Julián Marías cuando decía que «en España la excelencia está penalizada».

Si tuviera la oportunidad de plasmar mis análisis y reflexiones sobre el contenido de este discurso dentro de 25 o de 30 años, desearía expresar una realidad diferente y referenciar estas dos o tres décadas venideras con similar satisfacción a como he redactado aquí mi análisis en materia musical de los cuarenta años de nuestro actual periodo constitucional, y no sería un análisis desfavorable, pero lo que de verdad quisiera es poder escribir sobre una sociedad, la nuestra, y sobre una país, España, que ha tomado conciencia de sí mismo en todos los ámbitos pero especialmente en materia cultural y artística. Que la cultura, en el más amplio sentido del término, inundara nuestro pensamiento y forma de vida, y no como producto comercial precisamente, y que nuestra música de expresión artística, en cualquiera de sus manifestaciones, estuviera fuertemente consolidada en la posición de primera línea internacional en la que considero que está hoy pero generalizada por todos los rincones de nuestro país y dotada de las infraestructuras adecuadas y necesarias. Y, si me fuera posible, también reviviría en mis escritos la satisfacción y orgullo que siento al haber sido nombrado Académico correspondiente en Madrid de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga cuyo nombramiento es para mí todo un honor y, de momento, el más alto reconocimiento que he obtenido en mi vida personal y profesional.

He dicho. Muchas gracias.

FERNANDO PÉREZ RUANO
Málaga, 27 de junio de 2019

INGRESO DE D. FERNANDO PÉREZ RUANO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID

PRESENTACIÓN POR EL EXCMO. SR. D. MANUEL DEL CAMPO Y DEL CAMPO, PRESIDENTE DE HONOR Y ACADÉMICO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, recibe hoy como Académico correspondiente en Madrid al Ilmo. Sr. D. Fernando Pérez Ruano, quien acaba de pronunciar su discurso de ingreso titulado «La música como cultura y la cultura de los músicos en España: hacia un estado de la cuestión», al que tengo el honor de contestar. Pero permítaseme, querido Fernando, autoridades compañeros académicos y asistentes al acto, que consuma unos minutos previos para recordar tres conmemoraciones directamente relacionadas con la música y con Málaga, en este año 2019. El pa-

EL PRESIDENTE DE HONOR DE LA ACADEMIA, D. MANUEL DEL CAMPO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE PRESENTACIÓN, JUNTO AL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y LA SECRETARIA, Dª MARION REDER

sado 14 de marzo se produjo el 150 Aniversario de la fundación de nuestra Sociedad Filarmónica; el pasado 20 de marzo se cumplió el centenario del fallecimiento del músico malagueño José Barranco Borch, y el próximo 6 de diciembre se cumplirá el también centenario del nacimiento del musicólogo y diplomático malagueño Rafael Mitjana y Gordon. Me he tomado esta licencia por la relación que indudablemente han tenido y pueden tener, todos ellos, para «la cultura de la música en España».

La vigente Sociedad Filarmónica y las enseñanzas del maestro Barranco, director facultativo que fue de la misma y profesor del conservatorio María Cristina, discípulo en Madrid de José Tragó y maestro aquí de numerosos profesionales y artistas locales. Y desde luego, por quien ha dejado una importante estela para la musicología, Rafael Mitjana, también compositor, y diplomático que sirviera a España en las embajadas de Rusia, Turquía, Marruecos y Suecia, que fallece en Estocolmo en 1921 y es enterrado en Málaga, con un enorme catálogo de obras, descubridor en Upsala (Suecia) de un cancionero con música polifónica del siglo XVI publicado como *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI: Cancionero de Upsala (1909)*, y pienso que el investigador andaluz de mayor trascendencia e el siglo XIX.

En homenaje a Rafael Mitjana voy a dar lectura al soneto que le dedica Luis Cambronero Antigüedad, Académico de número y Bibliotecario de nuestra Real Academia, en el libro *Cimas de Málaga y algunas obras béticas*, publicación acordada por esta corporación y editada en Madrid el año 1950. Dice así:

A DON RAFAEL MITJANA

Si Málaga lloró con sentimiento
Cuando en la tierra hubo que dejarte
Euterpe universal debió llorarte
Con mayor aflicción en tal momento.
Porque tu erudición y entendimiento
Sabias obras llegaron a inspirarte,
Que inspiran a su vez a los que el arte
de aquella musa rinden su talento.
Prócer excelso, Málaga te nombra
Con honra admiración, y no te olvida,
aunque te oculta ya la eterna sombra
que envuelve los misterios de la muerte
y si ves desde allí, mira rendida
a tu ciudad, que sabe enaltecerte.

Nuestro nuevo Académico Correspondiente está en posesión de cuatro titulaciones académicas: Doctor (Sobresaliente mención Cum Laude por unanimidad) por la Universidad Autónoma de Madrid, Doctor en Humani-

EL PRESIDENTE DE HONOR DE LA ACADEMIA, D. MANUEL DEL CAMPO, JUNTO A D. FERNANDO PÉREZ RUANO, NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

dades (Sobresaliente mención Doctor Europeus) por la Universidad Carlos III de Madrid, Máster «Gestión y Promoción de la música en la sociedad española», realizado asimismo en la Universidad Autónoma madrileña, siendo profesor superior de música por el Real Conservatorio Superior de Música de la capital española.

Su actividad profesional le ha llevado a ser funcionario de carrera vinculado a la docencia en el marco de las enseñanzas artísticas, tanto en el Real Conservatorio Superior de Música como en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, ambos en Madrid, siendo Profesor Colaborador de varias universidades en programas de Doctorado y Máster, así como de gestión privada.

Consumiríamos mucho tiempo en detallar las conferencias pronunciadas por toda la geografía española, o su participación en cursos monográficos y de posgrado impartidos, mesas redondas (como moderador, director y participante). También compositor de obras —algunas llevadas a disco— en especial para el teatro de autores clásicos y otros trabajos de dirección musi-

cal. Muchas son las comunicaciones aportadas a congresos, artículos, colaboraciones, notas al programa, etc...

En al apartado de Premios y Nominaciones no podemos olvidar el Premio «Andrés Segovia-José Miguel Ruiz Morales», de Caixa Ourense en la Especialidad de Musicología de los Cursos Universitarios Internacionales «Música en Compostela», en su XXXIX edición, así como su nominación en los «Premios Max de las Artes Escénicas» en su VI edición, en la modalidad «Mejor Composición Musical para Espectáculo Escénico», por la composición de música original para la obra teatral *El escondido y la tapada,* de Pedro Calderón de la Barca, en e marco del Festival internacional de Teatro Clásico de Almagro, en 2002.

El Dr. Pérez Ruano ha realizado cursos en múltiples disciplinas, musicales, teatrales, coreográficas, informáticas, de gestión y organización. Son unos cuantos sus trabajos de investigación que están asimismo pendientes de publicación.

A la vista del inmenso trabajo y la trayectoria —tremendamente resumida— que hemos hecho del Dr. Pérez Ruano, yo destacaría en su «parcela histórica», su particular punto de mira: «El Quijote» y en consecuencia Miguel de Cervantes Saavedra. Exhaustivo en los análisis del escritor y de su universal obra en torno a la música del ingenioso hidalgo. También en una «parcela del siglo XX» se ha decantado por el ya fallecido maestro Odón Alonso a través de interesantísimas «Conversaciones» con el director de orquesta leonés, en un tiempo de relación musical con Málaga, pues fue el principal director invitado y luego director titular de la Orquesta Ciudad de Málaga desde 1995 hasta la temporada 1998-99 y Premio a la «Mejor labor musical» otorgado por nuestro Ayuntamiento el año 2000.

Acabamos de escuchar su discurso sobre «La música como cultura y la cultura de la música en España: hacia un estado de la cuestión». Yo lo calificaría de muy interesante, un trabajo científico en su aspecto histórico, tanto como en el sentido comparativo, técnico y de mirada al futuro. Señalando, y cito palabras del discurso, «...el carácter efímero de la música en nuestra cultura occidental», detalla el papel de la Iglesia como institución y la influencia en la música religiosa y en la profana, de la música de fuera de nuestras fronteras, y con precisiones sobre el Renacimiento español, el esplendor en tiempos de Carlos I y Felipe II, y lo que califica el Dr. Pérez Ruano como «debacle y recesión» hasta llegar al nacionalismo español a finales del siglo XIX y la conocida «Generación de los maestros», Manuel de Falla y la «Generación del a República». Minuciosa al detalle la evolución hasta nuestros días que refleja el discurso que acabamos de oír: creación de Conservatorios, Sociedades Económicas de Amigos del País, Sociedades Filarmónicas, iniciativas de músicos, implicaciones de cajas de Ahorro, creación de orquestas y de infraestructuras sinfónicas, de Festivales de Música, Premios Internacionales, etc...

La parcela educativa de la música es objeto de explicación y análisis de conformidad a lo legislado por los gobiernos ya bajo el régimen de Franco,

LA PARCELA EDUCATIVA DE LA MÚSICA ES OBJETO DE EXPLICACIÓN Y ANÁLISIS DE CONFORMIDAD A LO LEGISLADO POR LOS GOBIERNOS

así como desde las primeras iniciativas universitarias y la llegada a España de la Democracia. Se reflejan sucesivamente el desarrollo de orquestas, centros educativos, auditorios, teatros y otros espacios similares, así como la música de expresión artística (solistas, coros, agrupaciones instrumentales, etc...).

En este recorrido que vengo haciendo sobre el discurso que acabamos de escuchar, me permito dar un salto para llegar a las atinadísimas reflexiones finales, actuales, realistas, sensatas, ciertas. Voy a citar textualmente lo que dice nuestro Académico Correspondiente: «España vive hoy día una efervescencia cultural muy importante, muy focalizada en su consumo y no tanto en el propio postulado intelectual del ciudadano, al igual que la música de expresión artística». También añade: «No puedo ser conformista con un sistema educativo que no genera afición ni siquiera interés por el arte de los sonidos porque su dedicación lectiva y sus planteamientos programáticos no van en esa dirección. No puedo ser optimista con las infraestructuras y la actividad musical de expresión artística que tienen lugar en España exceptuando las principales capitales de provincia de nuestro país».

Concluye su discurso, que también suscribo con unas esperanzadoras palabras para el futuro: «Que la cultura, en el más amplio sentido del término, inundara nuestro pensamiento y forma de vida, y no como producto comercial precisamente, y que nuestra música de expresión artística, en cualquiera de sus manifestaciones, estuviera fuertemente consolidada en la posición de primera línea internacional en la que considero que está hoy pero generalizada por todos los rincones de nuestro país y dotada de las infraestructuras adecuadas y necesarias».

He dicho.

MANUEL DEL CAMPO Y DEL CAMPO
Málaga, 27 de junio de 2019

ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA A DOÑA MARÍA ELVIRA ROCA BAREA

OTORGADA EN LA JUNTA GENERAL ORDINARIA DE ENERO DE 2019

El artículo 35 de nuestros Estatutos dispone que «La Academia, en la primera sesión ordinaria que celebre cada año, acordará si procede la concesión de una Medalla de Honor a la persona o entidad que notoriamente más se hubiera distinguido en la anualidad anterior por su labor creadora y protectora de las Bellas Artes».

Y el primero de los preceptos de dichos Estatutos, que determina los fines que persigue nuestra Institución dice que la misma tendrá como objeto el fomento de la creatividad artística, así como el estudio, difusión y promoción de las artes y del patrimonio cultural, histórico-artístico y medio ambiental, entre otros.

Cumpliendo nuestra obligación estatutaria en 31 de enero de 2019 el pleno de la Junta de esta Academia concedió por unanimidad la Medalla de Honor 2018 de la Institución, que hoy entregamos.

El conocimiento de nuestro pasado, el estudio y enseñanza de la historia, se constituye como el más bello y provechoso patrimonio cultural inmaterial. No seremos cabalmente lo que debemos ser, si no sabemos, real y verdaderamente, quiénes y cómo fuimos.

El arrojar sombras sobre el pasado, el reescribirlo con interesada perversidad es una de las más poderosas y enraizadas armas con la que los países son atacados. Solo a algunos adelantados del espíritu les ha sido dado el profundizar en esas falacias y, con arrojo intelectual, denunciar su falsedad, destruyéndolas. Es esa una difícil pero honrosa tarea que algunos intelectuales y estudiosos de la historia se atreven a realizar. Así Elvira Roca.

Escribió de lo que se debía escribir y lo hizo, en el preciso momento en que debía hacerse. El don de la oportunidad es privilegio de unos pocos y no nos equivocaremos si afirmamos que esas ideas debían ser alumbradas aquí y ahora.

En la historiografía española, y no solo compuesta por autores de nuestro país, existía una corriente —muchas veces casi oculta— que denunciaba la falsedad intrínseca de la «leyenda negra» y lo que tenía de creación artificial de una historia oscura. Pero ha sido el libro capital de Elvira Roca *Impe-*

Dª ELVIRA ROCA BAREA TRAS RECIBIR LA MEDALLA DE HONOR DE LA ACADEMIA, JUNTO AL PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y LA SECRETARIA, Dª MARION REDER

riofobia y leyenda negra el que, convirtiéndose en el vehículo excepcional de esa corriente historiográfica, aborda con audacia, valentía y singularidad esa otra mirada hacia nuestra historia, que desmonta una mentira de siglos. Podemos afirmar sin ambages que la obra de nuestra ensayista se ha convertido en nuestro panorama historiográfico en una esclarecedora epifanía.

Alguien que hoy no ha podido acompañarnos, pero me ha pedido que le excuse ante Elvira y ante todos ustedes, Ignacio Gómez de Liaño, que era director de la colección de ensayos de Editorial Siruela, tiene también que ver con este libro, pues dada su amistad con Elvira habían hablado en muchas ocasiones a raíz de los estudios que ella estaba realizando sobre (permítanme la expresión) las «leyendas negras de los imperios» tras sus estancias americanas y fue ese gran y riguroso intelectual quien animó a nuestra autora diciéndole, «ese libro lo tienes ya en la cabeza, hay que escribirlo y publicarlo». Así nació esta magna obra, que tanto ha hecho por darnos a conocer un pasado del que debemos sentirnos orgullosos todos los españoles.

ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR. Dª ELVIRA ROCA BAREA, (EN EL CENTRO Y DETRÁS), JUNTO A LOS ACADÉMICOS ASISTENTES AL ACTO

Cada vez que nos acercamos al escaparate de una librería vemos el libro con una novedad que cambia por días y así una tarde leeremos que es ya la vigésimo primera edición, para unos días después ver que ya es la vigésimo quinta y así sucesivamente. Hace dos días pude leer que ya se encuentra en la vigésimo octava edición. No se conoce en el reciente mundo editorial español, y mucho menos en el de la publicación de ensayos históricos, un fenómeno igual. Una circunstancia que ha hecho que nuestra autora recibiera el pasado año uno de los Premios titulados «Los libreros recomiendan», que otorgan los libreros independientes de nuestro país.

LA OBRA DE NUESTRA AUTORA MARCA UN ANTES Y UN DESPUÉS EN EL ENSAYO HISTÓRICO ESPAÑOL

Tal ha sido el impacto de su trabajo que hasta ha «merecido» que se haya escrito por autor que no nombraré para no hacerle publicidad alguna un libro contra el libro; en realidad es una obra «ad mulierem», contra la mujer, contra su autora. Su título es expresivo y parte de un inmenso error: *Imperiofilia y el populismo nacional-católico*. Paradójicamente nuestra ensayista poco tiene que ver con esa u otra religión, salvo que se acepta como inserta en la tradición católica, como es obvio. Tachar a la obra de Elvira Roca de predicar el retorno al nacionalcatolicismo es oscurecerla, tergiversarla y malentenderla.

Nuestro compañero en la Institución hermana, la Academia Malagueña de Ciencias, Federico Soriguer, ha escrito que «el libro de Elvira Roca lo que hace es leer la historia de España sin pesimismo. Y esa mirada es una necesidad para muchos españoles, de izquierdas y de derechas. Pero para algunos otros esto ha sido insoportable».

Esa es la cuestión. La obra de nuestra autora marca un antes y un después en el ensayo histórico español. No es una obra sin tradición, pero es una obra en la que cristaliza una cierta y venturosa manera de estudiar nuestro pasado, sin miedo y carente de complejos. Era necesaria.

Pero nuestra autora continúa su obra, tras *Imperiofobia y leyenda negra,* ha aparecido *6 relatos ejemplares* (en la que hace una revisión sobre el luteranismo y su enfrentamiento con el paradigma mediterráneo-católico, sobre Calvino, Felipe Guillermo de Orange-Nassau e incluso William Shakespeare).

En estos días se le acaba de conceder, por unanimidad del Jurado el Premio Espasa por su 2019, por su obra *Fracasología. España y sus élites: de los afrancesados a nuestros días* y que, al decir del Jurado, se ha hecho acreedora de la distinción por ser «un magnífico ensayo que aporta una revisión audaz que cambia la imagen tradicional de la historia de España». Se trata, además, de una obra que cambia el concepto que los españoles tenemos de nosotros mismos. Por cierto, que otro Premio Espasa y académico correspondiente de esta Academia en Madrid, don Ramón Tamames, me pide que felicite a nuestra homenajeada y le ofrezca sus disculpas por no poder acompañarla en este acto.

Recientemente nuestra Corporación ha tenido el honor de apoyar la candidatura de Elvira Roca para el Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales, promovida por la eurodiputada Teresa Giménez Barbat y apoyada, asimismo, por Felipe González, José María Aznar, Ramón Jáuregui y otras personalidades e instituciones. Otro año será, la semilla ya está echada.

Esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo reconoce la excelencia, la singular valentía y la oportunidad de la obra de Elvira Roca, espera ansiosa el resultado de sus investigaciones y ensayos futuros y reconoce todo ello concediéndole esta Medalla de Honor 2018, su más alta distinción anual.

¡Enhorabuena!

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Presidente de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo
Málaga, a 26 de septiembre de 2019

03

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

76. LA SEDE DE LOS FERROCARRILES ANDALUCES EN MÁLAGA. (PALACIO DE LA TINTA) / Rosario Camacho Martínez 86. MUSEO DE VIDRIO Y CRISTAL DE MÁLAGA / Estrella Arcos von Haartman / Joaquín Gallego Martín 94. LUIS MAMERTO LÓPEZ-TAPIA / María Pepa Lara García 104. BERLÍN AÑOS 90. ARQUITECTURAS PARA LA CAÍDA DE UN MURO / Javier Boned Purkiss 126. ARTE DESDE MÁLAGA. JAVIER CALLEJA / Francisco Javier Carrillo Montesinos 129. CONCEPTO Y DISEÑO DEL ESCUDO DE ANDALUCÍA QUE REPRESENTA LAS COLUMNAS DE HÉRCULES / Sebastián García Garrido 135. APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE RENZO PIANO / Ángel Asenjo Díaz 168. MOSAICOS ROMANOS DEL MUSEO DE MÁLAGA PROCEDENTES DE LA HACIENDA DE LA CONCEPCIÓN / Pedro Rodríguez Oliva 185. LA BELLEZA COMO MISTERIO DE LA VIDA / José Manuel Cabra de Luna

LA SEDE DE LOS FERROCARRILES ANDALUCES EN MÁLAGA. (PALACIO DE LA TINTA)

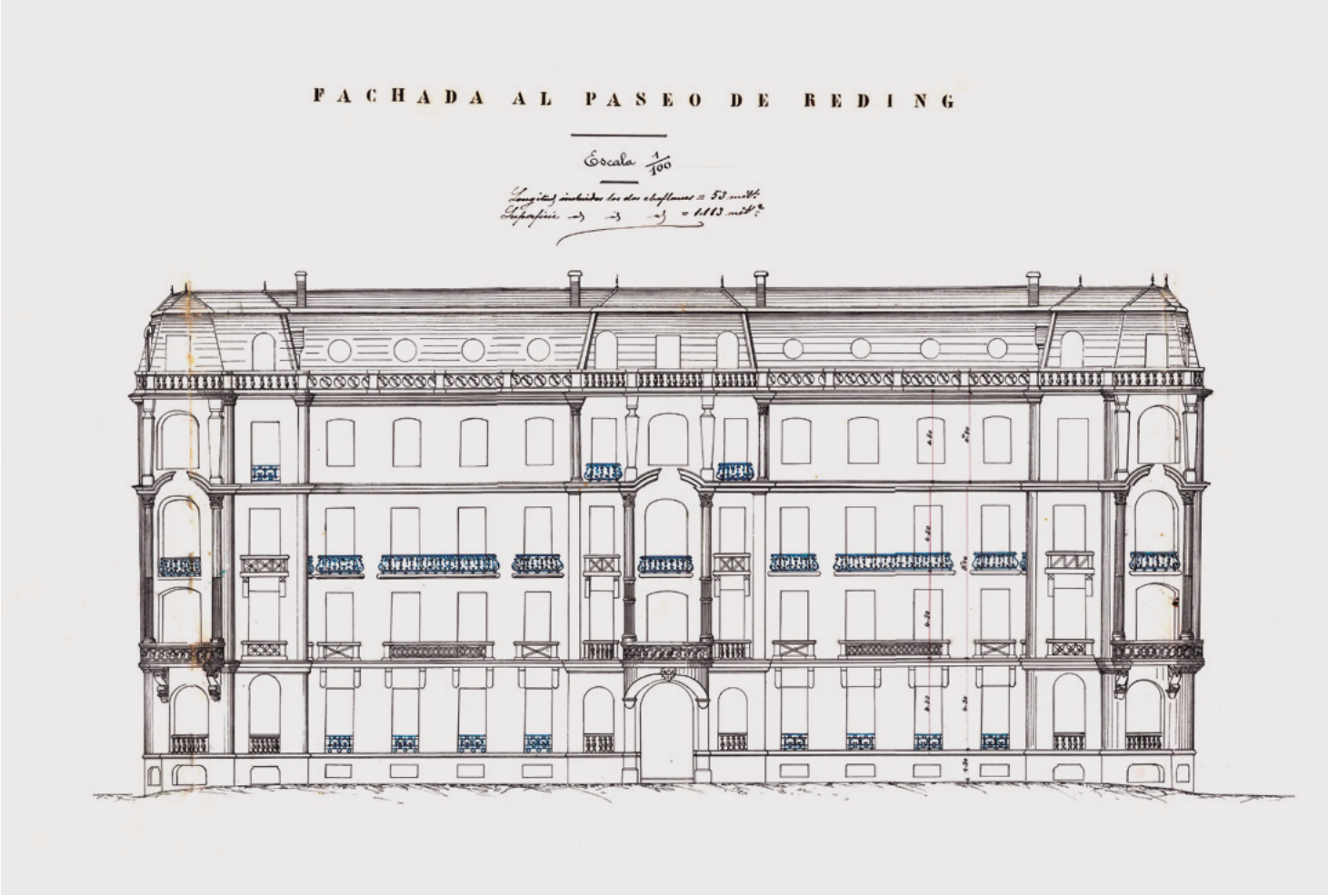
Rosario Camacho Martínez

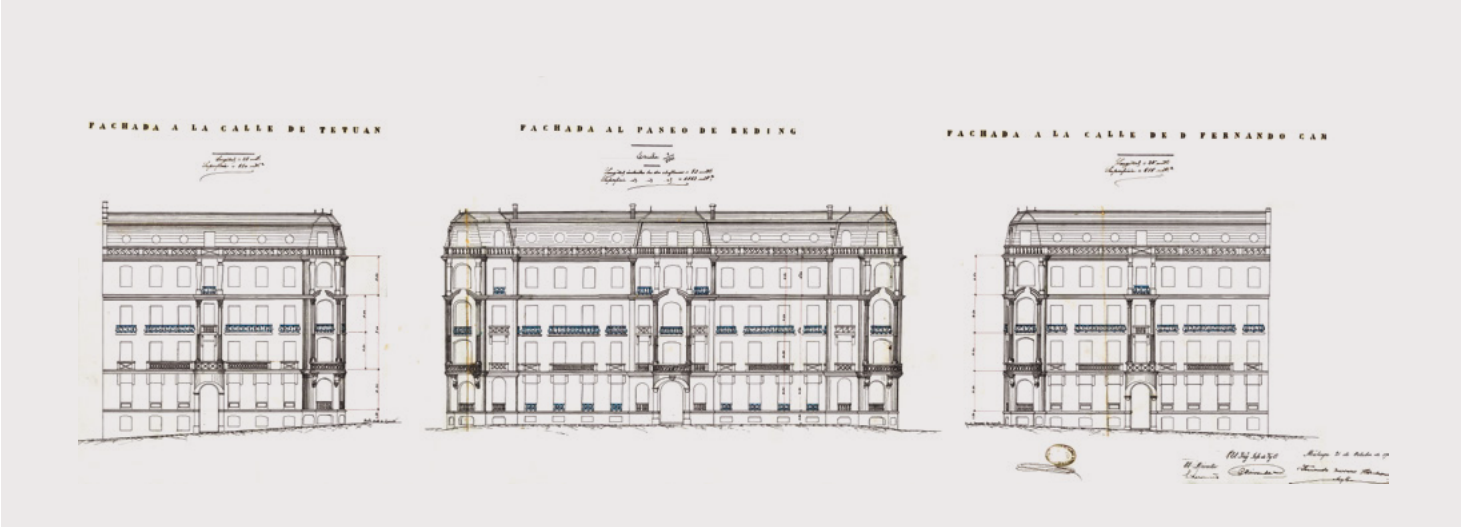
A mediados del siglo XIX el ferrocarril llegó a Málaga. La oligarquía financiera malagueña, que controlaba la industria, también emprendió la construcción del ferrocarril, aunque eso supuso, en parte, la descapitalización de aquella, pero era necesario ya que también se pensaba como una posibilidad de acercar a esta zona el carbón de Sierra Morena, tan necesario. Los trabajos preparatorios se sitúan hacia 1845, aunque fueron muy lentos; en 1853 el Gobierno confirmó la concesión de la línea ferroviaria a Martín Larios, pero hubo dificultades y, tras la Ley de Ferrocarriles de 1855, se reemprendieron adjudicándose la concesión a Jorge Loring Oyarzábal en 1859, comenzando el tendido de vías un año después, lo que se celebró vivamente en prensa[1]. En 1861 Loring creó la Compañía del Ferrocarril de Córdoba a Málaga, que inauguró un pequeño recorrido durante la visita de Isabel II a Málaga en 1862. Las obras siguieron adelante; en 1864 finalizaron las del tramo Málaga-Álora y en agosto de 1865 se realizó la inauguración oficial del tramo Málaga-Córdoba. Loring, que había casado con Amalia Heredia Livermore, hermana de su socio en la Compañía, Martín Heredia[2], se asoció asimismo con otro importante empresario en el ámbito ferroviario, Joaquín de la Gándara y Navarro, y en relación con hombres de negocios franceses, fundaron en 1877 la Compañía de los Ferrocarriles Andaluces que absorbería a la anterior. A pesar de las crisis económicas en las que se había visto sumergida la ciudad, y todo el país a partir de 1868, este medio de transporte se impuso[3].

A comienzos del siglo XX, la Compañía de los Ferrocarriles Andaluces, que tenía su sede social en Madrid, animada por el resurgimiento económico a partir de 1895, vio la necesidad de contar con un edificio propio para sus oficinas administrativas, construyendo en Málaga un imponente edificio que se conoce popularmente como «el Palacio de la Tinta», por albergar a un buen número de funcionarios.

No es de extrañar que la Compañía eligiese Málaga para construir esta sede. A comienzos del siglo Málaga va superando la crisis provocada por el desmoronamiento de la industria y los problemas de la agricultura y resurgiría poniendo sus miras en el turismo y otras actividades; ya en 1897 se había constituido la Sociedad Propagandista del Clima y Embellecimiento de Málaga, para ofrecer otra alternativa económica, y la ciudad se reinventa con un nuevo proyecto, reforzado por los planes urbanísticos y una serie de edificios emblemáticos que, desde finales del siglo XIX, iban consolidando su imagen a través del eclecticismo, el historicismo regionalista y elementos formales del lenguaje modernista, una ciudad moderna y renovada. Además, se continuaba haciendo ciudad, conformándose proyectos urbanos o barrios residenciales[4].

De 1905 datan las primeras noticias en Málaga de la construcción de esta sede. La Compañía de los Ferrocarriles Andaluces había comprado un





DETALLE DE FACHADA PRINCIPAL Y PLANOS DE FACHADA (F. GUERRERO STRACHAN)

solar en la zona de la Malagueta, en la carretera de Málaga a Almería (después Paseo de Reding), que estaba limitado también por las calles de Fernando Camino y de Tetuán (después Keromnés).

El 6 de abril de 1905, el Director de la Compañía, D. Leopoldo Keromnés y Montfort, solicitaba al Ayuntamiento que marcase las alineaciones y rasantes correspondientes a las tres fachadas, para levantar un edificio de oficinas y dos viviendas para alquilar, solicitud que pasó a la Comisión de Ornato para marcar el atirantado y rasantes correspondientes, lo que efectuó el arquitecto municipal, Tomás Brioso, en 25 de abril, señalando en su informe la longitud de las diferentes fachadas (52,60 m. la correspondiente a la carretera de Málaga a Almería, que debía situarse en una línea paralela a las casas de la acera opuesta y a una distancia de 36 m., las fachadas a C/ Fernando Camino y Tetuán medirían respectivamente 43,25 m. y 32,75 m., ambas como prolongación exacta de las casas ya construidas en las correspondientes aceras. Las alineaciones quedarían cortadas en sus ángulos por chaflanes de 3,50 m., y las rasantes para la primera las señalaba el pavimento de cemento portland del paseo y para las laterales las pendientes que correspondían a la unión con la acera; al marcar las alineaciones se mediría la parcela y se podía proceder a la edificación, aunque debían presentarse los planos del correspondiente proyecto debidamente autorizados[5].

Aunque tradicionalmente se ha considerado este edificio obra del arquitecto francés Julio O'Brien[6], lo que resulta lógico dado que la compañía estaba también nutrida por capital francés, los planos del proyecto, remitidos al Ayuntamiento a través de la Jefatura de Obras Públicas el 24 de noviembre de 1905, están fechados el 21 de octubre de ese año, y los firma el arquitecto malagueño Fernando Guerrero Strachan, respaldado por las firmas del ingeniero jefe de Vías y Obras C. Aleixandre y el Director de la Compañía de los Ferrocarriles Andaluces L. Keromnés[7].

Desde 1904 Guerrero Strachan ocupaba el cargo de arquitecto municipal con carácter auxiliar como sustituto del arquitecto titular Tomás Brioso Mapelli y después compartiendo con él estos servicios; más tarde lo fue como arquitecto interino, hasta que en 1906 ostentó la plaza en propiedad[8]. Pudo realizar este proyecto ya que, desde mayo de 2005, los dos arquitectos municipales habían pedido autorización para dirigir obras de particulares, porque las Ordenanzas Municipales vigentes entonces, en su artículo 208, prohibían a los técnicos municipales proyectar y dirigir obras de particulares.

Este requisito no se encontraba en las Ordenanzas anteriores, que regían cuando fue nombrado Brioso. Los arquitectos, que no pretenden que se derogue el artículo, lo solicitan en consideración al modesto sueldo que reciben y, proponen que cuando las circunstancias cambien se vuelva a aplicar dicho artículo, además al contar el Ayuntamiento con dos técnicos de esta especialidad, uno de ellos podía informar los proyectos presentados por el otro, señalando que así se hacía en otras ciudades, entre ellas Madrid. Aunque la solicitud da lugar a un serio debate en el Pleno, se pasó a la Comisión Jurídica, quien lo autorizó en 26 de junio y el 7 de julio se aprobó en el Pleno, por mayoría[9].

Los trámites de autorización para la edificación se llevaron con gran rapidez: la reforma de alineaciones se expuso al público y al no haber reclamaciones, el 17 de noviembre se autorizaba la construcción con arreglo a los planos y alineaciones y rasantes señalados, informándose asimismo de la medición exacta de la parcela después de la modificación de alineaciones, quedando a favor del Ayuntamiento un saldo de 38 ptas.[10]. El 24 de noviembre desde la Jefatura de Obras Públicas se solicitó modificar los desagües en la zona de la fachada principal, tal como lo había pedido la Compañía y se concedió la licencia tras el informe del arquitecto Brioso indicando que en esa zona no afectaba a las fincas colindantes, siempre que se ejecutase con arreglo al plan presentado[11].

Las obras se prolongaron durante tres años. El 21 de febrero de 1908 el Director de la Compañía solicitó permiso para construir las aceras ante el edificio que ya estaba terminándose, pidiendo le señalasen la rasante y ancho de ellas. La solicitud pasó al ingeniero jefe de Obras Públicas, Ramón Díaz Betesca, quien el 29 firmó el permiso bajo determinadas condiciones: la acera de la fachada principal tendría 1,50 ms. de ancho y se construiría con hormigón hidráulico y chapa de cemento, limitada con guardilla de sillería y una rasante de 5 cm. más alta que la que existía, dejando delante una cuneta empedrada para conducir las aguas pluviales al pozo tragante; esas mismas medidas se prolongarían por las calles de Tetuán y Fernando Camino, conformándose a los chaflanes que unen las fachadas. El 2 de marzo el Ayuntamiento concedió la licencia, pero aún continuarían las obras a lo largo de ese año[12], poniéndose en uso el edificio. Con esta obra se va dinamizando la zona y a partir de febrero de 1909 hay solicitudes de valoración de los terrenos adyacentes a las calles Arenal y Fernando Camino, que han tenido que dejar terreno para ensanchar la vía pública y empezar a edificar[13].

El Edificio de la Compañía de Ferrocarriles Andaluces es un noble inmueble, de baja y tres plantas sobre un sólido sótano, verdadero basamento, ante cuyas ventanas se dispone un pasillo limitado por rejería de forja que lo aísla, y se abre a tres calles. Aunque en los planos habitualmente los elementos ornamentales no siempre están definidos, en este caso, salvo detalles muy específicos, hay correspondencia con la obra construida y destaca la complejidad del conjunto ornamental.

Es un edificio funcional, de oficinas, que al exterior ofrece una elegante imagen en tono ocre, con zonas más resaltadas mediante un ligero cajeado horizontal en el paramento, donde se enfatiza el ornato, y destaca por su simetría y decoración. Las fachadas están definidas por el ritmo regular de sus vanos pero en ellos la combinación de los elementos ornamentales,

FACHADA PRINCIPAL. DETALLE

los diferentes diseños de rejería, de recercados, el molduraje, los órdenes columnarios, la alternancia de ventanas y balcones, la reagrupación de huecos, etc. le imprimen una variedad que, sin abandonar la mesura clásica, hace vibrar al edificio con una cierta musicalidad, que se aprecia asimismo en las fachadas laterales, donde la distribución de huecos marca ritmos crecientes a uno y otro lado de los ejes principales.

Si en la planta baja destacan las portadas y la sucesión regular de ventanas antepechadas con pequeñas balaustradas, recercadas con puntas de diamante y cobijadas entre ménsulas con las tres barras de la Secesión vienesa, resaltadas en verde, en la planta siguiente se agrupan rítmicamente los balcones mediante los antepechos de obra con abultadas molduras geométricas que se entrecruzan formando diferentes diseños, incluso resaltando algunos elementos por el color, para presentar en la tercera balcones, apoyados en las ménsulas y el ornato de los inferiores, pero ofrecen un carácter más aéreo con su rejería de fundición de diseño curvilíneo regular muy tupido, algunos en forma de pecho de paloma. Una sólida imposta, apoyada en las ménsulas que resaltan los balcones, recorre el

FACHADA ORIENTAL

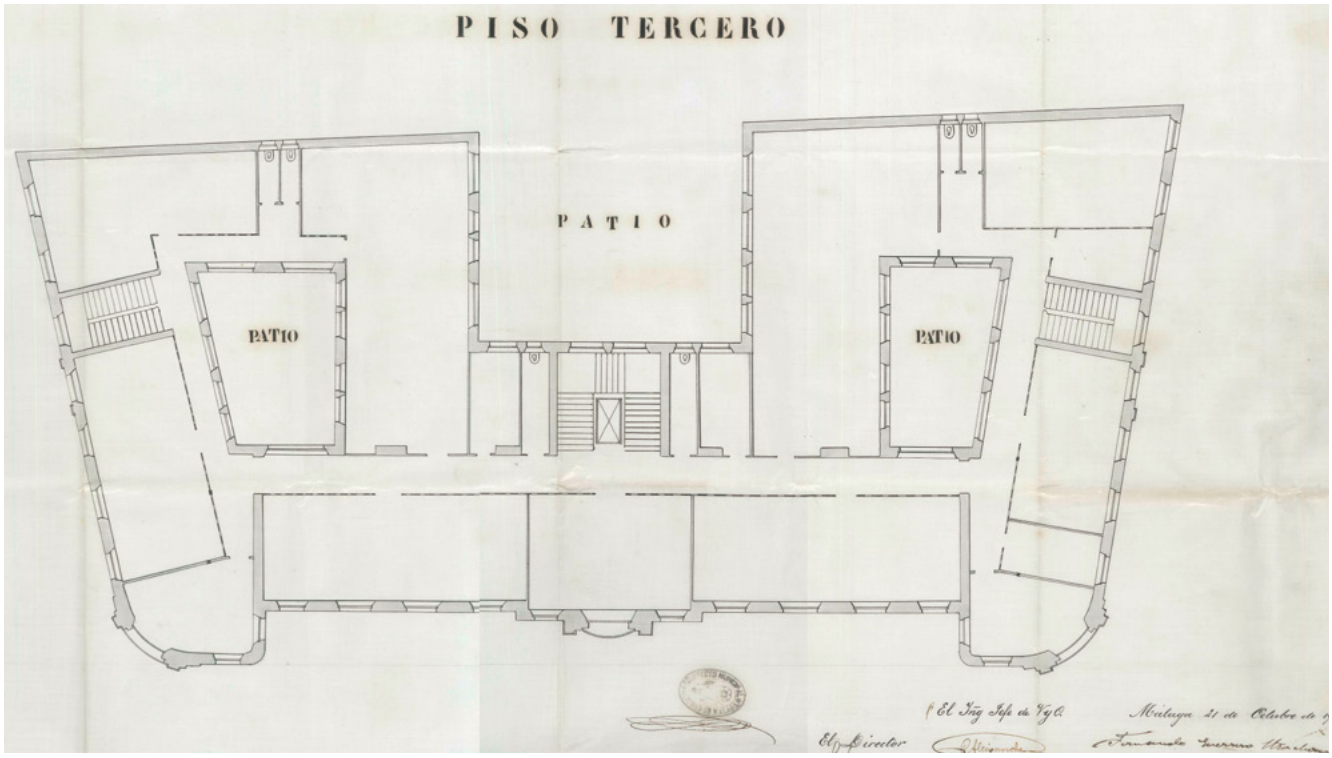
FACHADA OCCIDENTAL. DETALLE

edificio, abriéndose el piso superior con sencillas ventanas agrupadas mediante un molduraje curvo, como herencia del siglo XIX.

Y tras la fuerte cornisa denticulada, interrumpida por los ejes principales, y una vistosa crestería de formas entrecruzadas, se alza la cubierta-ático, el rasgo exterior más notable del edificio, de placas de pizarra, bien empinada, con ventanas abuhardilladas que se abren mediante ojos de buey resaltados por sólido y elegante molduraje, alternando con pilastrones, algunos de los cuales camuflan las chimeneas, aunque en los ejes los óculos se han sustituido por frontis clásicos.

En las fachadas destacan los ejes centrales entre superposición de columnas que no mantienen el módulo clásico y presentan variedad de diseño: con tramos de fuste acanalados, a veces fajados, capiteles corintios o bulbosos, incluso pilastras que se adelgazan hacia la base a modo de estípites, que curvan y rompen los entablamentos y cornisas. Entre ellas se trazan las ennoblecidas portadas, abiertas en una ligera convexidad del muro, bien resuelta, y se suceden en altura ventanas y balcones. Pero, aparte de la fachada principal, con potentes balcones centrales cuyos pretiles muestran ornato modernista curvilíneo o una rejería de suaves curvas, y cuyo impulso rompe la imposta denticulada, donde verdaderamente resalta esta sucesión de vanos y molduras es en las esquinas achaflanadas, de convexidad bien trazada imprimiendo fuerte carácter al edificio mediante la elegante sucesión vertical de los huecos apoyados sobre sólidos y decorados mensulones, ofreciendo el balcón principal balaustrada de obra con ornamentación de hojarasca carnosa modernista, como en la fachada, considerada la muestra más temprana de modernismo curvilíneo en nuestra ciudad[14].

En su interior, mucho más funcional como edificio de oficinas, tras una crujía transversal destaca el vestíbulo con una importante escalera central, de mármol, encerrada en caja cuadrada, en cuyo hueco se inserta el ascensor, que se ha conservado, con su caja de madera y herrajes



PLANTA TERCERA DEL EDIFICIO (F. GUERRERO STRACHAN)

metálicos. En las plantas se disponen las dependencias en dos bloques a uno y otro lado del eje que marca el patio central en línea con la portada principal y se abren otros patios secundarios para garantizar la mayor entrada de luz natural.

Se ha indicado que en la arquitectura de comienzos del siglo XX se dan dos corrientes arquitectónicas, el clasicismo y el regionalismo que, aunque contradictorias, concentran relevantes ideas de esta etapa. Guerrero Strachan en sus primeros años se puede enmarcar en la corriente clasicista, al realizar una arquitectura que atiende a fórmulas cosmopolitas derivadas de las ideas del movimiento Beaux-Arts y de los revivals que se desarrollaban entonces, el Art Nouveau, el Modernismo, el Lyberty, en cuyo marco ideológico realiza sus primeros trabajos, que derivan del más puro eclecticismo, desarrollando poco después, o conviviendo con ella, la etapa regionalista[15].

El Edificio de Oficinas para la Compañía de los Ferrocarriles Andaluces «destaca por su inequívoco toque parisino con algunos detalles de vinculación modernista»[16]. Tal vez los modelos franceses estén presentes en este diseño al adecuarse a exigencias de la Compañía que realiza el encargo, no podemos olvidar la vinculación del capital francés, o como un deseo de agradar al cliente por parte del arquitecto, pero lo que sí es cierto es que su proyecto está en la línea de lo que ocurría en España y en Europa.

Es una obra muy temprana en la producción de Fernando Guerrero Strachan que, en 1904, obtuvo su título de arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Pero era un gran conocedor de la arquitectura nacional y europea y contaba con una sólida preparación a través de magníficos maestros. La Escuela de Arquitectura de Madrid fue un centro receptor y difusor de ideas, a través de algunos de sus

docentes, de los libros ilustrados y catálogos de diseños y estudios, así como de las revistas internacionales que van nutriendo su biblioteca, sin olvidar las nacionales como *La construcción moderna* o *Arquitectura y Construcción*, en cuyas páginas se generaron importantes debates en los que el modernismo era el centro de atención[17]. Además de los Congresos Nacionales e Internacionales de arquitectos que tienen amplio desarrollo en estos momentos y que ofrecen múltiples debates y las posibilidades de conocer las arquitecturas más novedosas, (el VI Congreso de Arquitectos, celebrado en Madrid en 1904 fue el que más acercó el Art-Nouveau a la península), no se puede olvidar el importante papel que jugaron las Exposiciones Internacionales, como catalizadores de estas ideas, como la Exposición Universal de París de 1900 que mostró los aspectos más naturalistas del Modernismo, y en su versión más geométrica pesó más la de Turín de 1902, y asimismo la exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, celebrada en 1908, a partir de la cual se generó la gran difusión del modernismo secesionista en España[18].

Guerrero Strachan heredero, como la mayoría de sus compañeros en la ciudad, de una tradición y una forma de entender la arquitectura que arranca del siglo XIX[19], llegó a ser el arquitecto más prestigioso, prolífico y versátil de los que trabajaban entonces en Málaga[20]. Aunque todavía limitado por las Ordenanzas municipales, en 1905 no ha tenido tiempo de proyectar obra, sin embargo este proyecto es muy maduro. Su lenguaje tiene un sello propio, de una gran personalidad, en el que sabe armonizar diferentes formalizaciones y aunque hay detalles modernistas en muchas de sus obras, tanto geométricos como naturalistas, él acabaría volcándose más hacia el historicismo y la corriente regionalista, inscribiéndose estas obras en la llamada «arquitectura nacional», que busca su identidad en la arquitectura más gloriosa de nuestra historia[21]. Pero siempre pudo tener en cuenta este edificio que, con su aire nuevo fue un revulsivo[22] y no se quedó como algo aislado.

Hay detalles ornamentales que se repiten en otros edificios del arquitecto, muchos de ellos referentes en la ciudad, como el Ayuntamiento, realizado entre 1911 y 1919, que llevó a cabo con su compañero Manuel Rivera Vera; ahí encontramos las ménsulas de carrete (en este caso reforzando el apoyo de los atlantes), el ornato de vegetación modernista carnosa, los óculos moldurados en los remates superiores. El edificio de Alameda 19 (Banco Hispano-Americano, hoy Cajamar) es una obra neo-barroca que realiza sobre un edificio decimonónico de Jerónimo Cuervo, a partir de 1913, pero destacan los detalles de ornamentación vienesa así como un modernismo más naturalista; además el ritmo de las fachadas, el resalte de los ejes, sus portadas mantienen la comparación con el edificio que estudiamos. Los edificios de viviendas de C/ Echegaray nº 2 (1915) y de C/ Don Juan Díaz presentan los óculos moldurados bordeando las cupulillas de remate, y los antepechos de obra de formas abultadas entrecruzadas también se encuentran en viviendas del paseo de Reding (nº 13-20), y otros muchos detalles a los que vuelve en su amplia producción.

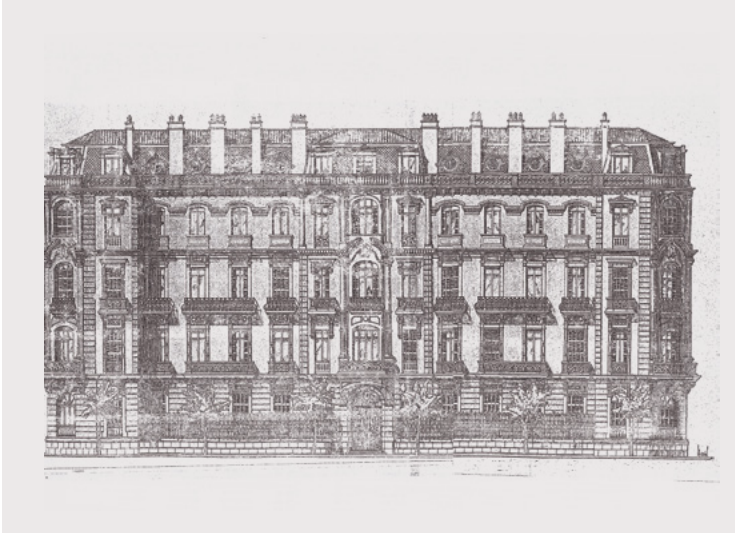
En esos primeros años del siglo XX Málaga continúa consolidando espacios urbanos. En la expansión de la ciudad hacia el este fue importante la renovación del barrio de La Malagueta y, aunque primero fue zona de funciones comerciales, portuarias e industriales que aceleraron las profundas transformaciones del sector, la amplitud de espacios, cercanía del mar, las magníficas vistas dominando la costa lo convirtieron en escenario apropiado para las construcciones domésticas, lugar de recreo y residencia que había empezado en el último tercio del siglo XIX, como una segunda vivienda para la burguesía malagueña, que imprimiría carácter a esta zona oriental con una tipología de vivienda característica, el hotelito o casa de recreo[23]. El sector más próximo al centro de la ciudad, a través de la carretera de Málaga a Almería se iba poblando también de viviendas y se habían edificado dos construcciones que dinamizaron el barrio, una con funciones asis-

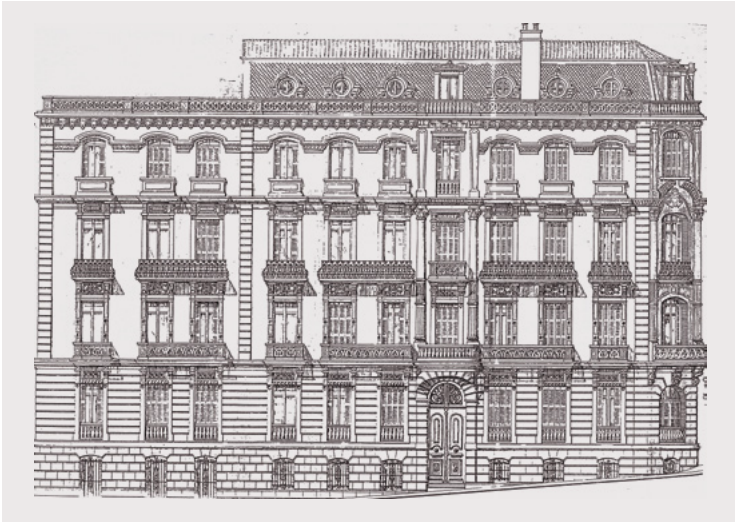
POSTAL, HACIA 1914. (FONDO ARCHIVO DÍAZ DE ESCOVAR)

tenciales, el Hospital Noble (1867-70) y otra con funciones lúdicas, la Plaza de Toros (1874-76)[24]. Pero las obras de urbanización que se desarrollan en los primeros años del siglo XX son de pequeña entidad: afirmados, aceras de cemento, adoquinados, en cualquier caso la municipalidad invierte los pocos recursos de la época en mejorar las condiciones de estos nuevos asentamientos burgueses[25]. No obstante, el eje de acceso aún seguía llamándose Carretera Málaga a Almería; tras la construcción del edificio de Oficinas de la Compañía de los Ferrocarriles Andaluces, con su evidente espectacularidad, se va transformando su fisonomía definiéndose un nuevo espacio urbano: el paseo de Reding, a lo que también han contribuido otros edificios de Guerrero Strachan algo más tardíos. El edificio tiene vocación de atraer la atención del caminante, pero la formación de paseos implicaba también la plantación de arbolado, que ha ido ocultándolo, lo cual resulta paradójico ya que este edificio supone una opción de modernidad, una novedad revitalizadora[26], en la Málaga de comienzos del siglo XX[27].

En las guías de Málaga de los años posteriores a su edificación no se resalta el edificio, aunque sí se incluye alguna fotografía. Será Ramón A. Urbano, cronista oficial de la ciudad, que redactó los textos descriptivos de la *Guía* de José Supervielle, quien lo cita entre los edificios dignos de mención de Málaga en 1916, considerándolo un magnífico palacio construido sin omitir gasto de ninguna clase en su construcción, y después de su descripción continúa «El embellecimiento dado a dicho Paseo (de Reding), con la edificación de tan suntuoso edificio, es digno de que los malagueños lo alaben, sin olvidar los méritos altruistas que hacia esta capital demuestran los directores de esta compañía»[28]. En la década de los años veinte, continúan los elogios a este edificio «severo y sobrio en su arquitectura, aunque grandioso»[29].

El edificio de la Compañía de los Ferrocarriles Andaluces ha pasado por varios destinos. En 1941 la Compañía fue absorbida por RENFE, más tarde el Estado lo destinó a sede de la Confederación Hidrográfica del Sur, restaurándose la fachada en 1984, y una remodelación





DIBUJO DE LAS FACHADAS PRINCIPAL Y ORIENTAL
(M. A. GARCÍA ASIRÓN)

más profunda recibió en 1986, especialmente la planta de cubierta y azoteas; pero en esta época aún compartían el edificio RENFE y la Confederación fundamentalmente, además de la Dirección General de Transportes Terrestres y la Comisaría de Aguas del Sur. El autor del proyecto de remodelación fue el ingeniero Francisco Fernández de Córdoba Cano, interviniendo como ingeniero técnico Miguel Ángel García Asirón[30]. A él se deben unos planos que detallan el edificio para las obras de restauración de la fachada, realizada en 1984[31].

En 2008 se acometió otra importante restauración cuando era sede de la Cuenca Mediterránea Andaluza. Como perteneciente a la Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, ha estado albergando a la Agencia Andaluza del Agua, hasta noviembre de 2019 en que ha sido vendido al grupo Hotusa para adaptarlo a uso hotelero.

El edificio de la Compañía de los Ferrocarriles Andaluces figura en el Plan General de Ordenación Urbana de Málaga como edificación protegida (A-75), y cuenta con Protección Arquitectónica Grado I. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 Archivo Díaz de Escovar (A.D.E.) caja 193-1/ 6. El Correo de Andalucía dedica el número de 15-3-1860 a esta inauguración, con versos al marqués de Casa-Loring.

2 MUÑOZ MARTÍN, M. (2006): *Familias malagueñas del siglo XIX para recordar*. Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, vol. I, p. 580.

3 LACOMBA ABELLÁN, J. A.: «El ferrocarril Málaga-Córdoba (1859-79)», *Jábega* nº 7, Málaga 1974, pp. 53-56. WAIS Y SAN MARTÍN, F. (1974): *Historia de los ferrocarriles en España*. Madrid, Editora Nacional, pp. 350-353.

4 CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MORENTE DEL MONTE, M. (2005): «Málaga, del Eclecticismo al Movimiento Moderno», en BRAVO NIETO, A.: *Arquitectura y ciudades hispánicas de los siglos XIX y XX en torno al Mediterráneo Occidental*. Centro Asociado a la UNED y Euromed Heritage, pp. 117-118. REINOSO BELLIDO, R. (2011): *Arquitectura y urbanismo del siglo XX I. De la noche espantosa a la abstracción*. Historia del Arte de Málaga, vol. 19. Málaga Prensa Malagueña S.A., p. 18.

5 Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.) Ornato Actas Capitulares (A.C.) vol. 306 fols. 139v.-140.

6 PASTOR PÉREZ, F. (1980): *Arquitectura doméstica del siglo XIX en Málaga*. Universidad y Diputación Provincial de Málaga, p. 94. Este dato le fue facilitado a la autora por el Sr. Alain Keromnés, hijo del director de la Compañía cuando se construyó edificio, por lo que resultaba fiable, dado que no se encontró entonces otra fuente documental con el nombre del arquitecto.

7 A.M.M. Caja 2594/expediente 45. Planos 680, 681, 682, 683, 684. La localización de los planos del proyecto en el Archivo Municipal ha sido muy reciente, lo que agradezco a la archivera Dª Rosario Barrionuevo.

8 RODRÍGUEZ MARÍN, F.J. (1994): *Fernando Guerrero-Strachan (1879-1930), arquitecto malagueño del primer tercio del siglo XIX*, Boletín de Arte nº 15, pp. 209-226,

Universidad de Málaga. CARMONA RODRÍGUEZ, J. (2015): *Fernando Guerrero Strachan: de la arquitectura nacional al regionalismo*. Tesis doctoral de la Universidad de Málaga, ejemplar inédito, p. 39.

9 A.M.M. Actas Capitulares (A. C.) vol. 306, fols. 112 y 137v.-138v, Sección Ornato, caja 1962, expediente 317.

10 A.M.M. A. C. vol. 306, fols. 175 v., 242 y 264 v.

11 A.M.M. Ornato, Caja 2594/expediente 45.

12 A.M.M. Obras Públicas, caja 2605, expediente 136.

13 A.M.M. Actas 1909 (vol. 310), fol. 38.

14 CANDAU, Mª E., DÍAZ PARDO, J. I. Y RODRIGUEZ MARÍN, F. J. (2005): *Málaga. Guía de arquitectura*. Sevilla. Consejería de Obras públicas de la Junta de Andalucía y Colegio de Arquitectos de Málaga, p. 216.

15 ASENJO DÍAZ, A. (2010): «Fernando Guerrero Strachan y su tiempo, analizado desde el contexto europeo», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo,* Málaga, pp. 221-227.

16 GARCÍA GÓMEZ, F. J.: «La herencia decimonónica: el eclecticismo de principios del siglo XX», en MÉNDEZ BAIGES, M. (ed.) (2009) *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011),* Málaga, ed. Geometría p. 29.

17 RUIZ GARRIDO, B.: «Arquitectura modernista. Entre la marginación y la conciliación», en MÉNDEZ BAIGES, M. (ed.) (2009) *op. cit.,* p. 53.

18 FREIXA, M. (1986): *El Modernismo en España. Madrid*, ed Cátedra, pp. 58-60. PÉREZ ROJAS, F. Javier (1990): *Art déco en España,* Madrid, ed. Cátedra, pp. 169-181. GAMBOA FERNÁNDEZ, Mª Dolores (2012): *Arquitectura y urbanismo de Málaga en el primer tercio del siglo XX* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Málaga.pp. 239-247.

19 REINOSO BELLIDO, R. (2005): *Topografías del paraíso. La construcción de la ciudad de Málaga entre 1867 y 1959*. Colegio de Arquitectos de Málaga, p. 193.

20 CARMONA RODRÍGUEZ, J. (2015): Op. cit., p. 18.

21 CARMONA RODRÍGUEZ, J. (2017): *Palacio Miramar, el gran hotel de Málaga*. Málaga, H. santos, p. 27.

22 PASTOR PÉREZ, F. (1979): «Arquitectura modernista en Málaga», Jábega 26, p. 71.

23 RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. (1989): «Urbanismo obrero y burgués en Málaga: los barrios de Huelin y El Limonar», *Jábega* nº 66, p. 50.

24 GARCÍA GÓMEZ, F. (2000): *La vivienda malagueña del siglo XIX. Arquitectura y sociedad*, Málaga, Consejo Social de la Universidad y Cajamar, vol. I, p. 124.

25 REINOSO BELLIDO, R. (2005): Op. cit., p. 99.

26 RUIZ GARRIDO, B.: Op. cit., en MÉNDEZ BAIGES, M. p. 47.

27 Así lo podemos comprobar en una tarjeta postal de 1914. A.D.E. Caja 193-i, 1734.

28 SUPERVIELLE, J.: *Guía de Málaga y su provincia, indicador del Comercio y la Industria* para 1916-17, p. 110. Agradezco la relación de guías que me ha facilitado la archivera Dª Mª Pepa Lara.

29 A.D.E. Caja 193-I, 1/25. Reportaje de *Vida Gráfica* sobre reformas en el servicio de trenes (h. 1920).

30 Archivo Histórico Provincial de Málaga (A.H.P.M.) legajo 52.109/3. Agradezco la ayuda de la archivera Dª Esther Cruces.

31 GUARDIOLA CÁRDENAS, A. y SANTA-OLALLA TEMBOURY, I.: *El palacio de la Tinta*. (Trabajo mecanografiado inédito). Estos dibujos de la fachada les fueron facilitados a las autoras por el Sr. García Asirón.

MUSEO DEL VIDRIO Y CRISTAL DE MÁLAGA

Estrella Arcos von Haartman
Joaquín Gallego Martín

Málaga, ciudad de los Museos. Málaga, ciudad de la Cultura. Estos títulos, ya tan asumidos como consolidados, contienen muchas luces y, todavía, algunas sombras. Entre ellas, probablemente, esté el caso del Museo del Vidrio y Cristal de la ciudad, cuya importancia a nivel local, nacional e internacional lo hace merecedor de una mayor visibilidad y apoyo que lo encumbre al lugar que por justicia debe ocupar. Es por ello por lo que consideramos una necesidad la difusión de su estructura y del esfuerzo por llevar a buen puerto el proyecto que ha realizado desde el comienzo el coleccionista y propietario D. Gonzalo Fernández-Prieto. Muchas visitas y largas conversaciones nos permiten ahondar tanto en lo personal como en lo museológico —en este caso muy imbricados— a fin de realzar este espacio singular.

Dentro del coleccionismo de las Artes Aplicadas, el vidrio representa uno de los materiales más preciados, junto con la porcelana o la plata, cuya vulnerabilidad ante los avatares del tiempo le confieren su carácter único. Sin embargo, muchas veces suelen recibir poca atención o pasan inadvertidas en comparación con otras colecciones de similar valor histórico-artístico. Evidentemente nos referimos a los objetos suntuarios ya que la aceptación y el reconocimiento de sus valores en arquitectura nunca han dejado de ser admirados. Pongamos como ejemplos las vidrieras de las grandes catedrales, la Pirámide del Louvre (Paris), el Pabellón del Jardín Botánico de Curitiba (Brasil), el Palacio de Cristal de El Retiro (Madrid), el Museo Casa Lis (Salamanca) y tantas otras arquitecturas contemporáneas.

Según Paloma Pastor (Museo Tecnológico del Vidrio, Real Fábrica de Cristales de la Granja, Segovia), el vidrio comenzó a ser valorado como objeto de prestigio a partir del Renacimiento, aunque se podría añadir que, desde el inicio de su manufactura, por la delicadeza y exclusividad de cada objeto, ya desde la Antigüedad adquiere una alta valoración. La monarquía, e inmediatamente después la nobleza y la alta burguesía, formaron las primeras colecciones. En este sentido, conviene recordar el inventario de bienes que la reina Isabel la Católica tenía en su Palacio de Alcalá de Henares, pues contaba entre sus pertenencias con una importante colección de estas piezas. Fuera de España, el emperador Rodolfo II, gran aficionado a los objetos raros, logró reunir otra colección de vidrios en la ciudad de Praga. Asimismo, el rey Federico IV de Dinamarca y Noruega tenía en sus estancias privadas del Castillo de Rosenborg en Copenhagen una Galería de Vidrios de origen veneciano que solía mostrar a sus invitados. Esta afición por reunir objetos realizados en este material se consolidó sobre todo a partir del siglo XIX y muchas de estas colecciones privadas se convirtieron, con el tiempo, en colecciones públicas, recuperando de este modo un patrimonio importantísimo, muchas veces

predestinado al mercado de antigüedades con su consiguiente dispersión y la inevitable desaparición o pérdida de buena parte de las piezas. Sirvan como ejemplo las donaciones al Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid por parte de José Sánchez Garrigós de vidrio antiguo, prerromano y romano, y vidrio español de los siglos XVII, XVIII y XIX y de Torsten Bröhan, que también cede a dicha institución una buena representación de la producción de las fábricas centroeuropeas más importantes de las primeras décadas del siglo XX. En esta misma línea cabe destacar el caso del Museo de Arte Contemporáneo en Vidrio de Alcorcón, cuyos fondos provienen en un amplio porcentaje de dos colecciones privadas (Takako Sano y Sandro Pezzoli) que suponen auténticos pilares para el Museo.

Sin embargo, el caso de nuestro museo malagueño es realmente singular. No hay otro origen que el genuinamente personal. Cada pieza, cada nueva adquisición, cada proyecto de renovación corresponde exclusivamente a un solo coleccionista y a su sueño de ofrecerlas al público, incluso ampliando las miras fuera de los muros que las contienen a fin de conseguir una imbricación del entorno urbanístico y humano en el mismo, haciéndolo cómplice de su ilusión.

Como el mismo Fernández-Prieto afirma, hay cuatro tipos de coleccionistas: los que compran por prestigio, por capricho, como inversión y los que lo hacen como estudio. Él dice pertenecer a esta última categoría, porque nunca ha adquirido ninguna obra por impulso ni tampoco por su valor de mercado, sino siguiendo siempre un riguroso método científico. El «culpable» de esta actitud fue su tutor, el profesor Ian Phillips, gran especialista en vidrio y quien le enseñó que coleccionando se puede aprender a investigar, relacionar, clasificar y archivar. Desde la adquisición de sus primeras piezas se ha guiado por la idea de reunir un compendio que explique claramente el desarrollo del arte e industria del vidrio a lo largo de la historia. Por su parte, el gran erudito Ian Robertson, que llego a reunir el conjunto más importante en manos privadas de cristal inglés de los siglos XVII, XVIII y XIX, fue quien le introdujo en el maravilloso universo de los vitrales que le causaron auténtica fascinación.

INTERIOR DEL MUSEO

LOS ORÍGENES DEL MUSEO

Con los antecedentes expuestos anteriormente, es comprensible pensar que debería haber seguido el mismo patrón que la mayoría de los otros museos de vidrio en Europa, generalmente especializados en producciones locales, regionales, nacionales o monotemáticas. De este modo, viviendo el propietario en aquella época en el Reino Unido su interés tendría que haberse dirigido principalmente a artistas y manufacturas británicas, pero en realidad su colección es muy internacional y, como él mismo afirma, «...desde el principio lo único que me ha intere-

FACHADA DEL MUSEO DE VIDRIO Y CRISTAL. FOTO: QUIBLA RESTAURA S.L.

sado es la belleza, la originalidad y la excelencia, nunca su pasaporte».

En 1985, y tras una grave enfermedad, el profesor Ian Phillips le cede legalmente toda su magnífica colección de cristal inglés y Studio Glass, que unida a la suya se convertía en uno de los compendios más completos y representativos del arte del vidrio en Europa. Es en este momento cuando considera una obligación, como historiador y apasionado del tema, el ponerlo al servicio de la industria y la sociedad bajo el fundamento de utilizar el vidrio como modo de enseñar Historia.

Con el apoyo incondicional del citado erudito y del abogado Steven Sprague, se inicia el proyecto de crear un espacio expositivo completamente novedoso, enriquecido con un amplio y valioso legado familiar de artes plásticas y decorativas. En la mayoría de los museos de vidrio se muestra únicamente vidrio, pero en este caso se buscaba la escenificación histórica al acompañarlo de una importante representación de obra pictórica, mobiliario y objetos de decoración que corresponden fielmente a cada época, moda y estilo que representan, creando un ambiente que sumerja al visitante en un auténtico contexto doméstico burgués europeo.

De este modo, y durante muchos años, se buscó el espacio más adecuado para el proyecto expositivo. Una casa de campo en Gales había sido la primera opción, finalmente desechada a favor de su implantación en España, que recorrió de norte a sur en este empeño hasta llegar a Málaga. Es aquí donde, frente a la iglesia de San Felipe Neri, se erige un inmueble de clara tipología dieciochesca tanto en fachada como en distribución interior que, estando a la venta, se revela inmediatamente como el más adecuado para el fin buscado. Identificada como la antigua Posada de San Felipe Neri, escondía en ese momento toda su belleza bajo la ruina, el abandono y la suciedad de las calles adyacentes, hasta tal punto que la Gerencia de Urbanismo del Excmo. Ayuntamiento de Málaga había proyectado la demolición de este edificio y los que le rodean para construir viviendas de protección

oficial. El distrito, conocido en época medieval como Arrabal de la Funtanalla, y que pasó a llamarse Barrio Alto a partir del siglo XVII, todavía conservaba, sobreviviendo a la negligencia y al olvido de ese momento, uno de los conjuntos urbanos más completos del barroco andaluz: la iglesia de San Felipe Neri, el palacio de los condes de Buenavista, el instituto Vicente Espinel, la denominada Gota de Leche, la Capilla de la Piedad y un buen número de edificios domésticos del siglo XVIII, casi siempre unidos, de una manera u otra, a la familia Guerrero y a los padres Filipenses y de los cuales se ha demolido la mayor parte aunque sobreviven dos casas en la calle Cabello, una en la esquina con Parras que es la casa de Hermandad de La Sentencia y la otra en la esquina con Ollerías, cuya fachada se ha restaurado recientemente.

Gracias al minucioso estudio del historiador Víctor Heredia, que descubrió que el edificio poseía «el derecho a una paja de agua» desde la mitad del s. XVIII, se supo con certeza que el inmueble era una fracción relevante de ese legado histórico, y residencia de la familia Cassini, los polveros y tejeros de origen italiano que fueron encargados de proporcionar los materiales de construcción para levantar la iglesia de San Felipe Neri.

La recuperación del edifico no estuvo exenta de dificultades, como el derribo con alevosía de uno de los laterales mientras el propietario estaba fuera del país, o los problemas de recuperación de todos los materiales originales (suelos, ventanas, puertas...) en mal estado o sustraídos, la sustitución de las columnas del patio y, en general, la adaptación al fin museístico sin alterar la esencia de lo construido. La restauración de las pinturas de fachada por la empresa Quibla Restaura S.L. permitió restituir la imagen original, aportando carácter y aumentando la singularidad del conjunto.

EL MUSEO EN LA ACTUALIDAD

Después de 9 largos y penosos años de trabajos y dificultades —incluyendo un pleito judicial, finalmente ganado, con la Gerencia de Urbanismo—, y habiendo gastado más de 2 millones de euros en trabajos de arquitectura y restauración (aparte del coste de transporte y restauración de piezas, la museología y museografía, etc.) el Museo fue inaugurado oficialmente el 26 de mayo del 2009, festividad de San Felipe Neri. Con ello se llevaba a buen puerto un proyecto muy meditado que desde entonces tiene vocación de

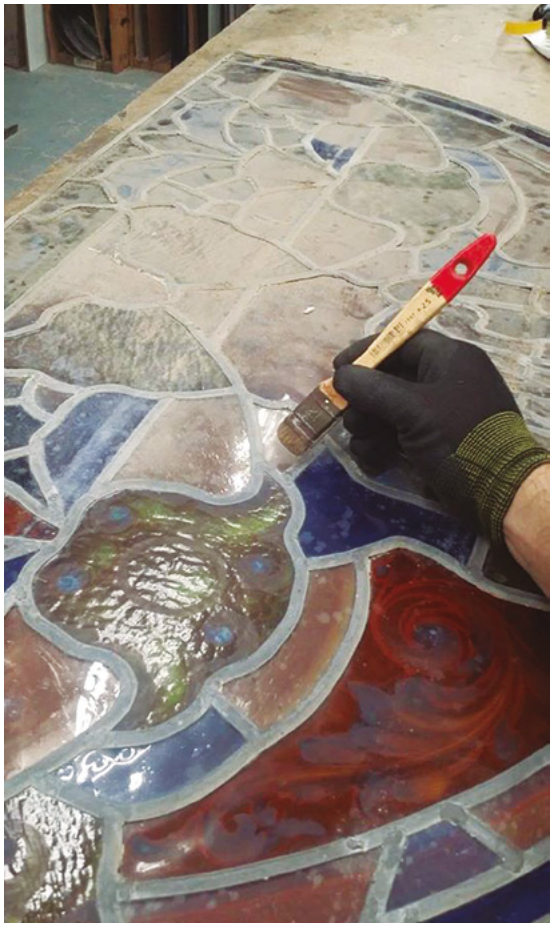
VIDRIERA *DEJAD QUE LOS NIÑOS SE ACERQUEN A MÍ*, WILLIAM MORRIS

extender su influencia al exterior de sus muros, dando a conocer, rehabilitar y recuperar el pasado artesanal del barrio que lo acoge.

El mantenimiento anual de las instalaciones está costeado casi exclusivamente por el propietario, suponiendo una cifra aproximada de 30.000 euros anuales. La única ayuda recibida por parte de la Administración desde la inauguración en la primavera del 2009, fue la adquisición de 50.000 euros en entradas promocionales, ocurrida a finales de 2012. A esto hay que añadir la compra anual por parte del Ayuntamiento de 1.400 entradas a repartir por los colegios.

El Museo tiene una superficie de 1.275 metros cuadrados. La colección de objetos de vidrio está compuesta por más de 3.000 piezas (cifra admirable si se tiene en cuenta, por hacer una comparación, que el Museo Nacional de Artes Decorativas tiene 3.275 piezas), de las cuales se exhiben actualmente 1.600. En cuanto a los vitrales, su número asciende a 175 obras, 50 de ellos expuestos ya en Málaga. El conjunto de obra pictórica consta de 29 cuadros al óleo, 6 acuarelas, 3 dibujos al carboncillo y 8 miniaturas. La colección de platería suma 1.296 piezas y la de porcelana, 2.388 piezas. En cuanto al mobiliario y otros objetos suntuarios, actualmente se puede admirar la calidad técnica, material y documental de 45 muebles, 10 candelabros, 12 alfombras, 11 espejos, 4 relojes..., la gran mayoría firmados o estampillados. Además de eso se exponen más de mil libros y una amplia representación de otros objetos singulares: carnet de bailes, tinteros, marcos de fotografía, etc.

RESTAURACIÓN DE VIDRIERA. FOTO: VIARCA



Pero, al margen de la frialdad de la constancia numérica, es necesario incidir en la singularidad y excelencia de las piezas expuestas. La referencia de autores es demasiado larga, pero puede afirmarse que están incluidos la mayor parte de los grandes artistas y talleres de vidrio de América y Europa, abarcando periodos históricos desde la antigüedad hasta la actualidad.

La colección se distribuye entre las dos plantas del edificio, ocupando la baja magníficas vitrinas con piezas excepcionales y la mayoría de los vitrales de la colección, enmarcados y perfectamente iluminados. Entre ellos destacan las vidrieras de William Morris, impulsor del movimiento Arts & Crafts en el S. XIX, *La fe* y *Santa Gertrudis*, rescatadas de la iglesia St. Dunstans de Woking (Surrey, Reino Unido.) Destaca, sin embargo, del mismo autor y técnica, la pieza *Dejad que los niños se acerquen a mí,* proveniente de Trinity Church de Saltcoats (Ayrshire, Escocia).

Tras su restauración por la empresa Viarca, se potencia aún más la rica paleta cromática, las sutiles transparencias y el elegante dibujo, especialmente detallado si se considera que fueron creadas para ser vistas a cierta altura. Asimis-

VIDRIO ROMANO, S. III. FOTO: ISIDORO COLOMA

mo, merece la pena apreciar las tres vidrieras tituladas *Comercio*, *Industria* y *Descubrimiento* de William Warrington, y admirar vajillas, pinturas, porcelanas y muebles, como la gran mesa de estilo victoriano de Joseph Fitter, quien en el siglo XIX patentó un mecanismo de tornillo extensible que lo hizo famoso en toda Europa.

La planta alta exhibe el grueso de la colección, dividida cronológicamente por periodos históricos: el espacio dedicado a las antiguas civilizaciones muestra piezas egipcias, fenicias, greco-romanas, bizantinas, islámicas y medieval cristiano.

En la zona correspondiente a los siglos XVI y XVII se incluyen objetos de origen catalán, veneciano, holandés y bohemio, junto a los retratos firmados por Adriaan Hanneman y John Riley, entre otros. En el ámbito del siglo XVIII, y acompañado por pinturas de Philippe Mercier, John Vanderbank y Joseph Wright, se muestran delicadas piezas de vidrio manufacturadas durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, así como las copas inglesas que demuestran la consecución de una novedosa fórmula que permitirá alcanzar una mayor pureza y transparencia.

Como dignísima representación del siglo XIX puede admirarse, acompañado por el *Retrato de la marquesa de Astorga* de Ángel María Cortellini, de un excepcional mobiliario y un exclusivo reloj francés en forma de globo celeste firmado por F. Lasege en Paris en 1850, un magnífico conjunto realizado por Thomas Webb de vidrio inglés con técnica de camafeo. Esta consiste en la fabricación de objetos con dos o más capas de vidrio de colores contrastados, tallándose la superior con el diseño que de este modo sobresale del fondo. Dada la complejidad de su elaboración, el 80% de estas obras se rompen durante el proceso de tallado por lo que se consideran muy valiosas. En su mayoría este tipo de piezas suelen presentar tonos rojos o rosas con detalles florales, pero esta colección posee además un pequeño jarrón de color azul con motivos marinos que lo convierte en rareza. Excepcional también es la vidriera que representa la Catedral de Notre-Dame, diseñada por su restaurador, el arquitecto Viollet-le-Duc.

Por último, descubrir las piezas elaboradas a lo largo del siglo XX, diferenciadas según las tendencias estilísticas (art nouveau, art

VINAJERAS CATALANAS, S. XVI. FOTO: ISIDORO COLOMA

deco, pop art), las escuelas y talleres locales, (Alemania, Finlandia, EE.UU., Japón, Países Bálticos), o a los mejores maestros (Gallé, Lalique, Whitefriars, Aalto, Wirkkala...) es un auténtico privilegio. Incluso se pueden admirar algunas piezas decoradas por Dalí o Picasso. Se trata del conjunto más amplio de toda la colección y es de destacar el sistema expositivo en vitrinas perfectamente organizadas e iluminadas que potencian todas sus cualidades. El discurso expositivo del Museo es heteróclito, pues amalgama la experiencia personal y familiar de su propietario con un profundo conocimiento de cada pieza, de las circunstancias técnicas e históricas de su creación y de su importancia relativa a su rareza o excepcionalidad. Pero no es difícil entrever que en este Museo puede trazarse una Historia de las Artes Aplicadas en general y del vidrio en particular desde la Antigüedad hasta nuestros días, o lo que es lo mismo, desde su manufactura como objetos suntuarios hasta su producción industrial y con ello la transformación de sus creadores, desde su situación de artesanos anónimos a la de diseñadores o proyectistas.

Los visitantes, que en 2019 han ascendido a 24.602, han disfrutado de una visita, siempre guiada y en varios idiomas, que les han introducido en el mundo de este arte y oficio desgranándoles técnicas, usos, evolución histórica, entorno social, valor documental y, especialmente, emociones ante la contemplación de la luz, el color, las sutiles transparencias y la delicadeza de un material manipulado por el ser humano desde la antigüedad. Si, además, se acompaña con la peculiar museografía del interior de la casa, la experiencia es inolvidable.

Por otro lado, cabe destacar también las magníficas exposiciones temporales llevadas a cabo, entre las que destaca por su excelencia y enorme éxito de público, la del artista chino Pan Lusheng o la monográfica de vidrio finlandés. El Museo es, además, un permanente centro cultural abierto al barrio Alto y a toda Málaga con una continuada programación de conciertos, recitales, conferencias, presentaciones de libros, nuevas adquisiciones, espectáculos de teatro y títeres, participación en la Noche en Blanco desde 2010, ciclos, talleres y

IZQUIERDA: JARRÓN, THOMAS WEBB. FOTO: ISIDORO COLOMA. DERECHA: JARRÓN. DALE CHIHULY, 1997 FOTO: ISIDORO COLOMA

el ya imprescindible montaje anual de su original belén de más de 100 piezas exclusivas de Lladró. A todo ello hay que unir otros aspectos relacionados con la imbricación en el barrio ya mencionada, participando en los días clave de la Semana Santa y sus cofradías cuyos Sagrados Titulares se encuentran en la adyacente iglesia de San Felipe Neri. Con todo ello, una de las consecuencias más notables es el comienzo de regeneración de este antes degradado sector de la ciudad al pretender devolverle su ancestral esencia y actividad artesana.

Con todo este bagaje de trabajo y entusiasmo, el propietario y director ha sido merecedor de reconocimientos a nivel nacional e internacional y la concesión de la Medalla de oro de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga en 2011.

EL MUSEO EN EL FUTURO

A pesar de las muchas trabas administrativas, el Museo ya está en vías de crecimiento. El proyecto de ampliación diseñado por el arquitecto Ignacio Dorao en el solar que ocupaba el corral de la antigua vivienda, contempla un espacio transparente y ajardinado, totalmente abierto a la calle. Este edificio acogerá las obras del denominado Studio Glass Movement (1800-1950), que dependen tanto de la tecnología vidriera como del sentido creativo del artista. En él se admirarán piezas de Dale Chihuly, Claude Morin, Ingrid Conrad-Lindig, Elaine Hyde, Pedro Ramírez o Saeed Golkar.

Desde las lámparas de araña de la Real Fábrica de Cristales de la Granja hasta las limpias formas del diseño finlandés, el Museo merece la pena. •

LUIS MAMERTO LÓPEZ-TAPIA. GUIONISTA, DIRECTOR, PRODUCTOR, CREADOR DE LA SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR DE BENALMÁDENA

María Pepa Lara García

El guionista, director y productor de cine, Luis Mamerto López Tapia, nació en Madrid, 1942, en una familia de origen vasca, que se instaló en la Costa del Sol (Málaga), cuando él tenía dos años. Su familia era propietaria de la fábrica vasca de jabón Chimbo. En Torremolinos, su padre fundó el hotel Los Arcos. Se licenció en Derecho en la Universidad de Navarra, y luego estudió en la Escuela Oficial de Periodismo, aunque no llegó a ejercer ninguna de las dos, puesto que se dedicó, en principio, a dirigir un hotel entre 1964 y 1966. Pero, ya desde 1963 publicaba sus primeras críticas cinematográficas en el diario Sur. Según definición de Diego Galán, Mamerto fue, ante todo, un cinéfilo entusiasta. Falleció en Torremolinos el 9 de noviembre de 2006, a los 68 años, víctima de un tumor cerebral.

CINE-CLUB MÁLAGA

Del año 1963 datan los primeros intentos de Mamerto por crear un cine-club en nuestra ciudad. El proceso fue el siguiente, y los antecedentes de éste lo podemos datar en diferentes artículos aparecidos en la prensa, unos años antes de su instauración oficial.

Luis Mamerto López-Tapia escribió dos artículos en el mes de marzo de 1963: el primero el día 8, titulado: «Málaga necesita un Cine-Club». El día 13, el segundo decía: «Próxima creación del Cine-club Costa del Sol. Pasan de cien las adhesiones recibidas».

Un año después, José Mayorga publicaba dos reseñas; una el 11 de noviembre titulada: «El Cine-club Málaga»; la siguiente tres días después, Málaga va a contar pronto con un «Cine-club». Efectivamente, cuatro días después se iniciaba el proceso administrativo necesario para su creación.

El 28 de noviembre de 1964, Luis Mamerto López-Tapia Urrechua dirigía una instancia al gobernador civil solicitando autorización para crear el Cine-club Málaga. Adjuntaba Estatutos —los cuales estaban formados por cinco capítulos con 29 artículos—, y relación de los miembros de dicho grupo:

Luis Mamerto López-Tapia
Marta Pérez- Nevado Solís
Guillermo Jiménez Smerdou
Antonio Roig Forn
Fernando Jiménez Jiménez

El 19 de diciembre de 1964 el gobernador dirigía una carta al Ministerio de la Gobernación, adjuntándole un ejemplar de los Estatutos del cine-club que proyectaba crearse en Málaga. Los fines del mismo —expresados en su artículo 1º—, eran, fundamentalmente, «La instrucción y fomento del cinematógrafo con proyecciones de base educativa y moral». Añadía el gobernador, después de haber pedido informes a la Comisaría, que los miembros que iban a integrar la Comisión

organizadora tenían: «...buena conducta y antecedentes y afectos al Régimen», por lo que informaba favorablemente su solicitud de creación.

El Subsecretario del Ministerio de Gobernación, el 10 de enero de 1965, aprobaba los Estatutos y, advertía al Cine-club Málaga que, debía inscribirse en el Registro Oficial creado por el artículo 2º de la Orden de 11 de marzo de 1957, si pretendía obtener los beneficios que se señalaban en la misma para los cine-clubs.

Días después, Luis Mamerto López Tapia notificó al gobernador que el día 17 de enero habían celebrado la Junta General del cine-club, para la elección de la Junta Directiva, según Acta que ajuntaba, para someterla a su aprobación. Aquella estaba integrada por los siguientes miembros:

Presidente: Luis Mamerto López-Tapia Urrechua, nacido en 1940, de profesión escritor cinematográfico, con domicilio en el Hotel Los Arcos, Torremolinos, Málaga, casado.

Secretario: Antonio Roig Forn, nacido en 1918, de profesión contable y corresponsal de TVE en Málaga, con domicilio en General Ibáñez, 40, Málaga, casado.

Vocales: Marta Pérez-Nevado Solís, nacida en 1941, de profesión estudiante, con domicilio en el Hotel Los Arcos, Torremolinos, casada (con Luis Mamerto).

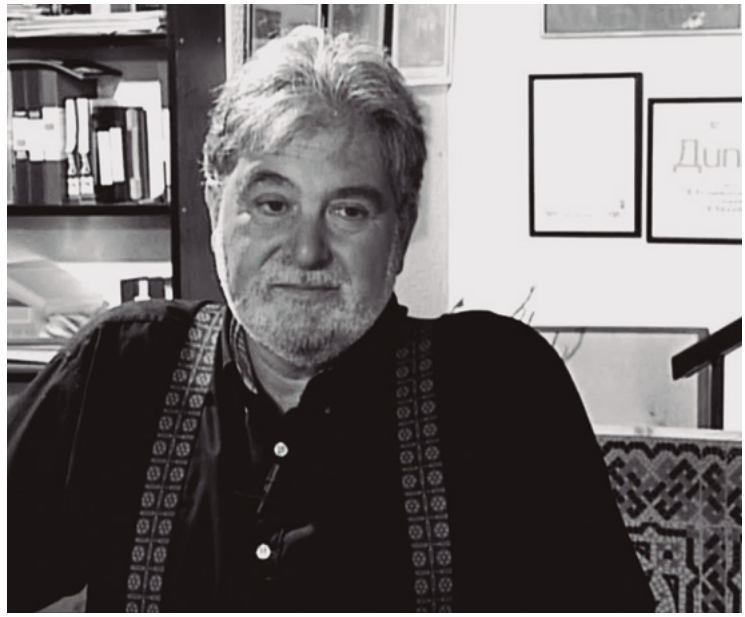
Guillermo Jiménez Smerdou, nacido en 1927, funcionario de Radio Nacional de España, con domicilio en González Marín, 1, Málaga, casado.

Fernando Jiménez Jiménez, nacido en 1934, Perito Agrícola, con domicilio en Simonet, 2, soltero.

José Mercado Ureña, nacido en 1920, secretario de la Casa de Cultura, con domicilio en Alcazabilla, 2, casado.

Luis Alcalá Jiménez, nacido en 1918, funcionario de la Diputación, con domicilio en Huerta de Ortega, 2, casado.

Al mismo tiempo, y habiendo sido aprobado por el Ministerio de la Gobernación los Estatutos el 15 de enero de 1965, solicitaba certificación acreditativa de que el Cine-club Málaga se hallaba constituido legalmente como asociación a efectos de inscripción en el Registro Oficial de Cine-club vigente.



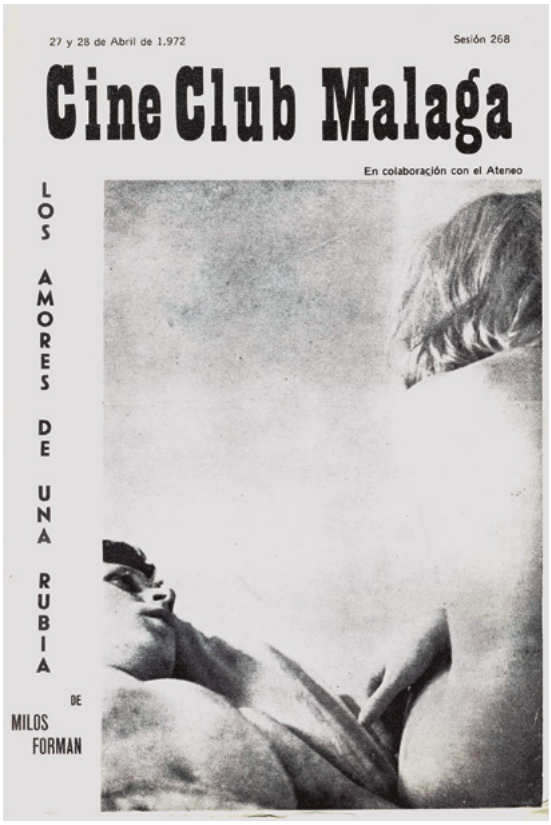
LUIS MAMERTO LÓPEZ-TAPIA. (MADRID, 1942-TORREMOLINOS, 2006)

El 20 de enero de 1965 el Secretario del Gobierno Civil certificaba que el Cine-club Málaga, constituido legalmente el 17 de enero de 1965, aparecía inscrito en el Registro Especial de Asociaciones del Gobierno Civil.

El 6 de febrero de 1965 quedó inscrito en la Sección A, nº 96 del Registro Oficial de la Dirección General de Cine-clubs de Málaga. Firmaba el certificado el Delegado Provincial de Información y Turismo.

Dos días después, Antonio Roig exponía que, con el fin de presentarlo a la Federación de Cine-clubs, le era necesaria una certificación en la cual constase que dicha entidad se hallaba inscrita en el Registro Provincial de Asociaciones. Ese mismo día 8 le fue expedida dicha certificación.

Comenzó sus actividades, según los documentos consultados y, por citaciones enviadas al socio Francisco Bejarano, el 12 de febrero de



PROGRAMA DE CINE-CLUB MÁLAGA, 1972

1965, aunque la inauguración oficial tuvo lugar el día 4. El anuncio del Boletín decía:

> «Cine-Club-Málaga. Presidida por las autoridades locales se verificó la inauguración de este cine-club, que desarrollará sus actividades en esta Casa de Cultura. En la sesión inaugural se proyectó el documental checo titulado Vadvizorszag (La vida en los grandes Lagos) y, el cortometraje de Summers El viejecito».

También la prensa local del 5 de febrero se hacía eco de este acto con una reseña —y foto de ambos presentadores— dando noticia de la inauguración del cine-club el día anterior por el Delegado Provincial de Información y Turismo, Ceferino Sánchez Calvo. Luis Mamerto López-Tapia dirigió unas palabras al público que llenaba la sala, socios del cine-club, para exponer brevemente los propósitos y las actividades que el mencionado cine-club tenía programados.

La secretaría estaba en calle Baena, 2-2º. En dicha sede tenían una biblioteca de revistas y libros cinematográficos, a los cuales podían acceder todos los socios.

Para pertenecer a este cine-club era necesario pagar una cuota de 40 pesetas mensuales. Al parecer, hubo una fuerte crisis en el año 1966, puesto que en el año anterior tuvieron casi 400 socios, y en 1966 bajaron a 250; en dicha fecha acordaron hacer las gestiones oportunas para adquirir un proyector de 35 mm. Un año después, en 1967, el presidente, López-Tapia, envió una circular a todos los socios notificándoles que el cine-club había superado la crisis económica que atravesó durante todo el año anterior a causa de la compra del proyector de 35 mm. Y continuaba exponiendo todas las novedades y proyectos del cine-club.

Luis Mamerto López-Tapia llegó a ser, en primer lugar, vocal de la zona andaluza en la Junta Rectora, y luego presidente de la Federación Nacional de Cine-clubs de España durante los años 1969 al 1971. Y como veremos más adelante, el creador de la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena en el año 1969.

A partir de esa fecha, con una periodicidad de 4 o 5 películas al mes, continuó su andadura este cine-club proyectando películas y ciclo de directores, la mayoría de las veces en versión original, y de todas las nacionalidades: húngaras, yugoslavas, francesas, italianas, japonesas, inglesas, suecas, rusas, americanas y españolas.

El 22 de noviembre de 1967, Antonio Roig remitía una carta a los socios para comunicarles que dicha sociedad cinematográfica celebraría en breve, su sesión número 100, con la película *Nueve cartas a Berta* (la cual se presentaría en el Albéniz el día 28, para darle más brillantez al acto a las siete de la tarde).

SEMANA DEL CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA (Costa del Sol)

Organizada por la Federación Nacional de Cine-Clubs, de España
Patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Benalmádena (Málaga)
Hall de Congresos ALAY.-Del 3 al 9 de Noviembre de 1969

REGLAMENTO

ART. 1.º

Bajo los auspicios y patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Benalmádena, y organizada por la Federación Nacional de Cine-Clubs de España, a fin de dar a conocer los movimientos cinematográficos con personalidad creadora y asimismo contribuir al acercamiento cultural de los países a través del cine de autor con el análisis de sus principales problemas, se convoca la SEMANA DEL CINE DE AUTOR en Benalmádena (Costa del Sol), a celebrarse en el Hall de Congresos ALAY, del 3 al 9 de noviembre de 1969.

ART. 2.º

Esta manifestación constará de las siguientes secciones:
a) Exhibición competitiva de películas.
b) Muestra informativa, cultural y complementaria, de carácter retrospectivo.

REGLAMENTO DE LA SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR DE BENALMÁDENA, 1969

El 17 de febrero de 1968 hubo una sesión extraordinaria para la entrega de premios del Concurso de Cine Amateur.

Con motivo de la II Semana Internacional del Cine de Autor de Benalmádena del año 1970, la secretaria de dicho certamen, dirigió una carta a los socios de este cine-club, comunicándoles que, por su condición de cine-clubista, tendrían derecho a una rebaja en el precio de las localidades del 50%, para lo cual sólo sería necesario presentar su carné en el momento de adquirir su entrada.

Antonio Roig solicitaba permiso, el 7 de octubre de 1971, para exhibir sus sesiones desde el 28 de octubre a diciembre de 1971. El 11 de diciembre de dicho año se dirigía al Delegado Provincial de Turismo diciendo que, desde hacía seis años, venía llevando a cabo una formación cinematográfica a base de frecuentes sesiones, llegando ya a su sesión número 250, y por ello, solicitaba permiso para exhibir la película «*El Acorazado Potemkin*». Al parecer, no se concedió el permiso en ese año; se autorizó el 26 de enero de 1973, y fue presentado por José Luis López del Río.

El 24 de enero de 1972, Carlos de los Ríos, en nombre y representación de la Junta Directiva de la Asociación, exponía que, deseando exhibir algunos filmes del circuito de Arte y Ensayo distribuidos por la Federación Nacional de cine-clubs, cuyos títulos no podían ser proyectados en ciudades donde existían salas de aquella especialidad y, por lo tanto, solicitaba se le expidiera certificado acreditativo de que en aquel año no había en Málaga cines de la mencionada modalidad de Arte y Ensayo.

El 2 de marzo de 1972 la Junta Directiva convocó a los socios para una Junta General Extraordinaria, que tendría lugar el día 14 de dicho mes. Se pretendía modificar los Estatutos del cine-club. Se hacía constar que la mencionada Junta General tenía la autorización del Gobernador Civil. Había que refrendar, además, el nombramiento de la nueva Junta Directiva. La circular estaba firmada por Carlos de los Ríos.

ATENEO, 12-XII-1969. CONFERENCIA DE L. M. LÓPEZ-TAPIA

ATENEO DE MALAGA

VOCALIA DE CINE, DE ARTE
Y ENSAYO Y FOTOGRAFIA

"CINE CLUBS Y FESTIVALES DE CINE",
por Don Mamerto López Tapia Urrechua, Presidente
Nacional de Cine Clubs

SALON PRINCIPAL
DEL ATENEO
Viernes, 12 diciembre 1969
A las 20 horas

973 "San Andrés" - A. Cano, 4 - Málaga, 1969

En dicho año de 1972, la cuota de inscripción era de 100 pesetas al mes para cada socio.

Según el Boletín consultado, este cine-club permaneció hasta el 17 de marzo de 1973. Al menos, a partir de esa fecha, carecemos de propaganda de sus actividades cinematográficas.

López-Tapia, además de la dirección del Cine-club Málaga, solía impartir conferencias en otros centros culturales. Así, el 12 de diciembre de 1969, en el Cine-club del Ateneo de Málaga, ofreció la conferencia titulada «Cine-clubs y Festivales de cine».

El éxito obtenido en el Cine-club Málaga, le animó a organizar en 1969, la que más tarde fuera mítica Semana de Cine de Autor de Benalmádena, que se convirtió en punto de encuentro de cineastas renovadores y de antifranquistas militantes, conjunción que, desde el principio, alertó a la censura de la época, y con frecuencia también a la policía.[1]

SEMANA INTERNACIONAL DEL CINE DE AUTOR DE BENALMÁDENA

I Edición, 1969

Los primeros datos documentados que tenemos sobre este certamen se remontan a 1968. El proyecto, firmado por Luis Mamerto López-Tapia, fue enviado al Ayuntamiento el 15 de mayo de dicho año. El 6 de febrero de 1969 el alcalde de Benalmádena, Enrique Bolín, remitía dicho proyecto a José Antonio Ferreiro Piñeiro, Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo.

Sabemos que fue aprobado, puesto que la I Semana de Cine de Autor tuvo lugar del 3 al 9 de noviembre de 1969 con gran éxito. Entre los invitados al certamen se encontraba el denominado grupo de Barcelona, integrado por: Ricardo Muñoz Suay, Jacinto Esteve, Teresa Gimpera, Marta Puig, Colita, Romy.... Hubo un ciclo africano que comprendía filmes de Níger y Costa de Marfil, el más interesante fue *Cabascabo*, de Oumaru Ganda. Ángeles Rubio Argüelles presentó a concurso un cortometraje titulado *Un pedazo de historia*, una crónica de la evolución de la Costa del Sol, pero ante las protestas de una parte del público, la condesa de Berlanga retiró la película de la Semana. Francisco Regueiro estrenó su película Me *enveneno de azules* y Peter Lennon la película irlandesa *Rocky road to Dublín*.

Los premios concedidos fueron: «Niña de Benalmádena», por la Federación Nacional de Cine-clubs (Placa de Plata), a *Rocky road to Dublín* de Peter Lennon; mediometraje, a *Cabascabo* de Oumaru Ganda; Premio de la Federación Internacional de Cine-clubs (Placa de Oro), a *Rocky road to* Dublín de Peter Lennon. Por votación popular, Placa de Plata al filme holandés de Philo Bregstein, *Het compromiss;* Placa de Oro a *O dragao da maldade contra o Santo Guerrero* de Glauber Rocha, y el tercer clasificado fue Paul Almond con el filme *Isabel*.

Y en otro apartado, Premios a Corto-Mediometrajes por el Jurado de la Crítica: *Cabascabo* de Oumaru Ganda (Placa de plata) y *Gospel* de Ricardo Franco (Placa de oro); por dicho jurado a los Largometrajes: *La manzana de la discordia* de Felipe Cazals, mexicana (Placa de oro); *Tropici* de Gianni Amico (Placa de Plata), y el tercer clasificado fue Philo Bregstein con *Het compromiss*.

Durante años, la actividad cinematográfica se celebró en el Palacio de Congresos de Torremolinos. Desde la etapa inicial ya se perfiló como un certamen contestatario. Veremos a continuación lo que sucedió el siguiente año.

II Edición, 1970

La II Semana se celebró del 14 al 22 de noviembre de 1970. En la Sección Concurso se presentaron, entre otros, los siguientes filmes: *Deep end* de Jerzy Skolimosvki; *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz; *El desastre de Annual* de Ricardo Franco; *Los escondites* de Jesús Yagüe; *Le fou* de Claude Goretta, etc. En la Sección Informativa: *El romance de Aniceto y la Francisca* de Leonardo Favio; *Los amores de una rubia* de Milos Forman; *Domicilio conyugal* de François Truffaut; *He aquí*

tu vida de Jan Troell, etc. Hubo una reseña del cine danés, y un Homenaje a Vicente Minnelli.

Premios «Niña de Benalmádena», por Votación Popular: *Valerie a tyden divu* de Jaromil Jires (Placa de Plata); *Deep end* de Jerzy Skolimosvki (Placa de Oro).

Premios por Referéndum de la Crítica: *Wie ich ein Níger wurde* de Rolland Gall (Placa de Plata); *Jagdsznen aus niederbayern* de Peter Fleischmann (Placa de Oro).

Corto-Mediometraje, *La visita* de David Amitin (Placa de Plata); *Los hábitos del incendiario* de Antonio Gasset (Placa de Oro).

Premio de la Federación Internacional de Cine-Clubs, *Nojo aos caes* de Antonio Macedo.

Premio de la Federación Nacional de Cine-Clubs, *Jagdsznen aus niederbayern* de Peter Fleischmann.

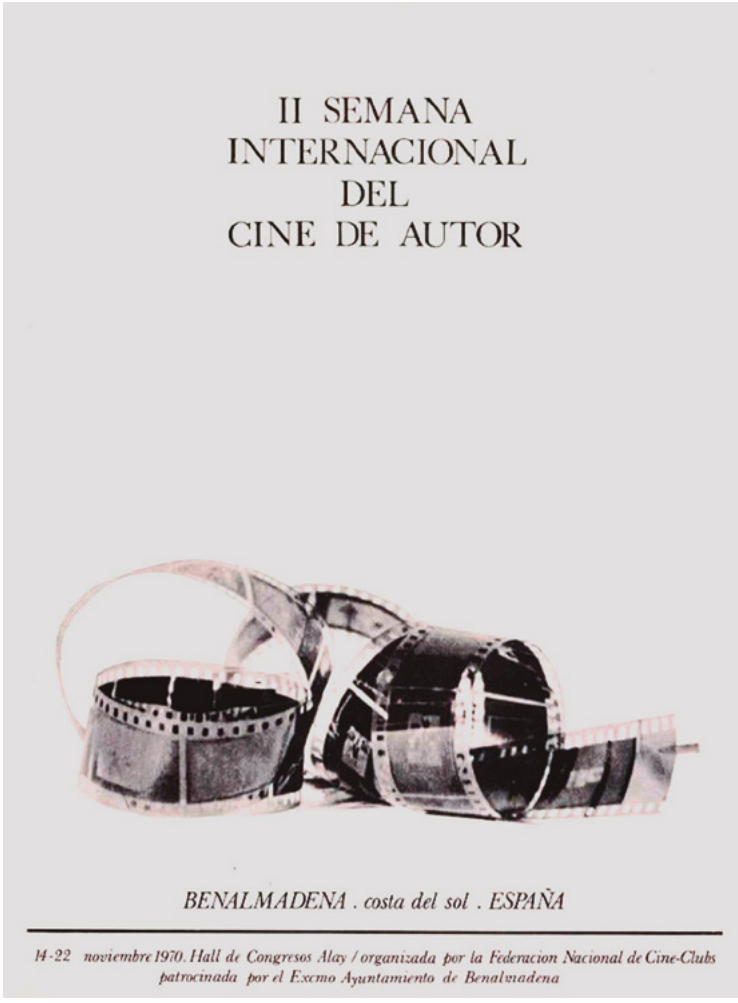
Premio Especial «Fructuoso Gelabert» de los Cine-Clubs y de la Crítica catalana, *El desastre de Annual* de Ricardo Franco.

Premio de la Crítica de Sorrento, *El desastre de Annual* de Ricardo Franco.

El último día del festival hubo una serie de altercados que, meses después, provocaron la dimisión de Luis Mamerto López-Tapia.

Esta segunda edición del Festival, realizada el 22 de noviembre de 1970, coincidió con el Proceso de Burgos, un consejo de guerra contra dieciséis militantes de E.T.A. para los que se pedían nueve penas de muerte y quinientos diecinueve años de cárcel, y el Partido Comunista, que entonces apoyaba a los terroristas, trató de politizar la Semana de Benalmádena, cuando una serie de personas ajenas al cine pidieron a los organizadores del festival la suspensión del certamen en apoyo de los procesados, aunque se decidió seguir adelante.

Sin embargo, sí se politizó durante la sesión de clausura, en una sala de proyecciones abarrotada de policías de uniforme y de paisano, cuando Ricardo Franco subió a recoger su premio, por su película (oficialmente inexistente por estar rodada en 16 mm., al margen de la industria y con muy poco dinero), *El desastre de Annual* (1969), levantó el puño derecho en señal de saludo. Mientras, Fernando Méndez-Leite von Hafe —padre de Fernando Méndez-Leite Serrano— levantaba el brazo derecho y comenzaba a cantar el *Cara al sol*. La entrega de premios se convirtió en una batalla campal que acabó con el encierro de gran parte de los asistentes en la sala de proyecciones; entre otros: Jaime Chávarri, Antonio Drove, Vicente Erice, Ricardo Franco, Vicente Molina Foix, Alfonso Ungría...



CARTEL DE LA II SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR DE BENALMÁDENA, 1970

El 23 de noviembre de dicho año el Delegado Provincial enviaba un telegrama al Director General de Prensa con el siguiente texto:

«Anoche se produjo un incidente en el Festival al silbarse por el público el premio otorgado a la película El desastre de Annual, a lo que el director del filme [Ricardo Franco] respondió con el puño en alto. La policía lo detuvo al final de la sesión (la última del Festival), y como protesta, unos cincuenta participantes permanecie-

ron en el local toda la noche. El gobernador esta mañana ordenó desalojar el cine por la policía. En estos momentos salgo para el Gobierno Civil para informarle de la evolución de este asunto».

Hubo un segundo telegrama la tarde del día 23 que decía así:

> «Como continuación de mi mensaje de esta mañana, sobre los incidentes del Festival, debo informarle que, al desalojar el local, la policía detuvo a ocho de los recluidos, a los que pusieron en libertad después de tomarle declaración, en cambio continúa detenido el director de la película *El desastre de Annual,* que fue puesto a disposición de la autoridad judicial. El gran número de corresponsales de medios informativos asistentes al festival hace temer una amplificación de los sucesos. En especial, hay que señalar que los enviados de la Radio TV italiana recogieron todos los incidentes».

Los resultados de aquellos incidentes, no tardaron en darse a conocer, a través de la prensa de la época.

El 4 de febrero de 1971 un anuncio publicado en el diario Sur decía lo siguiente: «Cesa como director de la Semana Internacional de Cine de Autor, Luis Mamerto López-Tapia. Por acuerdo de la Corporación municipal de Benalmádena ha cesado como director de dicha Semana».

El 6 de febrero apareció una entrevista de Enrique Bolín, en la cual explicaba la destitución del director, argumentando que éste dirigía el Festival desde Madrid, y que el Ayuntamiento no tenía documentación, ni archivo ni conocimiento de la mayoría de los trámites seguidos. Añadía, que el festival estaba demasiado personificado en la dirección, quien presentaba sus actuaciones como hechos consumados y, además, no tenía en consideración todo lo relativo con la organización local: hoteles, alojamientos, medios informativos y el propio Ayuntamiento. Sorprenden un poco estas declaraciones de Bolín, teniendo en cuenta que, al parecer, era amigo de la infancia de Luis Mamerto, y por esta causa, al principio, le había apoyado para la creación del Festival. De hecho, sabemos que ambos, en 1959, crearon «El Copo», al parecer, el primer club de Torremolinos.

En una carta de fecha 8 de febrero de 1971, Luis Mamerto López Tapia se dirigía al Delegado Provincial de Información y Turismo, José Antonio Ferreiro Piñeiro, adjuntándole copia del escrito de réplica que había enviado al periódico Sur, rogándole que, en orden a rehabilitar su prestigio personal en la Costa del Sol, hiciera lo posible para que el escrito pudiera ver la luz pública. Puesto que había enviado dos escritos de réplica en noviembre de 1969, uno al *Ideal*, Sucursal de Málaga y, otro al *Sol de España*, contra algunos falseamientos de Eloy Rosillo y Manuel de Lucas, y no fueron jamás publicados al haber sido retenidos por orden del alcalde de Benalmádena.

El 13 de febrero de dicho año de 1971 el diario *Sur* publicó un extenso artículo titulado así: «¿Quién destituye a quién? En torno al Festival de Cine de Autor. Puntualizaciones de Luis Mamerto López-Tapia». En el amplio texto, del cual destacaremos algunos puntos, este hacía hincapié, desde el primer párrafo de su réplica, que era presidente de la Federación Nacional de Cine-clubs, y que el alcalde de Benalmádena carecía total y absolutamente de la más mínima autoridad y competencia para cesar al director de la Semana de Cine de Autor, siendo lo máximo a lo que tenía derecho, como uno más de los patrocinadores de la Semana, a retirar su aportación económica, puesto que la única entidad legalmente autorizada para organizar la Semana era la mencionada Federación. Así continuaba, hasta once puntos, López-Tapia hablando siempre en nombre de la Federación.

Sin embargo, visto ahora con la perspectiva que da el tiempo, y sabiendo los acontecimientos que tuvieron lugar en años posteriores a la mencionada réplica, vemos que la Semana continuó celebrándose sin Luis Mamerto, puesto que el Ayuntamiento de Benalmádena no era un patro-

CARTEL DE LA PELÍCULA *EL HOMBRE OCULTO* (1971), DIRIGIDA POR ALFONSO UNGRÍA, Y PRODUCIDA POR MOTA FILMS (PRODUCTORA DE MAMERTO LÓPEZ-TAPIA)

CARTEL DE LA PELÍCULA *MEMORIAS DE UN PELICULERO* (2004), DIRIGIDA POR MAMERTO LÓPEZ-TAPIA Y JAVIER CABALLERO

cinador más, era el más importante, y sin su aportación la Semana no hubiera seguido su andadura.

Finalmente, López-Tapia abandonó la dirección del festival a favor de José Luis Guarner, a quien sucedería Julio Diamante, el cual mantuvo con firmeza la defensa de un cine nuevo, sorteando los problemas que se fueron presentando, a lo largo de los años, hasta que la Semana cerró definitivamente sus puertas en 1989.[2]

PRODUCTOR

El primer corto que dirigió López-Tapia, fue *Crónica de Torremolinos* (1965). Después, fundó la productora Mota Films, de la que surgieron numerosos cortometrajes en toda Andalucía, dirigidos en ocasiones por él mismo —*Mantis* (1971) o *Tánata* (1974), ambos interpretados por Carmen Maura—, y largometrajes, en los que también intervino como guionista: *Días de viejo color* (1967), rodada en Torremolinos, protagonizada por Cristina Galbó, Andrés Resino, Luis Eduardo Aute, Luis García Berlanga... *El Cronicón* (1969) de Antonio Giménez Rico, con guión de José Luis Garci. *El hombre oculto*, con Carlos Otero, Yelena Samarina y Julieta Serrano; las primeras películas como directores de Pedro Olea y Alfonso Ungría, respectivamente. *El hombre oculto* (1970) puso a López-Tapia en la lista negra de la censura, la cual masacró su siguiente film como productor, *Tirarse al monte* (1971), de Alfonso Ungría, con Mamerto y con la ayuda de Ricardo Muñoz Say, a través de Profilmes. Esta película, todavía más anárquica que la anterior, fue destrozada por la censura, de tal modo que jamás se ha estrenado, y durante años convirtió a Ungría en el director maldito del cine español.

Finalmente, se dedicó al cine documental. Produjo una veintena de títulos, entre los que destacamos *El barranco de Viznar* y *Ángeles*, los dos de José Antonio Zorrilla, así como *Memorias de un peliculero,* en colaboración con Javier Caballero; se trataba de un homenaje al polifacético cineasta jienense Eduardo García Maroto, quien en los años treinta y cincuenta renovó la comedia española, a veces en compañía de Miguel Mihura. López-Tapia llevaba pensando hacerlo hacía más de diez años, mientras era director del Festival de Cine y Comedia de Torremolinos.

En 1976 participó con el corto documental *Málaga y Picasso* de Miguel Alcobendas, film que reivindicaba la figura del pintor y su relación con Málaga. Años después, en 1992, el propio López-Tapia dirigió *Picasso, ocho historias de amor,* que obtuvo la medalla de oro del Festival de Houston.

En el marco del 9º Festival Internacional de Cortometrajes y Cine Alternativo de Benalmádena (FICCAB), 2006, que emulaba aquel que López-Tapia creara hace cincuenta años, se le rindió un homenaje. Y la Escuela de Cine de Málaga, según publicaba el Sur el 7 de marzo de 2008, se llamaría Luis Mamerto López-Tapia. Este centro formativo nació auspiciado por el Festival del Cine Español de Málaga. La primera actividad será un master en guión, con el escritor y guionista Juan Tébar como profesor. •

BIBLIOGRAFÍA

1 LARA GARCÍA, Mª Pepa. *Historia del Cine en Málaga (cine clubs, cinemateca municipal, semana certámenes y festivales cinematográficos, 1929-2013).* Excma. Diputación de Málaga, CEDMA, 2014; pp. 25-29.

2 LARA GARCÍA, Mª Pepa. Opus cit. pp. 77-80.

BERLÍN AÑOS 90. ARQUITECTURAS PARA LA CAÍDA DE UN MURO

Javier Boned Purkiss

Tras la caída del Muro, el otoño de 1989 supuso para Berlín el comienzo de una nueva era. La capital alemana tuvo que buscar un ideal global que definiera su configuración metropolitana para el futuro. La absorción de todo el sector oriental y la voluntad del gobierno alemán de trasladar allí sus sedes ministeriales, determinaron las directrices de una reconstrucción marcada por una cicatriz que todavía estaba abierta. La caída del Muro había llegado repentinamente, y la reunificación como un sueño perdido regresó de nuevo a la conciencia de los berlineses. Como nos comenta Justo Isasi, «...la ciudad partida por el Muro había llegado a ser una especie de isla, para muchos feliz; un escaparate subvencionado de Occidente frente al mundo gris de la RDA. Esta peculiar ciudad, que recibía con júbilo la inutilización del Muro de la vergüenza, y cuyo pasado hacía temblar, temía también a su inmediato futuro. Las condiciones en que se produjo el gran acontecimiento político no fueron ni mucho menos favorables para Berlín. Los cuarenta años anteriores habían visto sucederse las contradicciones sobre la ciudad, y ese proceso entre absurdo y milagroso podría tener un epílogo desconcertante en 1990.»[1]

El debate mundial en el que estaba sumida la arquitectura y su influencia en la ciudad, tuvo su correlato especial en la reconstrucción alemana tras la caída del Muro, y en todo lo que Berlín suponía como receptor cualificado de esta controversia. Una ciudad por actualizar en todo lo referente a lo arquitectónico y urbanístico, se presentaba como oportunidad inmejorable para dar ejemplo de por dónde deberían ir las cosas.

BERLÍN HASTA 1990

Con la reconstrucción de la ciudad después de la 2ª Guerra Mundial, la ciudad surgió como una nueva metrópoli ambiciosa, sustituyendo prácticamente al viejo Berlín. En 1957 se convoca la feria de la ciudad futura, la denominada *Interbau*, junto al Tiergarten, que propició la aparición de una importante muestra de torres y bloques abiertos destinados a viviendas. Casi todos los edificios fueron proyectados, en su mayoría, por maestros de los años 30 y de la llamada 2ª generación, destinada a reconstruir muchas ciudades europeas (Aalto, Gropius, Niemeyer, Bakema, Jacobsen o Baldessari entre ellos). Le Corbusier, con una de sus famosas Unidades de Habitación (1958), y Mies van der Rohe, con su galería Nacional de Arte (1968) contribuyeron especialmente a la arquitectura de la ciudad, así como Hans Scharoun, con su Philarmonie (1960) y su Biblioteca Estatal (1967). El Muro aparece en medio de la consolidación de este carácter metropolitano, en agosto de 1961, convirtiendo a la ciudad en una isla feliz para la República Federal, una ciudad intelectual, cultural, artística, exenta de impuestos, dotada con unas

IL. 1. NUEVAS ARQUITECTURAS EN BERLÍN TRAS LA CAÍDA DEL MURO. FOTO: PIERRE ADENIS

subvenciones de generosidad poco frecuente en la Alemania Occidental.

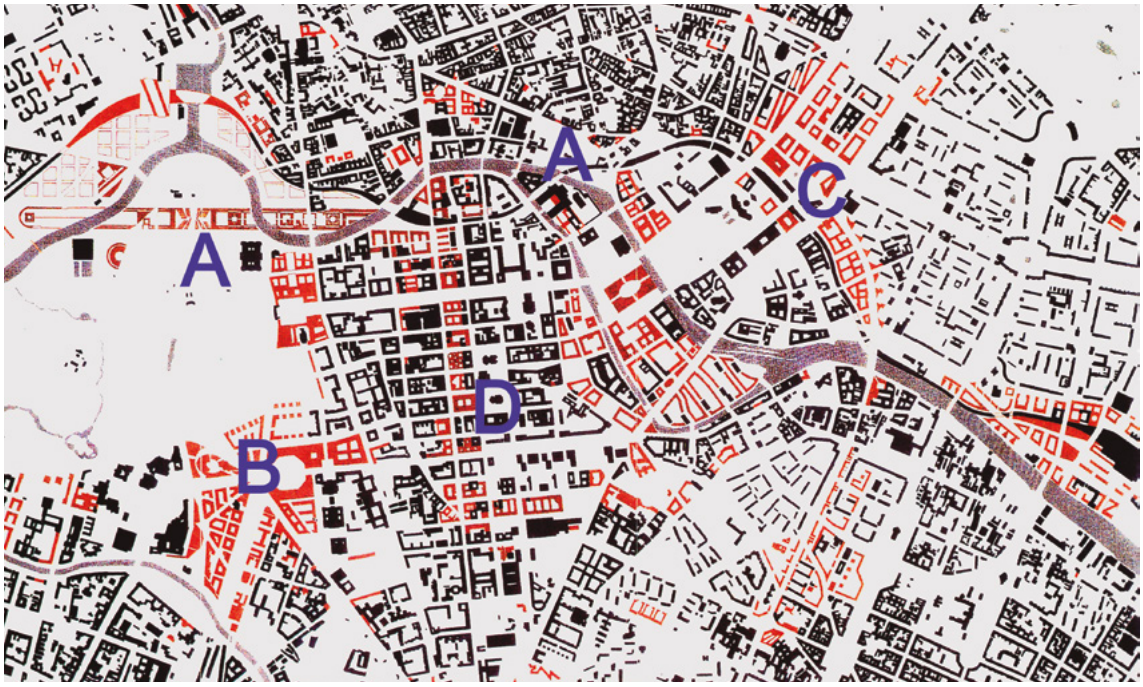
En esta isla se desarrolló un nuevo intento de demostración arquitectónica y urbana a gran escala, la denominada *IBA*, que iba a dirigirse al gran Berlín central, con sus manzanas vacías, profusión de agujeros urbanos, de lugares sin resolver. «...La IBA funcionó a pesar de sus numerosos detractores y críticos, a pesar de la cambiante política del Senado de Berlín, y a pesar de la falta de apoyo de constructores y promotores. Tras muchos obstáculos, su extenso programa de reconstrucción se llevó a cabo. Tardó demasiados años: empezó en 1981 y en vez de terminarse en 1984 sigue todavía en construcción. A los Corbusier y Aalto de la Interbau se añaden ahora los Rossi, Grassi, Gregotti, Krier, Hollein, Peichl, Holzbauer, Hertzberger, Koolhaas, Stirling, Moore, Hejduk, Eisenman, Abraham, Isozaki..., además de los alemanes Ungers, Steidle, Baugt, Kollhoff, Leo... ¿Qué ciudad podría presumir de semejante repertorio?»[2]

Tras la caída del muro en 1989, la ciudad se iba a embarcar en una actividad constructiva de casi 13 millones de metros cuadrados, una suerte de «nuevo Berlín», el símbolo de un país reunificado, sin saber demasiado bien cómo iba a repercutir esto en su carácter.

EL NUEVO BERLÍN

Tras la caída del muro, Berlín quiere ser capital económica además de cultural. Esto implica el consecuente juego de intereses de las empresas alemanas y multinacionales, que reclaman su sitio en la capitalidad. En 1990 se comprobó que el sueño occidental era demasiado hermoso, y la ciudad tuvo que acoplarse a unos nuevos tiempos de forma más que apresurada, acometiendo su propia mutación.

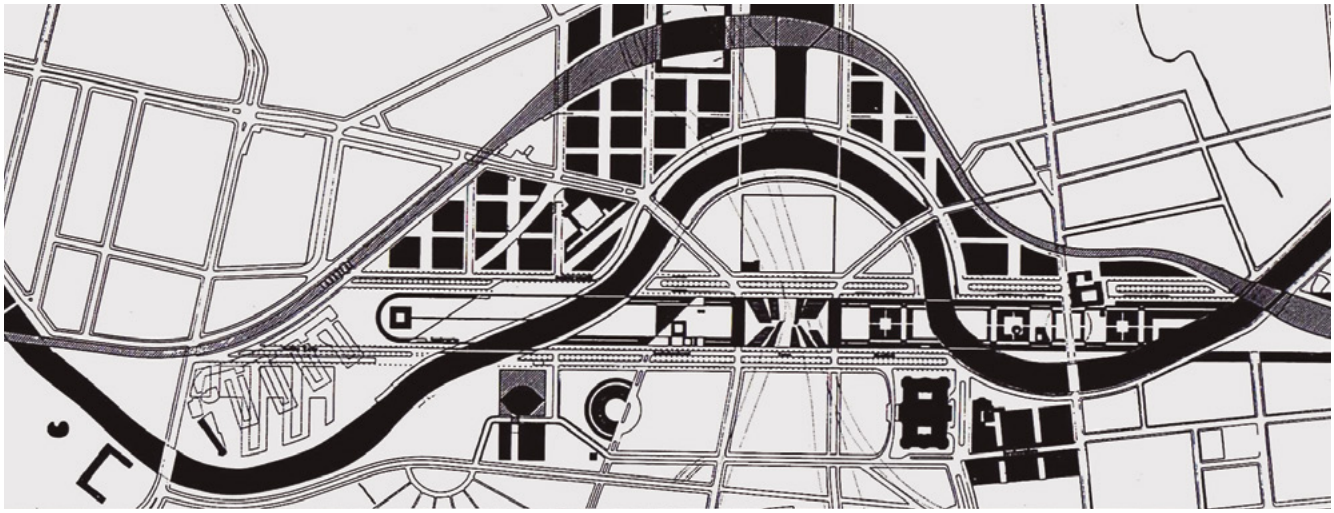
Las transformaciones urbanísticas más espectaculares se concentraron en cuatro grandes focos de crecimiento y recuperación significativa de la nueva Berlín-capital: a) *Spreebogen, Reichstag y Museuminsel;* b) *Postdamerplatz*; c) *Alexanderplatz*



IL. 2. ACTUACIONES PARA EL NUEVO BERLÍN A) *SPREEBOGEN, REICHSTAG* Y *MUSEUMINSEL*. B) *POSTDAMERPLATZ*. C) *ALEXANDERPLATZ*. D) *FRIEDRICHSTRASSE*

y d) *Friedrichstrasse*. En estos entornos se establecieron los debates más importantes sobre cómo las intervenciones arquitectónicas deberían recuperar una nueva significación metropolitana. En cualquier caso, esta transformación de Berlín estuvo presidida por una mentalidad de «triunfo» del oeste sobre el este, y muchos de los edificios de la RDA no tardarían en desaparecer. Como comenta Mary Pepchinsky, «...cuando esta reconstrucción se haya completado, no quedará ni rastro de la Todesstreifen, del Checkpoint Charlie ni de los grandes almacenes, hoteles, oficinas y restaurantes construidos por los germano-orientales en la Friedrichstrasse, y en su lugar se levantarán edificios de oficinas. A lo largo de los próximos 20 años, la arquitectura socialista de la Alexanderplatz se irá desmantelando y en su lugar se alzarán rascacielos. En el Spreebogen, dos monumentos populares allegados al Muro (unas cruces cerca del Reichstag y unos árboles plantados en la Todesstreifen, al otro lado del Sprebogen, en una acción organizada en 1990) desaparecerán cuando el gobierno construya allí sus dependencias. También desaparecerán obras de arquitectos occidentales: la renovación posbélica del interior del Reichstag, realizada por Paul Baumgarten en 1959, se convertirá en historia.»[3]

El planeamiento de esta reunificación se produjo en un clima de conflicto, inseguridad e inquietud. No existió ninguna imagen completa integradora de todas las propuestas, y aunque las oficinas municipales habían construido enormes maquetas de trabajo, se iban modificando a medida que se iba construyendo. En lo que se refiere al lenguaje arquitectónico, todas estas construcciones no dejaron clara en ningún momento la confianza en el futuro de la ciudad, alejándose mayoritariamente de cuestiones innovadoras, e invocando los fantasmas del pasado como una nueva ideología destinada a salvaguardar la ciudad de experi-



IL. 3. AXEL SCHULTES, SOLUCIÓN DEFINITIVA PARA EL CONCURSO DEL SPREEBOGEN

mentos considerados como «frívolos», haciendo un llamamiento a una nueva «simplicidad» de la arquitectura. En este contexto y ante unas directrices municipales conservadoras, los arquitectos más importantes y vanguardistas que participaron en la creación de este nuevo Berlín pugnaron por implantar una arquitectura que se atuviera a criterios más contemporáneos, herederos de una cierta vanguardia moderna, cercanos a una concepción más fragmentada del fenómeno urbano y alejados de cualquier «servidumbre estilística» que pudiera frenar un carácter innovador.

Un nuevo debate sobre la vanguardia en arquitectura se había abierto, de manera inevitable y no exento de virulencia, estableciendo una fisura conceptual y formal en los tipos de actuación que se iban a implantar en la ciudad. Las palabras de un arquitecto como Daniel Libeskind, audaz e innovador en su arquitectura, resultan tremendamente clarificadoras al respecto: «... Berlín siempre fue un montaje fascinante de historias, escalas, formas y espacios en conflicto, una rica mezcla de sustancia e imaginación. El nuevo orden interfiere realmente en los materiales, las formas, la expresión y finalmente, en el mensaje de la arquitectura. La valiosa condición de apertura y respeto que se sentía en la Alemania democrática ya no existe hoy. Una intolerancia, un fundamentalismo, una hostilidad verdaderamente destructiva hacia lo nuevo se han introducido insidiosamente en el discurso presente de la arquitectura y el urbanismo.»[4]

Esta tensión entre una máxima novedad creativa (arquitectura de autor) y una arquitectura con voluntad de anonimato como actitud ética y profesional, basada en la tradición de un estricto orden geométrico que resaltara miméticamente los valores históricos patrimoniales, estuvo siempre latiendo a lo largo de esta década arquitectónicamente tan singular.

EL SPREEBOGEN

Se plantea, en esta curva del río Spree, y muy cercano al *Reichstag*, un concurso internacional de urbanismo con el fin de realzar el significado de Berlín como capital, donde se alojarían las nuevas dependencias gubernamentales del estado unificado. Resulta ganador el equipo dirigido por el berlinés Axel Schultes, con una solución claramente basada en la simbólica unión de las dos orillas del río mediante una larga franja

IL. 4. BERLÍN. NUEVAS EDIFICACIONES GUBERNAMENTALES EN EL SPREEBOGEN, JUNTO AL REICHSTAG REHABILITADO POR NORMAN FOSTER

de edificaciones, con una rotunda composición volumétrica.

La solución representa un «cosido urbano» simbólico del este y el oeste de la ciudad, en detrimento del eje norte-sur. La cercanía en paralelo del *Reichstag,* y el gran vacío frente al mismo, la Plaza de la República, ayudan a la consolidación del conjunto como un gran espacio público y monumental, paradigma del carácter de unificación nacional, y escenario en 1990 de la celebración de la Unidad Alemana.

El proyecto, de fuerte carácter lineal y lógica rítmica y seriada, se va desvelando a medida que se materializan sus construcciones, a partir de 1997. Destacan el edificio de la Cancillería Federal (1997-2001), situado más al oeste, de los arquitectos Axel Schultes y Charlotte Frank, y los conjuntos situados junto al *Reichstag*, el edificio *Marie-Elisabeth Lüders* (1998-2003) y el edificio *Paul Löbe* (1997-2001), ambos del arquitecto Stephan Braunfels, en los que se desarrollan los servicios científicos y las instalaciones para las comisiones del *Bundestag* alemán. En todos ellos se da una arquitectura limpia, rotunda, escenográfica y representativa, que se hace singular a base de elementos cilíndricos cuando tiene que saltar el río, acrecentando así su carácter simbólico de «grapa» entre dos ciudades.

EL REICHSTAG

El concurso del *Reichstag* fue convocado en 1992 y fallado en 1993, compartiendo su primer premio los arquitectos Norman Foster, Santiago Calatrava y Pi de Bruijn. Una vez descartada la reconstrucción de la cúpula original, de 1894, el debate fundamental estribó en como sustituir este elemento, manteniendo (incluso mejorando) el carácter representativo y monumental del edificio, símbolo inequívoco de la continuidad de la nación alemana. La concesión final del premio recayó en Norman Foster, quien optó por una nueva cúpula, un paraboloide de revolución acristalado y de libre acceso para el público, que permitía la iluminación y visibilidad hacia el interior de la sala del Parlamento, actuando simultáneamente como mirador panorámico de la ciudad.

La cuestión de la cúpula recuperaba así todo su sentido histórico como elemento urbano representativo y simbólico, una versión

IL. 5. NORMAN FOSTER, 1999. RECONSTRUCCIÓN DEL REICHSTAG DE BERLÍN. EXTERIOR DESDE LA PLAZA DE LA REPÚBLICA

contemporánea de los problemas planteados por Brunelleschi o Miguel Ángel en el Renacimiento, esta vez desde un marcado carácter tecnológico. La solución de Foster planteaba además un espacio interior con dos rampas perimetrales contrapuestas que permitían un recorrido de gran atractivo para el público visitante. Una operación espacial revitalizadora del importante pasado patrimonial, histórico y político de edificio, acrecentando didácticamente, a través de la transparencia, la relación de la democracia parlamentaria alemana con el gran público.

IL. 6. NORMAN FOSTER, 1999. RECONSTRUCCIÓN DEL REICHSTAG DE BERLÍN. MAQUETA DEL PROYECTO

Unos años antes de su inauguración en 1999, en 1995, el *Reichstag* fue sometido a una intervención por parte de los artistas Christo Javacheff y Jeanne Claude Guillebon, quienes realizaron la instalación denominada *Reichstag empaquetado*, una cubrición total del edificio con una gigantesca envoltura de fibra aluminizada y color plateado. El monumento recibió hasta tres millones de visitantes durante varios días. Una intervención desde el arte conceptual que consiguió establecer un principio de distanciamiento sobre la realidad del objeto, metafóricamente revestido de una segunda piel para desencadenar un sinfín de reflexiones sobre su significado. Un proceso doblemente simbólico de envolver-desenvolver los valores patrimoniales, y una nueva dimensión del pliegue como alegoría del lenguaje artístico y arquitectónico. A este respecto, concluye Simón Marchán: «... cuanto más idénticos devienen la obra y la realidad tanto más el arte se convierte en un arte de la reflexión, ya que la ambivalencia significativa, acentuada en estas obras por los más variados medios visuales estáticos y dinámicos, susci-

IL. 7. CHRISTO JAVACHEFF Y JEANNE CLAUDE GUILLEBON, INSTALACIÓN «REICHSTAG EMPAQUETADO», BERLÍN, 1995

ta la reflexión interrogativa sobre las valencias artísticas de lo seleccionado (...) La elevación y declaración de un fragmento a un estado artístico obliga al espectador a explorar las propiedades hasta entonces ocultas de los objetos y las relaciones que satisfagan la excepcionalidad del nuevo estatuto artístico. La obra deviene un auténtico estímulo conceptual para la conciencia del espectador.»[5]

POSTDAMERPLATZ Y EL LENGUAJE DE RENZO PIANO

Tras la reunificación, la antigua *Postdamer Platz* y su contigua, la octogonal *Leipziger Platz,* fueron las elegidas por la iniciativa privada para reinstaurar el gran foco de actividad comercial de la que siempre hicieron gala. Para esto se convocó un concurso urbanístico internacional dividiendo la zona en tres sectores, que serían desarrollados por concursos más pequeños promovidos por tres grandes empresas multinacionales: Daimler Benz, Sony y Asea Brown Boveri.

Esta zona estratégica, comprendida entre el occidental *Kulturforum* y el extremo oeste de la *Friedrichstrasse,* fue la puerta de paso entre el viejo y el nuevo Berlín, y representó uno de los focos centrales del debate sobre la ordenación urbana y el lenguaje arquitectónico de la nueva ciudad, toda vez que eran terrenos muy cercanos al Muro, y habían sido arrasados. El primer premio, a favor de una trama urbana tradicional configurada con manzana cerrada, fue concedido al equipo formado por Heinz Hilmer y Christoph Sattler, y reveló la gran dificultad de conciliación entre un tejido urbano, una tipología concebida para una densidad media y las nuevas necesidades del mercado.

En este contexto se convocaron a su vez concursos para las distintas sub-zonas. El área correspondiente a la empresa Daimler-Benz, objeto del concurso fallado en septiembre de 1992, se reparte entre arquitectos importantes como R. Piano, O.M. Ungers, R. Rogers, H. Kollhoff, R. Moneo, A. Isozaki, J.P. Kleihues y R. Meier. Todos ellos podrían llevar a cabo sus

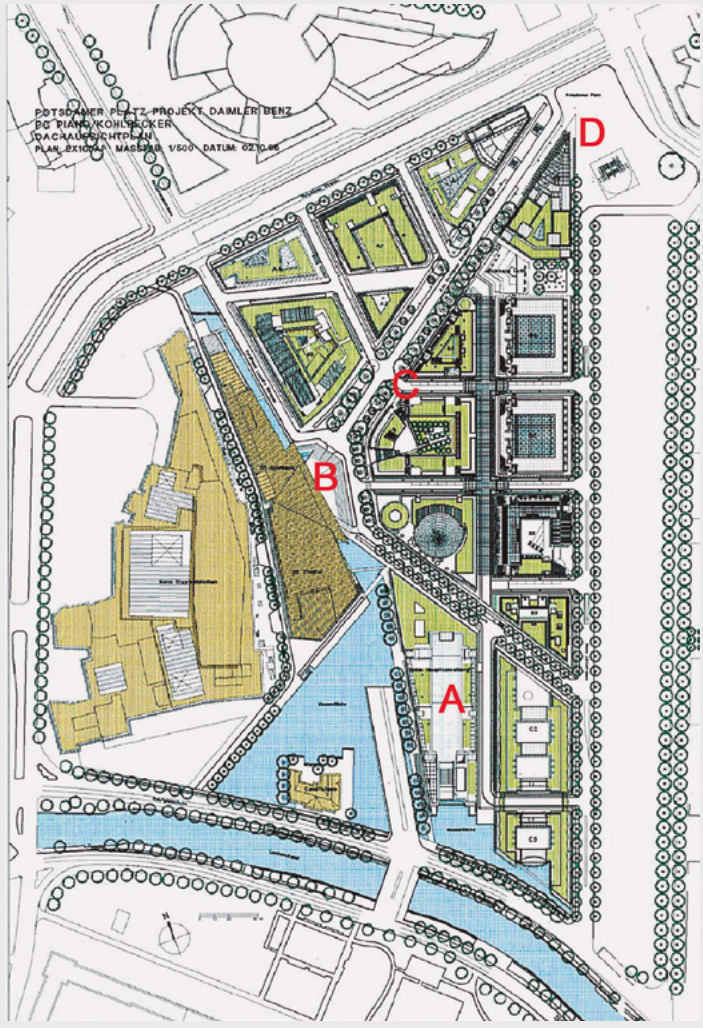
ideas actuando en manzanas concretas, siendo el primer premio, otorgado a Renzo Piano, el que presentaría mayor amplitud y complejidad, pues le correspondería organizar todo el conjunto, así como el reto de continuar la zona anexa a la *Staatsbibliothek* de Hans Scharoun, articulando varias parcelas que confluirían en *Leipziger Platz*.

Renzo Piano organiza el conjunto en cuatro sub-zonas: A) La zona administrativa; B) El edificio del casino y teatro, anexo a la Biblioteca de Scharoun. C) Manzanas comerciales y de vivienda. D) Edificio de oficinas en esquina, junto a *Leipziger Platz*. En la zona administrativa, Piano plantea una serie de edificios enlazados en torno a un gran atrio interior al que vuelcan las distintas dependencias, rematado por una torre de gran altura que preside el conjunto. Los edificios se van escalonando en altura, suavemente, hasta confluir en esta torre, en la que se aprecia la herencia de un lenguaje constructivista, combinando una piel de elementos-celosía prefabricados con el ladrillo y los elementos de vidrio, recalcando, articulando las partes, esclareciendo su montaje final. Todo con un aire ligero, tecnológico, de gran sabiduría constructiva, elegancia puesta al servicio de una variedad volumétrica y formal, uniendo las piezas de manera que el conjunto fuera percibido como una unidad. Se consigue así, paradójicamente, un dinamismo urbano a través de una analogía de texturas.

El carácter representativo de la ciudad, frente a las propuestas conservadoras de acento tipológico y órdenes estrictos en fachada, tan ajenos a Piano, se consigue aquí gracias a la textura del material, el color, y un mismo sistema constructivo actuando como «piel urbana». Aspectos que definirían sin duda en un futuro la arquitectura más avanzada de principios de siglo.

El edificio del casino y del teatro tenía la difícil papeleta de actuar como una transición compleja, en continuidad urbana con el impresionante edificio de Hans Scharoun, la *Staatsbibliothek*, pieza clave que remataba a su vez la zona del *Kulturforum*. Renzo Piano, con una gran habilidad, adosa prácticamente su edificio al alzado Este del edificio de Scharoun, intentando conjugar la potencia de sus formas con un lenguaje contemporáneo más homogéneo, aunque no exento de rotundidad. Sin llegar a ser mimético en absoluto, las concomitancias neo-expresionistas con la biblioteca resultan reveladoras, aunque de un acento levemente orgánico, como si fuera una ampliación «natural»,

IL. 8. ACTUACIONES DE RENZO PIANO EN LA POSTDAMER PLATZ. A) EDIFICIO ADMINISTRATIVO. B) CASINO Y TEATRO. C) VIVIENDAS Y COMERCIOS. D) EDIFICIO DE OFICINAS



IL. 9. RENZO PIANO. ACTUACIONES EN POSTDAMER PLATZ. TORRE DE LOS EDIFICIOS ADMINISTRATIVOS

IL. 10. ACTUACIONES DE RENZO PIANO EN EL ENTORNO DE LA POSTDAMER PLATZ. AL FONDO Y EN EL CENTRO, EL EDIFICIO DEL CASINO Y EL TEATRO, JUNTO A LA BIBLIOTECA DEL ESTADO, DE HANS SCHAROUN

«trasera», de la obra maestra scharouniana. El solar alargado ayuda a esta percepción, y el juego escultórico de cubiertas, dialogando e igualando las alturas con el edificio vecino, sitúa a Piano en unos niveles excepcionales de interpretación del lenguaje de la arquitectura moderna de mediados de siglo. A su vez, el alzado Este de este nuevo edificio se abre a un espacio público de usos múltiples que entronca con la arbolada *Postdamer Strasse,* que termina de rematar la transición, introduciéndonos en la «nueva ciudad».

En cuanto al edificio de oficinas cercano a *Leipziger Platz*, con su afilada esquina formando parte del tridente de calles que desembocan en el espacio previo a la plaza, nos encontramos ante otro ejemplo magistral de contextualización de lo histórico. Observando el edificio de Piano, se hace inevitable el recuerdo de la propuesta del arquitecto Mies Van der Rohe para su rascacielos de vidrio en *Friedrichstrasse*, del año 1921, no construido.

El expresionismo alemán, influenciado por el escritor Paul Scheerbart y su texto *Arquitectura del Cristal* (*Glasarchitektur*, 1914)[6] fue el primero en reivindicar la importancia de lo cristalino, desarrollado ya por la tradición romántica europea, atacando el funcionalismo por su falta de artisticidad y defendiendo la sustitución de los materiales opacos por el cristal. Este universo cristalino, alejado del lenguaje «clásico», revelaría una cierta concepción escultórica de la arquitectura, privilegiando sus aspectos estructurales y volumétricos, una compleja síntesis entre lo orgánico y lo geométrico. Se apelaba así a las formas puras, confiando en la levedad y los efectos estéticos de lo cristalográfico, su carácter flotante y su desmaterialización frente a los sólidos tradicionales. Mies Van der Rohe se hace eco de

IZQUIERDA: IL. 11. RENZO PIANO. EDIFICIO DE OFICINAS EN LEIPZIGER PLATZ (1993-97). DERECHA: IL. 12. MIES VAN DER ROHE. RASCACIELOS DE VIDRIO EN FRIEDRICHSTRASSE (1921)

esta poética en su propuesta de *Rascacielos de vidrio en Friedrichstrasse*, de 1921.

Mies estaba preocupado por los fenómenos expresivos de transparencia ligados a la arquitectura industrializada, su representación cristalográfica y el diálogo del material con la estructura arquitectónica, como máximo exponente de la evolución constructiva y tecnológica. Sus proyectos de rascacielos se presentaban como metáforas de una nueva belleza, una nueva cualidad que la moderna arquitectura podía conseguir con el cristal, en su manifestación más urbana.

Renzo Piano, recogiendo esta tradición expresionista, construye esta esquina vítrea de veinte plantas de altura demostrando que la fenomenología del material sigue siendo un tema de interés para la arquitectura contemporánea, que el vidrio permite condiciones limítrofes de desmaterialización, que permite regular el nivel de transparencia de los edificios con distintas gradaciones, y que su diseño sigue propiciando situaciones de pureza constructiva, de paradójica ligereza, y de gran expresividad. La utopía de Mies se nos muestra aquí construida, adaptándose a una situación urbana específica, conformando asimismo una esquina, resolviendo un problema funcional a la par que estético, manejando de nuevo los signos de la historia para consolidar su apuesta innovadora. Se recurre instrumentalmente a la vanguardia expresionista de la arquitectura moderna para demostrarnos que sus propuestas eran posibles, siempre que se dieran las condiciones necesarias.

Todas estas intervenciones de Renzo Piano vienen a confirmar que el debate irreconciliable antes mencionado entre tradición e innovación puede resolverse a favor de la segunda con la máxima calidad, siendo una manera efectiva de enfrentarse, y dar solución, a una necesidad de renovación urbana tan potente como la requerida por Berlín en esta década.

ALEXANDERPLATZ

Si el debate generado en *Postdamer Platz* tuvo como resultado una cierta consolidación del entorno ur-

bano, aunque con arquitecturas muy diferentes, el caso de *Alexanderplatz* resultó bien distinto. Este escenario literario de la identidad berlinesa, auténtico corazón comercial de principios de siglo, se convirtió en un paisaje desolado en la posguerra. Situada geográficamente de forma opuesta a *Postdamer Platz* respecto al centro histórico de Berlín, las propuestas planteadas tras la caída del Muro en *Alexanderplatz* fueron encaminadas a convertir al rascacielos en el signo de una nueva centralidad metropolitana, si bien con conceptos totalmente antagónicos, como se pudo comprobar en los dos primeros premios otorgados a los concursos convocados, el de Hans Kollhoff (primero) y el de Daniel Libeskind (segundo).

Este enorme espacio, dominado por la torre de televisión que se convirtió en un símbolo del Berlín escindido, se enfrentaba de nuevo a una posible metamorfosis. La solución de Hans Kollhoff planteaba una concentración zonificada de rascacielos, surgiendo de una serie de manzanas cerradas de altura considerablemente menor, creando una especie de «telón de fondo» para el gigantesco ámbito de la plaza, dentro de una ordenada y jerarquizada malla viaria. De clara inspiración neoyorquina en cuanto a la tipología de los grandes edificios en altura, (con una cierta aproximación al carácter del Rockefeller Center), este conjunto de rascacielos respondía a la gran densidad planteada en las bases del concurso, en clara oposición a la operación de *Postdamer Platz*, mucho más ligada en densidad y altura a la ciudad tradicional (aunque con excepciones en las cercanías de *Leipziger Platz*, como hemos indicado anteriormente). Pero para crear una nueva «city» de la nada hay que tener asimilada cultural e históricamente la cuestión de la densidad urbana, asimilación que Kollhoff no pareció demostrar en su propuesta.

Este nuevo «Manhattan ma non troppo», también en manos de la iniciativa privada en cuanto a su proceso y desarrollo, y que supondría la demolición de muchas edificaciones del anterior régimen socialista, encontró suficientes enemigos para no salir adelante.

IL. 13. HANS KOLLHOFF. CONCURSO PARA LA ALEXANDERPLATZ, 1993. PRIMER PREMIO

LA SOLUCIÓN DE DANIEL LIBESKIND

La concesión del segundo premio a Daniel Libeskind en la segunda fase del concurso Alexanderplatz representó de algún modo el reconocimiento al otro polo de la polémica sobre una supuesta simplicidad de la ciudad y la búsqueda de su tradición, con un carácter absolutamente contrapuesto al de Kollhoff. Alejado de cualquier principio de zonificación, Libeskind concibe un organismo unitario «fundido» con la edificación existente, pero descompuesto en multitud de piezas individuales fragmentadas. Una red compleja de espacios públicos y privados, con tres gamas de alturas diferentes, un centro ordenador del caos, pero integrando la historia en el desorden de lo fragmentario. El propio Libeskind nos ilustra claramente sus

IL. 14. DANIEL LIBESKIND. CONCURSO PARA LA ALEXANDERPLATZ, 1993. SEGUNDO PREMIO. MAQUETA

intenciones al respecto: «...Propongo no alterar las rutas de tráfico, no participar en el diseño de nuevas calles, sino reutilizar todas las calles existentes de una manera diferente (...) No monumentalicé al Karl-Marx-Allee, (arteria principal de Alexanderplatz) como los otros competidores hicieron. Propuse construir una serie de pabellones en la mediana para proporcionar instalaciones muy necesitadas por las urbanizaciones cercanas: instalaciones recreativas, cines y restaurantes económicos, instalaciones deportivas, etc. Hay que tratar con los miles de personas que viven aquí y proporcionar instalaciones que median entre la parte antigua de la ciudad y las zonas residenciales. Me niego a orientar mi esquema desde el punto de vista del portal occidental porque creo que la mayoría de la gente querrá otra visión, como lo hice cuando vine a Berlín cuando era niño desde Polonia. Alfred Doblin o cualquiera que viniera del este llegó a la estación Alexanderplatz, y no al zoológico o al Kurfürstendamm. La puerta este a Berlín debe ser reforzada (...) El sitio tiene la altura de Berlín representada por los edificios de Behrens, pero también tiene la altura intermedia de los edificios de Mendelsohn, Mies van der Rohe y Luckhardt, y la nueva altura de la torre de televisión, el Hotel Forum y otras grandes construcciones. Propuse mantener el Kaufhof, duplicar el área de la tienda y actualizarlo con nuevos núcleos de elevadores. Propuse una nueva torre al aire libre, la Torre Odessa, con espa-

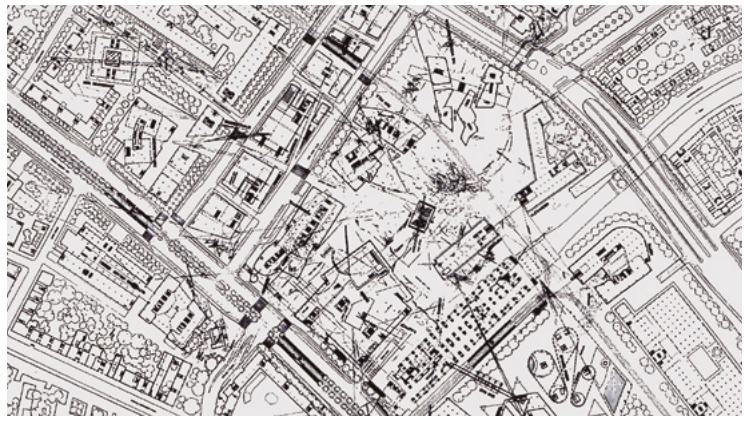
IL. 16. BERLÍN. ALEXANDERPLATZ. ESTADO ACTUAL (2015). FOTO: CHRISTIAN WOLF

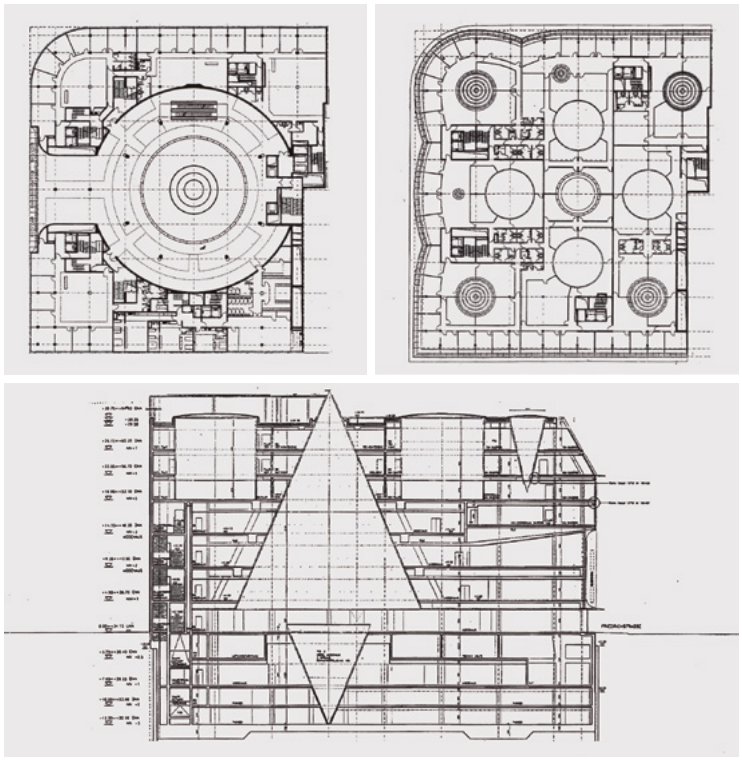
cios de alquiler económicos para los mercados, que operan aquí con frecuencia. La reelaboración y, en particular, la transparencia de los espacios que conducen fuera y dentro de Alexanderplatz son importantes.»[7]

Libeskind opta por una apología del fragmento como conformador de una realidad urbana compleja, una suerte de *Campo Marzio* piranesiano, traer de vuelta la historia desde unos presupuestos de vanguardia, superponiendo sus lenguajes y escalas de lectura y, sobre todo, afianzando la posibilidad de un «orden nuevo» que pudiera convertirse en una fidedigna expresión de la vitalidad y complejidad de la ciudad contemporánea. La ciudad ya no puede ser una memoria de las formas y se configura como un gran engranaje que destaca la independencia de las partes, pero como nos comenta Manfredo Tafuri sobre el Campo Marzio de Piranesi, «...de la misma manera que la historia es análisis reconstructivo de los restos antiguos, así también el lenguaje, precisamente porque al fin se ha liberado de la autoridad de la historia, va a ser crítica activa del propio lenguaje».[8]

En este sentido Libeskind se nos presenta en *Alexanderplatz* como conceptualmente heredero de la gran tradición «crítica» de la arquitectura moderna, acumulando fragmentos y funciones, pero buscando familias, líneas genealógicas aproximativas, grupos de afinidad, una síntesis «serializada» y paradójica de la vanguardia moderna, de-construyendo el mito tipológico. Una suerte de utopía

IL. 15. DANIEL LIBESKIND. CONCURSO PARA LA ALEXANDERPLATZ, 1993. SEGUNDO PREMIO. PLANTA GENERAL





IL. 17. JEAN NOUVEL, GALERÍAS LAFAYETTE, BERLÍN, 1993-96. PLANTAS Y SECCIÓN

positiva, que tampoco en este caso cristalizó en una ciudad real.

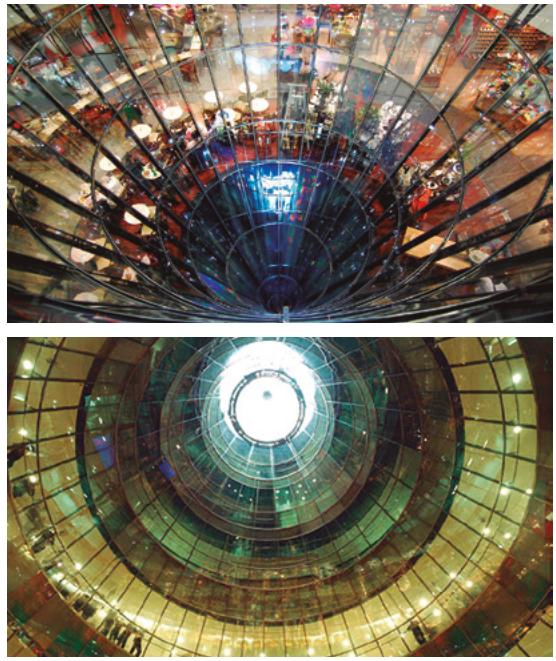
Finalmente, con el paso del tiempo, se optó por mantener las dos torres existentes conocidas como la *Haus des Resiens* y la *Haus des Berliner Verlages*, monumentos anodinos propios de los especulativos años sesenta, y el *Reloj Mundial* junto con la *Torre de la Televisión*, dos de los grandes iconos de la ciudad. El lugar actual es ciertamente inhóspito, con centros comerciales despersonalizados, un lugar donde el capitalismo tras la caída del Muro no pudo triunfar con la brillantez de *Postdamer Platz*.

FRIEDRICHSTRASSE Y EL EDIFICIO DE JEAN NOUVEL

Friedrichstrasse fue durante casi un siglo la gran arteria comercial norte-sur del Berlín histórico. Dividida por el mítico *Checkpoint Charlie*, punto clave durante la guerra fría, la parte sur fue un lugar propicio para los experimentos del IBA en los años ochenta. En la reconstrucción de la parte norte tras la caída del Muro, se llevó a cabo una recuperación de la manzana tradicional, superponiendo distintas funciones y repartiendo asimismo los encargos entre arquitectos de prestigio internacional.

Quizás una de las intervenciones más innovadoras y polémicas fue la del arquitecto Jean Nouvel, quien debía reconstruir una manzana prácticamente destruida, en pleno corazón de *Friedrichstrasse*-norte. El uso comercial del proyecto, destinado a albergar una sede de las famosas *Galerías Lafayette* parisinas, permitió a Nouvel realizar un ejercicio de interpretación absolutamente personal sobre la tipología tradicional de la manzana berlinesa. Por un lado, convirtió la fachada en una piel continua de vidrio, incluyendo la parte inclinada de cubierta, consiguiendo una total continuidad en la materialidad del edificio. Por otro, transformó los patios de manzana tradicionales en una serie de vacíos de forma cónica que perforaban la edificación desde arriba y desde abajo, relacionando visualmente todo el espacio interior. El proyecto manifestaba un gran ejercicio de transparencia, con una planta baja totalmen-

ILS. 20 Y 21. JEAN NOUVEL, GALERÍAS LAFAYETTE, BERLÍN, 1993-96. ESPACIOS INTERIORES



IL. 18. JEAN NOUVEL, GALERÍAS LAFAYETTE, BERLÍN, 1993-96

te libre, careciendo de toda división, constituyendo una plaza interior con acceso directo a la calle. El exterior proclamaba su carácter mediático con dos grandes pantallas, productoras constantes de imágenes, que iluminaban tanto la *Friedrichstrasse* como la perpendicular *Französische Strasse*. Para Olivier Boissière «...el edificio se caracteriza durante el día por los efectos de difusión luminosa, y más aún, si cabe, durante la noche: la arquitectura se crea, de hecho, gracias a variaciones de la geometría y de la luz relacionadas con la climatología, la hora y la naturaleza de las imágenes que se transmiten. Está a medio camino entre la abstracción y la figuración, entre la luz natural y la artificial, prendido en un juego escenográfico que es motor de seducción, de interrogación sobre lo que se exhibe y lo que se oculta, sobre lo inteligible y lo sensible»[9]

Tampoco olvida Jean Nouvel en este edificio su particular compromiso con la historia, pues la esquina que conforma el edificio entronca con la arquitectura expresionista de Erich Mendelsohn, quien, en la década de 1920, (tanto en sus obras berlinesas como en otros lugares de Alemania), ya reivindicaba, como comenta Bruno Zevi, «...la integridad plástica del volumen, aceptando la materia y cargándola de impetuosidades, combatiendo la perspectiva renacentista, haciendo estallar sus planteamientos cerrados (...), estableciendo las condiciones de las masas en movimiento. La condición dinámica —espacio en movimiento— revelada por el contorno lineal.»[10]

El «gesto único», dinámico, rotundo y expresivo, del vanguardismo mendelsohniano (como apreciamos en sus almacenes Schocken en Stuttgart, de 1926, significando esta vez lo cristalino con la esquina curva), es actualizado también por Jean Nouvel, añadiendo nuevas cualidades al lenguaje moderno iniciado por las vanguardias.

El edificio de las *Galerías Lafayette* se nos presenta como un espacio fenomenológico de complejas transparencias, ambigüas lecturas, seducciones visuales y virtualidades percepti-

IL. 19. ERICH MENDELSOHN, ALMACENES SCHOCKEN, STUTTGART, 1926-28

vas que obligan a un continuo replanteamiento de su inteligibilidad. El mismo Jean Nouvel nos explica su particular concepción de esta arquitectura: «...trato de crear un espacio que no sea legible, un espacio que sería la prolongación mental de lo que se ve. Este espacio de seducción, este espacio virtual de ilusión, está fundado sobre estrategias precisas, que son a menudo de desvío (...) Trato de presentar una serie de «filtros» que nunca sé dónde se detienen, una forma de «puesta en abismo», pero a partir de ahí la inspiración funciona (...) Este desvío que provoca la percepción de lo sensible, al hacerlo pasar no por la materia sino por lo inmaterial, es una noción de la cual la arquitectura puede apropiarse (...) Son estrategias que nos permiten componer un espacio arquitectónico, a partir no sólo de lo que se ve, sino de lo que se memoriza en una sucesión de secuencias que se encadenan sensitivamente (...) Se mezcla voluntariamente la imagen real y la imagen virtual, y nunca sabemos qué imagen estamos viendo en el mismo plano (...) Para el arquitecto son juegos, medios de crear un espacio virtual o un espacio mental, una forma de engañar a los sentidos, sobre todo, una forma de conservar un territorio de desestabilización»[11]

Este planteamiento de la arquitectura como territorio de desestabilización que existe más allá de su propia realidad, como creadora a la vez de un lugar y un no-lugar, se dirige precisamente al centro del debate sobre la antinomia tradición-innovación, tan recurrente en esta reconstrucción de Berlín. ¿Debe la arquitectura ser un espacio de seducción, confrontando un objeto con el orden real, con el orden visible que lo rodea? Si fuera así, «la arquitectura poseería una ilusión anticipadora más allá de lo real, sin perder el equilibrio entre lo que debería «controlar» y lo que «podría provocar». La arquitectura, para evolucionar, necesitaría ponerse a prueba, explorar sus límites, tanto espaciales como funcionales y perceptivos, en una actitud de vanguardia constantemente renovada, que debería siempre apostar por un cierto nivel de conflicto con el contexto y con sus propias significaciones adquiridas.»[12] Este es uno de los debates sustanciales de la arquitectura en la última década del siglo, intensificado en Berlín tras la caída del Muro.

DANIEL LIBESKIND Y EL MUSEO JUDÍO

Situado en *Lindenstrasse,* la parte sur de *Friedrichstrasse*, el edificio del *Museo Judío* fue fruto de un concurso convocado en 1989, el año de la caída del Muro, comenzando su construcción en 1993 y finalizando en 1999. Su autor, Daniel Libeskind, quiso transmitir la necesidad de integrar el significado del Holocausto en la conciencia de Berlín. Situado ligeramente al margen de los debates urbanísticos sobre la arquitectura de la ciudad que hemos comentado, el *Museo Judío* planteó y confirmó, de forma singular, la aparición de nuevos aspectos sobre la actualización del concepto de vanguardia arquitectónica en la última década del siglo veinte.

Es una obra tremendamente ambiciosa, y sintetiza mejor que ningún otro proyecto el mundo propio de Libeskind. El Museo Judío es más «acontecimiento» que arquitectura,

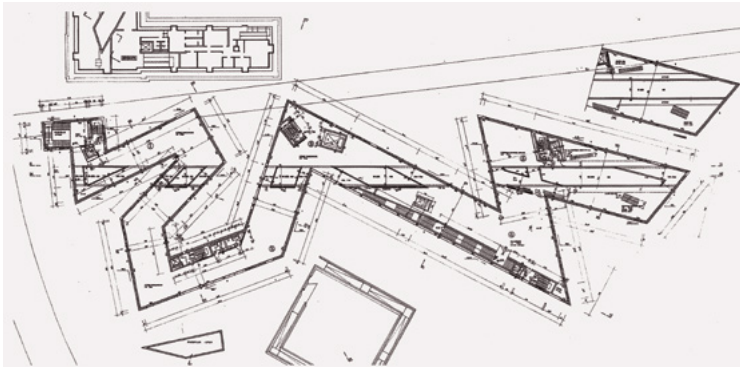
IL. 24. DANIEL LIBESKIND. MUSEO JUDÍO, BERLÍN, 1993-99. EXTERIOR

y en él convergen de forma especial los símbolos, la memoria y el olvido, la música, la palabra y el silencio. La analogía y la metáfora funcionan como aglutinantes para congregar la historia y sus referencias. El propósito del museo es evocar y concretar más una ausencia que una presencia, una ausencia como forma radical de una cultura y una comunidad destrozadas, incineradas, y en cuya cremación arde también la Modernidad.

El edificio no muestra ningún esfuerzo para «encajar» en el contexto, negando completamente tanto la escala, como la masa y la superficie del *Kollegienhaus*, antiguo museo barroco anexo, que es utilizado como una mera entrada tradicional para la nueva estructura. Las poderosas imágenes de las vanguardias, en este caso del constructivismo ruso, están siempre presentes en el edificio, transformadas y desplazadas, reformadas, reconociendo en ellas a Tatlin, El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy y sobre todo, a Wassily Kandinsky. Para Anthony Vidler, «...el exterior irreconocible del Museo Judío (en el sentido de que su forma y apariencia no se pueden entender desde un punto de vista privilegiado) y los espacios 'inmapeables' del interior (en el sentido de que tan sólo una película podría proporcionar los mecanismos de montaje suficientes para su interpretación), todo tiende hacia un modelo 'háptico' de experiencia arquitectónica, alejado de la distancia de visión normal, en un colapso o multiplicación del punto de vista que parece ligado a un colapso paralelo de la perspectiva del mundo»[13].

El proyecto fue titulado por el mismo Libeskind como «entre líneas», porque trata de

IL. 22. DANIEL LIBESKIND. MUSEO JUDÍO, BERLÍN, 1993-99. PLANTA GENERAL



IL. 23. DANIEL LIBESKIND. MUSEO JUDÍO, BERLÍN, 1993-99

dos líneas de pensamiento, organización y relación, que se reflejan arquitectónica y programáticamente en un diálogo limitado pero explícito. Esto confluye, constructiva y espacialmente, en dos estructuras lineales que, combinándose, conforman el volumen del edificio. Una línea es quebrada, y la otra es recta y lo atraviesa todo. En las intersecciones entre ambas líneas se encuentran los vacíos, espacios de 20 m de altura que van pautando el recorrido museístico, ofreciéndose como elementos independientes, prácticamente oscuros, y representando el «horror» del Holocausto.

El exterior revestido de zinc, contribuye, con sus múltiples ventanas rasgadas que parecen cortar el edificio, a constatar el ambiente de misterio general. Es imposible extraer conclusiones sobre lo que sucede en el interior, cómo serán sus espacios.

La entrada se produce por un pasillo subterráneo, constituyéndose la escalera principal como una auténtica «grieta», un espacio lineal de 24 m de altura con una escasa iluminación. ¿Qué pretendió Daniel Libeskind con esta novedosa propuesta? Vidler nos lo aclara de nuevo: «...es, al final, el carácter 'vacío' de este museo, el que se acerca a su condición contemporánea como arquitectura (...) Seguramente este edificio, que se niega a acomodar ningún artefacto, que resiste por sí solo y afirma la primacía de sus propios espacios sobre la obra expuesta, es, en sí mismo, un huérfano arquitectónico. Como tal, está obligado a una existencia solitaria y autónoma, a ser un mendigo en la ciudad.»[14]

Por tanto, si no podemos dilucidar en este edificio en qué términos incluye «lo histórico», quizás podamos entenderlo como una suerte de estado terminal del espacio, un cierre milenario, que se erige como una declaración paradójica del problema monumental del siglo veinte, capturando el espacio, manteniéndolo dentro, preservándolo del exterior. Sus muros conservan el espacio como un museo tradicional conservaría el arte. En este sentido, es un museo de arquitectura.

CONCLUSIÓN. BERLÍN, CIUDAD INACABADA

Tras la década de los noventa, Berlín siguió manifestando urbanísticamente un estado estructu-

IL. 25. DANIEL LIBESKIND. MUSEO JUDÍO, BERLÍN, 1993-99. VACÍO INTERIOR, CON LA INSTALACIÓN *SCHALECHET*, DE MENASHE KADISHMAN

IL. 26. DANIEL LIBESKIND. MUSEO JUDÍO, BERLÍN, 1993-99. ESCALERA PRINCIPAL (GRIETA)

ral de contradicciones, plasmado en grandes zonas vacías, auténticas «heridas» en la ciudad, que nunca fueron sanadas. Las enormes operaciones tras la caída del Muro, recabando la intervención de los mejores arquitectos del mundo, si bien es cierto que generaron sustanciosos debates sobre el lenguaje arquitectónico de la ciudad y arquitecturas tremendamente novedosas, no terminaron de dar respuesta a situaciones urbanas complejas, lugares limítrofes, auténticos *terrain vague* (15) que habían sido generados por la presencia del Muro, o bien heredados desde la pos-guerra. Lugares que, en 1987, dos años antes de la caída del Muro, habían sido rescatados por el director Wim Wenders en su reveladora película *El cielo sobre Berlín*, recalcando su potencialidad de significados, sus posibilidades de libertad alternativa, por encima de sus expectativas de productividad. Estos lugares que en Berlín continúan existiendo, quien sabe si pugnando por sobrevivir sin ser edificados, reclamando su posibilidad de continuar siendo un principio de identidad.

La identidad paradójica, contradictoria a la par que fascinante, de una ciudad inacabada. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 ISASI, JUSTO. *La ciudad demediada. El futuro de Berlín.* Arquitectura Viva nº13, julio-agosto 1990, pág. 11.

2 ISASI, JUSTO. Op. cit., pág. 12.

3 PEPCHINSKI, MARY. *Crónica de una mutación metropolitana. Las nuevas arquitecturas berlinesas.* AV Nº50. Noviembre-diciembre 1994, pág. 14.

4 LIBESKIND, DANIEL. *La banalidad del orden. En contra del dogmatismo.* Ibídem, pág. 104.

5 MARCHÁN, SIMÓN. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos.* Akal / Arte y Estética, Madrid, 1988, pág. 217.

6 SCHEERBART, PAUL. *La arquitectura del cristal.* Colegio Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998.

7 LIBESKIND, DANIEL. *The space of encounter.* Universe Publishing, Nueva York, 2000, págs. 194-198.

8 TAFURI, MANFREDO. *El arquitecto loco: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje.* En *La esfera y el laberinto,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pág. 49.

9 BOISSIÉRE, OLIVIER. *Jean Nouvel.* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pág. 152.

10 ZEVI, BRUNO. *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Poseidón, Barcelona, 1980, pág. 218.

11 BAUDRILLARD, JEAN; NOUVEL, JEAN. *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía.* Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos aires, 2001, págs. 14-15.

12 BAUDRILLARD, JEAN; NOUVEL, JEAN. Op. Cit., pág. 16.

13 VIDLER, ANTHONY. «*Building in Empty Space»: Daniel Libeskind´s Museum of the voice*. En LIBESKIND, DANIEL, *The space of encounter*, Universe Publishing, Nueva York, 2000, pág. 27. (Traducción del autor).

14 VIDLER, ANTHONY. Op. Cit., pág. 28. (Traducción del autor).

15 *Terrain vague*. Término acuñado por Ignacio Solá-Morales en 1995, refiriéndose a «lugares con ausencia de uso y actividad definidos», y «...el sentido de libertad, de expectativa, generado por éstos, de gran potencia evocativa. Vacíos urbanos como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, como expectación». Publicado en *Anyplace*, Anyone Corporation/The Mit Press Corporation/ Cambridge (Mass.), 1995, págs. 118-123. Recogido también en SOLÁ-MORALES, IGNASI de. *Territorios*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, págs., 181-193).

IMÁGENES. REFERENCIAS

Il. 1. Pierre Adenis. *Der Postdamer Platz. Die gröBte Baustelle Europas*. Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH, Berlín, 1999, pág. 117.

Il. 2. El nuevo Berlín. Composición de fragmentos. A&V, nº50, noviembre-diciembre 1994, pág. 112.

Il. 3. A&V nº50, noviembre-diciembre 1994 pág. 21.

Il. 4. https://es.slideshare.net/catedra_internacional/berln-15431919.

Il. 5. https://es.freeimages.com/photo/berlin-reichstag-1451484.

Il. .6. https://www.walterknoll.de/en/inspiration/references/references-reichstag-building-berlin-germany

Il.7. http://catalogo.artium.eus/dossieres/exposiciones/premios-pritzker-viaje-por-la-arquitectura-contemporanea/obra-seleccionada-3

Il. 8. https://www.pinterest.fr/amp/pin/544161567452815267/

Il. 9. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Debis-Haus.Berlin.view_from_Landwehrkanal.jpg

Il. 10. https://www.juergen-reichmann.de/europa/d/berlin_potsdamer_platz_2/1401326/

Il. 11. https://www.pinterest.de/pin/717198309378271784/

Il. 12. https:// dpauc.udc.es/artigo/traslaciones-poeticas-del-rascacielos-para-la-friedrichstrasse-de-l-mies-van-der- rohe/

Il. 13. Revista AV Nº50. Noviembre-diciembre 1994, pág. 50.

Il. 14. *The space of encounter*, Universe Publishing, Nueva York, 2000, pág. 186.

Il. 15. Revista AV Nº50. Noviembre-diciembre 1994, pág. 97.

Il. 16. Christian Wolf, en: https://es.wikipedia.org/wiki/Alexanderplatz#/media/Archivo:Alexanderplatz_in_Berlin_-_Panorama.jpg

Il. 17. Revista AV Nº50. Noviembre-diciembre 1994, pág. 79.

Il. 18. http://www.lankaart.org/2018/05/jean-nouvel-galeries-lafayette-berlin.html

Il.19.https://www.facebook.com/stuttgarthistorisch/posts/das-kaufhaus-schocken-wurde-1926-28-von-dem-architekten-erich-mendelsohn-erbaut-/1149177431880646/

Il. 20. http://www.lankaart.org/2018/05/jean-nouvel-galeries-lafayette-berlin.html

Il. 21. http://www.jeannouvel.com/en/projects/galeries-lafayette/

Il. 22. https://www.museumsportal-berlin.de/es/museos/judisches-museum-berlin/

Il. 23. *The space of encounter*, Universe Publishing, Nueva York, 2000, pág. 27.

Il. 24. https://www.101viajes.com/berlin/museo-judio-berlin

Il. 25. https://arquitectonita.wordpress.com/2012/08/27/museo-judio-de-berlin-por-daniel-libeskind/

Il.26. https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/772830/clasicos-de-arquitectura-museo-judio-berlin-daniel-libenskind

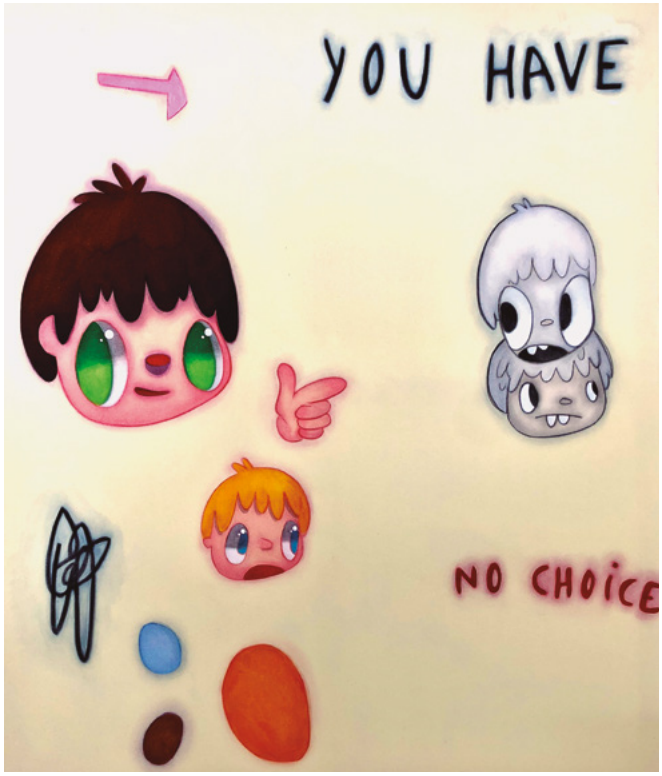
ARTE DESDE MÁLAGA. JAVIER CALLEJA

Francisco Javier Carrillo Montesinos

El encuentro, o la simbiosis, entre naturaleza y cultura ha ido marcando la evolución de los agrupamientos humanos desde las llamadas sociedades de pequeña escala hasta las sociedades globalizándose, no sólo modernas o postmodernas sino a la que ya hemos entrado con la Segunda Digitalización y la Inteligencia Artificial, consecuencia del exponencial desarrollo científico y tecnológico en donde Internet y las redes sociales son el origen de profundas mutaciones en el comportamiento, en el discernimiento y en las opciones y alternativas de los individuos de las sociedades contemporáneas, cuya compleja estructura de comunicación e información se ha mundializado. La creatividad artística no escapa, sino más bien es un resultado, de estas transformaciones y cambios sociales. Los nichos de los creadores de arte se convierten en talleres de producción a la búsqueda de transcender localismos y fronteras en concordancia con las grandes avenidas comunicativas que deciden la oferta y la demanda. Uno de los hechos más significantes de la actual producción cultural lo tenemos en los videojuegos; otro, en el *Art Toys*, el juguete como arte. En ambos, el diseño se ha convertido en un imperativo categórico de la expresión artística. Y el color.

Mickey (sin olvidar al Gato Félix) fue uno de los más recientes pioneros, y precursor, de este arte cuyas raíces coetáneas se encuentran en el Pop como el *comic* o los *grafitti* inseparables de la arquitectura de las periferias urbanas, como *Invader* fijado en muros de ciudades. Mickey entró prácticamente en todos los hogares y llegó a presidir Consejos de Administración y despachos de altos vuelos. Mickey fue transversal en la sucesión de generaciones y me atrevería afirmar que en el diálogo entre adultos, niños y jóvenes adolescentes.

Desde Málaga, porque su nicho creativo está en Málaga, Javier Calleja crea sus juguetes artísticos (pintura y escultura) con materiales diversos y con una paleta de colores que los reviste al tiempo que fija su mirada en la definición de los ojos con las pupilas dilatadas de sus criaturas, ojos grandes de máxima tensión expresiva. Es el resultado de un diseño muy personal, sin duda identificativo de un estilo propio. (Llegado a este punto, remito a los lectores a que recorran detenidamente cada una de las ilustraciones que acompañan a este texto. Ellas hablan por sí solas). Javier Calleja lleva su *Art Toys* a Asia (Hong Kong es una de sus plataformas) cerca de Japón en donde el *Art Toys* impreso es consumo de masas a través de las innumerables publicaciones de *Mangas*, al igual que Corea del Sur, Indonesia y Tailandia, con una potencial demanda en China. Art Basel es un paso obligado. España, Alemania, Miami camino de Nueva York. Creación artística con una gran carga lúdica que potencia la tendencia y que circula al ritmo de la velocidad casi instantánea de las redes, los públicos y los mercados de la globalización. Desde su taller en


YOU HAVE
NO CHOICE

WAITING
FOR
A
WHILE

THAT'S
THE
WAY

EXPOSICIÓN DE JAVIER CALLEJA

Málaga, Javier Calleja podría decirse tiene una demanda, unos «fans», a primera fila en España. Pero Javier Calleja no es una fábrica de *Art Toys* (o *Designer Toys*) en serie. Cada una de sus obras es única; es un mundo aparte. Esto requiere un minucioso trabajo de creación que, a pesar de la demanda y de los «fans», no cede a la tentación de la producción en cadena. Cada uno de los juguetes artísticos, en donde no está ausente grandes dosis de imaginación, portan su firma de ejemplar único. Son juguetes artísticos muy codiciados por los coleccionistas. (En Japón y en Indonesia, los coleccionistas de publicaciones de *Mangas* son millones, aunque en este caso responden a grandes tiradas editoriales y a bajo costo, como es el caso de un videojuego).

El Museo de Arte Modernos de Nueva York (MOMA) tiene una exclusiva de *Art Toys* del japonés Takashi Murakami. Y en su exposición permanente *Diseño aplicado*, sobre videojuegos, tiene 21 títulos que ampliará hasta la cuarentena, «cumbres del diseño como más elevada forma de expresión creativa y ejemplos de interacción con el diseño». No es aventurado imaginar que los muñecos artísticos de Javier Calleja lleguen un día a ser protagonistas en el diseño y animación de videojuegos a gran escala y difusión. Diversidad y plenitud del *Contemporary Art*.

¿Es contemporáneo el *Art Toys*? En su evolución, sí lo es. Pero abundan los juguetes lúdicos para niños (y para mayores) en el Museo de El Cairo sobre el Egipto antiguo; en los museos de la Antigüedad de Grecia y Roma; incluso en Babilonia y los encontrados en excavaciones en Palestina o en China... por no hacer referencia a la Edad Media, y al XVIII hasta nuestros días. Las sociedades contemporáneas atraviesan por un «Cambio de Era», en donde el diseño tiene mucho que decir con la imaginación, la fantasía, la libre expresión creativa, así como los materiales utilizados para construir o deconstruir un juguete lúdico que ya entró en los museos de Arte Contemporáneo. Quizá la valoración de *Art Toys* y de bien cultural (como los videojuegos) es más propio de nuestro tiempo que de la época de los Reyes Godos, cuyos juguetes lúdicos sí que los encontramos en los museos del mundo mundial como creaciones de culturas y de civilizaciones que quedaron atrás. •

CONCEPTO Y DISEÑO DEL ESCUDO DE ANDALUCÍA QUE REPRESENTA LAS COLUMNAS DE HÉRCULES[I]

Sebastián García Garrido

ANTECEDENTES

Con motivo de la celebración del Centenario de la proclamación de los símbolos de Andalucía, en la Asamblea de Ronda que promueve Blas Infante para el 13 y 14 de enero de 1918, publicamos en este *Anuario* un amplio estudio sobre el emblema de Andalucía[1]. Las conclusiones del mismo resolvieron ya la problemática de base, que es apropiarse del emblema de la ciudad de Cádiz, un territorio diferente, aunque se encuentre dentro de la comunidad, y por otro lado resolver su configuración heráldica. Es posible elegir y aludir en ambos emblemas a este mito de la antigüedad, si el símbolo que se utilice queda claramente diferenciado. Para ello fue preciso revisar la representación habitual del blasón de la ciudad, para valorar su pertinencia y a la vez concordancia con la resolución de la Asamblea de Ronda. Analizamos la interpretación visual de esos componentes en el otorgado a Cádiz por Alfonso X, y en el texto oficial adoptado para Andalucía. Todo ello con la intención de poder discernir qué elementos, y su representación, serían acordes para constituir el emblema andaluz y definir una representación adecuada que permita las soluciones gráficas que se puedan interpretar luego de manera consciente respecto a sus límites iconográficos.

Recordamos el texto original aprobado en la Asamblea Regionalista de Ronda, sobre lo que Infante denomina «las insignias de Andalucía»[2]: «El escudo de nuestra nacionalidad es el de la gloriosa Cádiz, con el Hércules ante las columnas sujetando los dos leones; sobre las figuras la inscripción en orla: 'Dominator, Hércules, Fundator' (...) Este escudo deberá ser orlado con el lema del Centro Andaluz: Andalucía para sí, para España y la Humanidad»[3]. La primera interpretación gráfica del escudo es la pintura que presidió la Asamblea de Ronda, reproducida en el citado informe previo, exactamente el es-

ESCUDO DE ANDALUCÍA. DE AZUR, DOS COLUMNAS DE PLATA RESPECTIVAMENTE CON LA INSCRIPCIÓN 'ABYLA' Y 'CALPE'. BORDURA DE ORO CON EL LEMA: 'ANDALUCÍA POR SÍ PARA ESPAÑA Y LA HUMANIDAD'

1

2

3

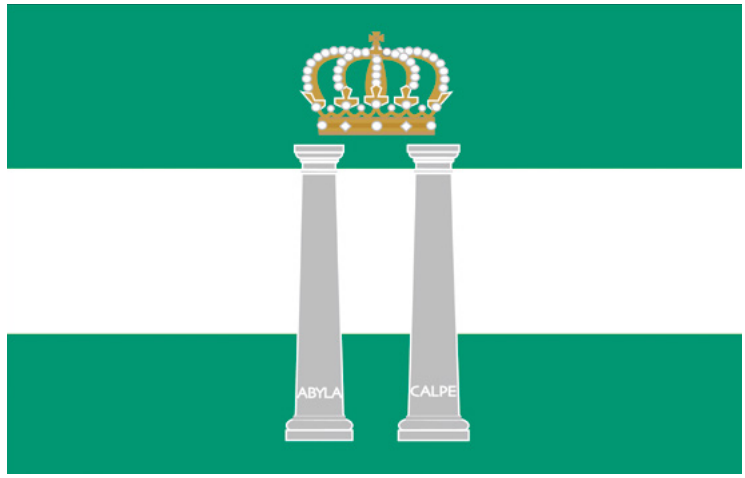
4

5

1. ESCUDO DE ANDALUCÍA / **2.** REPOSTERO DEL ESCUDO DE ANDALUCÍA CON BORDURA /
3. REPOSTERO CON EL ESCUDO DE ANDALUCÍA SIMPLIFICADO / **4**. ARMAS DE ANDALUCÍA EXENTAS /
5. REPOSTERO CON EL ESCUDO DE ANDALUCÍA

cudo de la ciudad de Cádiz, con el añadido del lema andalucista. No obstante, este lema se retoca en 1931 y originariamente se situaba en orla —como indica el texto—, alrededor del escudo.

Al inicio del gobierno autónomo de Andalucía se requería definir oficialmente el escudo de nuestro territorio y en el primer Boletín Oficial de la Junta de Andalucía se publica el correspondiente texto institucional. La definición oficial escrita se denomina expresamente como *blasón*, y no debe limitarse con ningún referente gráfico, que dependerá de las necesidades de la función, del soporte, y de la capacidad creadora del autor que lo interpreta. Por ello de todos los emblemas existen ejemplares muy diferentes, en cuanto a las aplicaciones, épocas, estilos, etc. que son todos válidos si se atienen a la descripción oficial del blasón. El citado texto oficial quedaba así: «Hércules prominente entre dos columnas, expresión de la fuerza eternamente joven del espíritu sujetando y dominando a dos leones que representan la fuerza de los espíritus animales, con una inscripción a los pies de una leyenda que dice: Andalucía por sí para España y la Humanidad. Cierra las dos columnas un arco de medio punto con las palabras latinas 'Dominator Hércules Fundator' también sobre fondo de la bandera andaluza»[4].



BANDERA DE ANDALUCÍA CON ESCUDO

RESULTADOS DEL ESTUDIO DE LOS SÍMBOLOS REFERENTES AL EMBLEMA OFICIAL DE ANDALUCÍA

Cien años después de aquel acto en Ronda, en que se definieron los símbolos de Andalucía, a los que el propio Blas Infante denomina «las insignias de Andalucía»[5], tras comprobar las deficiencias, en los conceptos y en la traducción al lenguaje heráldico, de los modelos gráficos que encarga el propio Blas Infante, se emprende esta rehabilitación respetando el texto que se recoge en el acuerdo. Por otra parte tenemos la complejidad del emblema instituido en 1981 como escudo oficial de Andalucía, su disfuncionalidad, su deterioro simbólico e incluso el escaso atractivo —que impide una imprescindible y valiosa conexión emotiva de quienes se deben sentir representados por él— han propiciado que el Gobierno autónomo haya venido eludiendo este imprescindible referente de una conciencia común. Este emblema oficial queda en un segundo plano, como identidad visual corporativa, ante la creación de una interpretación mucho más acertada en cuanto a diseño gráfico, de Alberto Corazón en 1997, pero que mantiene la falta de concordancia con lo que supone un emblema territorial y la iconografía equivocada de las anteriores opciones, en que sigue representando un Hércules en el papel de Tarzán, sin la piel del león de Nemea con que debía ir vestido, y con unos leones domados que nada tienen que ver con las fuerzas que representan en la leyenda. Este sucesivo conflicto originó una nueva interpretación, como percepción minimalista del emblema, que es la denominada «marca genérica», carente de referente ni atractivo.

Las necesidades actuales de la identidad visual corporativa, tal como se ha demostrado en el proceso seguido en la propia Junta de Andalucía, justifican que el actual gobierno se haya visto obligado a introducir un nuevo anagrama para suplantar a la marca genérica. Una solución para una

IZQUIERDA: MEDALLA E INSIGNIA DE ANDALUCÍA PARA LOS PARLAMENTARIOS. DERECHA: MEDALLA E INSIGNIA DE ANDALUCÍA PARA LOS DISTINGUIDOS CON ESTE GALARDÓN POR PROVINCIAS

identidad visual de servicio corporativo, paralela al escudo oficial, que al menos posee inicialmente un atractivo y alude a algo tan unánime como es el nombre de Andalucía. Sin embargo, es un anagrama del que existen innumerables versiones similares, referidas a otras entidades, e incluso una delicada coincidencia con diseños registrados por una empresa cuya finalidad es ingresar beneficios por los derechos de uso de sus propuestas. Pero esta nueva identidad visual corporativa del Gobierno de Andalucía no resuelve aún poder disponer de un escudo o emblema adecuado que represente a su territorio y, a su vez, al organismo responsable de su administración.

CONCLUSIONES SOBRE EL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y SIMBÓLICO DE LA IDENTIDAD VISUAL DE ANDALUCÍA

El mito de las columnas, generadas por Hércules, es el referente más claro a nuestra tierra en el mundo clásico y en la actualidad, un concepto que puede generar una interpretación sencilla y distintiva. Estas columnas exentas serían un elemento esencial de ese concepto andalucista, que simplificado se diferencia sustancialmente del emblema de Cádiz, aunque comparten la referencia al mito de Hércules. Por otra parte, las columnas se introducen en el escudo de la ciudad de Cádiz ya en el siglo XIII, en que se conceden, y en principio, sólo se representaba secularmente a Hércules separando dos leones. Si el emblema tiene la consideración de escudo su esmalte heráldico sería *plata*, propia del mármol clásico y de las rocas del estrecho. En este caso, el obligado fondo, *campo* del escudo, sería indudablemente de *azur*, en alusión al mar Mediterráneo que propagó las múltiples relaciones, y por tanto la cultura entre todos los pueblos que habitaron en sus orillas y concibieron nuestro territorio como el extremo occidental del espacio común. El mismo azul que separa ambas columnas y los continentes de Europa y África, que conforman las orillas norte y sur del mundo clásico.

El mismo color del océano que recurrió a las mismas columnas de Hércules, mediante el lema *NON PLVS VLTRA*, para orientarlas en sentido

MEDALLA E INSIGNIA DE ORO DE ANDALUCÍA V.1

MEDALLA E INSIGNIA DE ORO DE ANDALUCÍA V.2

MEDALLA E INSIGNIA PARA HIJO PREDILECTO DE ANDALUCÍA, CON TIPOGRAFÍA PERFORADA EN LA CHAPA DEL SOPORTE

inverso, mediante el *PLVS VLTRA* de la divisa personal de Carlos V, que las convierte en las puertas hacia el Nuevo Mundo y en consecuencia representaron el escudo de América. Un Nuevo Mundo vinculado indiscutiblemente con Andalucía, de la que salieron las naves con los marinos andaluces, y donde se estableció el comercio y el vínculo directo con las regiones de ultramar. Un azul del mar de la comunidad española con más kilómetros de costa, con la que limitan seis de las ocho provincias andaluzas. Azul igualmente de un cielo despejado, de una tierra con un clima envidiable, propio de la ubicación más meridional de Europa. Esto no implica que el símbolo de las columnas de Hércules no podamos incorporarlo exento, sobre un fondo neutro o de la propia bandera de Andalucía, en interpretaciones interesantes para determinados usos en que, por ejemplo, se integren emblema y enseña.

Materializaciones plenamente funcionales y atractivas, de este referente conceptual, las contemplamos en las columnas del monumento a Colón en los Jardines de Murillo de Sevilla, en las clásicas columnas de la Alameda Hércules, en Sevilla; o las que delimitan la entrada de la urbanización Nueva Andalucía (Antonio Cano, 1971), en Marbella; las de Puerta Tierra en Cádiz; o las Columnas de Los Barrios, cercanas al estrecho, obra del arquitecto Rafael de la Hoz, en 2010. Se trata de casos en diferentes lugares de Andalucía, que han interpretado uno de nuestros más destacados símbolos históricos mediante esas dos columnas o hitos a uno y otro lado del Estrecho. Las columnas, en su caso, son Andalucía, mientras Hércules no es un referente propio sino común al espacio Mediterráneo.

La versión oficial del emblema o escudo de Andalucía, respondería al siguiente blasón:

> De azur, dos columnas de plata grabadas respectivamente con los nombres
>
> 'ABYLA' y 'CALPE'. Bordura de oro con el lema
>
> 'Andalucía por sí para España y la Humanidad'.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 Informe que reúne las conclusiones que en su día se publican en el *Anuario* 2017 de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, titulado: «Centenario de la definición del escudo de Andalucía», pp. 145-158.

2 Ley 3/1982, de 21 de diciembre, sobre el himno y el escudo de Andalucía, en legislación consolidada BOE-A-1983-4469, p. 2.

3 RUIZ LAGOS, Manuel. El Andalucismo militante, Jerez 1979, p. 153.

4 Texto aprobado en el Parlamento de Andalucía, Ley 3/82. BOJA, núm. 1, de 4-enero-1983.

5 Ley 3/1982, de 21 de diciembre, en exposición de motivos.

APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE RENZO PIANO

Ángel Asenjo Díaz

INTRODUCCIÓN

En el año 2019, cuando de forma generalizada se ha considerado a la ciudad de Málaga, desde distintos foros culturales, turísticos y ciudadanos, como la Ciudad de los Museos, nos parece obligado pensar en la figura de Renzo Piano para las monografías que realizamos en los últimos años para este Anuario de la Real Academia, sobre los más relevantes protagonistas de la arquitectura actual. Dentro de la vasta obra proyectada por este insigne arquitecto muchas de las edificaciones realizadas son grandes e importantes museos, todos ellos de una calidad proyectual y constructiva extraordinaria, razón por la que lo podemos considerar, entre otros calificativos, como el «Arquitecto de los Museos», ya que ningún otro arquitecto ha hecho una aportación tan valiosa a la arquitectura museística en los últimos tiempos.

La figura de Renzo Piano es muy rica y diversa en todos los sentidos, caracterizándose su obra por haber estado guiada por un especial entendimiento de la tecnología aplicada a la arquitectura, lo que ha realizado con una enorme sensibilidad, procurando siempre un tratamiento especial de los espacios, la luz y los materiales, lo que ha hecho de él uno de los más destacados arquitectos de la arquitectura reciente.

Cuando le entregaron el Premio Pritzker, el 17 de junio de 1998, el representante del jurado que le otorgó el premio, actuando como presentador, comentó que se le atribuía esta distinción porque la colección de edificios de Renzo Piano es sorprendente, tanto por su alcance, como por su diversidad de escala, materiales y formas. En este mismo discurso también afirmó que es un arquitecto cuyas sensibilidades representan una amplia gama de respuestas, que se pueden insertar tanto en este siglo como en los anteriores, pues su inspiración parte de los maestros modernos que le precedieron y se remonta hasta la figura de Brunelleschi en el siglo XV, lo que manifestó desde el entendimiento de que Renzo Piano es un arquitecto que realiza una arquitectura totalmente actual, controlando todas las fases del proceso de diseño y de la construcción, desarrollándola desde el trabajo manual hasta la aplicación de las técnicas informáticas y haciendo gala en todo momento de una gran sensibilidad por los materiales, pues es algo vivido desde su infancia.

El discurso de respuesta lo inició haciendo referencia a la profesión de sus antepasados, ya que el hecho de nacer en el seno de una familia de constructores, le posibilitó desde pequeño ir a las obras con su padre, disfrutando de verlas crecer partiendo de la nada. Afirmó también, que para él una obra de construcción era algo mágico, pues contemplaba como a partir de un montón de arena y ladrillos se creaba un edificio alto y sólido en el que podían vivir las personas, y es por esto por lo que su carrera se la ha planteado como una búsqueda de la materialización de un sueño de infancia, y esto es lo que

probablemente lo ha hecho diferente, siendo su arquitectura en buena parte resultado de sus primeras experiencias.

En este mismo discurso dado en la Casa Blanca, Renzo Piano afirmó que la arquitectura es un arte, que utiliza la técnica para generar emociones, y lo hace con su propio lenguaje, que está conformado por el espacio, las proporciones, la luz y los materiales, que siempre procura armonizar a través de la ligereza, lo que constructivamente se planteó resolver a través de formas y estructuras ingrávidas, desde un entendimiento que va más allá de lo físico. Razón por la que en sus obras con frecuencia se encuentran elementos inmateriales tales como las transparencias y las vibraciones de la luz, que forman parte de la composición arquitectónica, conjuntamente con las formas y los volúmenes.

En general, la arquitectura de Renzo Piano es desenfadada, a pesar de que tiene muy claro que la arquitectura es algo muy serio. En su obra se puede observar un enorme equilibrio entre lo pesado y lo ligero, entre la luz y la sombra. Lo pesado y la sombra son parte esencial de cualquier edificio, pero en su arquitectura de forma permanente prevalece lo ligero y la luz, y sus edificaciones parecen listas para levantar el vuelo en cualquier instante.

Entre otras consideraciones, Renzo Piano rechaza el estilo en su arquitectura, pues afirma que el estilo es como una jaula de oro, en la que muchos se encierran, pero para él cada obra es como un nuevo comienzo de la vida, y considera que el arquitecto debe de afrontar cada proyecto como un nuevo reto al que enfrentarse y buscar su solución particular, y no preocuparle cualquier reconocimiento de la obra proyectada, sino la coherencia de la obra arquitectónica resultante.

También debe considerarse que a Renzo Piano le interesa la artesanía, lo que le lleva a hablar con frecuencia de los artesanos para explicar su trabajo, en el que por coherencia y profesionalidad tiende a la repetición de los gestos, afirmando que cuando tiene que resolver una junta, por ejemplo, piensa que no debe de olvidar la forma en que se han realizado en infinidad de ocasiones y muchas de ellas de forma distinta, pues cree en la estratificación de la experiencia. En este sentido, piensa que no es aconsejable inventar algo nuevo a toda costa, sino llevar a efecto un metabolismo de la experiencia, algo que debe vivirse de forma alegre y sin complejos. Este entendimiento de lo artesano y, en consecuencia, de la obra de arte, normalmente se alcanza mediante la repetición de gestos. Es este pensamiento, lo que le ha llevado a un especial entendimiento del espacio artístico, que por extensión es el espacio expositivo y/o museístico, que ha proyectado y construido en repetidas ocasiones de forma magistral, y es la razón por lo que ha sido elegido para esta monografía.

Para alcanzar un mejor entendimiento de la obra arquitectónica de Renzo Piano, nos preguntamos por la forma en que consigue conservar su calidez y amabilidad en todos sus proyectos, en cualquier lugar del mundo, y creemos encontrar la respuesta cuando nos dice que para la ideación de cualquier proyecto solo se involucra en el mismo después de pasar un tiempo en el lugar de su emplazamiento, escuchándolo. Durante uno o dos días realiza bocetos in situ, lo que entiende como una especie de taquigrafía, que le permite debatir posteriormente con sus colaboradores determinadas cuestiones concretas, imponiendo la respuesta profesional sobre el estilo. Para ello, normalmente esboza los proyectos de forma rápida en el estudio y posteriormente desarrolla con sus colaboradores grandes esfuerzos de reflexión y redefinición. La arquitectura para él es un trabajo lento, pues una cosa es tener una buena idea al principio, y otra es que siga siendo válida hasta el final del proyecto. En todos sus proyectos se planea un desafío, buscando en todo caso la modernidad hasta el final del mismo, asegurándonos que hay que luchar a contracorriente, pues normalmente somos atraídos innecesariamente por el pasado, entendido éste como un refugio seguro, como

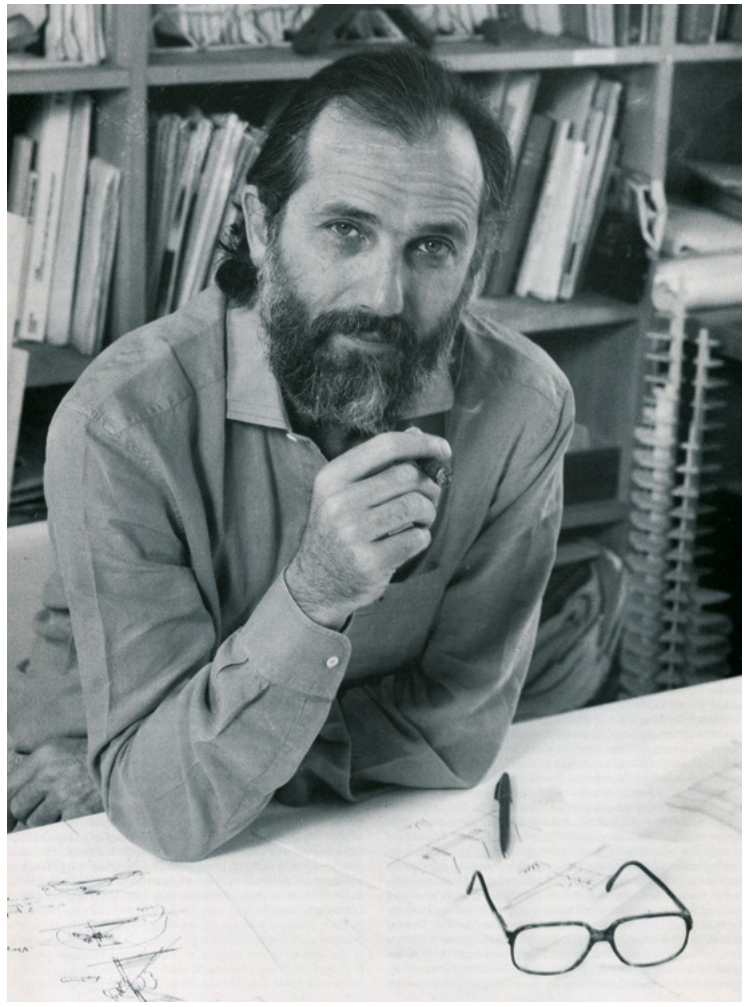
una tentación constante, mientras que lo difícil es la búsqueda del futuro, considerado éste como el único lugar al que debemos dirigirnos, si realmente queremos dirigirnos hacia algún lugar. Esta es la posición de Renzo Piano y es quizás una de las más importantes razones por las que actualmente es considerado como uno de los grandes arquitectos de su tiempo, y aunque es un producto de la cultura europea, se caracteriza por no estar envuelto en la nostalgia del pasado, lo que permite dar la más adecuada respuesta arquitectónica en cualquier lugar del mundo.

ORÍGENES Y FORMACIÓN (1937-1970)

Renzo Piano nació en Génova, en el año 1937, donde inició sus estudios en la Facultad de Arquitectura de Florencia, graduándose en la Escuela Politécnica de Arquitectura de Milán en 1964. De forma paralela, su hermano mayor estudió en la Escuela de Ingeniería de Génova, graduándose en 1965. Su padre, Carlo Piano, junto con sus tres hermanos, crearon la empresa Fratelli Piano, sobre la base del negocio de la albañilería que fundó su abuelo. Tras la guerra, la empresa familiar prosperó construyendo casas y fábricas, así como vendiendo materiales de construcción. Estas circunstancias familiares sin lugar a dudas, han influido en el gesto artesano que puede observarse de forma persistente en la obra de este arquitecto.

Tras terminar sus estudios de arquitectura trabajó en la empresa familiar, realizando diversos diseños bajo la dirección y supervisión del arquitecto Franco Albini. Durante este período realizó diversos trabajos, entre los que destaca, como la finalización de este aprendizaje, el proyecto del Pabellón de la Industria Italiana para la Exposición Universal de Osaka de 1970, en Osaka, Japón (1969-1970), que realizó en colaboración con su hermano mayor Ermanno, ingeniero.

Con anterioridad, desde finales de 1964 y principios de 1965, realiza una serie de trabajos, en los que pueden observarse reminiscencias de



RENZO PIANO

otros trabajos de otros arquitectos o ingenieros, realizados todos ellos con cierta tecnología. En este período de aprendizaje, desarrolló proyectos para la construcción de determinadas edificaciones industriales, que resolvió, en un caso, con una Estructura Espacial de Acero y Cubierta de Poliéster Reforzado, también en Génova, Italia, (1964-1965) y, en otro caso, con Estructura de Acero Pretensado y Cubierta de Poliéster Reforzado, en Génova, Italia, (1966), lo que le llevó a proyectar la Estructura Móvil de la Fábrica de Extracción de Azufre en la zona de Pomazía, en Roma, Italia, *(1976),* que proyectó después de diseñar y más tarde la Fábrica EPI, en Génova, Italia, (1968), año en el que también proyectó el Pabellón para la XIX Trienal de Milán.

Estos trabajos iniciales los desarrolla con la empresa familiar, combinándolos con los trabajos

realizados como parte de su formación profesional, que desarrolló en las oficinas del arquitecto norteamericano Louis Khan, en Philadelphia, y en las del ingeniero polaco Stanislaw Makowski, en Londres. Este último era una figura central en el desarrollo de mallas espaciales en la arquitectura contemporánea, lo que incrementó su admiración por los ingenieros, con los que llegó a tener determinadas relaciones laborales, destacando la que tuvo con el ingeniero Peter Rice, que había trabajado en el proyecto de la Sidney Opera House, colaborando con Richard Rogers y con el proyecto del Centro Cultural Pompidou, estableciendo una relación de admiración mutua con este ingeniero. En esta estrecha relación profesional ha de tenerse en cuenta que el arquitecto, al igual que el artista, actúa motivado por consideraciones personales, mientras que el ingeniero procura racionalizar el problema mediante la expresión de una idea, que expone a través de las propiedades esenciales de la estructura, el material o cualquier otro elemento impersonal. Esta diferencia entre el ingeniero y el arquitecto, de la que eran conscientes, es lo que les permite trabajar en un mismo proyecto aportando cada uno al mismo lo mejor de sus conocimientos, de forma diferenciada.

Pese a su orientación técnica, Renzo Piano también estuvo influido por el punto de vista imaginativo y optimista de figuras tan sobresalientes como Peter Cook y Cedric Price, máximos representantes del Grupo Archigram, a quienes visitaba con frecuencia, durante los tres años en los que impartió clases en la Architectural Association de Londres, lo que unido a los estudios que realizó sobre las obras de los notables ingenieros Nervi y Fuller, nos permite vislumbrar las fuentes sobre las que se apoya en gran medida su obra, que siempre han tenido un enorme grado de autenticidad, tanto en su diseño como en su estructura, no sucumbiendo en ningún momento a las modas superficiales existentes en el momento de la iniciación de su carrera profesional, en una época marcada por las tendencias postmodernas.

En este período de aprendizaje, cuando todavía no conocía a Peter Rice, quien estaba trabajando en 1966 en la Oficina de Ove Arup and Partners en Londres, resolviendo las estructuras con telas y cables de acero especiales, (y posteriormente para Frei Otro en Alemania, cuando estaba diseñando el Estadio para los Juegos Olímpicos de Múnich en 1972), es cuando de forma paralela, Renzo Piano realizó el mencionado proyecto de la edificación industrial de Pomezía, en Roma, cuya cubierta resolvió con paneles de poliéster, que podían desmontarse y trasladarse a otro lugar, idea que más tarde trasladó al proyecto del Pabellón Itinerante IBM, que fue montado varias veces en varias ciudades entre 1983 y 1986, con lo que consolidó estas ideas.

Esta fase inicial de su obra la culmina con el antes indicado proyecto del Pabellón de la Industria Italiana de la Expo-70 de Osaka, en Osaka, Japón (1969-1970), cuya estructura de acero ligero y cuya cubrición de poliéster reforzado se montaron en Japón en el plazo de dos meses, lo que fue objeto de numerosos elogios. Conoció entonces a Richard Rogers, con quien seguidamente diseñó el Edificio Administrativo de la Compañía B&B Italia, en Novedrate, en Como, Italia (1971-1973), resuelto con una estructura modular y suspendida, que deja a la vista los conductos de brillantes colores azul, rojo y amarillo, lo que constituye la base de las ideas que recogieron en la propuesta presentada al Concurso para la adjudicación del proyecto del Centro Cultural Pompidou, en París, Francia.

ETAPAS EN LA EVOLUCIÓN DE LA OBRA (1971-2019)

Primera Etapa (1971-1988)

Esta etapa, en la que Renzo Piano pasa a ser conocido a nivel internacional, la iniciamos con el proyecto del Centro Cultural Pompidou de París en 1971, cuando los jóvenes arquitectos Richard Rogers de 38 años y Renzo Piano de 35 años, se unen para presentarse al Concurso para la construcción de este Centro Cultural, una edificación de 100.000 m^2 de espacios destinados a albergar el arte, el diseño y las artes inter-

CENTRO CULTURAL POMPIDOU, PARÍS (1973-1977)

pretativas, así como una biblioteca, que resolvieron con sorprendentes formas, enmarcadas en las ideas de la arquitectura high-tech, que dieron lugar a reacciones enfrentadas en el público desde el primer momento. Este concurso lo ganaron a partir de plantearse ambos arquitectos un reto para los eruditos y una parodia formal que desarrollaron a través de un conjunto de imágenes tecnológicas, que, sin lugar a dudas, eran expresión del tiempo en que fueron proyectadas. Con Richard Rogers y Renzo Piano colaboró Peter Rice, quien afirmaba que estos arquitectos, desde el principio, tenían una idea clara del edificio que deseaban proyectar, cuya imagen fuera expresión de las ideas impartidas por el grupo Archigram, que, de alguna forma, eran la expresión del optimismo de los años sesenta. Proyectaron una gran estructura, en la que podía suceder cualquier cosa, en todo caso basada en las ideas recogidas en las bases del concurso, en las que se decía que la cultura no debía ser elitista, sino que debía ser entendida como otra forma de información, abierta a todos en un entorno agradable y sin clases. Desde estas ideas y con su flexibilidad y orientación técnica, incluso en los detalles de su construcción, diseñaron el edificio del Centro Cultural Pompidou combinado las ideas dimanadas de la industria y del público en general, conformando un edificio destinado a acabar con la versión elitista de la cultura.

El diseño y la construcción del Centro Cultural Pompidou, en París, Francia (1973-1977), es la primera gran obra de Renzo Piano y para nosotros es el inicio de su gran obra, por la que se dio a conocer su forma de trabajar y la de Richard Rogers, colaborando con ellos en este proyecto el gran ingeniero Peter Rice, que fue quien decidió que este edificio se diseñara utilizando acero fundido como material principal. Esto constituyó una forma de creación arquitectónica a partir de la estructura, entendida ésta como elemento de sorpresa, cuya imprevisibilidad, por la inusual conjunción de piezas fundidas entre elementos de acero, convertiría la estructura en parte esencial de este edificio, permitiendo la creación de grandes espacios interiores abiertos y diáfanos. Es difícil decir algo distinto de lo mucho que se ha escrito sobre este edificio hasta la fecha, pero con independencia de lo que se haya dicho, queremos resaltar que el Centro Cultural Pompidou es la mayor expresión arquitectónica de la «arquitectura high-tech». Su origen se encuentra como ya hemos indicado en el Grupo Archigram, que la plantearon como alternativa al brutalismo arquitectónico y también como reacción al monótono y depurado estilo moderno de postguerra. De esta forma, frente a la arquitectura fuerte y expresiva propia del brutalismo, propusieron desarrollar una arquitectura más liviana, en la que se incorporaran elementos tecnológicos que aportaran imágenes monumentales con una retórica ingenieril, que nos hacen pensar en las obras de ingeniería del siglo XIX, lo que de alguna forma podría interpretarse como una actitud nostálgica, pero no es así. En sus trabajos, se limita a utilizar la técnica y los materiales industriales de forma pragmática, dándoles un uso adecuado, alejándose de las ideas preconcebidas, lo que le ha permitido obtener sorprendentes resultados, como es el caso de este centro cultural, cuya belleza y sensibilidad va más allá de los principios básicos de la arquitectura high-tech, para enraizarse en las ideas de la arquitectura entendida en su más amplio sentido.

Uno de los pocos trabajos que obtuvo el Estudio de Arquitectura que habían constituido de forma conjunta Richard Rogers y Renzo Piano, después de haber ganado el polémico concurso por el que se les adjudicó el Centro Cultural Pompidou, fue precisamente la Sede del IRCAM (Institute de Recherche et Coordination de la Acoustique et la Musique), situado en la misma plaza del Beauburg, en Paris, Francia (1973-1977). Diez años después de terminada esta caja de música subterránea, este instituto, agobiado por la falta de espacio decidió ampliar sus dependencias aprovechando la existencia

MUSEO DE LA MENIL COLLECTION EN HOUSTON, TEXAS (1982-1986)

de un edificio y un solar vacío, situado de forma adyacente al mismo, lo que le fue encargado a Renzo Piano. Esta Ampliación de la Sede del IRCAM, en Paris, Francia (1987-1990), no lo planteó en competencia con el centro cultural, sino de forma muy distinta, realizando de forma directa un edificio de cierre de esta esquina con una fachada de ladrillo visto y cristal, como una caja con un leve toque de singularidad, que nos recuerda a la Maison de Verre, de Pierre Chareau, que es una obra de auténtica artesanía industrial.

Después de la gran obra de este centro cultural, el primer trabajo destacable de Renzo Piano es el proyecto de Rehabilitación de las Instalaciones de la Factoría Schlumberger, en Montronge, en París, Francia (1981-1984), que resuelve proponiendo la ordenación de un jardín, de forma que partiendo de las instalaciones existentes, que ocupaban una gran parcela de ocho hectáreas, remodela los edificios altos y elimina los más bajos, con el fin de crear un conjunto edificatorio alrededor de gran parque urbano para disfrute no solo de los empleados de la empresa, sino también de todo el barrio colindante. La estructura de los bloques existentes se ha mantenido en su totalidad, reordenando su interior con elementos constructivos visualmente más ligeros y pintados con colores primarios. Las ideas más creativas del proyecto las centra en el jardín interior de la manzana, conformando una colina artificial, una no-arquitectura, que oculta un gran aparcamiento y una zona de servicios colectivos, a la que se accede a modo de calle comercial cubierta por una estructura ligera de lámina de teflón translúcido. El resto del parque es un jardín, en el que busca de forma intencionada una gran visibilidad de elementos paisajísticos, con lo que obtuvo un acertado resultado de integración de arquitectura y naturaleza.

La concepción ingenieril que Renzo Piano tiene de la arquitectura y la preciada colaboración de Peter Rice desempeñaron un importante papel en la segunda estructura, que diseñó para el *Museo de la Menil Collection,* en Houston, en Texas, Estados Unidos (1982-1986), cuya ejecución duró nueve años. En este proyecto se observa un enfoque más maduro de la arquitectura de Renzo Piano, aunque como es característico de toda su obra, se fascinó con los detalles y los materiales, hasta el punto de afirmar que esta

obra, por su imponente serenidad, calma y mesura es más moderna, científicamente hablando, que la obra del Centro Cultural Pompidou, pues utiliza una tecnología más avanzada. Este edificio es considerado por algunos como el mejor edificio de toda su obra, debiéndose en todo caso destacar la colaboración con Peter Rice, pues ambos estudiaron detenidamente la entrada de la luz, lo que resolvieron incorporando a la cubierta unos elementos modulares en forma de hojas vegetales, para lo que utilizaron materiales inusuales, tales como el ferrocemento y el hierro dúctil, que combinados permitieron entretejer un todo fusionado continuo, que conformaron mediante una fina lámina de hormigón muy reforzada, que le confiere una gran ligereza y transparencia a la edificación, realizando un trabajo de arquitectura pura, con independencia de que fuera una hazaña de la ingeniería.

PABELLÓN ITINERANTE DE IBM (1982-1986)

ESTADIO DE FÚTBOL DE BARI (1987-1990)

El empeño de Renzo Piano en utilizar de forma constante la mejor tecnología disponible, procurando integrarla en la medida de lo posible con la arquitectura, dio lugar al proyecto del Pabellón Itinerante de la IBM, que fue implantado en varias ciudades de Europa y América (1982-1986), para el que se planteó como idea básica disponer una serie de pirámides de policarbonato, de forma que junto con los elementos de madera interiores y exteriores, actuaran como un arco semicircular de doce metros, creando un espacio interior, que al ser colocado en un entorno natural adecuado, diera la sensación de formar parte de la naturaleza. Este Pabellón IBM se diseñó para ser trasladado de un lugar a otro en camiones especiales, razón por la que tenía que ser una edificación ligera, intencionadamente efímera, con la que Renzo Piano quiso demostrar que lejos de tratarse de una arquitectura repetitiva o superficial, se trataba de una aportación a la arquitectura contemporánea, para la cual inventó nuevas soluciones constructivas para dar respuesta a problemas concretos.

Al mismo tiempo, proyectó el Centro Comercial Bercy Charenton, en París, Francia, (1987-1990), para el que se planteó el reto de diseñar un lugar tranquilo junto a una autopista, a la vez que hacer un edificio identificable para el conductor que circula por la misma en esta zona periférica de París. Ambos objetivos los solucionó concibiendo un objeto cerrado e introvertido con una piel exterior de acero inoxidable con forma de caparazón, cuya estructura fue diseñada a base de nervios de madera en dos direcciones; meridianos y paralelos recubiertos de placas de acero inoxidable, todas ellas de dimensiones diferentes para adaptarse a la forma de concha de molusco, que lo caracteriza. En el interior de estos nervios quedan vistos, dando la impresión de estar dentro del casco de un barco invertido. Las tiendas se organizan en torno

a un gran patio longitudinal iluminado cenitalmente, en el que se ha implantado un jardín, que naturaliza el conjunto.

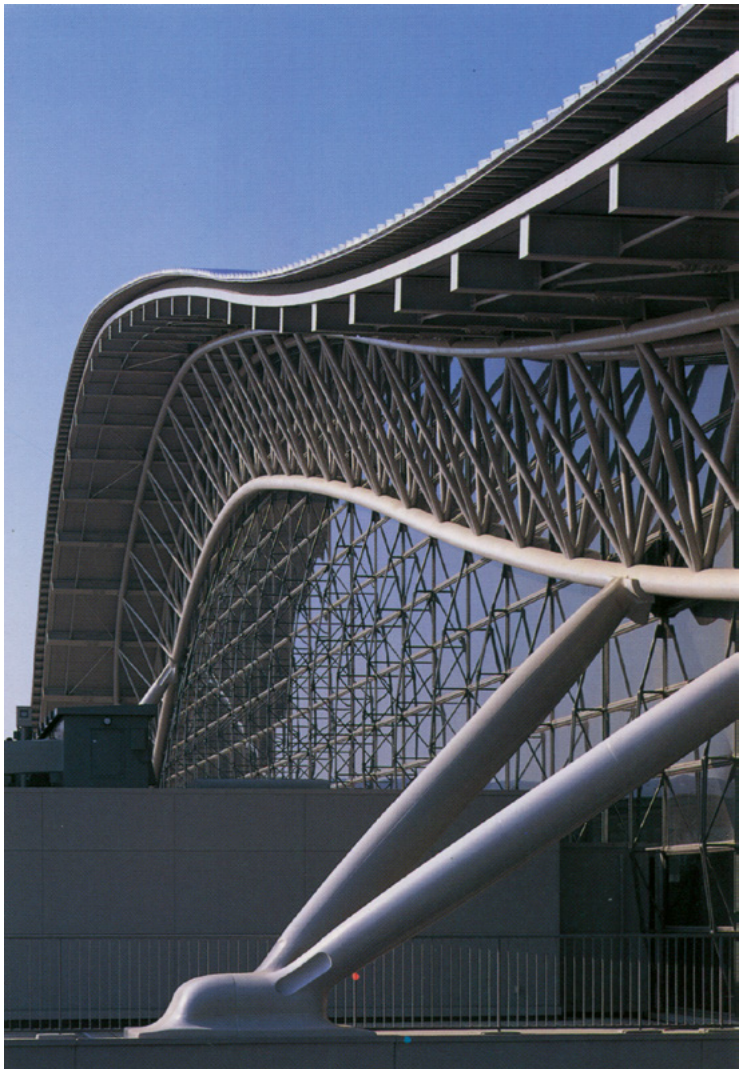
En esta rica etapa, llena de proyectos diversos, también realizó el proyecto del Estadio de Fútbol de Bari, en Bari, Italia, (1987-1990) que le fue encargado con motivo de la celebración del Campeonato Mundial de Fútbol de 1990 en Italia. Bari está rodeada de suaves colinas onduladas, que conforman un paisaje sereno y clásico, en el que aparece este nuevo estadio como un platillo volante posado en una colina. Este campo de fútbol se sitúa en un nivel inferior al del terreno circundante, en el que se sitúan las gradas superiores por encima del suelo, dejando libre una loncha horizontal de espacio por donde se puede mirar y acceder al estadio, lo que le confiere un aspecto de grandioso objeto que parece flotar literalmente sobre el terreno sin tocarlo, consiguiendo así un efecto de levedad ingrávida, que es inusual en este tipo de edificios. El conjunto de las gradas está dividido en planta en veintiséis elementos separados y articulados por torres de escaleras, que tiene el aspecto de pétalos de una flor abierta. Cada uno de los pétalos está formado por grandes costillas en forma de media luna unidas entre sí por vigas-cajón, que se apoyan en sendos pilares. Estas formas cóncavas están cerradas por la cubierta que hace de tapa, con unas membranas tensadas de teflón sobre cada uno de los elementos, que están destinadas a proteger a los aficionados de los rigores del clima meridional.

En el año 1988, Renzo Piano aceptó un encargo bastante ambicioso, como es la Remodelación del Edificio de la Fábrica de Automóviles FIAT en Lingotto, Turín, Italia (1988-1995), cuyas dimensiones son enormes, hasta el punto de que en la cubierta existe una pista de prueba de coches. Para el desarrollo de este trabajo decidió conservar el edificio en su forma original e incorporar en el mismo las nuevas instalaciones que le requirieron. La primera de ellas fue el proyecto de la Sala de Conciertos, (1990-1994), que la concibió excavando catorce metros en el

REMODELACIÓN DE LA FÁBRICA DE AUTOMÓVILES FIAT, TURÍN (1988-1994)

patio interior de la fábrica, y la segunda fue el Helipuerto y la Sala de Reuniones (1992-1995) que con vistas panorámicas resolvió mediante una especie de burbuja, de cuya parte superior colgó la estructura de la Galería de Arte (2000-2002). En ella se alberga la colección de obras de arte de Giovanni y Marella Agnelli, con las que se enriqueció este complejo conjunto edificatorio, que hemos de situar en el marco de los monumentos industriales del siglo XX, pues fue diseñado con el espíritu de la arquitectura del movimiento moderno. La estructura de esta edificación era muy voluminosa y difícil de ser remodelada, razón por la que Renzo Piano, movido por su sensibilidad hacia la herencia industrial y su interés personal por el diseño de fábricas, decidió aplicar un enfoque de ampliación de la edificación, basado en la conservación de su perfil inicial para posteriormente ajustarse a los requerimientos del cliente, para lo que tuvo que rebatir muchos de los preceptos de la arquitectura del movimiento moderno.

Con independencia de las obras descritas, Renzo Piano llevó a cabo otros muchos trabajos, que en general no son tan relevantes como los que hemos analizado, pero no por ello son menos importantes, teniendo especial interés el proyecto de carácter urbanístico para la Reconstrucción del Casco Histórico de la Isla de Burano, en



AEROPUERTO INTERNACIONAL KANSAI, OSAKA (1989-1994)

Venecia, Italia (1980), el estudio para el Montaje de la Exposición Retrospectiva de Alexander Calder, en Turín, Italia (1982), el proyecto para las Estaciones del Metro de Génova, en Génova, Italia (1983), el proyecto para la construcción del Espacio Musical para la celebración de la Ópera Prometeo, en Venecia y Milán, Italia (1983-1984) y especialmente destacamos el proyecto de Adecuación del Puerto de Génova para la Celebración de la Exposición Internacional Columbus, en Génova, Italia (1984), que tuvo una gran repercusión internacional. Más tarde proyecta el Conjunto de Viviendas Mieux, en la Rue de Meaux, en París, Francia (1985-1988), con un diseño muy característico.

Poco después Renzo Piano suscribió un acuerdo con la UNESCO, durante los años 1986 y 1987, dentro del Programa BW para la Preservación de Estructuras Naturales se implanta en Vesima, en Génova, Italia (1986). Esto le permite realizar los interesantes Estudios de Rehabilitación y Restauración de los conjuntos históricos de la Ciudad Antigua de la Isla de Roda, en Grecia; del Viejo Cuartel de la Justicia en Lyon, Francia; de la Basílica de Paladio, en Vicenza, Italia; de la Puerta La Valletta del Casco Histórico de Malta, Italia; del Cuartel Sassi en Matera, Italia y también y de forma especial de la Ciudad Histórica de Pompeya, en Italia.

Segunda Etapa (1989-1997)

Esta segunda etapa la iniciamos en 1989, cuando Renzo Piano ganó el prestigioso concurso para la construcción del Aeropuerto Internacional Kansai, en Osaka, Japón (1989-1994), que fue el momento en que dio un paso decisivo hacia la fama internacional, de la que no ha dejado de gozar desde ese momento. Este aeropuerto, situado sobre una isla artificial ubicada en la Bahía de Osaka, fue concebido desde el primer momento teniendo en cuenta los posibles terremotos y el posible asentamiento natural de la isla, que fue mayor que el que predijeron los expertos inicialmente, aunque ya ha sido regulado.

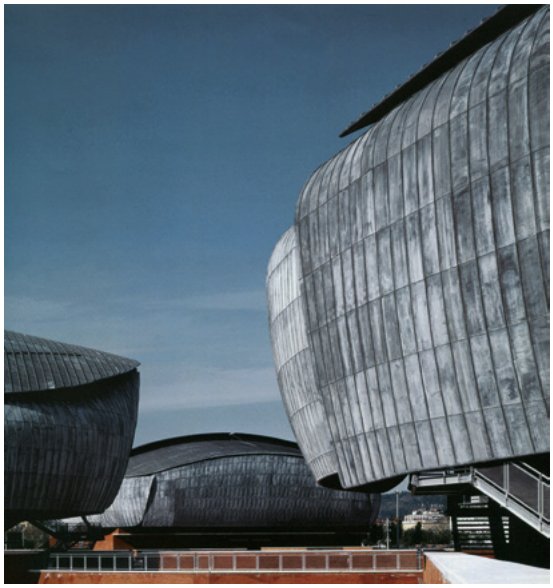
El aspecto más característico de este proyecto es la cubierta, sobre la que Renzo Piano nos dice que es consecuencia de una investigación previa de las corrientes de aire, realizada por el ingeniero Tom Barker, de la consultora Ove Arup and Partners. En la sección transversal puede observarse que se trata de un arco irregular, cuya forma permite canalizar el aire desde la parte de la terminal destinada a los pasajeros hasta la parte de las pistas sin necesidad de conductos cerrados. Los deflectores abiertos, que quedan a la vista, guían la corriente de aire por el techo y reflejan la luz procedente de la parte superior. De esta forma creó una cubierta aerodinámica más preocupada por el flujo del aire interior que del exterior.

El edificio del Aeropuerto de Kansai es un instrumento de precisión, fruto de la combinación de las matemáticas y la tecnología. Es un edificio sólido y reconocible, cuya forma nítida y simple se manifiesta de forma expresa sin vacilación. Está apoyado en una estructura de líneas onduladas y asimétricas, que se extiende sobre la isla como un planeador, cuyas formas y ocupación sobre el territorio han sido determinados por los espacios que necesitan los aviones para maniobrar. Los aviones determinan en este proyecto la forma, la función y la extensión. La terminal de salidas tiene una longitud de un kilómetro setecientos mil metros y cuarenta y dos puntos de embarque, lo que permite un tránsito de hasta cien mil pasajeros diarios. El aeropuerto de Kansai es uno de los edificios más grandes jamás construidos.

Poco después, proyecta un gran edificio, que es el Museo de la Fundación Beyeler, en Riehen, Suiza (1992-1997), situado en los alrededores de Basilea, cuyo promotor fue el coleccionista Ernst Beyeler, que promovió este museo para albergar la colección de su propiedad y hacerla visible al público en general, teniendo unas ideas muy concretas tanto sobre su emplazamiento, integrado en la naturaleza (en un parque privado, junto a la Villa Berower, monumento histórico), como sobre el hecho de que la iluminación tenía que ser cenital en las distintas salas del museo.

El edificio está estructurado mediante la formación de cuatro grandes muros ordenados de forma ortogonal respecto de la línea de fachada de la parcela, aunque son más aparentes que reales, pues el edificio se desarrolló a partir de una retícula de pilares de hormigón recubierta por el exterior mediante un aplacado de piedra y por el interior por cartón yeso. La distribución del museo dispone salas expositivas de tamaño diverso, pero de altura constante, que se desarrollan a partir del vestíbulo de acceso, formándose en la fachada oeste un porche acristalado, que se utiliza como lugar de descanso, desde el que se percibe un bello paisaje. La piedra que reviste el edificio es un pórfido sin desbastar traído de la Patagonia de Argentina, similar a la arenisca propia de la zona de Basilea, donde se emplaza. El aspecto más destacado de este proyecto es la iluminación cenital, que se obtiene a través de una cubierta traslúcida de varias capas para filtrar la luz de una forma adecuada, cuyo sutil diseño nos da la apariencia de estar flotando sobre el edificio. Sobre esta cubierta se sitúa una doble capa de lamas, de forma que las inferiores están orientadas en la dirección norte-sur, son móviles y están protegidas por una capa de vidrio estructural, y las superiores colocadas a contra-eje es-

MUSEO DE LA FUNDACIÓN BEYELER, SUIZA (1992-1997)



AUDITORIO PARCO DELLA MUSICA, ROMA (1994-2002)

CENTRO CULTURAL JEAN MARIE TJIBAOU EN NUMEA (1993-1998)

tán constituidas por paneles fijos e inclinados de vidrio, confiriéndole al edificio una singular característica.

La característica de falta de estilo en la obra de Renzo Piano se manifiesta de forma muy clara en el proyecto del Centro Cultural Jean Marie Tjibaou, en Numea, en Nueva Caledonia (1993-1998), con el que afrontó el desafío de construir un conjunto dedicado a la civilización Kanak sin imitar la arquitectura de la isla. Para ello concibió diez espacios de distinto tamaño y funciones, ordenándolos de forma que la solución no se opusiera a la tradición cultural de esta civilización y resolviéndolos con una arquitectura original, cuyas estructuras, en su mayoría de veintiocho metros de altura, conforman unas edificaciones que están ordenadas con sus fachadas frontales abiertas a la calle principal de la ordenación, mientras que las fachadas posteriores, redondeadas y de madera, quedan expuestas a los vientos procedentes del mar, aprovechando al máximo la ventilación natural.

Este proyecto nos ofrece una propuesta de arquitectura sostenible, pues existe en ella un respeto explícito a la naturaleza, pero protegiendo a las personas de ella, ya que en otro caso la naturaleza los derrotaría. Es por esto por lo que la relación de las personas con la naturaleza constituye un terreno ambiguo, que motiva al hombre a crear una segunda naturaleza que le sea propia y adecuada, que crea interpretando la naturaleza original, que es indudablemente más poderosa, pero siguiendo sus propias normas. Para este arquitecto la sostenibilidad consiste en construir pensando en el futuro, teniendo en cuenta no solo la resistencia física de un edificio, sino también tomando en consideración su configuración formal, su uso futuro y el aprovechamiento de los recursos energéticos.

En estos años también proyecta el edificio Auditorio Parco della Música, en Roma, Italia (1994-2002), que es un complejo multifuncional dedicado a la música, compuesto por tres cajas de música de diferentes capacidades (2.800, 1.200 y 700 butacas), aunque de características similares que parecen suspendidas sobre la vegetación. También está formado por un anfiteatro al aire libre para 3000 espectadores, cuyas dimensiones impedían su construcción en el centro histórico de la ciudad, razón por la que

CENTRO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA NEMO, ÁMSTERDAM (1994-1997).

se eligió su ubicación en la llanura que separa el Río Tíber de la Colina Parioli, entre la Villa Olímpica y el Estadio Flaminio. La localización periférica de este proyecto tenía la ventaja de facilitar el movimiento de importantes grupos de personas, gracias a las infraestructuras existentes, y también ha contribuido a la integración del tejido urbano de esta zona de la ciudad de Roma, que se encontraba algo fracturado.

Los tres edificios en forma de cascarones que conformaron los tres auditorios, se prestan a la metáfora, pues son como gigantescos insectos o mandolinas invertidas. Las cubiertas se componen de un revestimiento de láminas de plomo sobre una estructura mixta de vigas de madera laminadas y costillas de acero, y su forma de ameboide contrasta con la estricta geometría de los muros de ladrillo que delimitan las salas, que están concebidas como verdaderos instrumentos musicales con cualidades específicas, con una acústica que es consecuencia de la experiencia acumulada en estudios anteriores. Funcionalmente y arquitectónicamente las salas están diferenciadas para mejorar su comportamiento acústico, siguiendo las dos salas menores una geometría ortogonal. La mayor nos recuerda a la Filarmónica de Berlín, con palcos que envuelven al escenario, donde se lleven a cabo los conciertos sinfónicos por su excelente acústica. Las salas menores tienen una gran versatilidad, pues en ellos se pueden desplazar las plateas, techos y escenarios, lo que permite una oferta cultural muy diversa en el ámbito de esta singular arquitectura.

El proyecto del Centro Nacional de Ciencia y Tecnología NEMO en Ámsterdam, Países

EDIFICIO AURORA PLACE EN SIDNEY (1996-2000)

Bajos (1994-1997) es una obra esencial en la arquitectura de Renzo Piano. Concibe un edificio en forma de barco, que se eleva sobre las aguas como contrapunto de la carretera que pasa por debajo de la bahía y del edificio, lo que permite observarlo como un barco hundiéndose, que termina en una curva parecida a la proa del mismo. Este edificio museístico, cuya fachada está revestida por láminas de bronce de color verdoso, presenta un aspecto monolítico parecido a las envolventes de Centro Comercial de Bercy o del Aeropuerto Kansai. El interior está organizado en varios niveles desarrollados en sentido longitudinal, de forma que conforman un sofisticado esquema espacial, que permite su perfecto funcionamiento.

De forma paralela, Renzo Piano proyecta el conjunto de la Iglesia de Peregrinación del Padre Pío (San Giovanni Rotondo), en Foggio, en Italia (1995-2002), cuyo encargo le hizo el Padre Gerardo del Monasterio de San Giovanni Rotondo en 1991, para construir una iglesia que acogiera al gran número de peregrinos, que acudían a venerar las reliquias de San Pío de Pietrelcina, para lo que se decantó por el uso de materiales de construcción pesados y por uno de los sistemas de construcción más tradicionales, dejando de lado la ligereza de la arquitectura desarrollada en otros edificios. Con la ayuda del ingeniero Peter Rice, en la que fue su última colaboración antes de su fallecimiento en 1992, diseñó un gran edificio mediante arcos de piedra, cuyas piezas fueron cortadas con una técnica sofisticada, de forma que estos bloques de piedra rememoraban los primeros años del cristianismo. La forma en que se relaciona la iglesia con su altar central no se ajusta a la ortodoxia litúrgica, ni tampoco la gran fachada de vidrio, pero aquí, como hizo en otros proyectos, el arquitecto fusionó su conocimiento con la tradición con una clara apuesta por la modernidad, alcanzando un resultado sorprendente.

De esta forma también destacamos el proyecto del conjunto de Oficinas y Viviendas denominado Edificio Aurora Place, en Sidney, Australia (1996-2000), que fue encargado con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos del año 2000 en Sidney, que está constituido por dos torres, una de mayor altura destinada a oficinas y otra más baja de uso residencial. En principio, las dos torres se perciben como un ejercicio de forma pura, como si fueran velas que adoptan la forma de un abanico desplegándose, pero en realidad responden a aspectos funcionales y de innovación tecnológica. El edificio está ubicado en el distrito histórico de esta ciudad, lo que constituyó un desafío, pues había de armonizarse con la arquitectura del entorno, así como con el edificio de referencia de esta ciudad, la Ópera de Utzon, que se encuentra muy próxima a la parcela de este

edificio, lo que condicionó el desarrollo del proyecto, dejándose influenciar por esta magnífica obra arquitectónica.

Los dos edificios componen un complejo funcionalmente autónomo, estando unidos a nivel de calle mediante una plaza cubierta, donde se genera un microcosmos urbano. La torre de oficinas tiene 44 plantas y 200 metros de altura, mientras la torre de viviendas solo tiene 17 plantas. El conjunto disfruta de una posición privilegiada al estar situada junto al jardín botánico de la ciudad. La torre de viviendas la diseñó de forma que se integran los jardines de invierno con las terrazas de las distintas plantas del edificio, cuyas fachadas fueron diseñadas con formas delicadas, con una pendiente evocadora de la forma de una concha. El proyecto fue pensado con unas cualidades etéreas, que se buscaron para reducir el posible impacto del edificio en el entorno, para lo que se proyectó una piel de vidrio serigrafiado, que regula los rayos solares y las temperaturas del interior, confiriéndole una palidez homogénea al conjunto, de forma que la piel al extenderse más allá de los límites de la edificación disuelve sus límites y acentúa la ligereza del conjunto.

En esta etapa, con independencia de las obras descritas de forma detallada, también realiza importantes proyectos, entre las que destacamos el Puente de Conexión con el Archipiélago de Ushibuca, en Kumamoto, Japón, (1989-1995); el del local del Banco Popular de Lodi y Espacio Público colindante, en Lodi, en Milán, Italia (1991-1993); el de la Reconstrucción del Taller Brancusi, en la plaza Beabourg, en París, Francia (1992-1996); el de Ampliación del Museo de la Colección Menil, el Pabellón de Townbley, en Houston, en Texas, Estados Unidos (1993-1995) y el proyecto del Centro de Diseño de la Fábrica de Automóviles Mercedes Benz, en Sindelfingen, en Storcada, en Alemania (1993-1996), a los que hay que sumar el proyecto del Auditorio de Música del Parque de Villa Gloria, en Roma, Italia (1994-2002), con lo que hemos dejado constancia de la cuantía y diversidad de la obra de este significado arquitecto en esta etapa, cuya capacidad creativa, como podemos observar, es inagotable.

Tercera Etapa. (1998-2006)

Desde mediados de los años noventa, Renzo Piano aborda una serie de proyectos de gran envergadura, con los que ha demostrado su capacidad para resolver y destacar la importancia de la escala y la ubicación, lo que consideramos aspectos determinantes de esta nueva etapa de su obra, cuyo origen situamos en 1996, cuando le encargaron los trabajos de redacción del proyecto de la Ordenación de una parte de la Post-

EDIFICIO DE OFICINAS DEBIS, BERLÍN (1998-2000)

MAISON HERMÉS EN TOKIO (1998-2001)

damer Platz de Berlín, Alemania, (1997-1998), lo que constituyó un auténtico desafío, pues desde el entendimiento, de que las ciudades son bellas porque se construyen lentamente, normalmente en quinientos años, en este proyecto le piden que reconstruya una parte importante de la ciudad de Berlín en cinco años, para lo que hizo una contribución casi perfecta a la capital alemana.

El elemento arquitectónico más destacable de su aportación como arquitecto a esta ordenación fue el Edificio de Oficinas Debis, en la Postdamer Platz, en Berlín, Alemania (1998-2000), con una superficie construida del orden de 45.000 m^2 y una altura de veinte plantas, es un proyecto de singulares características con una fachada de doble acristalamiento, muy eficiente desde el punto de vista energético. En este trabajo Renzo Piano además de ser el responsable del diseño urbano del Conjunto de la Daimler Benz, que es parte de la ordenación redactada de la Postdamer Platz, también fue el encargado de supervisar los proyectos redactados por los arquitectos Rafael Moneo, Arata Isozaki y Richard Rogers, con los que se conformaron este conjunto.

En una escala menor, en estos años Renzo Piano realiza el proyecto de la Maison Hermés en Tokio, Japón, (1998-2001), que nace de la idea de crear una maravillosa tensión entre la permanencia y la fragilidad, de forma que lo efímero se considera como la belleza en estado puro. En este edificio se aprecia una tensión entre lo macizo y lo ligero, lo opaco y lo transparente, lo duradero y lo efímero. El edificio, independientemente de las condiciones climáticas, brilla a la luz del día y resplandece desde el interior por la noche, convirtiéndose en la linterna mágica.

Este proyecto se lleva a cabo en un momento en el que las autoridades japonesas están abiertas a nuevos diseños inusuales, para lo que apenas disponen de normativa reguladora del diseño de los edificios, situación en la que aparecen en el centro de la ciudad de Tokio edificios singulares, como son las obras de Sun Aoki (Louis Vuitton), Kenzo Kuma (LVMH) o Herzog de Meuron (Prada), que constituyen un exponente del deseo de los japoneses de mezclar la arquitectura y moda. El edificio de Renzo Piano, a pesar de haber sido concebido como un edificio efímero, tiene la vocación de perdurar en el tiempo más allá de las estructuras de piedra más sólida, pues está resuelto con el máximo respeto a las estrictas normas japonesas contra incendios y terremotos.

En estos años este arquitecto, entre otros, realiza una serie de proyectos de espacios museísticos y culturales de gran interés por la diversidad de sus respuestas, el primero de los cuales fue el Museo de Esculturas Nasher, en Dallas, Estados Unidos (1999-2003), que le fue encargado por el empresario Ray Nasher, uno de los mayores coleccionistas privados de es-

MUSEO DEL ZENTRUM PAUL KLEE EN BERNA (1999-2005)

culturas del mundo, quien se decidió a crear su propio museo en la ciudad de Dallas, con un edificio de unos cinco mil metros cuadrados con un jardín de parecida superficie, que permite desarrollar una parte del museo al aire libre, en el que las obras dialogan con la naturaleza. Este conjunto es un oasis creado en medio de la aglomeración urbana de esta ciudad. El jardín del museo se delimita con un muro de mármol travertino de forma discontinua, evocando un yacimiento arqueológico, proyectado por el paisajista Peter Walker, haciendo coincidir el trazado de su ordenación con el del edificio.

Este edificio se compone de dos niveles, accediéndose por el superior, en el que se crean varias salas y dependencias, siendo en el nivel inferior donde se desarrolla una gran sala para las obras especialmente sensibles a la luz, conectado con el jardín, donde se posibilita desarrollar actuaciones teatrales al aire libre. En este proyecto Renzo Piano utiliza la máxima iluminación natural posible, para permitir apreciar las texturas y los volúmenes de las esculturas. El sistema de protección solar, compuesto por paneles de aluminio modelado, está diseñado para facilitar el paso de la luz difusa del norte y evitar la iluminación directa. La especial composición del vidrio, con bajo contenido de hierro, permite tener en el espacio interior una mayor transparencia, que estructura mediante una serie de muros paralelos espaciados de forma uniforme, en los que se organizan las funciones y la estructura del museo, con lo que le proporciona al edificio una peculiar apariencia de ligereza y transparencia.

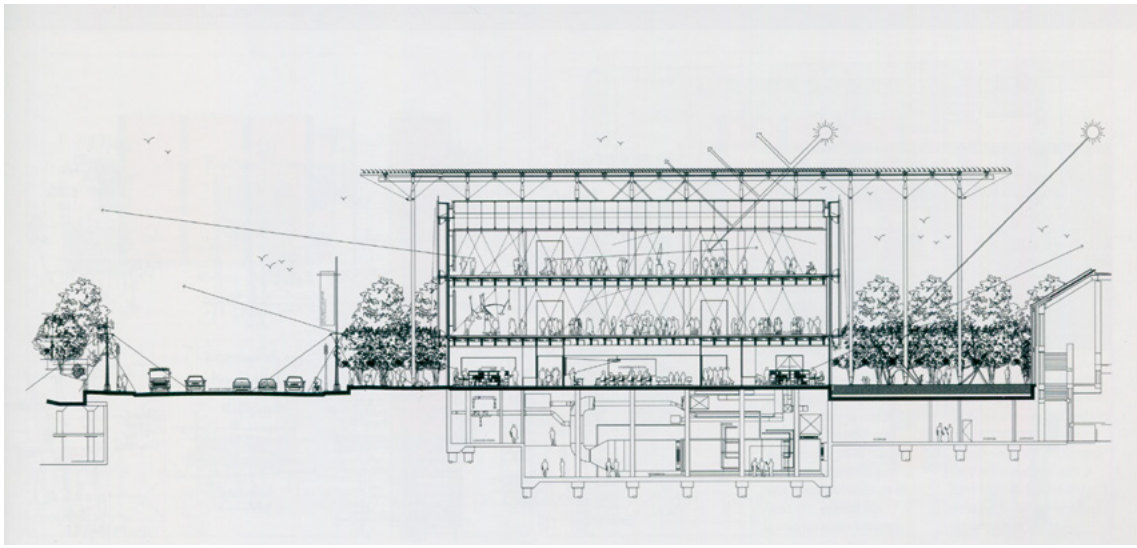
De forma paralela, proyecta el Museo del Zentrum Paul Klee, en Berna, Suiza (1999-2005), que está localizado a escasa distancia del cementerio, en el que se encuentra enterrado el pintor Paul Klee, a pocos kilómetros de la ciudad de Berna. Este edificio se levantó como homenaje a este artista suizo para exponer su obra, cuya colección está compuesta por unas cuatro mil piezas. El museo se emplaza en un paisaje enmarcado por los Alpes al fondo, en cuyo entorno se integra el edificio, proyectado de forma modelada para convertirlo en topografía del mismo. La integración del edificio con el paisaje se la planteó Renzo Piano con la intención de no perturbar el paisaje desde la interpretación que hace del trabajo de Paul Klee, esencialmente silencioso y sosegado, para lo que diseñó una cubierta ondulante, en la que además de las salas expositivas crea un auditorio con capacidad para trescientas personas, cuya composición en planta se complementa con un desarrollo levemente curvado que lo in-

AMPLIACIÓN DEL HIGH MUSEUM OF ART, ATLANTA (1999-2005)

tegra de forma mimética en el espacio en que se emplaza, próximo a una autopista desde la que se accede con facilidad.

Este edificio, modelado de forma orgánica, organiza sus circulaciones en paralelo a la fachada del conjunto, mediante una pasarela pública suspendida, que atraviesa las tres colinas artificiales que conforman el conjunto. Las vigas de acero que dan su singular forma al edificio se cortaron con máquinas controladas por ordenador, pues todas las secciones son diferentes. La inclinación de los accesos es ligera y variable, lo que da lugar a una configuración formal muy singular, que se ha resuelto con piezas de acero, inspiradas en los antiguos métodos de construcción de embarcaciones. El museo carece de los sistemas de iluminación cenital, que normalmente desarrolla este arquitecto, ya que la necesidad de proteger las obras de Paul Klee de la luz solar es la razón por la que la iluminación interior se resuelve mediante los grandes paños acristalados de la fachada, por la que entra la luz natural requerida.

En estos años también proyecta la Ampliación del High Museum of Art, en Atlanta, Estados Unidos (1999-2005), cuyo edificio inicial fue diseñado por Richard Meier en 1983. Este museo es el más importante del sureste de los Estados Unidos, funcionando como el catalizador del desarrollo y crecimiento de esta ciudad norteamericana. Fue en el año 2000 cuando se decidió ampliar su instalación con una residencia para el Atlanta College of Art, un aparcamiento, un restaurante y tres edificios destinados a actividades museísticas y un centro administrativo. La intervención a escala urbana se basa en la estricta alineación de los nuevos volúmenes con las calles circundantes y en la articulación de una serie de espacios públicos mediante la interacción entre los nuevos edificios y los existentes, creándose, para relacionar estas edificaciones, un conjunto de espa-



AMPLIACIÓN DEL CHICAGO ART INSTITUTE (1999-2000)

cios abiertos, jardines y pasajes, que concurren en una plaza central, que es el centro de esta actuación, y que ha dado lugar a una especie de ciudad de las artes albergando un programa de gran complejidad.

Los nuevos edificios se enlazan respetuosamente con los del museo original, utilizando en todos ellos un revestimiento de paneles de aluminio para unificar el conjunto, y se han creado pasarelas transparentes que interconectan los distintos edificios. El tratamiento paisajístico del conjunto que rodea la edificación, funde el arte, la naturaleza y el agua para conformar un entorno exuberante. Una vez definida la volumetría de las edificaciones y cualificados los espacios públicos mediante la vegetación, cada planta del conjunto se adapta a las necesidades funcionales para las que han sido proyectados. Las salas de exposición de los niveles superiores se configuran como espacios de gran altura, para posibilitar la exposición de grandes obras de arte y recibir iluminación natural a través de miles de lucernarios pequeños, que son unas piezas moldeadas de yeso reforzado con fibra de vidrio, constituyendo el elemento más característico.

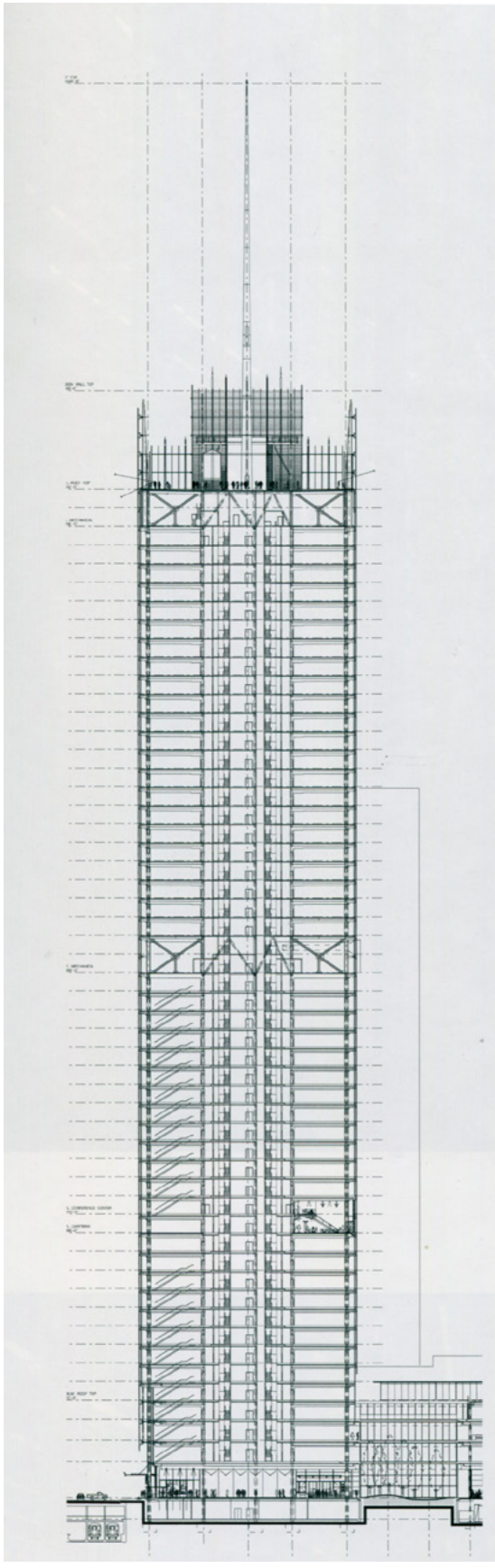
En estos años, este arquitecto también es objeto del encargo del proyecto de la Ampliación del Chicago Art Institute, en Chicago, Estados Unidos (1999-2000) como parte del proyecto de revitalización del distrito centro de esta ciudad, la zona que da frente al lago, cuya ideación se dice, que estuvo influenciada por la proximidad al Millenium Park de Frank Gehry, pues la cubierta de la estructura del anejo al museo fue denominada «alfombra voladora», que si bien es innovadora, también es consecuente con su obra anterior. En este proyecto el arquitecto realiza un profundo estudio de la adecuada conexión del Museo de Bellas Artes original con esta nueva edificación, de forma que en la solución de este diseño, le da gran importancia al lugar, y como ha sucedido en otras ciudades, le han encargado resolver los lugares más emblemáticos de cada una de ellas, lo que efectúa con gran soltura.

También fue seleccionado para diseñar dos proyectos en la isla de Manhattan. El primero de ellos fue el de la Torre New York Times, ubicada en la octava Avenida entre las Calles 40 y 41, en New York, Estados Unidos (2000-2007), para el que compitió con Norman Fos-

ter, Frank Gehry, César Pelli y David Childs (SOM). El diseño de Renzo Piano pretende ser lo más abierto y transparente posible, para simbolizar la relación del periódico con la ciudad. En este proyecto cabe destacar la búsqueda de la magia en la arquitectura, pues fue concebido desde una geometría simple y nítida, para llegar a alcanzar una gran complejidad como consecuencia de las texturas, que le confieren a las fachadas una gran vibración y una capacidad metamórfica, que permite al edificio transformarse, cambiar y respirar, de forma que es realmente una piel, interactuando realmente con el clima. En este sentido, Renzo Piano nos dice que son los detalles los que determinan si un edificio es auténtico o falso, y que estos detalles deben ser la consecuencia de todo un proceso, en el que deben participar todos los intervinientes en el desarrollo constructivo del edificio, pues es la forma de transmitir, en última instancia, la sensación de que la mano del constructor está presente en la obra.

El segundo proyecto realizado en la isla es igualmente interesante, se trata de la Ampliación y Renovación de la Biblioteca del Museo Morgan, en Madison Avenue de New York, Estados Unidos (2000-2006), un edificio muy conocido por los bibliófilos, pues es uno de los mayores depósitos del mundo de manuscritos, libros raros y dibujos. El edificio original fue construido en 1906 y fue complementado en 1928. Posteriormente en 1991 se lo incorporó un patio acristalado, con lo que se conformó un conjunto heterogéneo de elementos. A Renzo Piano se le encargó que diseñara la homogeneización del conjunto, para lo que creó una plaza central cubierta de vidrio, pero no insiste en la búsqueda de la ligereza o la fugacidad, sino que en este caso busca la perdurabilidad del conjunto, por lo que la mayor parte de esta estructura la construirá bajo la rasante de las edificaciones existentes, principal característica de esta obra.

Simultáneamente diseña la Nueva Sede de la Academia de Ciencias, en San Francisco, Estados Unidos (2000-2008), cuya edificación



TORRE NEW YORK TIMES (2000-2007)

se proyecta junto a la Academia de Ciencias de California en el Golden Gate Park, para lo que se pedía la demolición de once edificios construidos a lo largo del siglo veinte, de los que finalmente se conservaron los elementos más históricos de la Academia, los dedicados a África y a Norteamérica, así como la entrada al Acuario, que se planteó integrar en el conjunto, demoliéndose los restantes edificios. El proyecto es pensado por Renzo Piano creando una institución moderna, dedicada a la organización de actividades expositivas, pedagógicas, de conservación y de investigación, todo ello dentro del mismo techo y articuladas mediante estrategias de diseño inspiradas en la sostenibilidad, de forma que la ventilación sustituiría al aire acondicionado en parte y también planificando la reutilización eficiente del agua, así como la regeneración de energía. En este conjunto, las actividades de investigación y los espacios de almacenaje de la colección científica, se orientan hacia el parque, mientras que las salas expositivas y los espacios públicos se organizan entorno a una plaza central en planta baja. La cubierta verde proyectada unificará las diferentes funciones que se desarrollan en este edificio, en la parte central se sitúa un lucernario de vidrio que introduce iluminación natural a los espacios expositivos, a la vez que se utiliza para la ventilación de los mismos.

A la vez, que estos edificios culturales, Renzo Piano desarrolla el proyecto de la Torre London Bridge, en Londres, Reino Unido (2000-2010), una edificación de setenta plantas de altura que se encuentra en la zona de Southwork, junto a la London Bridge Station, de la que recibe su nombre. La altura de este edificio es de 306 metros y tiene 90.000 metros cuadrados construidos, recogiéndose en su interior un complejo programa de oficinas, apartamentos, hotel, tiendas y restaurante. Fue concebido como una ciudad vertical capaz de albergar hasta diez mil personas viviendo y trabajando, y formalizado como una pirámide afilada de cristal, de forma que sea capaz de adquirir una presencia ligera y elegante en el perfil de la ciudad de Londres. Su construcción se desarrolló mediante el uso extensivo de las últimas tecnologías y materiales, con los que consigue un ahorro energético del orden del treinta por ciento respecto de otros rascacielos convencionales. La fachada de doble piel ventilada reduce considerablemente las ganancias térmicas y aumenta los niveles de confort, sin renunciar a la máxima iluminación natural. El exceso de calor producido por las oficinas se utiliza para calentar el hotel y los apartamentos, mientras que cualquier exceso adicional sobre la energía exigible se expulsa a través de las chimeneas situadas en la parte superior del edificio. Los jardines de invierno, localizados en las plantas del edificio se ventilan de forma natural, lo que permite a los

AMPLIACIÓN DE LA BIBLIOTECA MORGAN, NUEVA YORK (2000-2006)

TORRE LONDON BRIDGE (2000-2010)

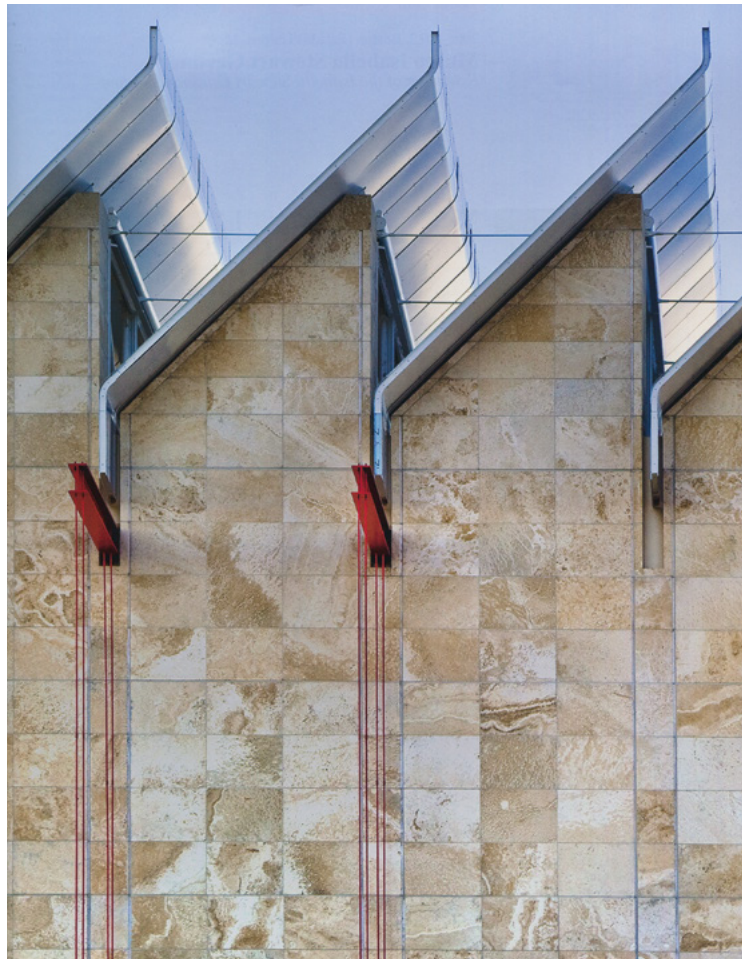
ocupantes del mismo estar en contacto con el ambiente exterior.

Otra obra destacable de estos años es el proyecto de la Ampliación del Museo de Arte LACMA del Condado de Los Ángeles, en Los Ángeles, Estados Unidos (2003-2007), consistente en la reestructuración de un conjunto disperso, para el que se diseña una integración armoniosa de lo antiguo y de lo nuevo, conservando los edificios existentes y sus peculiaridades arquitectónicas e incluyendo un pabellón de acceso de vidrio y un edificio de exposiciones, el Contemporary Art Museum (BCAM), lo que estructura con la creación de un gran parque contiguo al parque existente junto a esta ordenación. Crea un camino peatonal que atraviesa la parcela y que enlaza los distintos edificios que conforman este museo, cuyo pabellón de entrada se sitúa en el centro del conjunto, un edificio ligero y transparente, que alberga las instalaciones esenciales. Es el catalizador entre la recepción de los visitantes y los espacios de los museos.

El nuevo pabellón del BCAM es un edificio bastante masivo con una planta en forma de hache, cuya imagen tiene ecos de la arquitectura industrial, en el que los espacios expositivos se distribuyen en tres plantas, de forma que la planta baja se abre al jardín que lo envuelve, y las plantas altas están lateralmente cerradas. La tercera planta está abierta al cielo a través de un sistema de lamas de gran originalidad. La cubierta es una lámina transparente, que permite el paso de la luz de forma tamizada, mediante una estructura compuesta por las indicadas lamas de grandes dimensiones. La unidad formal y estética del conjunto se consigue con el uso de un sistema de textiles superpuestos en las distintas edificaciones del mismo, que nos evocan a unas determinadas vallas publicitarias. Estos textiles publicitarios se sitúan principalmente en las fachadas del Wilshire Boulevard, en los que se anuncian las exposiciones del museo reforzando su visibilidad para los ciudadanos.

A finales de esta etapa, Renzo Piano realiza un proyecto diferente a los últimamente realizados por él, el Conjunto de Edificios de Usos Mixtos Central St. Giles Court, en Londres, (2002-2010), que se implanta en el que fue uno de los suburbios más pobres de esta ciudad durante siglos. La construcción en la década de los cincuenta de un gran complejo de viviendas

de protección oficial en la parcela, donde se enclava este conjunto, no contribuyó a superar la marginalidad del lugar. Fue a principios de la primera década del presente siglo, cuando estos terrenos fueron incluidos en una zona de desarrollo prioritario, y una empresa privada entró a promover este conjunto, cuya superficie construida es del orden de sesenta mil metros cuadrados. Este conjunto de usos mixtos está formado por dos bloques, el primero de ellos de quince plantas se destina al uso residencial, mientras que el segundo, de once plantas, se destina al uso de oficinas, ordenándose el conjunto en forma de herradura alrededor de un gran patio accesible desde el exterior, que constituye el corazón simbólico y funcional de la pieza y está destinado a uso comercial. Esta zona baja del conjunto da cuenta de la vocación regeneradora de este espacio urbano y su entorno. La descomposición de la envolvente en una serie de planos facetados e inclinados respecto de la alineación de la calle en diferentes direcciones y el uso desinhibido del color, constituyen los aspectos más característicos de la volumetría de este conjunto. La fachada combina dieciocho tipos diferentes de piezas de terracota esmaltadas en seis colores, lo que le da una imagen novedosa y amable a este conjunto edificatorio.



AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE LACMA, LOS ÁNGELES (2003-2007)

Durante esta etapa también realiza el proyecto de naturaleza urbanística del Nuevo Campus de la Universidad de Columbia en New York, en Estados Unidos (2002), en los terrenos situados en Morningside Heights, junto a Harlem, un lugar muy simbólico de la ciudad neoyorkina, que en ese momento se encontraba en un proceso de renovación social y cultural después de un largo período de marginación. Para la Universidad de Columbia esta actuación se presentó como la ocasión perfecta para repensar su función e incorporar a la misma teatros, bibliotecas, estudios cinematográficos y galerías de arte, además de prever su posible crecimiento. La primera fase de este desarrollo urbano está compuesta por cuatro edificios académicos, que se abren a una gran plaza pública, que funciona como lugar de encuentro y descanso, a la que se abren las plantas bajas de los edificios, en las que se organizan las funciones públicas de este recinto universitario, situándose por encima de este nivel las oficinas y los espacios académicos, y por debajo del mismo los laboratorios y demás servicios técnicos de los distintos edificios. Del resto del conjunto universitario, en principio, no se planteó ordenación alguna.

Dentro de esta etapa, también destacamos entre otros, los proyectos del Museo de Arte Contemporáneo de Sarajevo, en Sarajevo, Bos-

EDIFICIO CENTRAL ST. GILES COURT, LONDRES (2002-2010)

AMPLIACIÓN DEL MUSEO ISABELLA STEWART GARDNER EN BOSTON (2006-2012)

nia-Herzegovina (2004) y del Centro Cultural Icon House, en Tjurhoermen, en Oslo, Noruega (2005), con los que concluimos la relación de importantes proyectos realizados por Renzo Piano en esta etapa de su obra, que como podemos observar, de forma incansable continúa realizando innumerables trabajos, en los que se aprecia de forma constante destellos de su gran maestría.

Cuarta Etapa (2007-2019)

Esta etapa la iniciamos tras la conclusión de los rotundos proyectos de la etapa anterior, para abrir un período proyectual de encargos diversificados, que constituyen quizás el período más rico y diverso de la arquitectura de Renzo Piano, y que nos lleva hasta el día de hoy. Exponemos en primer lugar el proyecto del Acceso y Monasterio de La Capilla de Ronchamp, en Ronchamp, Francia (2006-2011), situado junto a la conocida Capilla de Notre Dame du Haut diseñada por Le Corbusier, que atrae a miles de visitantes y peregrinos todos los años. Este proyecto se propone devolver al enclave su original dimensión de espacio dedicado al culto espiritual y a la contemplación, implantando una edificación para la comunidad de monjas de la Orden de las Hermanas de los Pobres de Santa Clara, con lo que se plantea desarrollar un ambiente de sosiego. Su belleza tranquila y discreta se diferencia de la Capilla realizada por Le Corbusier, al mismo tiempo que plantea una mejora las instalaciones para la recepción de los visitantes. Este conjunto se proyecta en un espacio envuelto por la exuberante vegetación de la Colina de Bourlemont, convirtiéndolo en un lugar de silencio, oración y paz que invita en todo caso a la contemplación. La intervención consta de tres partes principales: el Acceso, el convento y el paisaje, para lo que se ha reemplazado el acceso original a través de un edificio más funcional, que alberga la taquilla, una tienda, un jardín bioclimático y una sala de reuniones además de unos espacios administrativos y otros destinados a la conservación e investigación de los archivos, que se abre a la zona de llegada de visitantes y al aparcamiento. El monasterio se compone de doce unidades domésticas dotadas de espacios comunes destinados al refectorio y a los talleres, con independencia del oratorio para peregrinos y una hospedería para quienes busquen retiro espiritual. Las habitaciones son células independientes, funcionalmente sencillas, que disponen de un invernadero con fines contemplativos. El oratorio se concibe para crear un espacio en armonía con la capilla de Le Corbusier y su entorno. El conjunto quiere ser un lugar de comunicación abierto a todos los peregrinos y visitantes, donde la naturaleza desempeña un importante papel, que es lo que realmente le confiere la auténtica unidad al conjunto.

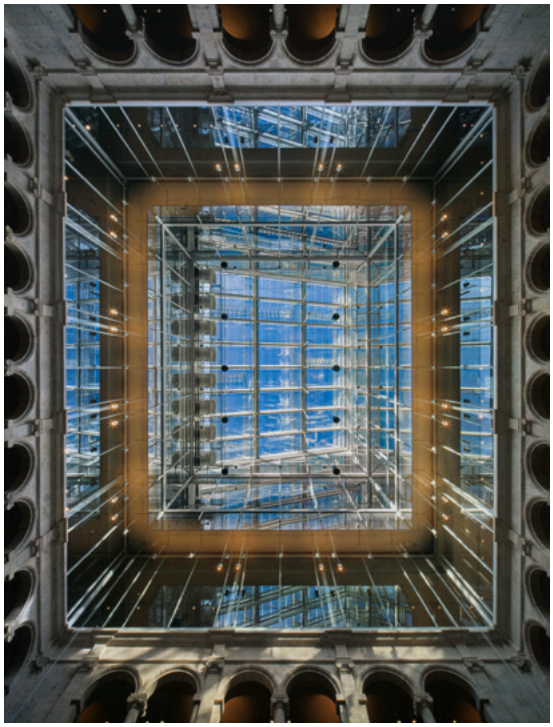
MUSEO ASTRUP FEARNLEY DE ARTE MODERNO EN OSLO (2006-2012)

De otros proyectos, en primer lugar, destacamos el de la Ampliación del Museo Isabella Stewart Gardner, en Boston, Estados Unidos (2006-2012), cuyo edificio original se construyó en 1903, muy cerca del Parque Emerald Necklace, con una arquitectura inspirada en el estilo veneciano del siglo XV, organizándose los espacios alrededor de un patio central cubierto por vegetación. La ampliación parte de la idea de conservar y proteger al edificio inicial y conseguir los espacios necesarios para albergar los servicios requeridos por un museo contemporáneo, levantándose a cincuenta metros del edificio existente y procurando que la línea de coronación coincide con el alero de éste. La conexión entre los dos edificios se hace a través de un liviano paso acristalado que atraviesa el jardín y que queda escondido entre los árboles, modificándose el acceso más importante, que se abre al Parque Evanus Way por la fachada principal. Este acceso de acero y vidrio forma un frente acristalado que cubre el vestíbulo principal, mientras que el invernadero y los apartamentos para artistas se resuelven con paños inclinados. El resto del programa se distribuye en cuatro plantas situadas en una de las esquinas que se cierran de forma totalmente acristalada. Sobre la planta baja y diáfana del nuevo pabellón, que contiene el acceso, el vestíbulo, la cafetería y los talleres, se levanta un espacio escénico para las artes con trescientas butacas e iluminación cenital.

De forma paralela, Renzo Piano desarrolla el proyecto del Museo Astrup Fearnley de Arte Moderno, en Oslo, Noruega (2006-2012), situado en Tjuvholmen, el nuevo barrio cultural al suroeste de la ciudad. Este museo forma parte de un complejo, en el que también tiene cabida un edificio de oficinas, un parque público de esculturas, una playa y un paseo marítimo, ocupando el lugar donde se ubicaron unos viejos astilleros. Es un lugar con vistas al fiordo y a la capital noruega. El programa del museo incluye espacios para la colección permanente y para exposiciones temporales, teniendo el edificio de oficinas su propia área de exposición, con lo que podemos afirmar que el museo consta de tres partes diferenciadas, que se cobijan bajo una sola cubierta acristalada, y que se complementan con el nuevo parque público de esculturas.

De esta forma, mediante una pasarela peatonal sobre el canal se visitan las salas temporales, y a través de una planta subterránea se contempla la colección privada del edificio de oficinas, que tiene cuatro plantas, poseyendo éste una terraza al nivel de la segunda planta, en la que se puede disfrutar de una exposición de esculturas y de unas espectaculares vistas. En el desarrollo de este proyecto ha jugado un papel importante el paisajismo, pues ha permitido integrar este museo en esta zona del barrio cultural, creando un verdadero espacio público. Destaca este museo desde el punto de vista formal y constructivo a través de la inmensa cubierta de vidrio que conecta los tres volúmenes, que está soportada sobre vigas de madera laminada, apoyadas sobre livianos soportes de acero rigidizados con cables de acero conformando un perfil curvo, lo que confiere al conjunto una presencia unitaria en el frente marítimo.

El proyecto de Remodelación de los Museos de Arte de la Universidad de Harvard, en Cambridge, Estados Unidos (2006-2014), integra los Museos Fogg, Busch-Reisinger y Sackler, los tres museos de esta universidad, para lo que se creó una institución que integra las tres colecciones. El nuevo museo se sitúa en la parcela



MUSEOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE HARVARD (2006-2014)

del antiguo Museo Fogg, en la Calle Quincy de Cambridge, con una superficie total de dieciocho mil quinientos metros cuadrados. El nuevo conjunto combina el edificio original de estilo revival georgiano, construido en 1925, con la nueva edificación, que se extiende a lo largo de la Calle Prescott, conectando lo viejo y lo nuevo mediante una gran cubierta acristalada. Ésta permite controlar la entrada de luz natural en los laboratorios de conservación, en los seminarios de estudio y en las salas de exposición, así como el atrio central alrededor del cual se organiza el conjunto.

El proyecto del nuevo museo desarrolla dos actuaciones complementarias, pues de una parte restaura el edificio histórico, demoliendo todos los añadidos posteriores a 1925, y de otra parte se finaliza la nueva construcción, ampliando de forma significativa la superficie destinada a salas de exposiciones y seminarios de investigación, a la vez que se amplían las zonas más públicas y espacios destinados a eventos, creándose un auditorio para trescientas butacas en el sótano del conjunto. La entrada principal orientada hacia el campus universitario se ha mantenido, pero se ha abierto una nueva entrada por la Calle Prescott, que refuerza simbólicamente el carácter cívico del edificio. Las vistas del atrio central desde los dos accesos opuestos del edificio permiten al visitante orientarse, y se combinan con las del eje transversal de la cafetería y las tiendas, que está orientado hacia la calle Broadway y al Carpenter Center de Le Corbusier. La galería de la primera planta, permite vistas a la calle desde el interior del museo, a la vez que ilumina los espacios interiores del museo con luz natural muy controlada.

Otro importante proyecto de esta etapa es el de la Ampliación del Museo del Arte Kimbell, en Fort Worth, Estados Unidos (2007-2013) cuyo objetivo fue construir un pabellón para albergar una gran sala de exposiciones temporales, aulas y seminarios, así como un auditorio para trescientas butacas, encargado para complementar el edificio original del Museo de Arte Kimbell, realizado por el arquitecto norteamericano Louis I. Kahn, en 1972. El nuevo edificio proyectado por Renzo Piano, se sitúa de forma paralela y al oeste del edificio del museo existente, con el que se relaciona creando un espacio entre las dos edificaciones, que se diferencian por razones estilísticas, relacionando lo nuevo y lo viejo, no tanto a través del lenguaje arquitectónico, sino a través de aspectos más abstractos, tales como la escala, la disposición general o el empleo de la luz natural.

El nuevo edificio es ligero y discreto. La fachada principal, está situada frente a la fachada interior del edificio proyectado por Kahn. Esta fachada la proyecta dividida en tres partes, de las que la parte central es una pieza liviana, transparente y acristalada, que funciona como acceso principal al museo, encontrándose en los laterales los espacios expositivos. Éstos están definidos por una secuencia de pilares de hormigón armado, que evocan una columnata clásica, sobre la que se apoyan unas grandes vigas de madera que se prolongan hasta el exterior, conformando una celosía que da sombra a la fachada sur del edificio. Un pasaje acristalado conduce a la tercera de las piezas de este conjunto, que está semienterrada y protegida por una cubierta ajardinada muy aislante, que contiene la galería destinada a las

AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE KIMBELL (2007-2013)

CENTRO CULTURAL FUNDACIÓN STAVROS NIARCHOS, ATENAS (2008-2016)

CONJUNTO PUERTA DE LA VALETA, MALTA (2009-2015)

obras más sensibles a la luz, así como a un auditorio y los talleres de formación.

Una actuación muy interesante de Renzo Piano, es el trabajo desarrollado a través del proyecto del Centro Cultural Fundación Stavros Niarchos en Kallithea, en Atenas, Grecia (2008-2016), que llevó a efecto sobre un terreno degradado y segregado de la trama urbana de la ciudad, que se ha recuperado a través de la creación de un gran parque urbano de 17 hectáreas, y en cuyo extremo sur se levanta una colina artificial sobre la que se posa el edificio de este centro cultural a la manera de un antiguo templo griego. La referencia al templo se refuerza por la creación de un gran zócalo que funciona a la manera del crepidoma de un templo, levantándolo del suelo, y sobre el que se apoya una cortina de esbeltos pilares que envuelven el edificio y soportan a la gran cubierta. Ésta protege a las dos piezas que conforman el complejo, la Biblioteca Nacional y la Ópera de Grecia, entre las que se dispone un espacio abierto, a modo de ágora, que da acceso a ambas edificaciones.

El edificio de la Ópera de Grecia está compuesta por dos salas, una para 450 espectadores y otra para 1400 espectadores. Esta última se dispone a la forma de los teatros italianos con cuatro niveles de palcos y una platea en forma de herradura, frente a la cual se abre el arco de la embocadura de la gran caja escénica, que tanto en vertical como en horizontal posibilita la mayor variedad de decorados. El Edificio de la Biblioteca Nacional se sitúa directamente debajo de la gran cubierta, estando formada por una caja completamente acristalada y transparente, presentando unas grandes vistas a Atenas y al mar, que también son extensivas al parque, del que este conjunto es parte. Ambos edificios están protegidos por la mencionada gran cubierta, que además de generar sombras, permite la instalación de unos diez metros cuadrados de paneles fotovoltaicos capaces de generar la potencia exigida para el funcionamiento de las salas de ópera y para la biblioteca. Este campo voltaico permite que este conjunto sea en buena medida autosuficiente desde un punto de vista energético, durante su horario de funcionamiento. Desde el punto de vista medioambiental, en este conjunto se usa la ventilación natural en los espacios en los que esto es posible, combinando estrategias activas y pasivas, lo que le ha permitido obtener una certificación Leed Platino.

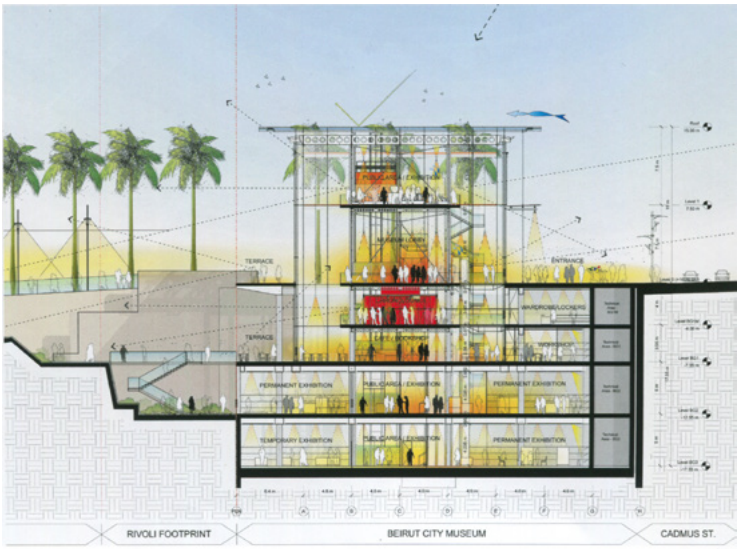
Con independencia de que en su día Renzo Piano estudiara la protección arqueológica y artística de la ciudad de la Valeta por encargo de la UNESCO, en esta etapa de su obra le fue encargado proyectar el Conjunto Puerta de la Valeta, en la ciudad de La Valeta, en Malta, Italia (2009-2015), cuyo objetivo es la reconfiguración de la entrada de la capital de Malta, lo que planteó llevar a efecto en cuatro partes: a) la actuación sobre la puerta de la ciudad y la plaza situada justo en la parte exterior de las murallas; b) la construcción de un aparato teatral para las representaciones al aire libre en

las ruinas del antiguo edificio de la Ópera; c) el proyecto del nuevo parlamento del país, y d) la reconfiguración paisajística completa del antiguo foso de la ciudad. La intervención ha consistido en la recuperación de la forma original del antiguo puente de acceso a la ciudad, que ha sido sometida a diversas transformaciones desde su construcción en 1633. Esta actuación hace posible que se tenga la sensación de estar cruzando un puente, desde el que disfrutar de las vistas sobre el foso y las fortificaciones. La primera Puerta de La Valeta fue probablemente un túnel abierto en las murallas, y el objetivo del proyecto ha sido devolver a las murallas la sensación de espesor y fuerza que tuvieron en sus orígenes, razón por la que la nueva puerta de la ciudad consiste en una brecha en la muralla de solo ocho metros de anchura, que resuelta mediante una arquitectura sencilla sugiere a un tiempo poderío y austeridad. Esta puerta se ha reconstruido con bloques de piedras extraídos de una cantera abierta para este proyecto, que por su conformación definan claramente el límite entre la huella del pasado y del presente.

Con independencia de estas intervenciones, a Renzo Piano le fue encargado el proyecto del Edificio del Parlamento de Malta, conformado por dos macizos de piedra asomados entre esbeltos pilares, que dotan de ligereza a todo el conjunto. La forma del edificio respeta la trama de las calles preexistentes, siendo diseñado con la intención de crear un volumen urbano de carácter poroso. Los dos cuerpos que constituyen el conjunto están separados por medio de un patio central que funciona como entrada principal. Este patio está pensado de forma que no obstaculice las vistas del Bastión de St. James desde la calle de la República. Las fachadas de estos edificios están acabadas con bloques de piedra maciza esculpidas con sofisticada maquinaria robotizada, con el objetivo de crear un artefacto totalmente funcional, que filtre la radiación solar al mismo tiempo que permita la entrada de la luz y la apertura visual al entorno inmediato.

Posee igualmente singulares características el edificio del Auditorio del Parco, en L'Aquila, Italia (2010-2012), que se construyó para reemplazar temporalmente la Sala de Conciertos del Castello Spagnolo, severamente dañado por el terremoto de 2009, lo que en este caso resolvió Renzo Piano con tres volúmenes puros, que configuró mediante tres cubos tumbados con inclinaciones aparentemente azarosas, como si fueran dados tirados sobre una superficie desigual, albergando un espacio principal de doscientas cincuenta butacas, además del *foyer* y los camerinos. Esa disposición volumétrica da lugar a sendas cajas de madera que se disponen de forma que posibilitan la optimización de los movimientos por el conjunto a través de piezas sensibles e interconectadas. La madera como acabado fue escogida por sus propiedades acústicas y por su flexibilidad, lo que hace a la edi-

PALACIO DE JUSTICIA, PARÍS (2010)



MUSEO DE LA CIUDAD DE BEIRUT (2016)

MUSEO DE ARTE MODERNO DE ESTAMBUL (2016)

ficación más resistente ante los terremotos, con independencia de su carácter menos invasivo y su capacidad para poder prefabricarse con facilidad y montarse con rapidez. Cada uno de los cubos están revestidos por listones de alerce pintados de colores en gran medida diferentes, de forma que puede apreciarse visualmente el tamaño y la forma de cada familia de listones.

Otro proyecto de gran importancia de esta etapa es el edifico del Centro Cultural Botín en Santander, España (2010-2017). Con sus dos volúmenes orgánicos revestidos de piezas cerámicas y conectadas mediante pasarelas, Renzo Piano ha conseguido situar el edificio entre el mar y la tierra, ocupando una posición privilegiada en la Bahía de Santander. Este edificio lo analizaremos en profundidad en el apartado siguiente de este artículo, al tratarse de la única edificación creada por este arquitecto en España.

De los proyectos redactados por Renzo Piano en los últimos años, cabe destacar el edificio de la nueva sede del Palacio de la Justicia en París, Francia (2010), que ha sido planteado para centralizar las oficinas que tienen dispersas por toda la ciudad las autoridades judiciales, razón por la que este proyecto está situado en la Puerta de Clichy y da respuesta a un amplio programa, que permitirá integrar las salas de la audiencia y las oficinas administrativas de esta institución en un solo edificio. Posee una altura de ciento sesenta metros y una superficie construida aproximada de cien mil metros cuadrados. El edificio se apoya en un zócalo de ocho plantas, sobre el que se sitúan tres paralelepípedos de dimensiones decrecientes, que generan un perfil reconocible de diez plantas cada uno de ellos, con lo que se conforma una edificación de una altura aproximada de cuarenta plantas. Las fachadas están completamente acristaladas, mediante finas lamas que realzan la verticalidad del edificio, siendo su programa funcional bastante flexible, para que se pueda adaptar a los cambios que en el futuro pueda plantear la impartición de justicia.

De forma paralela, poco después, redacta el proyecto del Museo de la Academia del Cine, en Los Ángeles, Estados Unidos (2012), que es último de los edificios de la transformación producida en el Campus del LACMA. Situado en la famosa Milla de los Milagros, este edificio conservará y dará nueva vida a un edificio preexistente de 1938, del que se eliminarán unos añadidos realizados en 1946, que serán sustituidos por una edificación nueva configurada en forma de una especie de burbuja. Ésta albergará un teatro de mil butacas y una terraza con vistas a Hollywood, junto a la que encuentra el viejo edificio a recuperar, que se destinará a salas expositivas, con una superficie aproximada de cuatro mil seiscientos metros cuadrados, dando lugar a un conjunto de gran interés en el que dialogan el viejo y el nuevo edificio, entre la sombra y la luz.

Años después, diseña el proyecto del Museo de la Ciudad de Beirut, en Beirut, Líbano (2016), plateándose como objetivo proteger y divulgar la historia de esta ciudad. Este mu-

seo se sitúa entre la Plaza de los Mártires y el sitio arqueológico del Montículo, donde se sitúa el origen de la ciudad, en que se destaca su valor patrimonial, plantando la apertura de todos los espacios expositivos a esta zona arqueológica. Para conservar las vistas de la Plaza de los Mártires al mar recurre a una estrategia de permeabilidad y transparencia, combinando la proporción de los volúmenes a la dimensión humana y social de la propuesta, que está basada en la peatonalización del enclave, resultando de esta forma una prolongación natural de la Plaza de los Mártires, lo que le convierte a un nuevo foro cívico abierto a la ciudad, situado frente al museo. El proyecto busca inspiración en los motivos náuticos que han caracterizado a esta ciudad, presentándose como si fuera un faro de vidrio que emerge del subsuelo para buscar las vistas al mar. La transparencia, la luminosidad y la ligereza se coaligan así, para que la arqueología, la naturaleza y la técnica puedan establecer entre sí una relación de sutileza.

En estos años, también diseña el proyecto del Museo de Arte Moderno de Estambul, en Estambul, Turquía (2016), en el histórico barrio portuario de Gálata, en el frente marítimo occidental del Bósforo. Situado frente al barrio del Sultán Ahmet, el proyecto plantea la sustitución de un edificio existente, situado entre las viejas calles de Gálata y la terminal de cruceros de la ciudad, que es parte de una mayor intervención urbanística, y que tiene por objetivo la regeneración de un kilómetro y medio del muelle. El acceso al museo se plantea por la parte norte de la edificación, superando el edificio de la parcela anexa mediante el parque colindante. La planta baja se levanta manteniendo la conexión visual entre el parque y el vestíbulo del edificio, de forma totalmente acristalada, lo que se alcanza mediante un cuidado sistema de escaleras y mesetas que interrelacionan todos estos espacios. La superficie total construida de este conjunto es del orden de catorce mil metros cuadrados, que se distribuyen en cinco niveles, tres de ellos sobre rasante y dos bajo rasante, conformando un volumen que se posa sobre un zócalo retranqueado con una piel de vidrio, construido sobre pilares metálicos, de forma que el conjunto vibra con la luz y los reflejos del agua del Bósforo y dota al edificio de una apariencia variable en función del movimiento del sol a lo largo del día.

Esta última etapa de la obra de este gran arquitecto está abierta a lo inesperado, pero de ella podemos decir que quizás sea la más rica y prolija de su enorme producción, y con independencia de lo expuesto, en ella realiza grandes obras como el edificio para la Fundación Jérôme Seydoux-Pathé en París, Francia (2007-2014), el edificio del Museo Whitney de Arte Americano, en New York, Estados Unidos (2007-2015), o el edificio del Centro Jéròme L. Greene de Neurociencia, también en New York, Estados Unidos (2007-2016), así como el Campus de la Universidad de Ciudadela, en Amiens, en Francia (2010), el edificio del Nuevo Centro de Cirugía Pediátrica, en Entebbe, en Uganda (2013), el edificio de la Escuela Normal Superior de Saclay, en París, Francia (2015) o la edificación de la Torres de Control del Puerto de Génova, Italia (2016), que es el último proyecto del que tenemos conocimiento, lo que no quiere decir que haya producido otros importantes proyectos, como son todos los que este arquitecto realiza.

LA OBRA ARQUITECTÓNICA DE RENZO PIANO EN ESPAÑA

Desgraciadamente, la obra de Renzo Piano en España es muy escasa, mucho más de lo que hubiéramos deseado, pues se circunscribe al Centro Cultural Botín de Santander, España (2008-2010) que es una obra espléndida, y que fue concebida no solo como un edificio de referencia, sino también como parte de una operación urbanística capaz de abrir el mar Cantábrico a una zona de esta ciudad, que tradicionalmente había vivido de espaldas al mar.

La construcción del edificio implica también el soterramiento del tráfico rodado que separaba los Jardines de Pereda del frente marí-

timo, de forma que estos jardines pudieran duplicar su superficie extendiéndose hasta el mar, haciéndolo accesible a los ciudadanos. De esta forma, el edifico queda situado entre el parque y el mar apoyado sobre pilotes en los terrenos de la vieja dársena, quedando elevado, en voladizo sobre el muelle. La sensación de ligereza conseguida por el edificio se refuerza gracias a una serie de pasarelas de acero y vidrio que conectan entre sí los dos cuerpos redondeados que conforman este conjunto edificatorio, al tiempo que crean un nuevo espacio público levantado del suelo.

Los dos cuerpos o lóbulos en que se descompone el edificio están diseñados para mejorar la luminosidad de la planta, enmarcando las vistas de la Bahía desde los Jardines de Pereda. La superficie exterior de los dos lóbulos, están revestidos por doscientas ochenta mil piezas cerámicas de pequeñas dimensiones, redondeadas y de tono nacarado, que brillan con la luz del sol reflejando la superficie del agua del mar y la atmósfera de Santander.

De los dos volúmenes que conforman este conjunto, el situado en la parte Este alberga un auditorio que se levanta en voladizo sobre el mar, así como un centro educativo, que son susceptibles de adaptarse a usos diversos, y el situado en la parte Oeste, que cobija las salas de exposiciones, caracterizadas por el gran ventanal que abre las vistas a su entorno. Todo es recogido por una cubierta con cuatro capas, que protegen al espacio interior de las radiaciones directas y permiten regular con flexibilidad la entrada de luz cenital. A estos volúmenes se añade un anfiteatro excavado en el entorno inmediato del edificio, cuya fachada Oeste está dotada de una pantalla led para cine al aire libre. El programa del conjunto se completa con un espacio acristalado en planta baja, que acoge una cafetería, un restaurante, una galería comercial y un punto de información, dando la sensación de que el espacio interior y el exterior son casi indistinguibles, permitiendo percibir un nuevo panorama del paisaje marítimo de la ciudad.

Como indicamos anteriormente, es una lástima que en España sólo disfrutemos de una obra de este arquitecto, pero debemos estar satisfechos de que se trate de una obra única en todos los sentidos, que posee características arquitectónicas excepcionales.

COMENTARIO FINAL

Al ser premiado Renzo Piano con el Premio Pritzker de arquitectura, el jurado rompió una regla no escrita, pues a este galardón podían aspirar arquitectos de arte o ensayo, y de su nómina quedaban tácitamente excluidos aquellos que su obra estuviera determinada por determinantes ingenieriles o tecnológicos. Hasta esta edición vigésima, los premiados exhibían una obra de dimensiones eminentemente artísticas, como son los casos de Frank Gehry o Alvaro Siza, o una obra de dimensión eminentemente teórica, como son los casos de Aldo Rossi o Robert Venturi, o una obra combinación de estas dos dimensiones, como es el caso de Rafael Moneo, de forma que, en ningún caso, ninguno de estos arquitectos podía ser acusado de que su obra estuviera determinada por una excesiva intimidad con la ingeniería. La decisión de premiar a este arquitecto genovés quiebra ese tabú absurdo y amplía de forma generosa el territorio de los premios Pritzker, reforzando el ámbito de su legitimidad.

Renzo Piano es en efecto un constructor de talante inventivo y sensibilidad populista, que ha extraído muchas de sus mejores ideas del diseño de los barcos y de los seres vivos, en el que ha sido determinante su larga colaboración con el ingeniero Peter Rice, con la que produjo varios de los edificios radicalmente más originales de las últimas décadas, pero su aparente desdén, en forma alguna cierto, por la plástica, ha dado lugar a algunas de las formas más deslumbrantes de la arquitectura contemporánea, tanto en la lírica del hormigón del Estadio de Fútbol de Bari, como a través de la lírica del acero, como nos ofreció en la obra del Aeropuerto Kansai.

No obstante, y en relación al aspecto por el que hemos realizado este trabajo sobre Renzo Piano, al considerarlo como el «Arquitecto de los Museos», queremos destacar su cualifica-

CENTRO CULTURAL BOTÍN, SANTANDER (2008-2010)

ción en este tipo de proyectos, en los que desde su inicio profesional destacó sobremanera, realizando de forma conjunta con Richard Rogers, un tremendo proyecto, con el que quiso desacralizar el arte de la arquitectura, el edificio del Centro Cultural Pompidou en París, también denominado como la gran «Refinería Urbana de Arte» o la «Catedral del Archigram», con el que alcanzó un éxito tan grande, que pronto se acabaría convirtiendo en el arquitecto favorito de los coleccionistas de arte más exigentes del mundo, por su enorme sensibilidad arquitectónica. Esto fue lo que sucedió con la llamada de la coleccionista Dominique Menil, para la que construyó el conocido museo de Houston, en Texas, que es el museo más luminoso y de más refinada monumentalidad del mundo, sucediéndole después también con la llamada del galerista Ernst Beyeler, para cuya exquisita colección realizó el igualmente conocido museo de Basilea, edificio sobrio y silencioso de sutil racionalismo. Así, ha realizado una obra museística y cultural muy amplia, y en todos los casos y proyectos realizados de enorme calidad, siendo el más reciente encargo el conocido Museo de Arte Moderno de Estambul, concebido como una exquisita capa de cristal suspendida, en cuyas fachadas vibra la luz y se reflejan las aguas del Bósforo. En resumen, puede afirmarse que Renzo Piano nos ha dejado un reguero de excelentes obras de arquitectura del más alto nivel por todo el mundo, no sólo de naturaleza museística y cultural, sino también de cualquier otra naturaleza arquitectónica y urbanística.

De esta forma y sin renunciar a las convicciones contraculturales y ecológicas de sus años juveniles, este versátil constructor de poblada barba y atuendo informal, ha puesto su talento náutico y orgánico, ingenieril y poético, al servicio del arte de su tiempo con devota dedicación. Al reconocer sus méritos, el jurado de los Premios Pritzker premió no solo la imaginación técnica y la destreza constructiva, sino también el anonimato coral de una arquitectura que rehúsa el protagonismo narcisista, lo que le confiere un mayor valor a este premio, que debe admitir la denominación que se le otorga de «Premio Nobel de la Arquitectura», y que supo percibir la grandeza creativa de la arquitectura de Renzo Piano, este grandioso arquitecto, que es muy difícil de calificar con una sola palabra, pero que puede resumirse como «impresionante». •

MOSAICOS ROMANOS DEL MUSEO DE MÁLAGA PROCEDENTES DE LA HACIENDA DE LA CONCEPCIÓN

Pedro Rodríguez Oliva

Entre las diversas piezas artísticas y arqueológicas que, desde diciembre de 2016, pueden verse en el almacén visitable de la planta baja del nuevo Museo de Málaga, figuran unos fragmentos de mosaicos romanos que proceden de la finca de la Concepción en la que es cosa bien sabida que existió una importante colección de antigüedades promovida a mediados del siglo XIX por Jorge Loring (1822-1900) y Amalia Heredia (1830-1902), los primeros marqueses de Casa-Loring[1]. Estos ejemplares musivos antes de su reciente ingreso en el palacio de la Aduana fueron restaurados junto a las estatuas romanas y epígrafes latinos que aún seguían repartidos por el jardín de aquella finca y también con los otros similares que desde este mismo lugar fueron llevados al Museo Arqueológico de la Alcazaba en dos anteriores ocasiones. De estos últimos, unos eran los que formaban parte del depósito que habían constituido las autoridades republicanas de Málaga con diversos muebles y otros enseres de la Concepción y que las tropas nacionales procedieron a incautar al entrar en la ciudad en febrero de 1937. Cabe recordar que, tras los años en que estuvo encargado de la finca y viviendo en ella Miguel Coloma Rubio, hombre de confianza de los Echevarrieta y que había sido gobernador civil de Málaga (1931) y de Cádiz (1932), en el mes de diciembre de 1936 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes del gobierno de la República ordenó la requisa de la Concepción con el argumento de «poner a salvo todos aquellos elementos culturales que pueden servir de enseñanza y educación del pueblo, por lo que no puede dejar de ocupar su atención el Jardín Botánico de la finca de la Concepción, de Málaga, reputado como uno de los de más valor científico emplazado en las costas del Mediterráneo occidental», por lo que ordenaba a la entidad Cultura Popular de Málaga «la incautación de la finca de la Concepción, de Málaga, y de su Jardín Botánico» así como de su «conservación y cuidado»[2]. En junio de 1937, por disposición de las nuevas autoridades, el Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional se hizo cargo de todos aquellos objetos y materiales arqueológicos, siendo depositados según su distinta naturaleza en el Museo de Bellas Artes y en la Alcazaba[3]. También la finca fue ocupada un tiempo por las autoridades militares y políticas del nuevo régimen[4] y, tras serle devuelta, entre los años 1941 y 1945 Amalia Echevarrieta reclamó en diversas instancias y en reiteradas ocasiones la devolución de los muebles, cuadros y otros objetos que se le habían decomisado años antes; en marzo de 1950, Juan Temboury, en su condición de delegado provincial del Patrimonio Artístico Nacional, hizo entrega a Amalia Echevarrieta (a través de su encargado Antonio Román Sánchez) de todos aquellos objetos aunque no le fueron devueltos los materiales arqueológicos que siguieron en depósito en el museo de la Alcazaba, y es de este modo como aquellos fueron integrados en el Museo Arqueológico

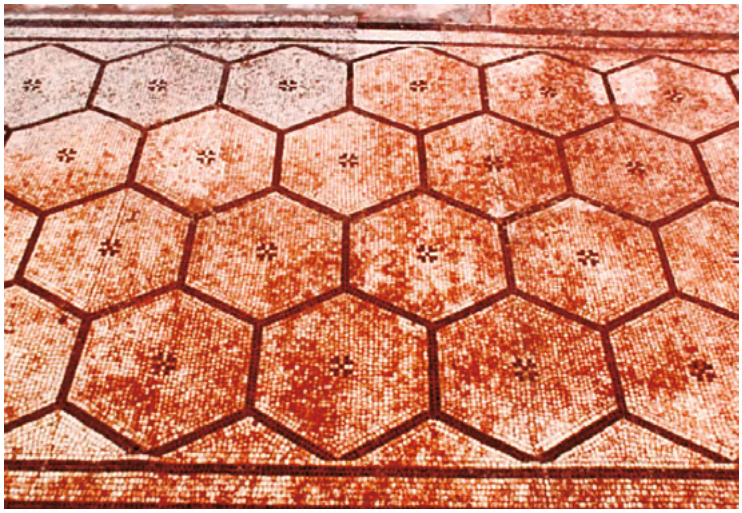
Provincial de Málaga cuando aquel se inauguró el año 1947. El segundo grupo de materiales arqueológicos asimismo restaurados en esta ocasión y que también estaban en la Alcazaba, son parte de las piezas de la antigua colección de los Loring que permanecían en la finca de la Concepción y que, gracias a una eficaz gestión de Rafael Puertas Tricas, director del Museo de Málaga y numerario de esta Real Academia, en 1979 el Ministerio de Cultura adquirió a la familia Echevarrieta por 2.500.000 ptas. En aquella ocasión no todos los objetos arqueológicos adquiridos por el Estado fueron llevados al museo de la Alcazaba (faltaba sitio para su depósito y, además, el coste de su traslado era muy elevado) y es así como se explica que quedaran repartidos por la finca y así hayan permanecido allí hasta su incorporación al Museo el año 2016.

Antes de este traslado al nuevo Museo de Málaga[5], el Instituto del Patrimonio Cultural de España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través de su Servicio de Conservación y Restauración de obras de Arte y Patrimonio Arqueológico y Etnográfico, promovió en 2014 un concurso destinado a que se hicieran análisis geológicos, químicos y microbiológicos de cada una de estas piezas (algunas muy dañadas por su exposición de tantos años a la intemperie) y de este modo proceder a su adecuada restauración. Esos trabajos fueron adjudicados a la empresa Claverestaura S.L., que los desarrolló con un amplio grupo de especialistas, entre junio de 2015 y los primeros días de enero de 2016, en un espacio especialmente destinado a taller de restauración en la llamada Casa del Administrador en la misma finca de la Concepción; acabadas esas intervenciones, la totalidad de materiales arqueológicos, tanto los de la Concepción como los que antes estuvieron en la Alcazaba, fueron trasladados hasta el palacio de la Aduana por la empresa SIT.

Los mosaicos motivo de esta publicación presentaban un distinto estado de conservación. Diez trozos de uno que siguen mostrando así en su exposición en el almacén visitable del

MOSAICO DE TEMA GEOMÉTRICO DE SINGILIA BARBA (ANTEQUERA). MUSEO DE MÁLAGA (ANTIGUA COLECCIÓN LORINGIANA)

Museo (A/CE 05234-05235), han sido restaurados colocando a cada uno sobre un soporte rígido y muy ligero. Con teselas que miden entre 2-3 cms. de lado, todos los fragmentos pertenecieron a un mismo pavimento musivo bícromo (blanco-negro) que se decoraba con un sencillo esquema compositivo de una red de hexágonos. Este mosaico había sido trasladado a la Concepción desde el lugar de su hallazgo conservando parte de la cama original de mortero y sin que para reforzarlo y mantener unidos los pedazos se le hubiera añadido soporte alguno, lo que ha facilitado su disgregación con el paso del tiempo. Durante años, las diversas partes de este mosaico —junto a los otros dos a



MOSAICO DECORADO CON UNA RED DE HEXÁGONOS DE CLUNIA (BURGOS)

los que más tarde nos referiremos— estuvieron colocadas en un lateral exterior del templete dórico que en esta hacienda de la familia Loring sirvió para cubrir el mosaico de los «Doce trabajos de Hércules», trasladado desde Cártama a esa finca en 1859, y guardar las piezas más delicadas o de menor tamaño de aquella colección[6]. Cabe indicar como cosa muy probable que este fragmentario mosaico sea precisamente el que Rodríguez de Berlanga refiere como traído a la colección de los Loring desde el antiguo municipio romano de Singilia Barba, en el cortijo de El Castillón a pocos kilómetros de Antequera. Este autor escribía al respecto: «Entre los objetos antiguos, que en aquel despoblado suelen aparecer... cuéntanse algunos fragmentos de mosaicos muy sencillos. De ellos existen en el Museo Loringiano cuatro grandes trozos de un pavimento de esta clase, con el fondo blanco, atravesado por líneas horizontales y verticales de piedras oscuras, equidistantes aquellas entre sí y guardando cierto paralelismo, con lo que dicho mosaico viene a quedar dividido en diversos cuadros semejantes, a la manera de un tablero de ajedrez. Los pequeños cubos irregulares de piedra de que se compone, tessellae, no son muy chicos sino más bien gruesos, acusando todo el trabajo un arte no tan refinado como el que muestra el Mosaico de Cártama»[7]. Quienes se han referido a este mosaico de Singilia guardado en La Concepción[8] han señalado la errada descripción de Berlanga con respecto a la composición geométrica[9] que lo adornaba, porque la decoración del mosaico al que esta decena de fragmentos pertenecen es un esquema compositivo bien conocido y llamado de «nido de abeja», hexágonos adyacentes o red de hexágonos[10] que en nuestro caso cada uno de los polígonos lleva su centro decorado con una flor tetrapétala con punto central, todas de teselas negras destacando sobre un fondo blanco como el resto del campo de toda la composición geométrica. Por la sencillez de la composición es bien fácil reconstruir como era la decoración del pavimento entero y, por elegir un ejemplo de los numerosísimos que podrían aducirse, remitimos a uno hispano de una habitación de una de las casas de Clunia (Coruña del Conde, Burgos) que lleva el mismo motivo.

Por el contrario, los otros dos mosaicos fragmentarios ahora traídos al museo desde la Concepción, uno figurado y polícromo (A/CE 07704) y el otro bícromo y con decoración geométrica (A/CE 05233) (11), tenían en común el que habían sido reforzados —como era práctica habitual en las antiguas consolidaciones de este tipo de piezas— con un soporte de unos 17 cms. de altura formado por fragmentos de ladrillo unidos por cemento a un armazón de varillas metálicas. La similitud del trabajo que ambos presentaban hace pensar que su consolidación debió hacerse aproximadamente por una igual época y puede que por un mismo taller u operario. Ese añadido, que permitió su buena conservación, les había convertido, sin embargo, en objetos muy pesados. En la reciente restauración se han recuperado algunas teselas ocultas bajo el cemento y se han eliminado los antiguos soportes sustituyéndolos por una fina capa de cal y arena adherida a una placa rígida de fibra de vidrio, lo que ha permitido su colocación en

una estructura metálica ligera y de escaso peso y de 10,50 cms. de grosor que permite un fácil traslado y su exposición en una de las paredes del almacén visitable del Museo[12].

Pero la duda que surge ante estos dos mosaicos deriva de que no están citados en el catálogo del museo de los Loring de 1903. Cabe recordar que, tras el fallecimiento de Jorge Loring en 1900 y de Amalia Heredia, su viuda, en 1902, sus herederos tuvieron que hacer frente a dificultades económicas que la familia arrastraba desde que, pocos años antes, Jorge Loring no pudiera atender a sus negocios a causa de una grave enfermedad, lo que le obligó a vender en 1897 al Museo Arqueológico Nacional la media docena de bronces jurídicos romanos de su colección (Malaca, Salpensa, Urso, Bonanza) (R. O. Ministerio de Hacienda, 24 julio 1897). Una de las hijas de los marqueses, Amalia Loring Heredia, y su esposo, el político Francisco Silvela, ministro en varias ocasiones y dos veces presidente del consejo de ministros del gobierno de España, hubieron de afrontar la difícil situación, aunque, finalmente, hipotecada aquella propiedad, a comienzos de febrero de 1911 en la notaría madrileña de Criado y Fernández Pacheco, los Silvela-Loring vendieron la Concepción a Amalia Echevarrieta Maruri (1868-1955) en noventa mil pesetas, cantidad a la que se sumaron diez mil más por una huerta inmediata y veinticinco mil por toda la colección arqueológica y por el mobiliario y demás enseres al completo de la casa y de toda la hacienda[13]. La nueva propietaria era hija del dinámico empresario y líder republicano vasco Cosme Echevarrieta Lascuráin (1842-1903); ella y su único hermano Horacio (1870-1963), que compartieron las ideas políticas de su padre, heredaron una importante fortuna y la parte correspondiente de la muy productiva sociedad Echevarrieta y Larrínaga que Horacio Echevarrieta, tras la muerte de su padre, había de administrar durante muchos años[14].

Con respecto a los mosaicos, en el Catálogo del Museo Loringiano de Rodríguez de Berlanga (1903) consta que los únicos mosaicos de aquella colección eran los fragmentos de Singilia —a los que ya nos hemos referido— y el magnífico de los Trabajos de Hércules[15] que los segundos propietarios de la Concepción habrían de trasladar en 1928 al panteón de los Echevarrieta en el cementerio municipal de Nuestra Sra. del Carmen de Algorta en Guecho (Vizcaya). Ese enterramiento familiar fue proyectado por el escultor Francisco Durrio (1868-1940), un artista que trabajaba con asiduidad para la familia[16] y que lo concibió como 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 de cierta altura. A partir de 1925 dirigió la obra de ese mausoleo el arquitecto municipal de Bilbao Ricardo Bastida que la terminaría entre 1926 y 1927[17]. Cuando tres años después el mosaico se trasladó a Guecho, la persona encargada de colocarlo en el pavimento del panteón en la forma en la que hoy sigue, no fue un experto en esas tareas sino un operario habilidoso llegado desde Málaga, persona de plena confianza del constructor malagueño José Beltrán, como consta por la correspondencia que al respecto mantuvieron en abril de 1928 Horacio Echevarrieta y Eduardo Frápolli Ruiz de la Herrán que, por ese tiempo, era un cercano colaborador y representante comercial en Málaga de los propietarios de la Concepción, y que, además, fue cónsul de Portugal —como Eduardo Palanca, su padrastro— y diputado por Málaga durante la Segunda República[18].

Amalia Echevarrieta se había casado con el ingeniero industrial Rafael de Echevarría Azcárate (1873-1926), de familia de empresarios de Bilbao y relacionado con el banco de Vizcaya y que, como los Echevarrieta, era persona de ideas políticas republicanas. Sus problemas de salud explican en cierto modo la adquisición de la finca malagueña ya que esto le permitía pasar las épocas frías del año en un lugar de clima suave como el que Málaga ofrecía. Los nuevos

RAFAEL DE ECHEVARRÍA FOTOGRAFIADO EN LA CONCEPCIÓN

propietarios hicieron bastantes cambios en el jardín de la Concepción entre los años 1912-1915: construyeron el templete circular cubierto con cúpula de cerámica vidriada que sirve de mirador sobre la ciudad e hicieron reformas importantes en el trazado de los jardines en las zonas de la cascada y de la ría[19]. Los amplios intereses culturales de Rafael de Echevarría —como los de su esposa, mujer también de gran cultura— se evidenciaron en su apoyo a algunos escultores y pintores. Tanto en la Concepción como en la finca de Munoa en Baracaldo, que Rafael de Echevarría adquirió en 1916 a su tío el marqués viudo de Villagodio y que reformó el arquitecto Bastida, colocó algunas estatuas de artistas contemporáneos[20]. En la hacienda malagueña, en el estanque de la ría, situó —y allí sigue— la estatua-fuente de *La ninfa* obra de 1915 de Valentín Dueñas (1888-1952), al tiempo que en los jardines del palacete de Baracaldo ubicó otra escultura en piedra del mismo autor con un desnudo femenino (*Ruth*, 1920). En esa misma finca Munoa de Burceña, en el barrio de Cruces de Baracaldo, que la familia Echevarrieta ha poseído hasta 2014 en que ha pasado a ser propiedad municipal, aún se conserva una estatua en bronce, *Eva*, que es copia que realizó Valentín Dueñas[21] de un molde del original de Nemesio Mogrobejo (1875-1910), el amigo de Unamuno, que guardaba el escultor Huertas[22]. La estatua en bronce original de Mogrobejo, que se viene considerando entre lo mejor de sus obras, perteneció al matrimonio Echevarría-Echevarrieta, quienes en 1922 la donaron al museo de Bilbao y la copia que sigue en Munoa estuvo antes en la Concepción colocada en el centro del cenador, de lo que han quedado testimonios en fotografías y en una postal de la época. De Dueñas era también el grupo escultórico *El perdón*, obra de 1915, de la que el boceto en escayola figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año, y del que se sabe por fotografías que también en una fecha indeterminada estuvo colocado en los jardines de la Concepción[23]. Se ha supuesto que la amplia relación de este escultor (también de familia republicana) con los Echevarría-Echevarrieta la propició Durrio, el maestro de Dueñas, que se sabe que era la persona que gestionaba la adquisición de obras de arte para Horacio Echevarrieta y quien también, años antes, había puesto en contacto con esta familia al pintor Francisco Iturrino (1864-1924), cuyo padre, asimismo, trabajaba en una de las empresas de los Echevarrieta.

Como antes se dijo, cuando no iban a balnearios, la Concepción se convirtió en el lugar preferente de descanso veraniego de Rafael de Echevarría y de su esposa y era sitio al que también Horacio Echevarrieta acudía con su esposa e hijos a acompañar a su hermana y cuñado. Dos años después de adquirir la finca malagueña, los Echevarría-Echevarrieta invitaron a Francisco Iturrino a pasar una temporada en ella a fin de que el pintor pudiera reponerse de la delicada situación anímica que arrastraba tras el ingreso de su esposa en un sanatorio psiquiátrico. Francisco Iturrino, que años antes había viajado por otros lugares de Andalucía y en 1912 a Marruecos (Tánger) acompañado de su amigo Matisse, encontró en el exuberante jardín de los Echevarrieta un motivo de inspiración para una larga serie de óleos llenos de color y en los que

RAFAEL DE ECHEVARRÍA FOTOGRAFIADO ANTE EL PALACETE DE LA CONCEPCIÓN

plasmó su peculiar estilo fauvista[24]. En 1913 pintó en ese ambiente del jardín de la Concepción el magnífico retrato de Rafael de Echevarría con su perro que el retratado donaría en 1924 al Museo de Bilbao.

Como invitado del matrimonio vasco, Iturrino, en años posteriores y hasta 1919, repitió otras estancias en la Concepción donde realizaría un buen número de cuadros cuya temática de paisajes vegetales se convertiría en uno de los temas que mantuvo a lo largo de toda su vida artística[25]; diversos rincones del exótico jardín de esta hacienda (que pueden verse también en el fondo de algunos de sus grupos de mujeres bailando) quedaron magistralmente plasmados en bastantes obras suyas, como se ha podido ver en algunos de los cuadros que han figurado en la reciente exposición celebrada en el Museo Carmen Thyssen de nuestra ciudad entre octubre de 2018 y marzo de 2019[26]. La fuerte luz del Sur y los colores de varios rincones de la Concepción quedaron inmortalizados en las vibrantes pinceladas de Iturrino en una multitud de sus óleos, entre los que, por nombrar algunos, podemos citar el «Jardín de Málaga» (1916) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el «Jardín del surtidor» del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el «Jardín de Málaga (La Concepción)» (1913-1914) del mismo museo o «La cascada (Jardín de La Concepción)» (1913-1919) de la Colección Zorrilla Lequerica.

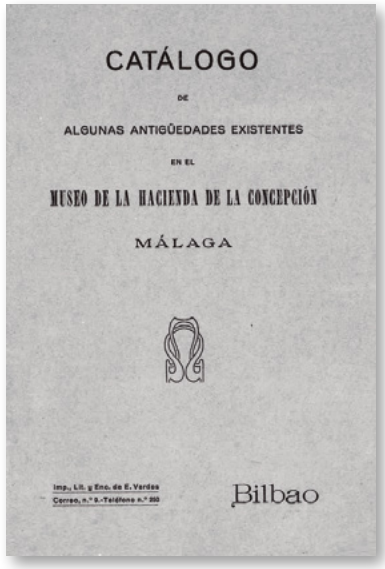
En lo que respecta a su labor de mecenazgo en relación con nuestra ciudad, cabe recordar que en 1916 cuando se inauguró —con especial protagonismo de nuestra Academia— el Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga, Rafael de Echevarría y su amigo Eduardo Palanca figuran entre quienes contribuyeron al aumento de fondos de aquella pinacoteca. Echevarría entregó para su exposición los cuadros «Quite

DETALLE DEL RETRATO DE RAFAEL DE ECHEVARRÍA POR ITURRINO. BILBAO. MUSEO DE BELLAS ARTES

de espadas» y «Después de la corrida» de Denis Belgrano (Depósito. Registr. BA/CE00131 y BA/CE00130).

En cuanto a la colección arqueológica a la que pertenecieron los dos mosaicos que están ahora en el Museo de Málaga, debemos atender a lo que se conoce del interés que Rafael de Echevarría tuvo en la buena conservación de las piezas arqueológicas de su propiedad que habían colectado los anteriores propietarios de la finca malagueña. Este aspecto se comprueba, por ejemplo, en lo que cuenta en una carta que en 28 de febrero de 1923[27] dirigió a su amigo Luis Aranguren Gallaistegui (1870-1958), cuya madre precisamente había fallecido durante una estancia en Málaga[28]; Aranguren había sido concejal republicano en el Ayuntamiento de Bilbao en varias ocasiones y en esas fechas era el apoderado general de la empresa de su cuñado en la oficina de Madrid. En ese escrito Rafael de Echevarría le comentaba que con motivo de las reformas que estaban haciendo en la Concepción, en «la alberca de la loma... aquel paraje se llamaba el banquito», había construido un «templete aprovechando unas columnas romanas que por aquí andaban desperdigadas a las que he dado este feliz empleo».

Otra prueba de su interés en el cuidado y mantenimiento de aquella colección arqueológica es que mandó imprimir un opúsculo de 31 páginas titulado *Catálogo de algunas antigüedades existentes en el Museo de la Hacienda de La* Concepción que era una reproducción del texto del primer catálogo del museo loringiano de 1868[29], que, aunque se publicó sin indicación de autor, consta que —al igual que el segundo y más completo de 1903— era obra de Manuel Rodríguez de Berlanga (1825-1909). Al ser reedición sin cambio alguno de aquel catálogo de 1868, ese opúsculo, pues, incluía piezas que hacía años que ya no estaban en la finca (como eran las tablas de bronce con textos jurídicos), y en él lógicamente faltaban todas las piezas de la colección Villacevallos porque no fue hasta 1896 cuando Jorge Loring la adquirió en Córdoba. Ese catálogo se editó en la librería, imprenta, litografía y encuadernación de Emeterio Verdes Achirica (1862-1937), un conocido militante del Partido Nacionalista Vasco, que en 1906 inauguró ese



PORTADA DEL CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE ANTIGÜEDADES DE LA HACIENDA DE LA CONCEPCIÓN EDITADO EN BILBAO POR ENCARGO DEL MATRIMONIO ECHEVARRÍA-ECHEVARRIETA

establecimiento de artes gráficas en la calle del Correo número 8 de Bilbao, y en el que a lo largo de muchos años (su cierre no se produjo hasta el pasado 2005) se especializó sobre todo en la edición de libros de tema vasco y de estudio y difusión del euskera. En el mismo sentido, el cronista malagueño Narciso Díaz de Escovar en unos artículos en la prensa local, escribió que «D. Rafael Echevarría, no solo no ha pensado retirar de Málaga esas riquezas del pasado sino que las cuida con solicitud, las conserva en el mejor estado posible y ha arreglado y hermoseado aquellas avenidas, preocupándose de que los malagueños estén orgullosos de aquél paraíso que la actividad de los Loring fue creando en las márgenes del rio Guadalmedina» ofreciendo, además, respecto al asunto que tratamos, este interesante comentario: «al comprarse la finca por el simpático y culto bilbaíno Rafael de Echevarría este no sólo se sintió dispuesto a no permitir que se enajenase objeto alguno de los que contenía el Museo sino que procuró adquirir otros como los notables mosaicos que allí figuran desde hace poco tiempo»[30]. Estas indicaciones de Díaz de Escovar son de gran interés para el tema que aquí tratamos por cuanto confirman que los dos mosaicos no formaron parte de la colección arqueológica de los marqueses de Casa-Loring, sino que fueron adquisiciones posteriores de la familia Echevarría-Echevarrieta. Sin embargo, a día de hoy desconocemos de donde proceden estas piezas —dato que resultaría muy importante para su adecuada interpretación— ni en qué circunstancias se adquirieron. Si, como antes comentamos, el escultor Durrio ejercía de intermediario en la compra de obras de arte y antigüedades para esta familia e, igualmente, consta que su discípulo Valentín Dueñas también actuó en varias ocasiones en ese tipo de adquisiciones, quizá estos artistas pudieron haber intervenido para que estas piezas arqueológicas llegaran a Málaga, no sabemos desde donde porque podrían proceder de lugares lejanos o hasta venir de fuera de nuestro país. Por otra parte, como anticuario y tratante de antigüedades (chamarilero lo llama Rafael de Echevarría en una carta de 1923) mantenía también relaciones con los Echevarría-Echevarrieta un tal Francisco Cervantes Quevedo, al que también podríamos relacionar hipotéticamente con la adquisición de estos dos mosaicos.

MOSAICO BLANCO-NEGRO CON DECORACIÓN GEOMÉTRICA DURANTE SU EXPOSICIÓN EN LOS JARDINES DE LA FINCA DE LA CONCEPCIÓN (MÁLAGA)

De los mosaicos, uno, que es bícromo, lleva como decoración una composición de tema geométrico que juega con los colores blanco y negro. Sus actuales medidas —que no difieren mucho de las que tenía cuando el mosaico estaba en la Concepción— son 98,50 cm. de alto y

MOSAICO PROCEDENTE DE LA COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA FINCA DE LA CONCEPCIÓN ACTUALMENTE EXPUESTO EN EL ALMACÉN VISITABLE DEL MUSEO DE MÁLAGA. FOTO: FERNANDO DE LA ROSA

186,50 cm. de anchura, a las que habría que añadir 1 cm. más si en esas medidas se incluye el marco metálico que ahora se le ha añadido.

La composición que ocupa el campo corresponde a la que en el *Repertoire AIEMA* 1973 se denomina como de «círculos y cuadrados que producen rectángulos de dos lados cóncavos» (*Repert*. 1973, núm. 339). Esta decoración, que dispone los cuadrados tangentes por el vértice a los círculos, se presenta en modo oblicuo con respecto a un elemento que le sirve de enmarque (al menos así parece en lo conservado) que es una banda de triángulos isósceles superpuestos (*Répert*. 1973, núm. 159) en negro sobre blanco. La composición, que se separa de esa banda por una línea dentada de teselas blancas, ofrece en la intersección de la secuencia de los cuadrados con la de los círculos un espacio en forma de rectángulo con dos lados curvilíneos que es un motivo al que algunos autores denominan como «bobina». Es en este espacio donde se alojan sendas peltas acoladas, rematadas en volutas y que se adosan a cada uno de los lados exteriores de los cuadrados flanqueando a éstos. Tantos éstos como los círculos se han dibujado con tres líneas de teselas blancas de las que la interior aparece dentada y destacando sobre un círculo, o cuadrado en su caso, trazado con una hilada de teselas negras. En lo conservado, se puede ver que el área contenida dentro de las circunferencias está ocupada, en un caso, por un cuadrado curvilíneo en negro que contiene en su interior otro de color blanco, mientras en los otros dos círculos la decoración interior de reproduce unos esquemáticos elementos florales de los que uno es una tetrapétala en negro, con el pistilo bícromo y con el perfil de las hojas trilobuladas en forma de flores de loto, y el otro, una flor de hojas estrechas y alargadas con los extremos curvos. En cuanto a los cuadrados, un

MOSAICO DE LA CONCEPCIÓN. FOTOTECA INSTITUTO ARQUEOLÓGICO ALEMÁN. MADRID

MOSAICO FIGURADO CON CABEZA DE *OCEANUS*. MUSEO DE MÁLAGA. FOTO: FERNANDO DE LA ROSA

par de ellos contienen, sobre fondo negro, nudos de Salomón silueteados y que están dentro de un espacio cuadrado delimitado por un filete de una sola línea de teselas blancas; el tercer cuadrado muestra, sobre el fondo blanco, un cuadrado curvilíneo en negro con una florecilla blanca en el centro.

La composición de este mosaico, de la que hay abundantes paralelos pero con variantes muy numerosas, está bien representada en mosaicos de las provincias occidentales del Imperio romano, sobre todo en la Galia y en Germania. No faltan en el caso de Hispania y su cronología es muy amplia, con ejemplos en el siglo II —fecha en la que podría encajar este ejemplar— y numerosos de los siguientes siglos III y IV d.C., pero en estos últimos los círculos aparecen transformados en coronas y los restantes elementos geométricos cargados de elementos decorativos y todo ello con una rica policromía[31].

El último de estos fragmentarios pavimentos musivos es polícromo, ofrece una decoración figurada y su cronología podría llevarse al siglo II o principios del III d.C. Mide 98,50 cm. de alt. y 150,70 cm. de anch. y, como se ha indicado en el caso anterior, con el marco metálico que ahora lleva su altura y anchura aumentan en un 1 cm. La pieza corresponde al ángulo inferior derecho de un mosaico que, con bastante probabilidad, debía mostrar una escena de temática marina, a tenor de la cabeza de *Oceanus* situada en esa esquina del pavimento en el lugar en el que en otros mosaicos suelen estar colocados los bustos o cabezas de las alegorías de las estaciones o los vientos. Esa misma disposición esquinada es la que presenta un fragmentario mosaico bícromo (blanco-negro) de la domus de Océano en el Musée Gallo-Romain de Saint-Romain-en-Gal de Vienne y otros mosaicos de Nola (Museo de Nápoles) y de una villa del ager de Hipona. Debido a su situación poco visible en el jardín de la finca, y aunque su fotografía figura en una fototeca especializada, es pieza que, a pesar de su interés, ha pasado hasta ahora prácticamente desapercibida[32].

Como enmarque, el mosaico lleva una orla perimetral de fondo de teselas blancas que se ha decorado con unos ondulantes roleos vegetales a base de finos tallos, de los que arrancan otros con esquemáticas flores tripétalas vistas de perfil, y en los que sus hojas se disponen en las esquinas a modo de palmetas. Hacia dentro, esa banda queda delimitada por una cenefa que es

DE UN MOSAICO DE LA ANTIGUA CYRRHUS (NEBI HOURI, SIRIA) Y ORLAS DE LOS MOSAICOS DE EROS Y PSICHE Y DE LA CASA DE ZÓSIMO DE ZEUGMA (MUSEO DE GAZIANTEP, TURQUÍA)

una trenza de dos cabos, a la que sigue, como marco del campo, un listel con una triple hilera de teselas de colores verdoso y negro que son materiales bastante usados en el resto del mosaico, cuya gama cromática es bien variada en las muy conseguidas carnosidades y en las tonalidades diversas con que se ha tratado la vegetación que forma la barba de la deidad. En el campo, sobre el fondo blanco de la misma clase de teselas del enmarque, se representa el agua del mar mediante el recurso, bastante común en el arte musivo, de colocar espaciadas una serie de líneas oscuras de las que algunas son ligeramente curvas sugiriendo así el movimiento de las olas. Es bastante probable que entre esas esquemáticas indicaciones del agua aparecieran, como es lo habitual en mosaicos de esta temática, algunos peces y otras especies de la fauna marina; quizá corresponde a la parte superior de una caracola la representación incompleta que se ve en el borde fracturado del lado izquierdo y que podría ser la abertura de una de esas caracolas marinas (*buccina*) con cuyo sonido los mitológicos tritones agitaban las ondas. También en este mosaico la representación del agua simulando el movimiento se hace con trazos denticulados, característica que igualmente se ve en varios ejemplos hispanos como el emblema con máscara de Océano de Córdoba de una de las domus de la Plaza de la Corredera y en otros de Mérida y Palencia. Esta modalidad se observa asimismo en algunos ejemplares norteafricanos de mediados del siglo III d.C. En cuanto al mascarón de *Oceanus*, el dios del mar, que llena el ángulo y que mira al exterior, cabe indicar que se le ha representado con una de las fórmulas iconográficas más usuales con las que suele aparecer en los mosaicos romanos, representaciones de las que hay una docena de ejemplos en la musivaria hispánica[33]: frontal, con una larga barba formada a base de un conjunto de carnosas hojas superpuestas de diversas plantas marinas, con largos y ondulados cabellos que semejan el ambiente acuático, y con dos patas de cangrejo y otras tantas pinzas de crustáceo que surgen a ambos lados de su frente, formando sus orejas sendas conchas de bivalvos. Flanqueando la parte inferior de su barba se ven un pequeño delfín, que nada hacia la izqda., y un pez que lo hace en la dirección contraria.

Para la clasificación de estas cabezas de *Oceanus* se encuentran bastantes ejemplos en mosai-

MASCARONES DE LA COLECCIÓN DE VILLA BORGHESE DE ROMA

OCÉANO DE LAS TERMAS DE SIDI EL HANI DE SBEITLA. MUSEO DEL BARDO (TÚNEZ)

cos del Norte de Africa, de los que podríamos citar uno del siglo II d.C. del Museo del Bardo (Túnez) que procede de la antigua Vicus Augusti (Sidi el Hani, Sousse), o el de mediados de la segunda centuria d.C. que decora el fondo de una fontana de una casa de Hadrumetum que se expone en el Museo Dar Essid en Sousse (Túnez), en el que *Oceanus*, rodeado de una gran variedad de animales marinos, vierte agua por su boca, al igual que lo hace en el magnífico ejemplar de Themetra del mismo museo de Sousse. De fin del siglo II-principios del III d.C. es la excelente cabeza de *Oceanus* que ocupa el ábside superior de la habitación de las termas de la Casa de Catón en Utica que se decoró con el excepcional mosaico del triunfo de Neptuno (Museo del Bardo). En el mismo museo de Túnez se expone el ejemplar de Acholla, del siglo II d.C., que, asimismo, decoró una fontana y en el que la cabeza de *Oceanus* se muestra con unas grandes pinzas de langosta que emergen de ambos lados de su frente y rodeado de monstruos marinos, diferentes especies de peces e, incluso, un bote sobre el que cabalga un erote. En otra fontana en la Casa de las Ninfas de Nabeul (antigua Neapolis), en la que figura incluso el epígrafe *Nympharum Domus*, la cabeza de Oceanus está en medio de las aguas y rodeada de peces. Estos mascarones oceánicos tienen sus antecedentes en época helenística y se pueden emparentar con las cabezas, máscaras teatrales o mascarones dionisíacos que, a veces, se colocaban en las orlas vegetales de algunos mosaicos de los siglos II-I a.C. (Palacio V de la acrópolis de Pérgamo, Casa del Fauno de Pompeya, Casa VIII 2.34, mosaico pompeyano de la Academia de Platón, domus del León de Teramo...).

En época imperial, sobre todo en mosaicos de la zona oriental, abundan tales motivos siendo su principal característica el que en esas borduras las cabezas aparezcan en los lados o en las esquinas (como en nuestro caso) vegetalizadas y entrelazadas con acanto, guirnaldas, racimos vegetales o follaje en el que también se entremezclan con animales o erotes cazadores. Algunas, como las de las orlas de los mosaicos de Eros y Psiche y de la Casa de Zósimo de

BUSTO DE OCÉANO. TERMAS DE SANTA MARÍA. ANTEQUERA (MÁLAGA)

MOSAICO DE LA VILLA DE LA MILLA DEL RÍO (LEÓN). MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. MADRID

MÁSCARA DE OCEANUS DE DUEÑAS EN EL MUSEO DE PALENCIA

Zeugma (Museo de Gaziantep, Turquía) se vienen considerando como alegorías de corrientes acuáticas. Mascarones de este tipo pueden ser los del siglo III d.C. que, muy retocados para su exposición, están en la colección de Villa Borghese de Roma. El largo uso de estos motivos en la musivaria romana se puede ver en la comparación de ejemplares alto-imperiales, como uno de la antigua Cyrrhus, (Nebi Houri, Siria) con otros muy tardíos como es el caso de los ejemplos del Palacio Imperial de Constantinopla que son de inicios época bizantina. No faltan, sin que puedan relacionarse con el tema de alegorías acuáticas, las cabezas femeninas, y de ellas por su alta calidad son muy buen ejemplo las de la bordura del conocido mosaico de las Estaciones de Antioquía de hacia 325 d.C. conservado en el Museo del Louvre. En los talleres musivos antioquenos la colocación de cabezas humanas en las orlas vegetales se dio con asiduidad y ejemplo de ello es el mosaico del Juicio de Paris del Museo del Louvre de la primera mitad siglo II d.C. que procede de la Casa del Atrio de Antioquía. La similitud de muchas de estas cabezas con las de *Oceanus* se explica porque, a veces, a la divinidad marina solo se la representa con elementos vegetales; tal es el caso del mosaico de la domus de los perros cazadores de Corinium (Corinium Museum, Cirencester, Reino Unido). De esas cabezas colocadas en los ángulos de los mosaicos hay un ejemplo excepcional en uno del siglo III d.C. de Setif (Argelia) que representa el triunfo indio de Dionysos y que en las cuatro esquinas de la exuberante cenefa vegetal con centauros que luchan contra animales salvajes lleva otras tantas máscaras de ancianos de cabellera y barbas frondosas que cubren sus cabezas con un kalathos dorado. De Siria se dice que procede una orla de mosaico de los siglos IV-V d.C. que se conserva en la colección norteamericana de Richard Brockway en Bero Beach, Florida. A veces la imagen de *Oceanus* se ofrece mostrando ostentosamente solo la vegetación marina de su barba, como es el caso de un mosaico del siglo III d.C. de una fontana de la casa de Neptuno de la antigua Thuburbo Maius (Túnez). Cuando, como en el ejemplar del Museo de Málaga, esos mascarones llevan detalles de la fauna marina como son las pinzas y antenas de crustáceos y de la que puede ser un ejemplo hispano un mosaico de la villa de la Milla del Río (León) del Museo Arquelógico Nacional, pocas dudas caben de que se trata de la representación del dios del mar. También es usual que la deidad vaya acompañada, como en nuestro caso, de criaturas de su reino tales los delfines y peces. Dos delfines salen en posición simétrica bajo sus barbas en un mosai-

OCÉANUS DE UNA FONTANA DE LA CASA DE APOLO Y CALÍOPE (MUSEO DE SOUSSE, TÚNEZ) Y EN MOSAICO DEL PALACIO IMPERIAL DE CONSTANTINOPLA

MOSAICO DE UNA DOMUS DE CORINIUM (CORINIUM MUSEUM, CIRENCESTER, REINO UNIDO)

MOSAICO DEL JUICIO DE PARIS DE LA CASA DEL ATRIO DE ANTIOQUÍA. MUSEO DEL LOUVRE

TRIUNFO INDIO DE DIONYSOS. SETIF (ARGELIA)

ORLA DE MOSAICO DE LA COLECCIÓN NORTEAMERICANA DE RICHARD BROCKWAY EN BERO BEACH, FLORIDA

MOSAICO DE UNA FONTANA DE LA CASA DE NEPTUNO DE LA ANTIGUA THUBURBO MAIUS (TÚNEZ)

MOSAICO DEL DORSET COUNTY MUSEUM DE DORCHESTER (REINO UNIDO)

co de inicios del siglo III d.C. de la Casa de Océano de Henchir Thyna (Túnez) y uno de los muchos ejemplos que podríamos aducir de estos acompañantes del «padre de las aguas» se encuentra en un mosaico del Dorset County Museum de Dorchester (Reino Unido). Incluso, aunque sea en muy escasas ocasiones, la representación puede acompañarse de un texto latino (*Oceanus*) o griego (*Ōkeanós*) identificando así a la deidad, como es el caso del busto de la villa de Le Gleyzia en la localidad francesa de Montréal-du-Gers (Musée Eugène-Camoreyt de Lectoure, Gers) o la representación de cuerpo entero en la iglesia bizantina de Petra (Jordania); pero su imagen de mirada intensa y semblante bien expresivo y de la que Dunbabin opinó que se la utilizó en ocasiones como signo apotropaico, resulta de fácil identificación. En nuestra propia provincia contamos con una representación en busto de Oceanus en uno de los mosaicos del siglo II d.C. de las termas de Santa María en Antequera de los que dimos cuenta en nuestro *Anuario* núm. 6 (2006). Su identificación es sencilla por cuanto se muestra en la forma usual en que se suele representar en época clásica: barbado y con poblada cabellera de la que emergen pinzas y patas de crustáceos y, bastantes veces en ambientes de agua: fontanas, salas de termas..., por lo que en muchos casos se le representa vertiendo agua por su nariz y boca, como es el caso de muchos de los ejemplos norteafricanos antes nombrados. Del tepidarium de las termas de la ciudad de Lixus (Marruecos) es un excelente ejemplar y otras varias máscaras de Oceanus —como ya indicamos antes y aparte los citados— proceden de Hispania: Faro (Portugal), Emerita (mosaico cosmogónico), Lugo, villas de Quintanilla de la Cueza (Palencia), Carranque (Toledo), Balazote (Albacete), Milla del Río (León), dos ejemplares de Córdoba, otros dos de Écija, Sevilla (La Encarnación), Casariche y, de entre todos, por su calidad extraordinaria, la máscara de Oceanus de Dueñas en el Museo de Palencia.

En julio de 1926, tras una larga enfermedad, moría en Baracaldo, en su finca Munoa, Rafael Echevarría Azcárate y en 1955 falleció su viuda; como ese matrimonio no tuvo hijos La Concepción y con ella los fondos del antiguo museo, los heredó el hermano de Amalia, el conocido empresario Horacio Echevarrieta (1870-1963) cuyos descendientes la vendieron en 1990 al Ayuntamiento de Málaga. Con la desaparición de Rafael de Echevarría, de su esposa y de su cuñado, el recuerdo del origen de estos mosaicos se perdió y es por ello bastante comprensible que hasta ahora erróneamente se les hayan venido identificando como parte de la colección de los marqueses de Casa-Loring. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 RODRIGUEZ OLIVA, P., «Las esculturas romanas del Museo Loringiano de Málaga. Historia de la colección», en J.M. Noguera Celdrán - E. Conde Guerri (eds.), *Escultura romana en Hispania-V*, Murcia, 2008, pp. 565-642.

2 *Gaceta de la República*, núm. 354, 19 diciembre 1936, p. 1045.

3 *Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Memoria de su labor desde la gloriosa liberación de la Ciudad, el día 8 de febrero de 1937, hasta el 30 de septiembre de 1939. Año de la Victoria*, Málaga, imprenta Zambrana, 1939, p. 133: «Los objetos arqueológicos, procedentes del Museo de la finca "La Concepción", fueron, previa la correspondiente autorización, trasladados a la Alcazaba, para centralizarlos en depósito y, los no reclamados, de los que se guardaban en el edificio de la Alameda, también aumentaron el acervo artístico, formándose con dichos ejemplares una Sala Museo».

4 ESTEVE SECALL, R., «La Concepción durante la Guerra Civil y la inmediata Posguerra», *Ave del Paraíso. Boletín de la Asociación de Amigos del Jardín botánico histórico de La Concepción*, 43, 2011, pp. 3-11.

5 CAGEAO SANTACRUZ, V. M.- DOMENECH COULLAUT, I. y PADILLA BLANCO, B., «El Museo de Málaga: un ejemplo de planificación museística», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 11-12, 2015-2016, pp. 229-249; MORENTE, M.ª, «De Museo Arqueológico a Museo de Málaga», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 37, 2017, pp. 372-391; RODRÍGUEZ OLIVA, P., «Noticiario. El nuevo

Museo de Málaga en el palacio de la Aduana», *Mainake*, 37, 2017-2018, pp. 317-328.

6 RODRIGUEZ OLIVA, P., «Sobre el autor del proyecto del templete dórico del Museo Loringiano: Arquitectos alemanes en La Concepción», *Mainake*, XXVIII, 2006, pp. 553-562.

7 RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M., *Catálogo del museo de los Excelentísimos señores marqueses de Casa-Loring*, Málaga-Bruselas, 1903, pp. 110-111; BLÁZQUEZ, J. M., *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid, CSIC, 1981, p. 100.

8 ATENCIA PÁEZ, R., *La ciudad romana de Singilia Barba (Antequera-Málaga)*, Málaga, Servicio de Publicaciones. Diputación Provincial de Málaga, 1988, pp. 104-105.

9 BLANCHARD, M. - CHRISTOPHE, J. - DARMON, J. P. - LAVAGNE, H. - PRUDHOMME, R. y STERN, H. - *Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique* (Bulletin de l'AIEMA, IV), Paris, 1973; BALMELLE, C. - BLANCHARD-LEMÉE, M. - CHRISTOPHE, J. - DARMON, J. P. - GUIMIER-SORBETS, A.M. - LAVAGNE, H. - PRUDHOMME, R. y STERN, H., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*. I, Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes, Paris, Picard, 1985; BALMELLE, C. - BLANCHARD-LEMÉE, M. - DARMON, J. P. - BLANC-BIJON, V.- PRUDHOMME, R. - CHRISTOPHE, J. y RAYNAUD, M. P. *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*. II, *Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Paris, Picard, 2002. Para el caso hispano: MONDELO PARDO, R., *Esquemas compositivos geométricos en los mosaicos hispanorromanos*, tesis doct., Universidad Valladolid, 1983 (en línea en Redinet); VARGAS VÁZQUEZ, S., *Diseños geométricos en los mosaicos de Écija (Sevilla)*, BAR international Series 2654, Oxford, 2014.

10 *Repertoire graphique*, AIEMA, 1973, núm. 395.

11 Agradezco al Dr. D. José Ángel Palomares Samper, conservador del Museo de Málaga, los datos y medidas de estos dos mosaicos que me ha facilitado amablemente.

12 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J. L.-GARCÍA MARTÍNEZ, E., *Restauración de un conjunto de treinta y dos esculturas e inscripciones en piedra y doce fragmentos de mosaicos pertenecientes a la colección Loringiana del Museo de Málaga*, (Expediente signat. BM 702/1; signat. digital S31489T, S31489F), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Málaga, 2015, pp. 39-46.

13 OLMEDO CHECA, M., «Introducción» en Manuel RODRÍGUEZ DE BERLANGA, *Monumentos históricos del Municipio Flavio Malacitano* (Málaga, 1864), ed. Facsímil, Málaga, Centro Ediciones Diputación de Málaga, 2000, pp. 119-120, nota 190.

14 GUTIÉRREZ MOLINA, J. L., *Capital vasco e industria andaluza: El astillero Echevarrieta y Larrinaga de Cádiz (1917-1952)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996; DÍAZ MORLÁN, P., *Horacio Echevarrieta, 1870-1963. El capitalista republicano*, Madrid, Ed. LID, 1999; ID., *Horacio Echevarrieta, empresario republicano*, Bilbao, Ed. Muelle de Uribitarte, 2011.

15 RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M., *Catálogo...*, pp. 106-110, lám. XXXII; BALIL ILLANA, A., «Mosaico con la representación de los trabajos de Hércules hallado en Cártama», *Jábega*, 20, 1977, pp. 27-34; ID., id., *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología Valladolid*, 43, 1977, pp. 371-379; GOZLAM, S. - LAVAGNE, H., «Au dossier des mosaïques héracléennes: Acholla (Tunisie), Cártama (Espagne), Saint-Paul-lès-Romans (Gaule)», *Revue Archéologique*, *Nouvelle Série*, fasc. 1, 1979, pp. 35-72; fasc. 2, 1979, pp. 269-290; BLÁZQUEZ, J. M., *Mosaicos romanos* (*cit. supra*), pp. 88-92, láms. 72 y 94-95 (color).

16 BARAÑANO, K., s.v. «Paco Durrio» en *Enciclopedia Vasca*, Bilbao, 1980, vol. XXIII, fasc. 234; ID. »El escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, catálogo y notas sobre su vida y obra», *Kobie. Serie Bellas Artes*, V, 1988, pp. 127, 149 figs. 1-3, 151 fig. 7, 157 figs. 1-2, 158 fig. 3, 159 3ª, 166 fig. 7ª y 178 fig.2.

17 GUTIÉRREZ LANDABURU, J. Mª y MUÑÍZ PETRALANDA, J., «El arte funerario entre la tradición y la vanguardia: el cementerio de Nuestra Señora del Carmen de Getxo», *Ondare*, 23, 2004, pp. 411-426.

18 ÁLVAREZ REY, L., *Los diputados por Andalucía en la Segunda República. 1931-1939. Diccionario biográfico*, tomo II (F-M), Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2009, pp. 110-116; LARA VILLODRES, A. y MORENO GUERRERO, J., *Eduardo Frápolli, semblanza de un político malagueño*, Málaga, 2019.

19 LASSO DE LA VEGA WESTENDORP, B., *Plantas y jardines en la Málaga del siglo XIX. El caso singular de la Hacienda La Concepción*, Málaga, Centro Ediciones Diputación de Málaga, 2017, pp. 83-88 y 124-138.

20 PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G., «Palacio Munoa, uno de los hitos de la residencialidad burguesa de Euskal Herria y Europa», *Revista K-Barakaldo Aldizkaria*, 2, 2015, pp. 63-79.

21 SOTO CANO, M., «Valentín Dueñas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 10, 2016, pp. pp. 171-209, figs. 3-5.

22 REYERO, C., *De Goya a Gauguin: el siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 2008, p. 566.

23 LASSO DE LA VEGA WESTENDORP, B., *Plantas y jardines...*, p. 133, figs. 154-156.

24 BARAÑANO, K. de y BONET, J. M., *El pintor Francisco Iturrino,* Madrid, 1990; MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, E., «Un pintor para los primeros años del siglo XX: la figura singular de Francisco Iturrino», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales,* 23, 2004, pp. 575-590.

25 *Francisco Iturrino, Santiago Rusiñol: jardines d'Espanya*, [Cat. exp.], Obra Social i Cultural Bancaixa, Valencia, 1993.

26 MORENO, L. y ALZURI, M., *La furia del color. Francisco Iturrino (1864-1924)*, Fundación Palacio de Villalón, Museo Carmen Thyssen Málaga, Málaga, 2018.

27 Centro Documental de la *Memoria Histórica* de *Salamanca. PS MADRID, 2003, Echevarrieta-Larrinaga. Correspondencia 1923-1925.*

28 ARANGUREN, L. de, *Memorias de un exiliado vasco*, México, Edit. Vasca, 1957, pp. 301-304.

29 *Catálogo de algunas antigüedades reunidas y conservadas por los Excmos. Señores Marqueses de Casa-Loring en su Hacienda de La Concepción*, Málaga, MDCCCLXVIII.

30 DÍAZ DE ESCOVAR, N., «Antiguallas malagueñas. El Museo Loringiano y El Museo Loringiano. Datos e historia», arts. publicados en prensa local, s.l., s.a., recortados y conservados en Archivo Díaz de Escovar, Museo de Artes y Costumbres Populares, Málaga, caja 285 (1.2.2 y 1.2.3) acompañados de documentos fechados en 1912 y 1919.

31 BALMELLE, C. *et alii*, 1985, lám. 156.

32 Dos fotografías de este mosaico en la fototeca del Instituto Arqueológico Alemán. Delegación de Madrid (D-DAI-MAD-GRU-B-912-03; Arachne, núm. ser. 204854); RODRÍGUEZ OLIVA, P., «Noticiario...», p. 320, fig. 5.

33 WEIZSÄCHER, P., s. v. "Okeanos", en ROSCHER, W. H., Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, vol. III/1, Leipzig, 1902, pp. 809-820; CAHN, H. A., "Okeanos", en Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. VII, Zurich- Munich, 1994, pp. 31–33; ID, "Oceanus", en LIMC, vol, VIII, 1997, pp. 907-915. SICHTERMANN, H., s. v. «Océano» en *Enciclopedia dell´Arte* Antica, V, Roma, 1963, pp. 619-621; ERASLAN, S., «Iconographic differences of Oceanus in the Mosaic Art», *XII Colloquio Association Internationale pour l Étude de la Mosaïque Antique (Venezia, settembre 2012)*, Verona, 2015, pp. 195-200; LEVI, D., *Antioch Mosaic Pavements*, Londres, Princeton Univercity Press, 1947, pp. 16 ss., 38 ss., 112 ss. y 168 ss.; NEIRA, L., «Océano en los mosaicos romanos. A propósito de un pavimento de Colonia Patricia», *Anales Arqueología Cordobesa*, 29, 2018, pp. 157-176; DIDIERJEANN, F., «Le dieu Océan en Espagne: un thème de l´art hispano-romain», MCV, 15, 1979, pp. 115-134; LANCHA, J., «La mosaïque d´Ocean dècouverte á Faro (Algarve)», *Conimbriga*, 44, 1985, pp. 151-175; MONDELO PARDO, R. y TORRES CARRO, M., «El mosaico romano de Casariche (Sevilla)», *BSAA*, LI, 1985, pp. 143-157. VOUTE, P. «Notes sur l´iconographie d´Océan. A propos d´ une Fontaine à mosaïques decouverte a Nole (Campanie)», MEFRA, 82, 1972, pp. 639-673; PALOL, P. de, «El mosaico de tema oceánico de la villa de Dueñas», *BSEAA*, 29, 1963, pp. 5-34; FOUCHER, L., «Sur l'iconographie du dieu Océan», *Caesarodunum*, 10, 1975, pp. 48-52; LOPEZ MONTEAGUDO, G., «Oceanus on the Roman Mosaic Pavements of Spain», Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers On Mediterranean Archeology, Supplement 12, 42, 2006, pp. 485-491; ID., «La iconografía del dios Océanos en los mosaicos hispano-romanos, *Actas do X Colóquio internacional da AIEMA (Conimbriga 29 octubre - 3 noviembre 2005)*, Lisboa, 2011, pp. 287-302.

LA BELLEZA COMO MISTERIO DE LA VIDA

UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE AGNES MARTIN

José Manuel Cabra de Luna

INTRODUCCIÓN

¿Quién es esa pintora que con solo unos colores sutilísimos de fondo y, a veces, con una retícula ejecutada con un sencillo lápiz de grafito sobre esa superficie desvaída es capaz de transportarnos a un mundo de infinita belleza?

¿Quién fue Agnes Martin, para muchos una desconocida artista y, sin embargo, presente en todos los grandes museos de arte contemporáneo del mundo, desde Nueva York a París, de Londres a Madrid y de San Francisco a Ámsterdam o Jerusalén?

Su fama es como su obra: discreta pero persistente e inolvidable, pues desde una envolvente quietud posee el don de impregnarnos de una profunda serenidad. Agnes Martin vivió la mayor parte de su vida apartada de todo y casi de todos; tenía sed de desierto, amor por él, necesidad de él. Y es que concebía la soledad como un bálsamo, porque buscaba denodadamente penetrar en el mundo del silencio más hondo, pues solo así podría llegar algún día a afirmar, como hizo, que: «Mis pinturas no tienen objetos, ni espacio, ni tiempo, ni nada. No hay formas. Solo hay luz, claridad.»[1]

Esa búsqueda de soledad fue no ya una necesidad para su vida (como veremos), sino una fuente de inspiración para su obra. Al tiempo que ésta, fue desarrollando una paralela exploración del mundo y de su propio hacer a través de las palabras, sabedora como era de que había cosas, sentimientos, que la obra plástica no podía expresar y que requerían habitar el mundo de las palabras. Imagen y palabra son mundos diferentes, aunque a veces uno y otro puedan complementarse. Sus textos tienen esa virtud, son auténticamente iluminadores; escolios al conjunto de su vida y obra y, al leerlos, nos abren a la contemplación de sus dibujos y sus cuadros y nos enseñan a mirarlos.

«Muchos artistas viven en sociedad sin que su mente se turbe, pero otros tienen que vivir las experiencias interiores de la mente, un modo de vida solitario»,[2] escribió. Para decir también que «lo mejor de la vida ocurre cuando estás sola.»

AGNES MARTIN EN SU ESTUDIO, 1999

En la primera mitad del siglo XVII nació en Breslau, capital de Silesia, Johannes Scheffler, que dedicó buena parte de su vida a la medicina para ir abandonándola paulatinamente hasta entregarse, cada vez con mayor intensidad a una espiritualidad, que lo transformó de raíz al abandonar el luteranismo para abrazar el catolicismo. A lo largo de los años fue renunciando a posesiones materiales y se recluyó en un ambiente monacal a escribir libros espirituales, muchos de ellos de carácter apologético o catequético. Todos aparecieron bajo el seudónimo de *Angelus Silesius*. Pero la obra que le ha hecho perdurar en la memoria de los hombres ha sido *El peregrino querúbico*.

Está compuesta por una serie de aforismos a los que llamó *Rimas y máximas espirituales que conducen a la contemplación de Dios*. La obra está agrupada en seis libros y en ella puede apreciarse el eco del Maestro Eckhart, de Tauler, Ruusbroek, o Böhme e incluso de San Juan de la Cruz. Ha quedado en ser como la obra más importante y representativa de la gran mística alemana del siglo XVII. Pero su influencia no se agota en sus contemporáneos, sino que su rastro aún aparece en Schopenhauer, Wittgenstein o Heidegger.

Pues bien, con innegable humildad, plegando el conocimiento a la vida y considerando que ésta se asienta en nuestro centro más interior y que siempre es superior a todo conocimiento, a todo pensar, concluye su obra con un radical aforismo, un auténtico latigazo espiritual que nos lleva a superar cualquier vanidad que pueda proporcionarnos nuestro siempre pobre saber. Concluye así Angelus Silesius:

> «Amigo, ¡ya basta! Si quieres leer más,
> Ve y conviértete tu mismo en la escritura
> y la esencia.»[3]

Así es Agnes Martin. Su obra fue progresivamente desasiéndose de toda referencia, material o inmaterial, temporal o espacial, para irse diluyendo en una nada vacía, a la que adjetivamos así para poder oponerla a otra nada, preñada o de plenitud, que sería la de lo aún no nacido (al Ser). La nada vacía es una aspiración y una conquista, la nada en plenitud es el precedente del mundo, en cierto modo lo contiene entero, aunque aún no se haya revelado; mientras que la otra ya ha logrado dejar atrás su manifestación aparente, para penetrarlo en su esencia, fundida ya con él.

Esa actitud de nuestra autora acercó su postura a la de los místicos. «Un místico y un solitario son lo mismo», escribió nuestra autora.

Pero, refiriéndonos a la obra de Agnes Martin no debemos confundir de ninguna manera lo místico con el hecho religioso. Éste requiere sujeción a reglas, a normas comunes que constituyen una ortodoxia y conforman una confesión, mientras que en la mística, lo que se requiere es una profunda espiritualidad sin que sea precisa sujeción alguna a religión, (aunque puede haberla) siendo suficiente un profundo anhelo de relación directa entre el sujeto y Dios o entre el alma y la naturaleza, hasta el extremo de sumergirse en ellos, anonadándose, en disolución del yo. Y todo eso después de recorrer un largo, solitario y agónico camino plagado de soledades; «noche obscura del alma» llamaron nuestros grandes místicos a esa travesía.

La propia Agnes Martin nos habló con naturalidad y sencillez sobre la necesidad de recorrer un camino similar en una profunda búsqueda de la espiritualidad y la belleza. Sin que deba olvidarse en este punto que su concepto de lo trascendente (que para ella está dentro de nuestro propio interior) no se fundamenta tanto en las enseñanzas cristianas (aunque fuera formada en esa religión por su abuelo, tras quedar huérfana a los siete años) sino que entronca más bien con conceptos de los que nos hablan las tradiciones taoísta y zen y ante los que nuestras palabras devienen en insuficientes, pues difícilmente concilian trascendencia y mundo en un solo mirar.

Aunque Agnes no olvidará la Biblia de la que su abuelo le hablara tantas veces, su mun-

do espiritual se completará con las enseñanzas de las doctrinas orientales a las que se acerca a mediados de su vida y que ya no abandonaría. Pero, tanto en una como en otra tradición, la soledad se ofrece como necesario campo abonado para ahondar en el fondo más profundo de nosotros mismos hasta poder encontrar ya sea la superación (disolución) del yo o el total vencimiento del miedo de la soledad. Nuestra autora, lo describió así: «Somos conscientes del miedo en cuanto estamos solos. Algunos somos tan pusilánimes que no nos permitimos nunca estar solos por esa razón. Pero los artistas han de estar solos a la fuerza, y por lo tanto han de reconocer y vencer el miedo. Es un proceso muy largo.»[4]

Mas, para profundizar un poco más en la pintura de A. Martin volvamos a la frase citada al comienzo e intentemos aprehenderla en el que considero su auténtico sentido. Nos dice la autora que sus pinturas «no tienen objetos, ni espacio, ni tiempo, ni nada. No hay formas. Solo hay luz, claridad.» Estas palabras colocan a su concepto de la nada en el mismo no-lugar que al espacio o al tiempo. No se quiere decir que «no hay nada», sino que ni siquiera está «la nada». Tan nada hay que ni siquiera está la nada. Ello supone, a mi entender, un desasimiento total, la más absoluta renuncia a cualquier representación formal, a cualquier evocación, a cualquier significado concreto, para adentrarse en un camino de abstracciones que solo atiendan al lenguaje del espíritu. Ella lo expresa mejor, al decirnos: «Yo no creo en el intelecto. No tengo ideas, hago lo que me dicta la inspiración y no interfiero en ella.»

Mas aún así, tengo para mí que A. Martin nunca pretendió seguir un camino espiritual que le condujese hacia la nada como fin del camino, (lo que sería una aspiración intelectual, de la quería estar tan alejada), sino que anheló algo que en nuestro lenguaje usual es un concepto material para llegar a él desde lo inmaterial. Aspiró, simplemente, a que en su obra solo hubiese luz y claridad.

De «estado de transparencia», hablaban nuestros más elevados místicos, como aquel que se conseguía cuando el yo se había disuelto, cuando el sujeto se había anonadado, estando ya en Dios. Quizá por eso pueda ser cierta esa anécdota que contaban de nuestra pintora de que era tal su estado de quietud, de profunda serenidad que, en ocasiones, se sentaba sobre una piedra y quedaba inmóvil hasta que los pájaros saltaban de la piedra a su cuerpo y de éste a la piedra, como si fuesen una misma cosa. Y es posible que lo fueran y que sólo así pueda conseguirse que una simple, pero difícil, estructura reticular o unas bandas levemente coloreadas, nos transporten a un mundo de espiritualidad. Para ella, «lo espiritual no es necesariamente religioso; sino que atiende a la belleza y ésta es el misterio de la vida; es una conciencia que hay en la mente.»

He creído conveniente escribir estas líneas previas a modo de introducción al resto de este escrito porque la obra de Agnes Martin, de pura sencillez, de puro serena, se hace muy difícil de abordar a primera vista y puede caerse en la tentación de confundir esa sencillez con una cierta simpleza. Esta es una obra de la que no se puede partir, es un camino de perfección, por lo que a ella se llega, si se llega. Me atrevería a afirmar que debemos hacernos dignos de ella, que hemos de preparar nuestra mirada, es decir, nuestro espíritu, para gustar de estos dibujos y de estos cuadros que no nos cuentan nada, que no nos dicen nada, que están muy lejos de cualquier representación o evocación —por lejana que sea— de las cosas materiales de la naturaleza pero que, sin embargo, entroncan con su esencia y nos transportan a un estado de felicidad y alegría.

No encontrarás en ellos, amable lector, un caudal de emociones personales y sentimentalidad («que son anti-arte», escribió Agnes Martin); sino que hallarás una obra que ignora las tendencias artísticas de su tiempo y el mundo de sus contemporáneos y que nace de una lucha interior por desechar el caos para poder hallar un hálito de lo clásico, porque, decía nuestra autora: «Lo clásico es fresco / un periodo clásico / es fres-

co porque es impersonal / lo desasido e impersonal.»[5] Estas bandas de color evanescente, esas humildes retículas de grafito, esas superficies que están en el lienzo pero flotan sobre él, que nada recuerdan, que nada evocan, pero que nos hacen detenernos y abandonar el mundo de las ideas para penetrar en el de las percepciones de la luz, de la felicidad y de la belleza. Estas obras están muy cerca de la imagen imperecedera del Partenón, se alojan en el eco de nuestro pensamiento, una vez que lo hemos superado.

DE LOS CAMPOS DE TRIGO AL FULGOR DEL DESIERTO

Me encuentro entre quienes creen que en el estudio de la obra de un artista no sobra conocer cómo se conformó su primera visión del mundo. Michel Foucault nos habló de la *episteme,* a la que también llamó «campo epistemológico». Se refiere a dicho concepto como la estructura subyacente, y con ello inconsciente, que delimita el campo de nuestro conocimiento; los modos como los objetos son percibidos, agrupados, definidos. La *episteme* no es una creación humana, es más bien el «lugar» en el cual el hombre queda instalado y desde el cual conoce y actúa de acuerdo con las demás reglas estructurales resultantes de la *episteme*. Así considerada resulta ser una estructura más profunda y subyacente que todas las estructuras. La primera montaña que vimos determina nuestro concepto de montaña, inexorablemente; nuestra primera visión del mar será, para siempre, nuestro mar de referencia. La red de coordenadas conceptuales en que nos moveremos de por vida vendrá determinada por nuestra mirada primera. Por eso no constituye una metáfora, sino una simple constatación, el decir (tan repetidamente) que la infancia es la patria del hombre, su única y verdadera patria.

Agnes Martin nació en 1912 en las vastas llanuras del norte de Saskatchewan. Bárbara Haskell, la mejor biógrafa y estudiosa de su obra escribió de ella: «Se crio entre pioneros autárquicos, prudentes. Sus abuelos maternos y paternos habían emigrado de Escocia al Canadá en la segunda mitad del siglo XIX, viajando en carreta hasta las provincias del medio oeste canadiense, Saskatchewan y Manitoba, donde se asentaron como agricultores y ganaderos. Los padres de Martin tenían una hacienda en Maklin, en el norte de Saskatchewan, y cosechaban trigo, el cultivo dominante en las tierras agrícolas del Canadá. Fue allí donde, de niña, Martin empezó a gustar de la continuidad y los ritmos de la naturaleza, y de los espacios abiertos, *sólo delimitados por las geometrías humanas de los caminos y las hileras del trigo. Fue también allí donde forjó la disciplina y la perseverancia que le permitirían formar parte del equipo olímpico de natación en sus años de estudiante del instituto, y que más tarde caracterizaron su vida de artista*.

No menos importante para el desarrollo de su visión del mundo fue su estrecha unión con su abuelo materno, Robert Kinnon ... /... que según Martin era un hombre profundamente religioso ... /... Aunque ella no llegaría a hacer suya la totalidad de la fe presbiteriana, sus doctrinas acerca del trabajo, la predestinación, la humildad y el igualitarismo se unirían, andando el tiempo, a otras filosofías para conformar su visión del mundo y sus normas de conducta.»[6]

Aunque ella lo negara, entiendo que su concepto del espacio, y la estructuración del mismo, así como su utilización de los campos de color y de una geometría «hecha a mano», es muy posible que fueran fruto de aquella primera mirada al mundo que las llanuras de trigo de su infancia, las líneas en la tierra al roturarse el terreno y el trazado de caminos, le proporcionaron. De alguna forma un eco de todo ello aparece en su obra. Cuando A. Martin establece sobre el lienzo unas líneas rectas o dibuja una retícula no lo hace con una regla rígida (lo que daría perfección a la recta) sino que lo hace tirando una cinta de las comúnmente llamadas «cintas carroceras» de extremo a extremo del cuadro o tendiendo una cuerda de lado a lado y dejando correr el lápiz a mano alzada. Las lí-

IL. 1. CASA Y ESTUDIO DE AGNES MARTIN EN TAOS, NUEVO MÉXICO

neas, así, serán rectas, pero no «muy rectas», sino que tendrán una vibración que proviene de la propia irregularidad de cómo está hecha y de la propia irregularidad del lienzo. Esta forma de trabajar la aleja, conceptual y materialmente, de los minimalistas (que son varias décadas posteriores a ella, por otra parte). La perfección que Martin buscaba no era la exactitud formal, no era una perfección matemática, sino espiritual. Y esto no es solo una frase.

Más tarde cuando sus cuadros fueron desprendiéndose de toda forma, de cualquier evocación, por lejana que fuese, de la realidad, esas grandes llanuras de la infancia quizá fueron destilándose hasta convertirse en campos de color que ocupaban todo el lienzo o en bandas planas de un cromatismo suave en el que una tonalidad casi se confunde con la otra, pero sin llegar a fundirse entre sí los colores. Por eso quiero creer que al fondo de todo ello esté aquella mirada abierta que, a fuerza de ser fijada con intensidad se transformaba en contemplación, dilatando mentalmente la línea del horizonte hasta el infinito.

Tras recorrer con la familia diversas ciudades de Canadá buscando prosperar, en 1931 se encuentra en el estado de Washington a donde acudió a cuidar de su hermana, que estaba embarazada. En 1937 recibe una titulación en magisterio, lo que le permite dar clases en una escuela estatal del mismo estado de Washington. Seguidamente una titulación en arte, que le permite impartir enseñanza en varias escuelas de grado medio y en 1946 se matricula en el departamento de arte de la Universidad de Nuevo México, en Albuquerque. Ejerce diversos trabajos en dicho centro, mal pagados todos ellos y que va alternando con la pintura; hasta que en 1950 decide adquirir la nacionalidad americana.

La ya citada Barbara Haskell sostiene que: «El atractivo de los Estados Unidos estribaba, en parte, en lo que Martin percibía como la independencia mental de los estadounidenses y su consideración igualitaria de las personas.»[7]

Pero, aunque le atrae extraordinariamente el paisaje desértico de Nuevo México, decide ir a Nueva York donde estaban los grandes museos, las nuevas galerías y los artistas con quien ya ella tenía intereses similares. Haciendo trabajos de muy diversa condición, consigue ahorrar lo suficiente para dedicarse a la pintura durante unos años y compagina ésta con cursos en la Universidad de Columbia. Pero los grandes espacios de Nuevo México le siguen atrayendo y vuelve a él. Así estará unos años, alternando estancias en Taos con otras en Nueva York, donde celebra su primera exposición individual en la galería de Betty Parsons, en 1958. Esta galerista no era la más importante de la Gran Manzana, pero sí la que estaba más relacionada con los nuevos artistas, desde Pollock hasta Rothko.

Siguen algunas exposiciones, pero en 1967, ya con cincuenta y cinco años, abandona la pintura y, en una vieja furgoneta, durante año y medio recorre el viejo Oeste y Canadá. No pudo resistir el ambiente de Nueva York, aunque había entroncando con artistas que luego serían de capital importancia para el arte americano del pasado siglo y que andaban en la búsqueda de nuevos caminos para la plástica, tales como Ellsworth Kelly, Robert Indiana, Cy Tombly o Rauschenberg.

Tras el periplo viajero, auténtica catarsis para su espíritu, se instala en Cuba (Nuevo México), a finales de 1968 y construye con sus propias manos una casa de adobe y troncos. Las condiciones materiales de ese habitáculo no reunían las mínimas exigencias de habitabilidad, pero es allí donde recomienza su vida de artista. No tengo fuentes directas para afirmar esto, pero de los diferentes textos leídos sobre la artista y, en cierto modo, de los de ella misma, deduzco que las situaciones de soledad extrema que vivió en este tiempo y su reencuentro con la pintura y la inmersión más absoluta en una vida en estado de naturaleza, tuvieron la capacidad de encauzar su mente hasta poder convivir con ella y mitigar los brotes de esquizofrenia paranoide que padecía y que en la gran ciudad se habían agudizado.

Seis o siete años después esta, llamémosle cabaña, es complementada con la construcción de un estudio y allí estará hasta que en 1977 se establece en Galisteo, en el mismo Nuevo México. Ya no saldrá de ese territorio, sino para impartir conferencias y celebrar exposiciones, algunas de ellas retrospectivas (Ilustración 1).

Agnes Martin murió en 2004. El paisaje duro y austero de Nuevo México le hizo establecer cada vez más una privilegiada relación con la naturaleza y una vida desprovista de todo artificio. Hasta sus últimos días no dejó de pintar, aunque para entonces había ido reduciendo el tamaño de sus cuadros. Nunca quiso tener ayudantes en su estudio y por ello la mayor parte de sus obras está realizada en cuadros que, por su tamaño, ella podía mover y desplazar manualmente. Y así, aparte de dibujos y obras pequeñas, normalmente de formato cuadrado y no mayores de 30 o 40 centímetros de lado, la mayoría de sus obras superiores son de 183 x 183 cm y más tarde, cuando no le fue posible trabajar en esas medidas, adoptó el formato de 152 x 152 cm. La obra sobre papel se contrajo a 23 x 23 cm salvo escasas excepciones en que se variaban algunos centímetros.

En mi opinión esta sujeción a medidas concretas en sus cuadros se debe al afán por buscar un hacer sin alteraciones, a continuar en la búsqueda de una obra desechando cualquier distracción, cualquier perturbación del espíritu. Para un artista pintor la dimensión del soporte es determinante de la obra pues la escala no es, simplemente, una alteración del tamaño, sino que implica un cambio de concepto; se constituye en un nuevo desafío, que exige tener una mirada diferente y, de alguna manera, que distrae al artista del objetivo primigenio. Si todos los cuadros son iguales de tamaño y el artista rea-

liza obras en series (como a Martin le ocurría) podrá centrarse exclusivamente en el contenido de la obra, sin que el soporte sea en la ejecución de la misma un elemento determinante.

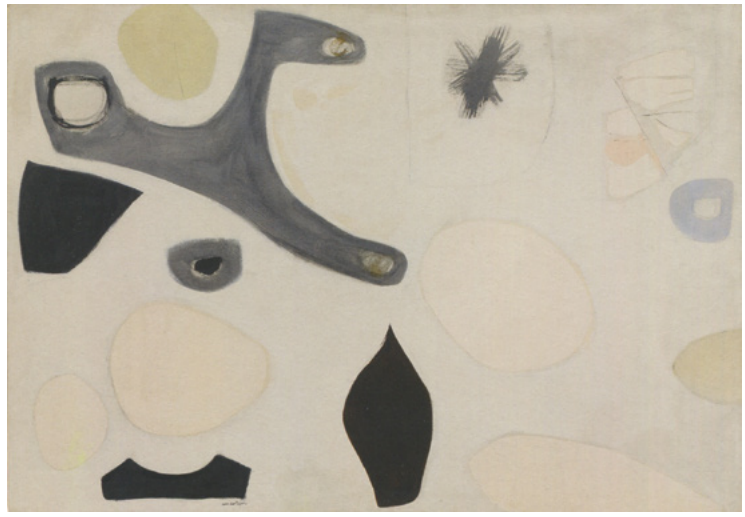
EL ERROR MINIMALISTA. EVOLUCIÓN DE SU OBRA

Es muy corriente que a Agnes Martin se le califique como representante del minimalismo. Es un error pues, aparte de que ella le lleva más de dos décadas de edad a los pintores que practicaron el llamado minimalismo, es que ni siquiera podríamos decir que su obra sea un precedente de dicho movimiento, como veremos.

Como hasta ahora hemos podido ver todo el recorrido artístico de Agnes Martin es una férrea lucha por penetrar la capa aparente del mundo y de las cosas. Su recurso a la geometría viene dado por su afán de decantación, por su alejamiento de significaciones concretas y por su ajenidad a cualquier referencia de orden personal. Pero, paradójicamente, sin dejar de hacer toda su obra con las manos, sin más instrumentos que pinturas y grafito, pinceles y lápices. En sus cuadros se ve la huella de la artista, cada pincelada es una extensión de la mano, una vez que ésta ha vencido todo pensamiento y se deja ir. Mas en esta obra, alejada de casi todo, se manifiesta y trasluce siempre el esfuerzo personal de la artista.

En el fondo eso es todo lo contrario al minimalismo que, si bien es cierto que recurre a la geometría como lenguaje vehicular, no lo es menos que en él desaparece cualquier impronta de la mano del artista. La geometría es usada con la perfección de un proceso industrial y el acabado de la obra no resulta de la mano del artista, sino que será una terminación de industria; como la plancha de metal lacado de un coche o de una estantería (ahí ya no hay huella de la mano del hombre, si alguna vez la hubo).

En la plástica minimalista ha desaparecido toda invocación al elemento espiritual, la obra será objetivamente lo que es y sin que se pretenda más que su capacidad de exhibición.

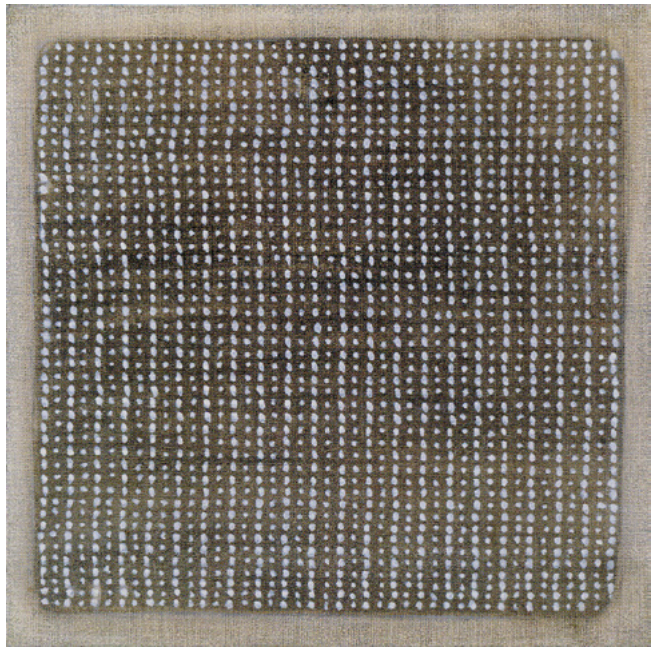


IL. 2. *SIN TÍTULO*, 1955. ÓLEO SOBRE LIENZO, 118,1 X 168,3 CM

Los requerimientos que el minimalismo hace al espectador son una auténtica carga de profundidad, pero alude a los conceptos y nunca al elemento biográfico del artista. En ambos casos, el del minimalismo y el de Agnes Martin, la obra se aleja del artista y de su vivir, pero lo hace de muy distinta forma. El minimalismo parte de un lenguaje construido con economía de medios que huye de cualquier referencia personal del artista, mientras que la obra de Martin es fruto de una larga conquista personal para encontrar el desasimiento del mundo y de sus cosas y expresarlo con muy pocos elementos plásticos en los que aún esté viva la intervención personal de su autora. Un buen conocedor de su obra, Javier Hontoria, ha escrito que «su relación con el minimalismo es tangencial cuando no puramente casual».

Agnes Martin siempre predicó de si misma que era «la última pintora expresionista» y, efectivamente, si contemplamos sus cuadros con detenimiento y serenidad (no puede hacerse de otra forma), apreciaremos su mano en la impregnación del lienzo y la vida nos aparecerá suavemente, levemente, en las temblorosas líneas de lápiz que con extremo cuidado se han ido trazando sobre el campo de color que es el fondo de la tela. Nada más lejos del minimalismo. Éste procede

IL. 3. *WATER*, 1958. ALAMBRES PINTADOS Y TAPAS DE BOTELLA MONTADOS EN MADERA. 99,1 X 99,1 CM



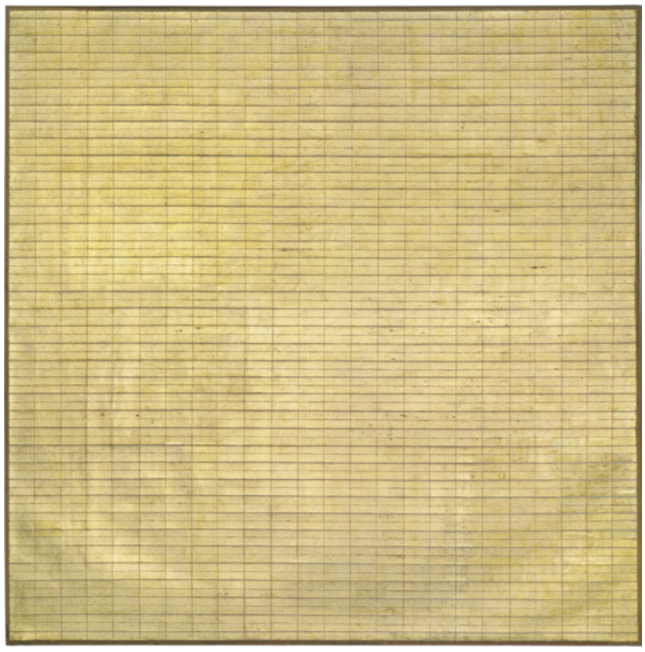
IL. 4. *SIN TÍTULO*, 1980. ÓLEO SOBRE LIENZO. 30,5 X 30,5 CM

del espíritu cuáquero de muchos de sus practicantes, de la actitud reduccionista que nacía de sus espacios vacíos, de su horror al exceso o a los superfluo, como una actitud doctrinal. De ahí sus muebles «multiusos». Si a una cuna le colocamos uno de sus lados móvil, durante el día podrá ser un sofá y por la noche será una cuna. Todo ello puede apreciarse, y tiene mucho interés el hacerlo, en el museo que la Fundación Chinati, creada por el artista Donald Judd, tiene en Marfa, cerca de El Paso, Texas.

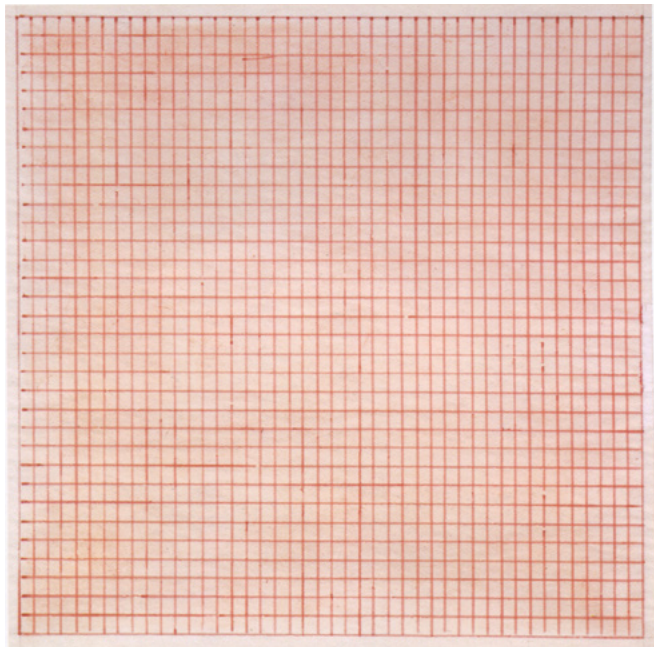
A.- Mas, volviendo a nuestra artista, conviene ahora hacer un breve recorrido por la evolución de su obra. El caso de Agnes Martin es paradigmático de una artista que quizá no «nació siéndolo». Queremos decir con ello que no nos encontramos ante uno de esos casos en los que desde la niñez se manifiesta una vocación. Agnes Martin bien pudiera haberse quedado en ser una profesora más, unas veces enseñando materias próximas a las bellas artes y otras no tanto. Fue ya prolongada la veintena cuando se va forjando en ella su vocación hacia el arte. En este discurrir por su obra y en el análisis de cómo la misma fue evolucionando distinguiremos varias etapas y nos detendremos escasamente en la primera de ellas, etapa que considero de estricta iniciación.

Como casi todo artista pintor sus primeras obras tienen mucho que ver con el mundo que le rodea y cómo se manifiesta el mismo. Por ello, de este tiempo solo se conservan acuarelas de paisajes y algunos retratos. Pero muy pronto comienza una etapa en la que aparecen formas abstractas que recuerdan a algunos dibujos de los indios originarios de las verdes llanuras del Canadá y que están tratadas a la manera surrealista. (Ilustración 2)

Esta etapa es, a mi juicio, poco atractiva y nada significativa en relación con el resto de su obra. Prueba de ello quizá pueda ser que, en las subastas internacionales de mayor nivel, en las



IL. 5. *FRIENDSHIP*, 1963. PAN DE ORO Y GESSO SOBRE LIENZO. 190,5 X 190,5 CM

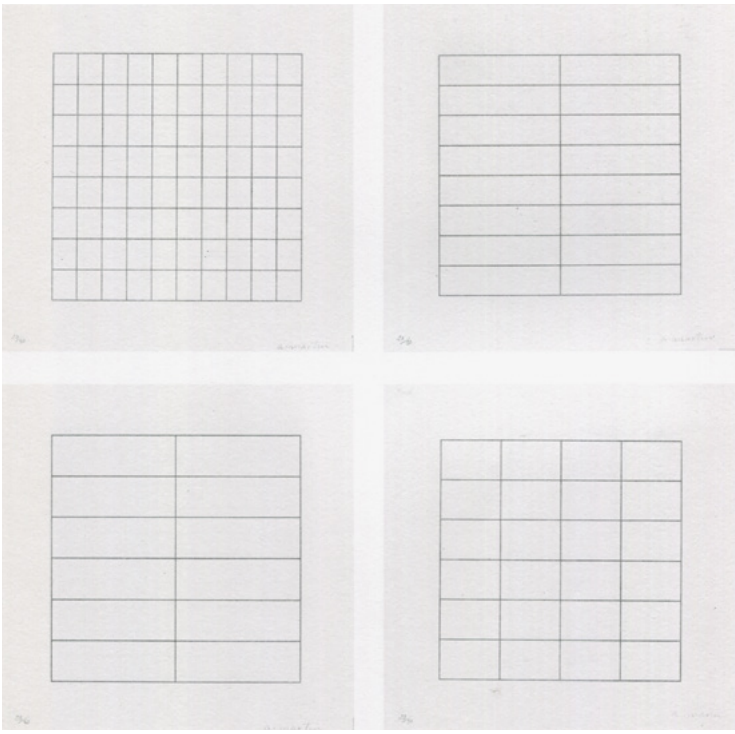


IL. 6. *SIN TÍTULO*, 1963. TINTA SOBRE PAPEL, 21 X 21 CM

que las obras «canónicas» de nuestra autora alcanzan precios millonarios, los cuadros de esa época siempre están muy por debajo de los otros en su cotización. Tienen un valor histórico, pero a Agnes Martin no se le identifica, ni se le considera como gran pintora del siglo XX, a través de ellos.

B.- Esa breve etapa la desarrolla a través de la década de los años 50 del pasado siglo y finalizando ésta y ya en los años 1960 entra de lleno en el terreno de la abstracción, aunque mejor deberíamos decir en el mundo de la experiencia trascendental. Excepcionalmente realiza una serie de obras en los que utiliza clavos, tornillos y otros elementos metálicos clavados sobre tableros previamente pintados. Pero debemos señalar que el uso de esos elementos concretos cumple, en relación con el conjunto de la obra en que se inserta, una función compositiva y de estructuración del espacio, juegan como elementos formales estrictamente. En esa fase es en la que usa el círculo como elemento de composición, que abandonará prontamente. (Ilustración 3)

C.- Esos clavos, botones y herrajes de muebles, usados, gastados por el tiempo (¡que lejos del minimalismo!) darán paso a una ordenación del espacio pictórico establecida a partir de puntitos o rayitas en cuya colocación hay un cierto orden geométrico, pero no una perfección geométrica / matemática. En estas obras, que será el fruto de su trabajo a través de parte de la década de los años sesenta sí que podemos apreciar ya el germen de la obra por la que se le conocería para siempre. Una geometría de la humildad, que ha de ser vista por el espectador en una actitud de contemplación y no de simple visión. Entendiendo por ello el dejarse penetrar por la obra, no pedirle representación, evocación ni significado, sino dejarse llevar por ella, penetrar en ella para que ella pueda habitar en nuestro interior. (Ilustración 4)



IL. 7. *ON A CLEAR DAY*. PORTFOLIO DE
30 SERIGRAFÍAS, CADA UNA DE 30,5 X 30,5 CM (EL PAPEL)

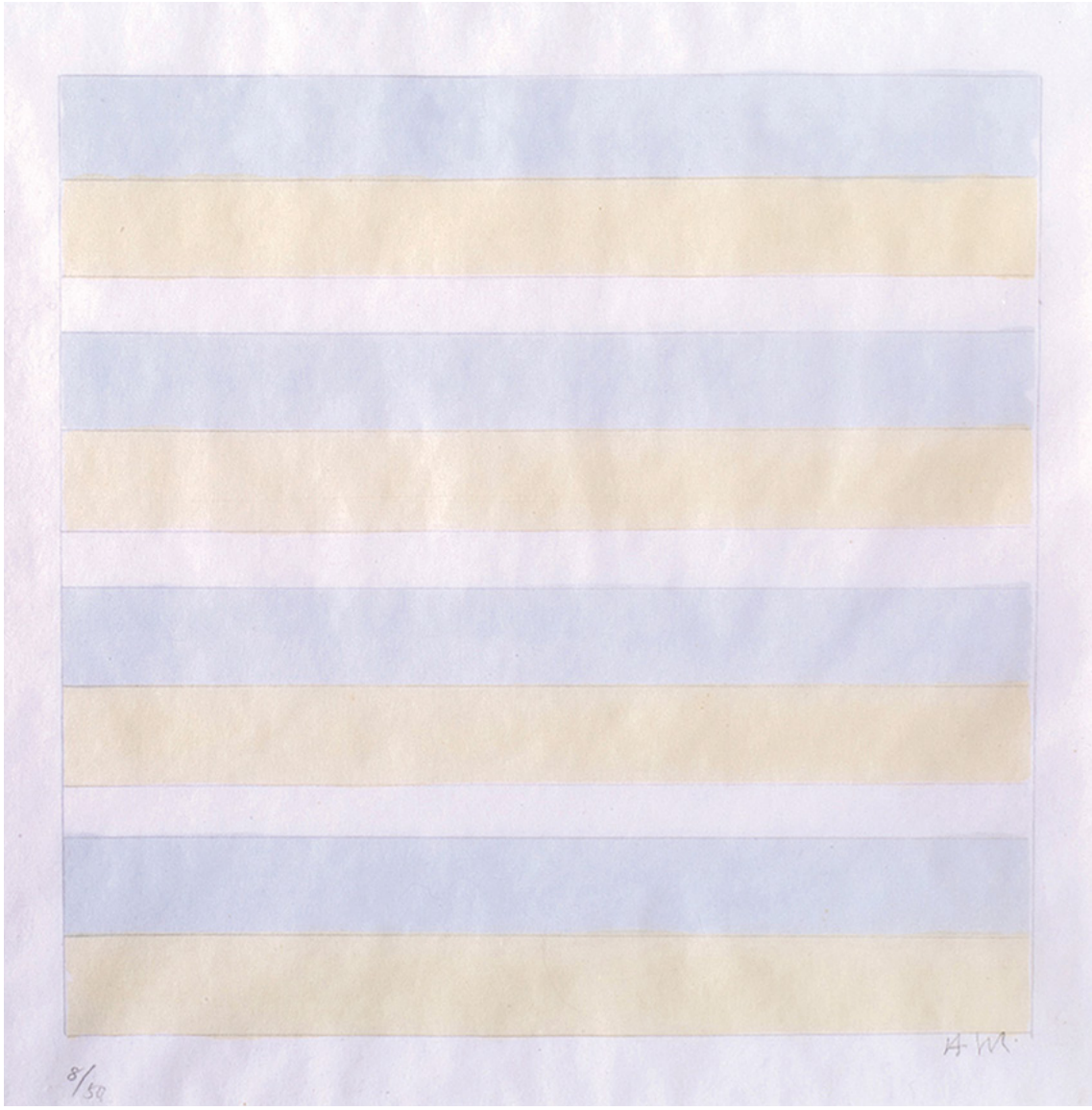
D.- Ya en los años sesenta comienza con el que se constituirá como su hacer en buena parte canónico, el espacio pictórico de Agnes Martin quede definido y cuando vaya dando vida a las composiciones que, de una u otra forma, mantendrá a lo largo del resto de su extensa obra. La retícula se erigirá como gran motivo plástico, unas veces aislada y sola en una superficie de papel inmaculado y otras trazada con un sencillo lápiz de grafito sobre la superficie temblorosa y suavemente pintada de una tela de yute que, con sus irregularidades, hará vibrar a la línea gris del lápiz. Unas veces la retícula estará formada por cuadrados, otras por rectángulos ya horizontales, ya verticales. Si olvidamos la auténtica fusión que tuvo Agnes Martin con la naturaleza, a fuer de superarla, no entenderemos lo que dijo cuando le preguntaron por la utilización de la retícula como estructura compositiva de la obra, afirmó nuestra autora: «Quise dar visibilidad a un pensamiento tan fugaz como innovador, el de la inocencia de los árboles.»[8]

Ilustración 5. Queremos significar de esta conocida obra de la artista que no está compuesta con pintura exclusivamente sino con ésta y pan de oro, a la manera de los antiguos artesanos de obras religiosas del Mediterráneo oriental. Usando un color rojo de fondo y sobre él aplicando las láminas de oro y sobre el conjunto dorado es trazada la retícula. No se conocen otras obras de Martin ejecutadas con esta técnica.

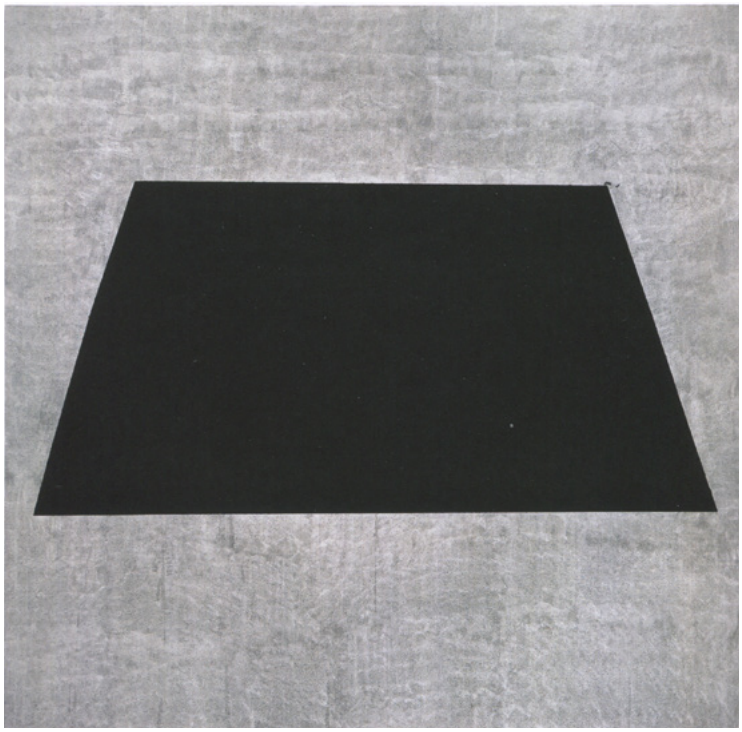
Hemos querido acompañar, como Ilustración nº 6, esta sencilla retícula, ejecutada en 1963. Está dibujada con tinta roja y es un sencillo dibujo queriendo con ello evidenciar que la retícula no era un motivo que solo utilizaba en sus cuadros, sobreponiéndolo a una superficie de color, sino que también lo utilizaba en dibujos simples y económicos. Quisiéramos destacar en esta pieza la «manualidad de su realización», nos atreveríamos a decir que hay una cierta torpeza en la ejecución de la pieza, que la hace más cercana y «accesible» al espectador.

Dentro de este periodo queremos destacar una obra singular. En 1973, la editorial neoyorkina Parasol Press le publicó una serie de treinta estampas (serigrafías) y que nuestra artista tituló *On a Clear Day*. Esta serie, que se ha hecho pieza muy preciada entre los coleccionistas (pues se hizo tan solo una tirada de cincuenta ejemplares) se ha constituido en un auténtico icono del hacer de Agnes Martin. En ella la artista lleva a su lenguaje a su más alto nivel de austeridad y radicalidad. Retículas de diversa condición y simples líneas, verticales u horizontales; nada más. (Ilustración 7). Sentimos mucho no poder ofrecer la totalidad de las imágenes de la carpeta por razones de espacio, pero invitamos al lector interesado a buscarla en internet, donde la encontrará con facilidad.

E.- Y por fin las bandas de color. En alguna ocasión verticales, pero normalmente horizontales. Se adjunta una imagen paradigmática de esta época, que corresponde a un offset litográfico



IL. 8. *SIN TÍTULO*, 1997. OFFSET LITOGRÁFICO SOBRE PAPEL GILCLEAR LIGHT, 50 EJEMPLARES. 22,9 X 22,9 CM



IL. 9. *HOMAGE TO LIFE*, 2003. ACRÍLICO Y GRAFITO SOBRE LIENZO, 152,4 X 152,4 CM

IL. 10. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, *¿A DÓNDE TE HAS IDO AGNES MARTIN?* ACRÍLICO SOBRE MADERA Y MINIATURA

sobre papel *Gilclear Light,* de una extraordinaria liviandad, que presta a la obra una apariencia quebradiza y delicada. Sus dimensiones son exiguas, pero eso no impide que esta pequeña pieza sea excepcionalmente bella. (Ilustración 8)

F.- Ya al comienzo del siglo XXI, nuestra autora, como cerrando un círculo virtuoso, vuelve a la creación de formas rotundas sobre el lienzo. La imagen que señalamos como Ilustración 9 es una buena prueba de lo que decimos. Obras de potente impacto visual y de una etérea levedad en su capacidad espiritual.

EPÍLOGO

Como ya se ha dicho, Agnes Martin murió en Taos, Nuevo México, en 2004, en una residencia para artistas retirados, que en buena parte ella había sufragado durante años. Dispuso que, a su muerte, no se celebraran exequias de clase alguna. El museo que tiene mayor cantidad de sus obras es el de Taos, por donación de la pintora. Quizá una anécdota nos revele, mejor que ningún discurso, la hondura de su vivir. Con motivo de una entrevista al serle concedido el León de Oro de la Bienal de Venecia de 1997, la pintora, ante una pregunta sobre un tema de actualidad respondió con sencillez y modestia: «Me va usted a perdonar, pero sobre la actualidad y las noticias de la prensa no le puedo responder nada pues hace más de cincuenta años que no leo ningún periódico, me producía demasiada perturbación.»

Unos años después de su muerte, no muchos, rendí un homenaje a la autora, (Ilustración 10) reproduciendo uno de sus cuadros, en una pequeña estancia conformada en el interior de una cajita, y delante de esa obra un sillón vacío del mismo tipo de los que ella solía usar para sentarse, según puede verse en algunas de las escasas imágenes que de ella se conservan. La obra se titula: *¿A dónde te has ido Agnes Martín?* Sé que la pregunta tiene una única respuesta, pues ella está en su obra; allí entre las líneas

temblorosas de un gastado lápiz, en esas retículas trazadas en el vacío de una búsqueda sin fin, en el más alto estadio de la belleza; es decir, en el misterio del vivir. •

NOTA Y BIBLIOGRAFÍA

En España, la obra de Agnes Martin es relativamente poco conocida. Entre el 16 de noviembre de 1993 y el 24 de enero de 1994 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, siendo a la sazón directora del mismo María de Corral López-Dóriga, se celebró una interesante pero no demasiado completa exposición de la obra de nuestra autora. Durante la dirección de la Sra. de Corral tuvieron lugar una serie de exposiciones de artistas europeos y americanos cuyas obras tan solo habían sido vistas a través de algunas escasas exposiciones en las galerías más significadas que trataban de las vanguardias del último tercio del pasado siglo. Y aunque, como se ha dicho, la exposición dedicada a nuestra autora no fue muy extensa sí fue lo suficientemente importante para constituir una llamada de atención sobre su obra. Esa exposición del MNCARS había recorrido anteriormente el Whitney Museum of American de Nueva York; el Milwaukee Art Museum, de Wisconsin; el Center for Fine Arts de Miami, Florida y el Contemporary Arts Museum, de Houston en Texas.

Habría de esperarse hasta 2015 para que se celebrase desde el 3 de junio al 11 de octubre una gran retrospectiva de la obra de Agnes Martin. Tuvo lugar en la Tate Modern, de Londres; recorriendo después el Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, de Düsseldorf; Los Angeles County Museum of Art, de Los Ángeles y Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.

1 AGNES MARTIN. *Reflexiones*. Catálogo de la exposición celebrada en el MNCARS. Madrid, 1993.

2 AGNES MARTIN. *Reflexiones*. Catálogo de la exposición celebrada en el MNCARS. Madrid, 1993. Pág. 31.

3 ANGELUS SILESIUS. *El peregrino querúbico*. Colección el árbol del Paraíso. Ediciones Siruela. Madrid 2005. Pág. 256.

4 AGNES MARTIN. Ibíd. Pág. 41.

5 AGNES MARTIN. Ibíd. Pág. 23.

6 BARBARA HASKELL. *La conciencia de la perfección*. Catálogo de la exposición celebrada en el MNCARS. Madrid, 1993. Pag. 47.

7 BARBARA HASKELL. *La conciencia de la perfección*. Catálogo de la exposición celebrada en el MNCARS. Madrid, 1993. Pag. 48.

*En la elaboración de este artículo he utilizado también los siguientes textos:

A Catálogo de la exposición *Agnes Martin*, celebrada en la Serpentine Gallery, de Londres del 8 de septiembre al 24 de octubre de 1993.

B La obra titulada *AGNES MARTIN: The Nineties and Beyond* de Ned Rifkin, con un poema de Edward Hirsch; publicada por The Menil Collection en asociación con Hatje Cantz. Que corresponde a la exposición del mismo título, celebrada en la Foundation Menil Collection, Houston, de 1 de febrero a 26 de mayo de 2002.

C Catálogo de la exposición retrospectiva itinerante, ya referida y que se celebró en 2015, iniciando su recorrido en la Tate Modern de Londres.

D Así como referencias periodísticas, artículos de revistas y publicaciones menores, en papel y digitales.

IMÁGENES. REFERENCIAS.

1 Falkland Road, Inc.

2 Cortesía de Pace Gallery.

3 Fotografía de Clare Britt.

4 Fotografía de Ellen Page Wilson.

5 2015, Digital Image, The Museum of Modern Art, New York / Scala Florence 35.

6 Fotografía Bill Jacobson.

7 Cortesía Pace Gallery, fotografía Gordon R. Christmas.

8 Fotografía Ignacio del Río.

9 Fotografía Ellen Labenski.

10 Fotografía Ignacio del Río.

04

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

200. DISCURSO PARA LA PRESENTACIÓN DEL RECTOR DON JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ / José Manuel Cabra de Luna 204. INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LOS FICUS EXISTENTES EN LA CIUDAD DE MÁLAGA / Ángel Asenjo Díaz 206. INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LA AMPLIACIÓN DE LA PLAZA DE LA MERCED DE MÁLAGA / Ángel Asenjo Díaz
207. INFORME SOBRE LA EDIFICACIÓN DE LA PORTADA DEL CAMINO DE VÉLEZ Y OTROS HITOS MONUMENTALES / Rosario Camacho Martínez / Ángel Asenjo Díaz / Pedro Rodríguez Oliva

DISCURSO

PARA LA PRESENTACIÓN DEL RECTOR DON JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ EN EL *FORO EMPRESARIAL LIDERA MÁLAGA*, CELEBRADO EN EL HOTEL AC MÁLAGA PALACIO, EL DÍA 2 DE JULIO DE 2019

José Manuel Cabra de Luna

Sr. Alcalde; Sr. Rector; Sr. Presidente de la Diputación;
Sr. Director de SUR; Autoridades, Sras. y Sres. Buenos días.

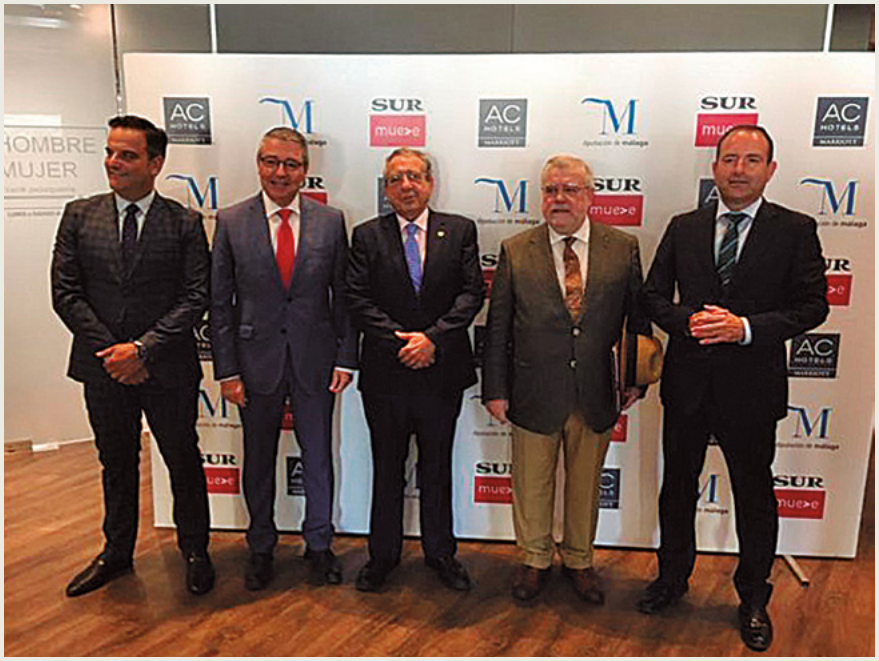
Presentar a quien es por todos conocido no es fácil y mi primera obligación será no hablarles demasiado de lo que ya saben. De otro lado, no debo tampoco olvidar que nos encontramos en un *Foro Empresarial* en el que se aspira nada menos que a liderar Málaga, a alumbrar los directores del futuro.

¿Cuál es el papel de un Rector de Universidad en este conjunto de notables que son o aspiran a constituirse en auténticos motores sociales? Pues es un papel muy difícil, porque, desde una perspectiva empresarial, el Rector no dirige una «Escuela de negocios», que también y a su modo, sino algo mucho más complejo. Una Universidad es y debe ser una escuela de vida en la que se impartan conocimientos en todas las áreas del saber y, al tiempo, en el que se forjen espíritus críticos, con criterio propio en sus espacios vitales, tanto personales como profesionales. No se puede ser un buen líder si no se conoce en profundidad el alma humana, la difícil y cambiante geografía de las relaciones interpersonales y sin haberse formado en el ejercicio de una voluntad indomable, de un carácter que le haga fortalecerse con los propios fracasos.

Quizá en este punto no sea baladí recordar la aguda afirmación de Ortega y Gasset en su obra *La rebelión de las masas,* al decirnos que «El especialista 'sabe' muy bien su mínimo rincón de universo; pero ignora de raíz todo el resto». Un líder debe ser mucho más que el especialista a que se refiere el filósofo y la Universidad debe de formarlo así.

El buen Rector, y don José Ángel Narváez lo es, sabe que en su Universidad las materias a estudiar han de estar en viva conexión con las necesidades sociales, a las que ha de dar respuesta, pero que eso no se conseguirá sino con la insustituible materia prima humana, es decir, con un plantel de docentes ilusionados y que crean firmemente en la tarea que desempeñan. Luego volveré, con una mirada a los clásicos, a la cuestión de las necesidades sociales.

Vayamos ahora, aunque sea brevemente, al currículo académico de nuestro hombre, lo que no tiene el carácter de «laudatio académica», sino



FORO EMPRESARIAL LIDERA MÁLAGA. EN EL CENTRO, EL RECTOR DE LA UMA, JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ; A SU DERECHA EL PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN, FRANCISCO SALADO, Y A SU IZQUIERDA, EL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

el más humilde de mera referencia informativa. Sea lo primero el decir, y ello debe llenarnos de satisfacción, que don José Ángel Narváez es el primer Rector de nuestra Universidad que se ha formado en sus aulas, lo que denota que la UMA es aún una Universidad niña, porque en estas instituciones el tiempo se cuenta por siglos. Eso podría ser una debilidad, pero al tiempo y sin duda para un carácter emprendedor es una fortaleza, pues sus ataduras son menores, su historia no la lastra y ello unido al carácter abierto y un tanto arrojado de esta tierra, le proporciona una buena posición de salida.

Doctorado en Medicina en 1984, dos años más tarde ya era profesor y en 2002, catedrático de Fisiología. En el prestigioso Instituto Karolinska de Suecia se especializó en Neurobiología y aunque la gestión universitaria le tentó prontamente es, sobre todas las cosas, un investigador, un gran investigador. Entre 1988 y 1991 fue Director de la Escuela Universitaria de Ciencias de la Salud, para —después— dirigir la residencia universitaria y, en 2004, la Rectora Adelaida de la Calle le nombra Vicerrector de investigación. Posteriormente y desde 2012 fue Vicerrector de Coordinación Universitaria, hasta que, al ser nombrada la Rectora consejera de Educación pasa a ejercer, en funciones, el Rectorado. En 20015 sería elegido Rector, mandato que concluirá a finales de este 20019. Y sobre su futuro al respecto, él nos hablará, si tiene a bien hacerlo.

El 4 de septiembre de 2016, unos meses después de que tomara posesión de su cargo, ya en la legislatura personal, el diario SUR le hacía una larga entrevista en la que el periodista traía a colación la mala noticia que suponía el que la UMA aún no había conseguido entrar en el «top 500 del ranking de Sanghai» (esa tabla clasificatoria que tan a mal traer lleva a muchas Universidades españolas).

Respondía Vd. Señor Rector que, con el presupuesto que la UMA tenía ya era una heroicidad estar la 750 de entre las 20.000 universidades que hay en el mundo. Lo cierto, seguía diciendo, es que hay que ponernos en marcha para ver que es lo que tenemos que hacer para estar en el sitio que debemos estar, que no es el 750, pues creo que podemos estar entre las 500 mejores del ranking. (Fin de la cita).

Pues bien, en la información digital de la UMA aparecida en 28 del pasado mes, es decir, hace cuatro días con hoy, se nos informa de que 9 especialidades de la UMA están clasificadas entre las 500 primeras del mundo en la clasificación que evalúa la calidad de la producción científica de las universidades por áreas de conocimiento: Turismo, investigación en Ciencias Agrícolas, Telecomunicación, Ingeniería Eléctrica y Electrónica, Ingeniería Química, Ciencias Ambientales, Química, Ingeniería informática y Ciencias de la Educación.

Esta ciudad, en un inverosímil periodo de tiempo ha cambiado y lo ha hecho radicalmente, la Universidad también. Su internacionalización es una realidad, nuestros alumnos acuden a Centros de todo el mundo y vienen a recibir docencia un sinfín de estudiantes de múltiples países; las enseñanzas en inglés se constituyen como una parte significativa de nuestra oferta docente. Con las tecnologías (que ya no diré nuevas) el mundo ha cambiado mucho más que lo pudo haber hecho con el Renacimiento y la imprenta de tipos móviles juntos. Internet ha modificado la geografía y las distancias han desaparecido, hasta poder afirmarse que la transmisión del conocimiento se efectúa en tiempo real, en un tiempo cero. Aunque mucho tengamos aún que hacer y mejorar, la de Málaga es una universidad modélica en dar respuesta a las necesidades sociales que hoy cristalizan como consecuencia de la nueva concepción del mundo, que es la nueva y pura realidad en que nos movemos. Esa nave, que hace su travesía siempre en proceloso mar, está siendo gobernada acertadamente por el Rector, porque cree en ello. Ya desde su primer cargo de Vicerrector don José Ángel Narváez hablaba de la internacionalización y de la necesidad de conectar con Universidades con las que pudiésemos estar entre iguales creando auténticos campos virtuales unificados, como el fundado en tiempos de su predecesora: Andalucía Tech.

El profesor José Antonio Maravall escribió que, «en materia educativa... /... la Castilla de los siglos XVI y XVII debería ser la norma para medir y comparar las realizaciones de los demás países». De esa universidad salió formada toda una élite que articuló los mimbres del Estado (utilizando un lenguaje de hoy podríamos pensar en la ENA francesa, de dónde proceden una inmensa mayoría de Presidentes, Ministros y altos cargos del país, llamados popularmente «los enarcas»). Pero aquella minoría del tiempo de los Austrias cayó (y con ella las Universidades) y lo hizo cuando se encastó en sí misma y comenzó a preocuparse más por sus intereses que por los del país. La Universidad comenzó un declive del que tardaría siglos en recuperarse, siendo sustituida por Academias e Instituciones particulares.

El mejor diagnóstico de qué había podido ocurrir quizá lo diera Diego de Torres Villarroel, catedrático de Astronomía y Matemáticas, cuando a finales del siglo XVII escribió que las universidades debían cambiar, porque —y cito literalmente—, «el mundo está ya de otro humor que el que tenía cuando se fundó la Universidad de Salamanca, y los hombres de esta época aspiran a otras máximas y otros estudios más conformes al GENIO DEL SIGLO».

Esa es la clave de todo y, por tanto, esa es la cuestión. Y puedo afirmar que nuestro Rector, desde hace años, está en ello, en cohonestar la Universidad que le toca dirigir con el genio del siglo; dar respuesta a sus necesidades y captar, con las mejores antenas de que dispone, el espíritu de los días, y fijar con él el horizonte de la formación que en la Institución se ha de impartir.

Ha de luchar y creo que personalmente así lo entiende, porque cada vez más la ciencia sea considerada como cultura, como una parte de ella y así poder hacer revivir la frase que Rabelais pone en boca de su personaje Pantagruel de que: «La ciencia sin conciencia es la ruina del alma».

Esta misma tarde, organizada por el diario SUR, el Ayto. y profesores de la Universidad, hay una conferencia sobre el llamado «periodismo de datos» (en ella interviene, por cierto, alguien que me es muy cercana y querida). Pues bien, hoy mismo se estudiará en Facultades conocidas como «de letras» la obra de Picasso, aplicando las tecnologías más últimas; todo ello en el seno de la Cátedra Picasso / Fundación Málaga. La imbricación entre todos los saberes no es una aspiración, es una realidad en la que nuestra universidad está inmersa. El más puntero de nuestros estudiantes de informática está en estos momentos trabajando al unísono con los actuales estudiosos del arte y la literatura, y como tenemos que nombrarlo todo porque es la forma de aprehenderlo, a eso lo llamamos «humanidades digitales». Ese es un futuro, que ya es presente y que nos viene de la mano de la persona a la que hoy he tenido el honor de presentar, más hablando de sus logros que valiéndome de una larga y exhaustiva relación curricular. •

INFORME

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LOS FICUS EXISTENTES EN LA CIUDAD DE MÁLAGA, POR ACUERDO TOMADO EN JUNTA GENERAL, EN FECHA 31 DE OCTUBRE DE 2019

Ángel Asenjo Díaz

En reunión de Junta General de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, en sesión celebrada el pasado día 31 de octubre, entre otros asuntos se acordó, que la Sección de Arquitectura emitiera un Informe Académico sobre los preciados Ficus de la ciudad de Málaga y en especial sobre los existentes en el Litoral Este de esta ciudad.

Estos árboles son quizás los más preciados del Patrimonio vegetal de esta ciudad. Todos o casi todos son originarios de la Finca de la Concepción, cuya propietaria a finales del Siglo XIX los traía desde tierras centroamericanas por razones conocidas, constituyendo en muchos casos, por las lógicas mutaciones sufridas en su adaptación al clima de Málaga, una especie única.

Esta misma Academia, por iniciativa del Académico de Número José González Edo y con el apoyo de todos sus miembros, hace casi cincuenta años tomó la iniciativa de incoar un expediente para la declaración como Monumento Histórico-Artístico los Ficus de las bodegas de Larios, hoy los Jardines de Picasso, que no eran respetados por el Proyecto de Ordenación de la Prolongación de la Alameda, donde se planteaba la calificación de estos terrenos de uso residencial. Gracias a esta iniciativa hoy disfrutamos de estos bellos árboles, que son auténticos monumentos del patrimonio vegetal de esta ciudad.

Siguiendo este ejemplo de nuestros antecesores en esta Real Academia ahora, al no existir la posibilidad de incoar un expediente de la naturaleza del que existía en ese momento, nos planteamos hacer llegar a la Autoridad Municipal, responsable de la conservación de este patrimonio vegetal, la inquietud de esta Real Academia y de muchos malagueños, sobre la necesidad de preservar, respetar y conservar estos árboles centenarios, que nos parece que no son protegidos en la medida que sería necesaria.

En los últimos años nos ha preocupado el deterioro de los bellísimos Ficus de la Alameda Principal, que hace algo más de veinte años conformaban una bóveda vegetal de extraordinaria belleza, hoy día ofrecen un aspecto de abandono lamentable y censurable, pues pensamos que no son protegidos ni

reimplantados en la forma exigible. Este importante patrimonio vegetal debería ser recuperado en la medida de lo posible, para que este singular espacio de esta ciudad adquiera de nuevo el esplendor que tuvo hace años.

De igual forma, estamos observando como los Ficus de la Zona Litoral Este de esta ciudad se van deteriorando de forma progresiva, tanto el que se encuentra en Paseo de Reding junto a la Fuente de Reding por razones naturales, como el que se encuentra en el Paseo de Sancha entre el Edificio Villa Trini y la Calle Rafael Pérez Estrada, por la proximidad de una edificación de obra nueva en ejecución Asimismo, otros situados en el mismo Paseo de Sancha en Villa Muros y en el Paseo Pintor Sorolla en el Edificio Bellavista y en el Edificio Villa Ficus así como en la Calle Monte Sancha, 14 y 24, así como en las zonas de Limonar, Miramar y de Pedregalejo, cuya conservación en muchos casos es muy deficiente, lo que pone en peligro la belleza de estas joyas vegetales.

Por todo ello, y conforme a lo acordado por esta Real Academia, este informe tiene por objeto hacer llegar a las Autoridades Municipales la inquietud de esta institución por la pervivencia y la permanencia de este patrimonio vegetal, que constituye el conjunto de todos los Ficus que existen en la ciudad de Málaga Todos ellos son ejemplares de una belleza muy singular, que en lugar de ser objeto de abandono y prohibición, deberían ser protegidos y fomentados, pues si bien las raíces producen un cierto deterioro en las aceras y tiene el inconveniente político de que su crecimiento es lento, hay que ser pacientes para verlos crecer y consolidarse, pues son unos árboles de sombra de extraordinaria calidad medioambiental y de una belleza incuestionable, que mejoran y enriquecen la calidad ambiental y estética de esta ciudad.

Por todas estas razones, pensamos que los Ficus existentes deberían ser protegidos y tratados, y que debería fomentarse su plantación, pues son parte de nuestro patrimonio vegetal y cultural, lo que esperamos de las Autoridades Municipales. •

INFORME

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LA AMPLIACIÓN DE LA PLAZA DE LA MERCED DE MÁLAGA, POR ACUERDO TOMADO EN JUNTA GENERAL, EN FECHA 31 DE OCTUBRE DE 2019

Ángel Asenjo Díaz

La Academia de San Telmo de Málaga reunida en Junta General celebrada el día 31 de Octubre de 2019, acuerda elevar a la Autoridad Municipal la idea de preservar el espacio resultante de la Plaza de la Merced, después de la demolición de las edificaciones de los antiguos Cines Astoria y Victoria, por las razones que a continuación se exponen.

Aunque algunos académicos han defendido esta tesis de forma pública desde hace bastantes años, mediante el presente escrito esta Real Academia quiere llamar la atención a los responsables municipales sobre los nuevos valores urbanos aparecidos tras la realización de la mencionada demolición, lo que permite pensar en la conformación de una plaza abierta a la ladera y a las murallas del Castillo de Gibralfaro y directamente interconectada con el espacio de Alcazabilla. De esta de forma se engrandece el espacio de la Plaza de la Merced, realzándose la fachada frontal de los edificios de Casas de Campos, como expresión de una arquitectura de una belleza incuestionable.

Por ello, consideramos que el espacio resultante de la demolición de estas edificaciones debe de ser destinado a la Ampliación de la Plaza de la Merced, ordenándolo y ajardinándolo de la forma que pueda resultar más adecuada, sin realizar sobre este espacio edificación alguna, pudiéndose implantar en él algún elemento escultórico de grandes dimensiones, cuyo autor esté relacionado de una u otra forma con esta ciudad (Picasso, Berrocal u otros).

De esta forma, se deja abierta la posibilidad de relación de esta nueva Plaza de la Merced con el espacio de Alcazabilla, que en un futuro, y sin prisa, debería de incorporar al mismo toda la ladera del Castillo de Gibralfaro, haciendo desaparecer con en el tiempo todas las edificaciones que la ocupan. Así esta ciudad recuperaría un espacio de enorme belleza que encierra gran parte de la historia de la ciudad de Málaga, cuya riqueza arqueológica y cultural es de un valor incalculable.

Mediante el presente escrito, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga solicita, a las Autoridades Municipales, que destinen el nuevo espacio urbano aparecido tras la demolición de las edificaciones indicadas a una Ampliación de la Plaza de la Merced, confiriéndole el valor artístico y cultural que le pueda corresponder, y entendiéndolo como una actuación de inicio para en el tiempo recuperar toda la ladera del Castillo de Gibralfaro, a fin de engrandecer en la forma deseable el espacio de Alcazabilla y procurar finalmente la integración de todos estos espacios de tan honda significación en la historia de la ciudad de Málaga. •

INFORME

SOBRE LA EDIFICACIÓN DE LA PORTADA DEL CAMINO DE VÉLEZ Y OTROS HITOS MONUMENTALES SITUADOS EN EL ÁMBITO DEL PLAN ESPECIAL DE LA FÁBRICA DE CEMENTOS DE MÁLAGA, EN LUGAR PRÓXIMO AL ARROYO DE TOTALÁN, EN EL TÉRMINO MUNICIPAL DE MÁLAGA

Rosario Camacho Martínez
Ángel Asenjo Díaz
Pedro Rodríguez Oliva

Tras la visita realizada en octubre de 2018 por los académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Ángel Asenjo, Pedro Rodríguez Oliva y Rosario Camacho[1], a parte del camino de Vélez, en la zona costera oriental de Málaga, en terrenos de Financiera y Minera S.A., se elabora el siguiente informe.

EL CAMINO DE MÁLAGA A VÉLEZ, EN LA PARTE ALTA QUE DESCIENDE HASTA EL ARROYO DE TOTALÁN. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

La existencia de este camino, que data de la época de Carlos III, es antigua, aunque en muchas zonas era impracticable; realmente las comunicaciones en Andalucía se apoyaban en parte en la red de calzadas romanas, que en esta zona recorría el litoral en dirección hacia Almuñécar y ha contado con diferentes intervenciones.

Como antecedente más próximo a la obra que se informa, habría que reseñar la intervención del Corregidor D. Fernando Carrillo Manuel, marqués de Villafiel, quien realizó en los tres años que ocupó el cargo (1672-1675) obras de gran importancia para Málaga, entre ellas el arreglo de parte de este camino de Vélez, que, con base romana, aprovechaba la línea más llana de la costa, interrumpida por los llamados Cantales. La obra, que solicitó fuese pagada de los Propios de la Ciudad, tuvo que asumirla en buena parte[2].

El marqués arregló el sector más próximo a la ciudad y la hermoseó como complemento con algunas zonas ampliadas. Construyó tres puentes y creó un paseo de más de un cuarto de legua que se ensanchaba en cinco puntos creando espacios suficientes para que los carruajes pudieran girar, y algunos los hermoseó conduciendo agua de un pequeño nacimiento del Cerro de Gibralfaro, que encañó e hizo caer a un pilar de piedra, creando a su alrededor una pequeña alameda, operación que repitió en otros ensanches, acabando la obra en septiembre de 1675. Paralelamente continuó otro cuarto de legua, hasta la Torre de San Telmo. Esta costosa obra tuvo que suplirla de su bolsillo porque no alcanzó el dinero de los Propios.

Un siglo después, la necesidad de conectar los diferentes centros, que ya arrancaba de Felipe II, era evidente, y en el programa general de reformas de la dinastía borbónica se in-

LOCALIZACIÓN

cluyó el desarrollo de las vías de comunicación como medio de fomentar la industria y el comercio. Aunque se iniciaron algunos en tiempos de Fernando VI, fue Carlos III quien, por real Decreto de 10 de junio de 1761, dio el impulso definitivo, con el objetivo de dotar al país de una red planificada de caminos de calidad, que superaran las deficiencias existentes.

Conectar estos caminos creando vías rápidas era evidente tanto para Vélez-Málaga, centro de la rica comarca de la Axarquía que contaba con una producción agrícola diversa y especializada, así como para Antequera, también comarca agrícola de importancia en la que se creaban asimismo otras industrias, y surtían de numerosos productos a Málaga, y también a Europa, a través de este puerto, cuyas obras de ampliación arrancan de 1717, acometiéndose simultáneamente la rehabilitación y ampliación de la precaria red de las comunicaciones terrestres existentes, haciéndolas practicables para ruedas.

En 1729 se vio en el Cabildo malagueño el proyecto de los caminos de Vélez y Antequera, pero no se acometerían las obras hasta finales de siglo. El tramo de Antequera ya aparece en el que puede ser considerado el primer Plan de Caminos desarrollado en el R. D. de junio de 1761, aunque al no considerarse camino real fue excluida su financiación por la Hacienda Central, afectando a fondos locales y comarcales. Pero la importancia de Málaga como puerto de salida de productos agrícolas y del consumo, como base logística en los intentos de recuperación de Gibraltar, y la apertura al comercio americano, sería fundamental para su realización, para lo que colaboraron los hermanos Gálvez, especialmente D. Miguel de Gálvez, Ministro del Consejo de Guerra.

Por R. D. de 14 de abril de 1778 se inició el estudio de estos caminos, cuyas obras para Antequera se iniciaron a finales de 1780; en marzo de 1784 se iniciaban las del camino de Vélez que terminaron a finales de diciembre de 1787.

Una *Relación* de las obras que escribieron D. Diego de Córdoba Pacheco (Capitán de la Real Brigada de Carabineros) y D. Domingo Belestá (Teniente Coronel e Ingeniero ordinario), de la cual se publicó un facsímil en 1995 por el ingeniero de caminos D. Juan Brotons Pazos, es el mejor guion que tenemos para seguir

RELACION

DE LAS OBRAS QUE SE HAN EJECUTADO

EN LOS CAMINOS

QUE DESDE LA CIUDAD DE MALAGA

SE HAN ABIERTO

HASTA LOS DE ANTEQUERA, Y VELEZ

AL REY NUESTRO SEÑOR.

POR

DON DIEGO DE CORDOVA Y PACHECO,

Y

DON DOMINGO BELESTA,

EN MADRID

60

Para librar á los Caminantes de toda desgracia, se ha corrido un petril de mamposteria por todo el costado que cae á el precipicio; á la entrada de dicha cuesta se han puesto dos pirámides de jaspe blanco, en el uno se expresa el nombre de nuestro Augusto Soberano, y el año en que se hizo esta Obra, y en el otro sus dimensiones de altura de las rampas, y tiempo que se gastó en su execucion: en la parte inferior ó salida al arroyo, hay otros dos piramides de jaspe blanco sin Inscripcion alguna, pero dispuestos para que se les pueda poner las que convengan, y S. M. mande.

En la parte inferior de la Montaña, donde bate el Rio, se ha corrido un trozo de muro de 160. pies de longitud, con diferentes alturas de 3. á 6. para evitar que la fuerza de las corrientes la corroan, y socaben, y por la parte de arriba de este muro, se han formado dos espigones con sus correspondientes estacadas de longitud, el primero de 105. pies, y 4. de altura, y el segundo de 160. pies, y quatro de altura, para desviar las aguas de dicha Montaña, mediante lo qual se halla la obra completa en todas sus partes, con admiracion de los transeuntes, y de los que han conocido el sitio antes de su execucion, pues se advierte mirando el conjunto de todo lo practicado en ella, que solo los sutiles de nuestro Augusto Soberano, y las providencias de sus sabios Ministros, pueden fa-

ci-

RELACIÓN DE LAS OBRAS ESCRITA POR D. DIEGO DE CÓRDOBA PACHECO Y D. DOMINGO BELESTÁ (1789)

SOBRE EL PROMONTORIO, LAS EDIFICACIONES OBJETO DE INFORME

esta obra, mucho más detallado en el caso de Antequera[3].

El proyecto inicial de estos caminos se debe al Coronel de Ingenieros D. Carlos Lemaur, quien llevó la dirección y administración de las obras, que se suspendieron en 1781, reanudándose un año más tarde bajo la dirección técnica del teniente de Ingenieros D. Fernando López Mercader y supervisión de D. Diego de Córdoba, como Presidente de la Junta.

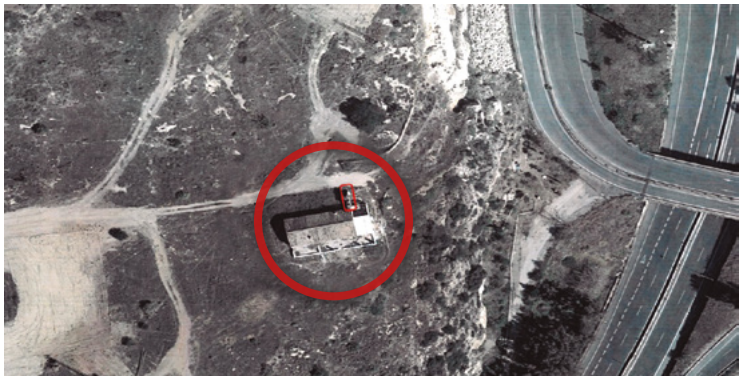
EL CAMINO DE VÉLEZ

El camino de Vélez, difícil al tener que atravesar o sortear tres promontorios montañosos, los Cantales[4], se acometió a tenor de la Real Orden de 12 de marzo de 1784 con proyecto de López Mercader, quien dirigió las obras hasta su muerte, en mayo de 1785, continuándolas D. Domingo Belestá hasta su finalización. La dirección inicialmente corrió a cargo de la misma Junta que había dirigido el camino de Antequera, cuyo Presidente era D. Diego de Córdoba, continuando como Comisionado el Ministro del Consejo de Guerra D. Miguel de Gálvez. Este camino contó con un ramal perpendicular a la costa que, desde el arroyo de Benagalbón, conducía a la villa de Macharaviaya, localidad natal de los Gálvez y donde estaba instalada una Fábrica de Naipes, que surtía el mercado americano y proporcionaba pingües beneficios a la corona, siendo un claro impulso para la construcción del camino. Una Junta se haría cargo de la obra desde la salida de Málaga hasta el arroyo de Íberos y Macharaviaya; la otra, establecida en Vélez, cuidaría desde el arroyo hasta Vélez. El nombramiento de dos cuerpos distintos para dirigir una misma empresa debió desembocar en una mala gestión de las obras, de ahí las alusiones a la precariedad de esta vía. De hecho, al realizar en 1868 el proyecto de carretera Málaga-Almería, por Vélez-Málaga, se alude a las deficientes obras realizadas, acusadas pendientes en algunas zonas y ausencia en gran parte de afirmado[5].

El camino continuaría después de Vélez hacia Alhama y Loja, para cumplir con la R. O. de 3 de junio de 1782. Por esta R. O. se incorporó al Montepío de Cosecheros, para que aportaran su parte, el quartillo de real de vellón que gozaba el Cabildo Eclesiástico para la fábrica de la catedral. Con ello quedó paralizada esta obra.

RECORRIDO DE LA ZONA INVESTIGADA

Dada la gran dificultad que conllevó el trazado de este camino en la zona cercana a las actuales Cala del Moral y Rincón de la Victoria, fundamentalmente esa espectacular obra de ingeniería que fueron las rampas de la cuesta Bermeja[6], lo primero que se deduce con claridad es que era este un trazado *ex novo* y que por tal sitio cercano a la desembocadura del arroyo



EL CAMINO VIEJO DE VÉLEZ Y LAS EDIFICACIONES EXISTENTES OBJETO DEL INFORME

ANTONIO Mª JÁUDENES, PROYECTO DE CARRETERA DE SEGUNDO ORDEN DE MÁLAGA A ALMERÍA, PARTE COMPRENDIDA ENTRE MÁLAGA Y VÉLEZ, PLANO TOPOGRÁFICO DEL TROZO 1º, 1861- ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE MÁLAGA, SIG. 24964

de Totalán no debía haber discurrido ningún camino heredero de la vía romana[7] descrita en el último tramo del *Item a Castulone Malacam* en el *Itinerarium Antoninianum* (404, 2-405-6) y en otros textos antiguos en que se menciona la ruta terrestre que en época romana, a través de nuestra costa oriental, comunicaba a *Malaca* con la zona levantina (*Anónimo de Rávena*, 305, 2-6) y con el centro de la Península. Y en los períodos medieval[8] y moderno, aunque hubiera bastantes coincidencias en ese camino de unión de Málaga con Vélez, se debe considerar que la vía anterior a esta reforma del siglo XVIII iba prácticamente por el borde marítimo en este trozo de «costa *(que es)* la mayor parte playa descubierta y difícil de arrimarse embarcaciones *(y)* desemboca en ella un arroyo llamado Totalán»[9]. Ese trazado casi a pie de playa en determinadas épocas del año era impracticable en varios lugares en los que resultaba «preciso caminar por el agua, que oculta peñascos y hace zozobrar a los caballos y ahogarse a alguno», según se deduce de alguna documentación escrita como un informe oficial de 1778[10].

Por todo lo que, en fin, deberemos suponer que, si en época antigua en este punto ese trazado hubiera sido el mismo, qué duda cabe que la ingeniería romana habría dado soluciones y, quizá, no demasiado alejadas de las que aquí los ingenieros de Carlos III hubieron de aplicar. Cuando bien avanzada la segunda mitad del XVIII Antonio Ponz viajó desde Málaga a Vélez, se quejaba de «lo incómodo que también es el camino, y en algunas partes perverso», aunque, cuando posteriormente publicó esas notas de viaje, ya se hacía eco del «nuevo y muy cómodo camino desde Málaga hasta Vélez-Málaga, cuya importante obra ha dirigido el Ingeniero Don Domingo Belestá»[11]. En el nuevo trazado de esta singular obra pública, inicialmente ordenada por el conde de Floridablanca y por la que tanto interés mostró Miguel de Gálvez, como antes hemos dicho, en la parte alta del Peñón del Cuervo y para salvar el arroyo del Judío hubo que construir un puente bastante similar a los que por aquellos mismos años se habían trazado en el camino que unió a Antequera con Málaga[12]. Esta interesante obra pública que aún se conserva en relativo buen estado, es de un solo ojo con arco de medio punto de ladrillo cuya fábrica alterna hiladas de ladrillo con tongadas de cantos unidos con mortero de cal y arena.

Pasado ese Puente del Judío y el arroyo de Gálica, se fue regularizando la montaña hasta la parte opuesta, que desciende al arroyo de Totalán y, trabajando, según indica la *Relación,* sobre terreno durísimo, bajo el cual se encuentra un interesante conjunto de cuevas usadas desde el periodo Auriñacense, se construyó un muro para asegurar el paso de la cañada y se corrió un pretil de mampostería por el costado que cae al precipicio. Debido a la abrupta topografía del lugar, los encargados de esta obra se encontraron con una de las mayores dificul-

tades en el primero de los llamados «cantales», esas moles de naturaleza calcárea que llegan hasta el mar formando verdaderos acantilados y cuyos dos primeros se sitúan entre las actuales Cala del Moral y Rincón de la Victoria. Ese primer Cantal, que se localiza inmediato a la desembocadura del arroyo de Totalán en su margen derecha, es una zona caliza elevada sobre el mar de singular belleza natural y paisajística con vistas a toda la Bahía de Málaga, y es allí donde López Mercader (+1785) y posteriormente Diego de Córdova y Domingo Belestá se encontraron, como acabamos de decir, con muy serias dificultades para rebajar la montaña, lo que obligó al usual empleo de explosivos. Las obras se prolongaron por espacio de dos años y se realizaron con una brigada de presidiarios. A la entrada de la cuesta se colocaron dos pilares o pirámides de jaspe blanco, uno con el nombre del monarca Carlos III y señalando el año final de la obra, y la otra indicando las dimensiones.

REFLEXIONES SOBRE LOS HITOS MONUMENTALES Y OTROS ELEMENTOS DE SU ENTORNO

Efectivamente, cuando acabaron aquellas obras que permitieron el adecuado tráfico de carros sobre el arroyo de Totalán, en la ya citada *Relación* publicada en Madrid en 1789 se indicaba que «a la entrada de dicha cuesta se han puesto dos pirámides de jaspe blanco, en el uno se expresa el nombre de nuestro Augusto Soberano, y el año en que se hizo esta Obra, y en el otro sus dimensiones de altura de las rampas, y tiempo que se gastó en su ejecución» (p. 60). Esos dos textos escritos se conservan en el mismo lugar en que fueron en su tiempo erigidos, uno frente a otro, a ambos lados de la vía y evidenciando la anchura original que aquél camino tuvo. Se trata de sendos cipos pétreos, ambos paralelepípedos y de igual formato y altura, en relativo buen estado de conservación, con un pie en forma de basa moldurada y cuyas molduras se repiten en el cimacio de coronamiento sobre el que va un cuerpo en forma piramidal que en su parte superior lleva un agujero donde probablemente, mediante un perno metálico, encajaba un motivo decorativo en forma de esfera. En ambos hitos se sitúan las inscripciones en letras capitales a las que se refiere el texto del capitán de la real brigada de carabineros Diego de Córdova y Pacheco (+) y del teniente coronel de ingenieros Domingo Belestá; tales textos ocupan al completo las caras frontales y, de modo similar, ofrecen un campo sin enmarques y ocupado en la totalidad de la superficie por los epígrafes que conmemoran la finalización de las obras. Estos dicen:

Texto 1º:

REINANDO LA MAGES / TAD DEL
Sor. Dn. CARLOS / III QUE DIOS
GUARDE / SE FACILITO EN ESTA /
CUESTA EL PASO IM / PRACTICABLE
PARA EL / TRANSITO DE RUEDAS
/ EN EL TERMINO DE / DOS AÑOS
QUE SE TRA / BAJO DE CONTINUO
/ CONCLUIDAS EN FIN / DE
DICIEMBRE DE / 1786.

Texto 2º:

[la]S DOS RAMPAS DE / [c]
AHIDA AL ARROYO /
TOTALAN PRACTICA /
DAS EN ESTE PRIMER /
CANTAL DE VELEZ LLA / [m]
ADA LA CUESTA BE[r]/ [m]
EJA CONTIENEN D[e] / ALTA
265 VARAS DE / LONGITUD Y LA BAXA
/ 225, CUYO DESNIVEL
/ DESDE ESTE PUNTO
/ HASTA EL FINAL SE /
HALLA DE 44 VARAS.

Los datos que se dan en ambas inscripciones son de gran interés ya que indican el largo tiempo empleado en la construcción de esta singular obra de ingeniería, la fecha de la misma y, con toda precisión, la altura «de 44 varas» que había de desnivel

INSCRIPCIONES EN LOS CIPOS PÉTREOS A AMBOS LADOS DEL CAMINO VIEJO DE VÉLEZ

desde la parte alta de esta «llamada Cuesta Bermeja» al cauce por el que discurre el arroyo; es decir, que para poder ascender y descender con carruajes en esta mole caliza de 37 m. de alt., fue necesario tallar en la roca un camino en dos tramos, el más alto de «265 varas de longitud» al que, tras una curva de bien calculado peralte, se unía otro algo menor de «225» varas, lo que en total equivalía a un trazado de nada menos que casi 400 m. En el reinado de Isabel II se proyectó una carretera de segundo orden de Málaga a Almería que en este primer Cantal mantuvo el trazado del antiguo Camino de Vélez. En un plano topográfico de Antonio Mª Jáudenes (1861) se muestra con exactitud el trazado de esas rampas de la Cuesta Bermeja[13]. También en el mismo texto de Córdova y Belestá se indicaba que a la bajada de esa cuesta del Cantal, en la «parte inferior ó salida al arroyo» (de Totalán) donde finalizaba la obra de desmonte —zona también protegida con espigones y otras obras para el desvío de las aguas (p. 61)— se colocaron «otras dos pirámides de jaspe blanco sin Inscripción alguna, pero dispuestas para que se les pueda poner las que convengan, y S. M. mande» (p. 60), hitos que en la actualidad parece que han desaparecido.

Cuando en este tramo costero se trazó la posterior carretera de Almería que abandonó las alturas y ocupó el borde marítimo[14], toda esta obra del siglo XVIII permaneció intacta aunque sin uso, hasta que hace muy pocos años las obras destinadas en la salida de la Cala del Moral a unir la antigua nacional 340 con la nueva autopista condujeron a un desmonte que ha dado lugar al actual frente rocoso sobre el arroyo de Totalán que destruyó las rampas del primer Cantal a las que nos estamos refiriendo. Desde un punto de vista patrimonial, se trata ésta sin duda de una gran pérdida solo compensada por lo que queda en la parte superior del inicio de esta excepcional obra pública de la Ilustración y por la existencia de las dos inscripciones que son, qué duda cabe, documentos de un más que notable valor por su antigüedad, por permanecer *in situ* en el lugar original de su colocación y por tratarse de la mejor referencia material de las obras públicas allí realizadas entre 1784 y 1786.

Los pedestales inscritos, situados a uno y otro lado del camino, que dignifican este espacio, son hitos que constituyen ya en sí un paso, una puerta; pero con el discurrir del tiempo puede que quisiera enfatizarse su sentido construyéndose, apoyado en una de ellas, una puerta o pórtico con cierta intención monumental formada por un hueco adintelado coronado por un sencillo entablamento rematado por tres pequeños pilares de ladrillo.

Sobre este arco de obra que aparece adosado a uno de esos hitos también se debe hacer notar que no se trata de una construcción pertinente con aquellas obras, como se deduce de su situación fuera del camino, de la estrechez de su vano que no permite siquiera el cruce bajo él de dos caballerías, el que no fuera citado (como sí lo son las inscripciones y los otros dos hitos anepigráficos) en el libro de Diego de Córdova y Domingo Belestá

y su propia arquitectura que es un tipo de puerta muy alejado de los tradicionales arcos y puertas conmemorativos. La fantasía y la erudición popular han creado con esta puerta un falso monumento al que se le quiere ver (nada más alejado de la realidad) como un indicador del límite oriental de la ciudad de Málaga, habiéndosele dado también un origen y destino que con seguridad nunca hubo de tener como se deduce de la inexistencia de fuente documental alguna que a ella se refiera.

Por el otro lado la puerta se apoya en una construcción rectangular con tejado a dos aguas que se ha considerado sin fundamento y de modo atrevido una Casa de Postas, lugar que se sabe que se ubicaba en ese camino mucho más adelante en el «Castillo del Marqués», un pequeño hornabeque que marcaba el final del camino llano[15]. Elemento paralelo a los caminos fueron las casas de postas, que estaban destinadas a la atención del camino, de los viajeros, recaudación de derechos de paso si era necesario, etc., pero en la *Relación* de Córdoba y Belestá, no se cita casa ni en la parte alta ni en la costa, y tanto la puerta como la construcción lateral son posteriores a la datación de los pilares.

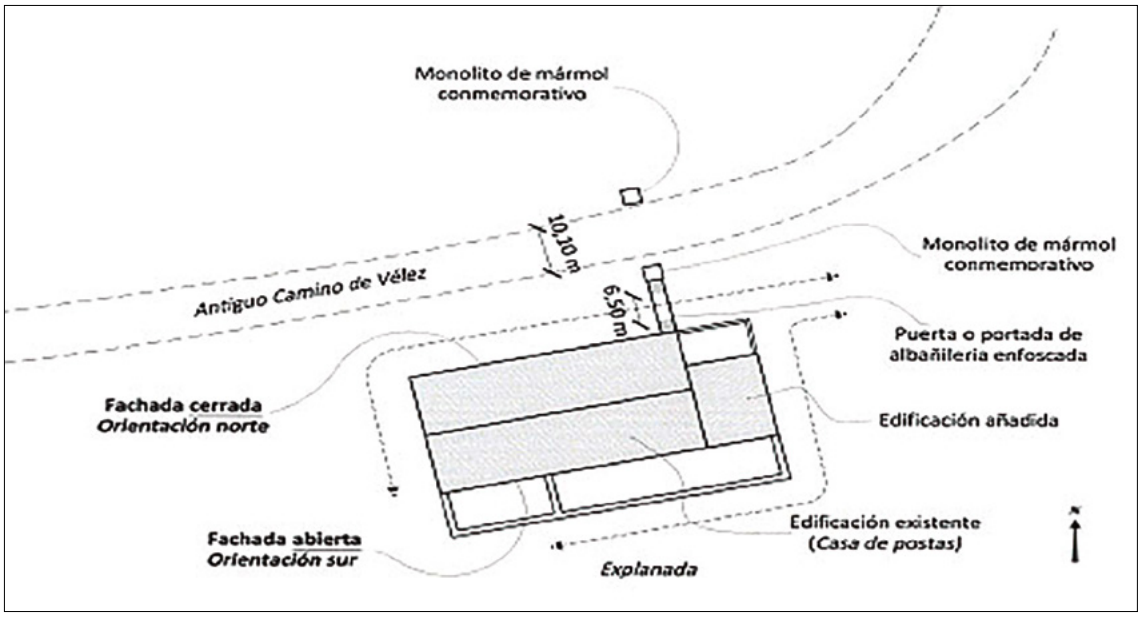
Además, las casas de postas, como elementos auxiliares en los caminos, abrían a éstos y la construcción que aquí vemos está de espaldas al mismo, abriéndose hacia el mar. Esa antigua casa ruinosa, que se conserva en el más lamentable de los estados y que algunos dan el nombre de Venta de la Cruz, nada permite relacionarla tampoco —como algunos han querido— con un lugar de control sanitario y cobro de arbitrios recaudación tipo fielato que se trataba de una actividad municipal controladora del tráfico de mercancías propia de épocas posteriores en que ya ese antiguo Camino de Vélez había perdido toda función al haberle sustituido la carretera de Málaga a Almería.

VALORACIÓN URBANÍSTICA DEL CAMINO DE VÉLEZ

En el documento de la Revisión del PGOU de Málaga vigente, que fue objeto de Aprobación Definitiva por el Ayuntamiento Pleno de Málaga con fecha 16.07.2010, en el apartado de la Memoria, donde se relacionan los Elementos de Protección Histórico-Artística como parte de la Memoria Arqueológica de este documento. En concreto, es en la Ficha C-10 de la indicada Memoria de este Plan General, donde se califica la edificación denominada «Portada del Camino de Vélez», con el Grado de Protección Arqui-

EDIFICACIONES EN EL CAMINO VIEJO DE VÉLEZ. PUERTA MONUMENTAL. ESTADO ACTUAL

EDIFICACIONES EN EL CAMINO VIEJO DE VÉLEZ. LA QUE ALGUNOS HAN CONSIDERADO POSIBLE CASA DE POSTAS. ESTADO ACTUAL



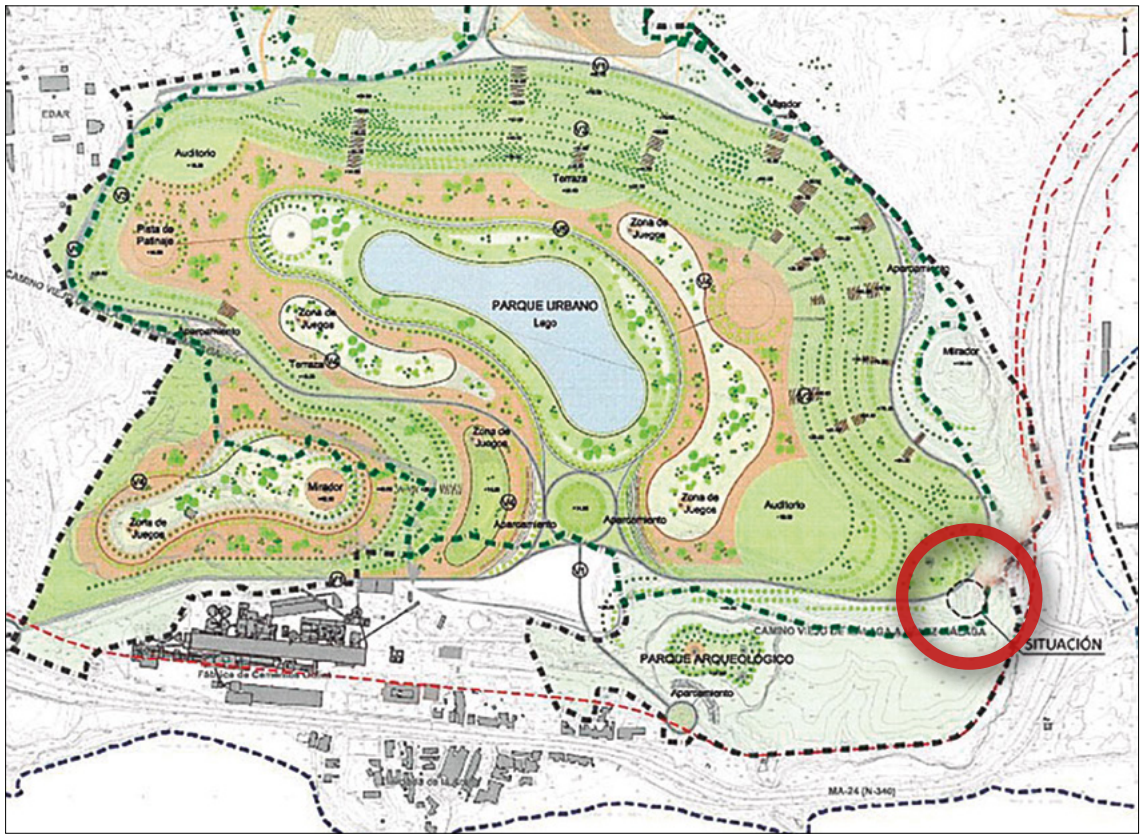
ESQUEMA DE LAS EDIFICACIONES EXISTENTES JUNTO AL CAMINO VIEJO DE VÉLEZ

tectónica 1. En esta ficha se recoge, entre otras cosas, que se trata de una portada conmemorativa, cuya arquitectura es considerada como un «valioso testimonio» de las obras públicas ejecutadas bajo el reinado de Carlos III, con valor histórico y estético, que debe ser objeto de una protección integral y un mantenimiento de carácter aislado, de forma que para no menoscabar su imagen se debe conservar libre de cualquier elemento su perímetro.

En esta ficha del PGOU de Málaga, se recoge que falta un pináculo de la portada y los dos en los pilares o monolitos existentes junto a esta portada, ya comentados. De igual forma se indica, que su ubicación se encuentra en un lugar apartado y poco transitado lo que hace que esta construcción sea vulnerable, a la vez que se afirma que su desconocimiento es su mejor aliado.

Y, por último, queremos hacer hincapié en que esta ficha está referida exclusivamente a la «Portada del Camino de Vélez» y no lo está de forma concreta a los «Monolitos» (pirámides) situados junto a ella, que tienen un indudable valor histórico, omitiendo cualquier referencia a la denominada «Casa de Postas», de cuestionable valor histórico o arquitectónico, que al encontrarse situada junto a la Portada indicada, puede llegar a interpretarse que esta ficha aconseja la demolición de esta casa para la mejor percepción de la misma.

El Plan Especial de la Cantera de la Fábrica de Cementos Goliat de Málaga, se redacta como instrumento de planeamiento de desarrollo del PGOU de Málaga vigente, promovido por la sociedad Financiera y Minera, S.A., propietaria de estos terrenos que está de acuerdo con la Ley de Minas que le es de aplicación. Este proyecto de planeamiento tiene por objeto excluir del ámbito de la cantera determinados terrenos de acuerdo con los criterios de los Servicios Técnicos de la Gerencia Municipal de Urbanismo de Málaga y los que la explotadora de la misma por razones diversas considere innecesarios, para que de esta forma se delimiten definitivamente los terrenos de la Cantera que han de ser objeto de explotación de acuerdo con el Plan de Explotación y Extracción de los mismos.



PLAN DE ORDENACIÓN DEL PLAN ESPECIAL DE LA CANTERA (SITUACIÓN DE LAS EDIFICACIONES EN ROJO)

En este Plan Especial de la Cantera las edificaciones objeto del presente Informe casualmente se encuentran dentro de la zona calificada de protección arqueológica por el mismo, lo que no se ha hecho en forma alguna para proteger a esta Portada, sino para preservar el entorno de las Cuevas Prehistóricas de la Araña, en las que abundan restos paleolíticos.

No obstante, este Plan Especial podrá recoger la protección de esta edificación y delimitar su adecuado entorno e integrarlo en la ordenación del Parque Periurbano objeto de su ordenación para su mejor contemplación, ampliando esta protección a parte del antiguo Camino de Vélez.

En evitación de equívocos queremos dejar claro, que los terrenos donde se encuentra la «Portada del Camino de Vélez» están delimitados e inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Zona Arqueológica, denominada Complejo Turístico de la Cueva Navarro IV en Málaga, de acuerdo con lo que se recoge en el Decreto 40/2013, de 19 de Marzo, que recoge un conjunto de yacimientos, que son fundamentales para la comprensión de los episodios históricos desarrollados desde el final del Pleistoceno Medio (hace alrededor de 150.000 años) hasta los inicios del Holoceno (hasta hace alrededor de 4.000 años), en el que no se hace referencia alguna a la «Portada del Camino de Vélez».

En este sentido, no deben producirse equívocos, pues si bien la «Portada del Camino de Vélez» está recogido en el PGOU de Málaga vigente como un Elemento de Protección Arquitectónica 1, en forma alguna, esta edificación es un Bien de Interés Cultural y menos aún la edificación de la denominada «Casa de Postas», que no está afectado por protección alguna.

La edificación más interesante del conjunto de las edificaciones existentes en el lugar objeto del presente informe es la «Portada del Camino de Vélez», también denominada «Puerta de la Axarquía» o «Puerta de Vélez», junto a la que se encuentran los Monolitos descritos anteriormente, la edificación denominada «Casa de Postas», cuya autenticidad consideramos más que cuestionable por razones diversas.

En relación a la primera de estas edificaciones hemos de decir, que no se encuentra situada en el ámbito del Antiguo Camino de acceso a la Axarquía, de forma paralela al mismo, lo que nos hace dudar del hecho de que fuera parte de esta infraestructura y nos invita a pensar que se trata de una puerta de entrada y la edificación realizada de forma colindante al camino, el acceso controlado a una propiedad privada, a un cortijo o a una venta ubicada en este lugar. La edificación la podemos considerar como una obra del barroco tardío, que no es importante, pero encierra una cierta belleza, razón por la que su permanencia debería ser respetada y también debería realizarse su rehabilitación y posterior conservación.

En relación a los Monolitos de mármol, situados junto a la «Portada del Camino de Vélez» tienen valor histórico indiscutible y fueron implantados en el inicio del tramo del Camino de Vélez reparado, localizándose otros dos sin inscripciones al final de la misma, que han desaparecido al igual que gran parte de la obra realizada al ejecutar las obras del nudo de conexión de la Antigua Carretera Nacional CN-340 con la Autovía A-7 del Mediterráneo.

Y, por último, y en relación a la última de estas edificaciones, la denominada «Casa de Postas», puede observarse que es la fachada de la edificación alineada en el Camino Viejo de Vélez, y no muestra apariencia alguna de que en su día hubiera tenido huecos abiertos a este camino, lo que consideramos obligado para el uso que le está dando nombre a la misma, sin apreciarse hendidura alguna de que originariamente hubiera estado abierta al mismo, encontrándose los huecos de esta edificación abiertos al sur, que es la orientación que posibilita el mejor disfrute de las vistas a las personas que la hubieran podido ocupar. Estas características determinantes de esta edificación nos hacen pensar, de acuerdo con lo comentado en relación a la Portada del Camino de Vélez, que debió ser una construcción de carácter residencial de una explotación agrícola, o en su caso una venta, situada de forma adyacente a este camino, ubicada en un lugar estratégico del mismo. La arquitectura de esta edificación es de tipo rural, sin interés especial alguno. Actualmente se encuentra en estado ruinoso, con los huecos de sus paramentos frontales tapados con fábrica de ladrillos para evitar la instalación de okupas en la misma, encontrándose en su conjunto estos paramentos totalmente grafiteados. Esta edificación fue parte de un poblado de obreros de la fábrica de cementos propiedad de la sociedad Financiera y Minera, S.A., que, por razones jurídicas, en su día no fue demolida con el conjunto de las viviendas de este poblado, careciendo como hemos indicado de valor histórico o artístico alguno.

VALORACIÓN FINAL

De las tres piezas que hay en este conjunto, los pilares con inscripciones tienen un indudable valor histórico, rememorativo, intencionado.

La «puerta», aunque no corresponde a la misma época, tiene interés como un valor paisajístico, señorea ese espacio, es visible incluso desde la entrada a La Cala, ha creado una imagen y puede considerarse un valor artístico relativo.

Pero la llamada «casa de postas», en un estado lamentable, no muestra valor alguno. Tal vez pudo construirse una casa de postas, que sería también posterior a la obra del camino, y sus cimientos pudieron aprovecharse para la construcción actual, que no responde a la tipología de estas casas. De hecho, el estudio del camino que han hecho Burgos, Olmo y Sáez, señalan el valor patrimonial que tiene el conjunto formado por el pórtico y los monolitos conmemorativos, sin aludir a esta edificación[16].

CONCLUSIONES DEL INFORME

Como conclusiones del presente Informe Académico los redactores del mismo, Académicos de Número de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga exponen lo siguiente:

Recomendamos que la Protección Arquitectónico 1 recogida en el PGOU de Málaga en

la Ficha C-10 del apartado de la Memoria Arqueológica del mismo, referida a los Elementos de Protección Histórico-Artística, se amplíe a los Monolitos existentes junto a la misma, que contienen inscripción de importante valor histórico y, en la medida de lo razonable, al Antiguo Camino de Vélez en un tramo adyacente a estas edificaciones y a cualquier resto que pueda existir de la importante obra civil realizada al amparo de la Real Orden de 12 de Marzo de 1784, de acuerdo con el proyecto del ingeniero López Mercader, en tiempos del reinado de Carlos III.

No apreciamos valor histórico ni artístico en la edificación de la denominada Casa de Postas, razón por la que si se considera adecuado por los responsables de la Consejería de Cultura y de la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Málaga puede ser objeto de demolición para ampliar el ámbito de los elementos protegidos y susceptibles de protección de la Portada del Camino de Vélez y de los Monolitos así como de una parte adyacente de este Antiguo Camino, y permita una mejor percepción de estos elementos.

Estas conclusiones fueron ratificadas por unanimidad de todos los miembros de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, asistentes a la Junta General Ordinaria celebrada el día 27 de febrero de 2019 en la Sala de Conferencias del Museo de Málaga, Antiguo Edificio de la Aduana.

Málaga, 1 de marzo de 2019

NOTAS

1 Queremos indicar que la Academia ya se interesó por el deterioro de varios restos del antiguo camino de Vélez en su reunión ordinaria del 26 de septiembre de 2013, transmitiendo a las autoridades municipales la conveniencia de su restauración, como consta en el *Anuario de la Real Academia de San Telmo*, 13, 2013, p. 212.

2 AMATE DE LA BORDA, Cristóbal (1695): *Compendiosa Noticia de lo que ha obrado en esta Ciudad*, 1695, (1988).

3 *Relación de las obras que se han executado en los caminos*, 1789, (1995).

4 El primer cantal ha venido siendo conocido como de la «Cruz de la Legua», el segundo es el de la «Victoria» y el tercero el de «Baja Mar».

5 LUQUE RAMÍREZ, R. (2005-2006): pp. 353-380.

6 BURGOS, A., OLMO J.C. y SÁEZ PÉREZ, Mª. P. (2015): pp. 44-47, figs. 4-6.

7 GOZALBES CRAVIOTO, C. (1986): pp. 70-85.

8 GARCÍA MALDONADO, A. (2013): pp. 88-96.

9 FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1989): p. 43.

10 JURADO SÁNCHEZ, J. (1992): p. 84.

11 PONZ, A. (1794): pp. 240-241.

12 LUQUE RAMÍREZ, R. (2005-2006): pp. 355-367.

13 BURGOS, A., OLMO J.C. y SÁEZ PÉREZ, Mª. P. (2015): p. 44, figs. 2 y 6 (Antonio Mª Jáudenes, *Proyecto de carretera de 2º orden de Málaga a Almería, parte comprendida entre Málaga y Vélez, plano topográfico del trozo 1º*, 1861. Archivo Histórico Provincial de Málaga, sig. 24964).

14 MAYORGA GONZÁLEZ, A. (2015-2016): 360

15 BURGOS, A., OLMO J.C. y SÁEZ PÉREZ, Mª. P. (2015): p. 50.

16 BURGOS, A., OLMO J.C. y SÁEZ PÉREZ, Mª. P. (2015): p. 47.

BIBLIOGRAFÍA

AMATE DE LA BORDA, Cristóbal (1695): *Compendiosa Noticia de lo que ha obrado en esta Ciudad de Málaga el Excelentísimo Señor Don Fernando Carrilllo Manuel, Marqués de Villafiel,* Málaga 1695 (Edición facsímil con introducción de M. Olmedo Checa) Málaga, ed. Arguval, 1988.

ANUARIO de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 13, Málaga, 2013.

BURGOS NÚÑEZ, Antonio, OLMO GARCÍA, Juan Carlos y SAEZ PÉREZ, Mª Paz (2015): «El Camino de Vélez, pervivencia de una carretera de la España de la Ilustración», *TST* nº 29, pp. 36-63.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (1989): *Torres de almenara del Reino de Granada en tiempos de Carlos III*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

GARCÍA MALDONADO, Andrés (2013): «El camino real nazarí: Alhama, puente entre Granada y Málaga», *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 13, pp. 88-96.

GOZALBES CRAVIOTO, Carlos, *Las vías romanas de Málaga*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, (colección de Ciencias, Humanidades e Ingeniería 25), 1986.

JAÚDENES, Antonio Mª, *Proyecto de carretera de 2º orden de Málaga a Almería, parte comprendida entre Málaga y Vélez, plano topográfico del trozo 1º*, 1861. Archivo Histórico Provincial de Málaga, sig. 24964.

JURADO SÁNCHEZ, José (1992): «La red viaria malagueña en la segunda mitad del siglo XVIII», *Estudios Regionales*, 32, pp. 73-106.

LUQUE RAMÍREZ, Raúl (2005-2006): «Estudio de la red viaria malagueña: las vías de comunicación hacia Antequera y Vélez-Málaga en los siglos XVIII y XIX», *Boletín de Arte*, 26-27, pp. 353-379.

MAYORGA GONZÁLEZ, Antonio (2015-2016): «El camino de Málaga a Vélez», *Isla de Arriarán*, 42-43, pp. 343-369.

PONZ, Antonio (1794): *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, tomo XVIII, Madrid.

Relación de las obras que se han executado en los caminos en los caminos que desde la ciudad de Málaga se han abierto hasta las de Antequera y Vélez, al rey Nuestro señor, por D. Diego de Córdoba y Pacheco, capitán de la Real Brigada de Carabineros y Don Domingo Belestá, teniente coronel e ingeniero ordinario, Madrid, 1789 (Edición facsímil con introducción de Juan Brotons Pazos), Madrid, Ministerio de Obras Públicas, 1995.

05
RESEÑAS Y CRÍTICAS

220. *POSTALES DESDE EL LIMBO* / Ángel María Rojo 222. *PROMENADES* / Fernando de la Rosa 224. SURCANDO LOS SUEÑOS DE SEBASTIÁN NAVAS / Fernando de la Rosa 228. DEL JARDÍN AL AZUL. UN PASEO CON PILAR BERNABÉU / Fernando de la Rosa 231. CRÓNICA MEDITERRÁNEA DESDE LA CORNICHE DE ALEJANDRÍA / Carlos Taillefer de Haya 234. CINE Y VINO. UN MODELO / Carlos Taillefer de Haya 237. LOS ALMOGÁVARES DE BERROCAL, TEMPORALMENTE EN EL MUSEO / Suso de Marcos 240. UN ESPÍRITU VELA MIS SUEÑOS / José Manuel Cabra de Luna

POSTALES DESDE EL LIMBO

Ángel María Rojo

EXPOSICIÓN: *POSTALES DESDE EL LIMBO*
DE FERNANDO DE LA ROSA
ESTUDIO IGNACIO DEL RÍO, MÁLAGA,
DEL 18 DE ENERO AL 8 DE FEBRERO DE 2019

El llamado «primer collage» de Picasso fue una fotografía, que el artista pegó en un dibujo a carbón (1899). Se había «inventado» la técnica del *papier collé*. Junto a Braque, quien tuvo mucho que ver en el potencial expresivo de este sencillo gesto, Picasso multiplicó exponencialmente las posibilidades de lo pictórico. La osadía de Picasso convirtió una actividad como el *scrapbooking,* que desde mediados del XIX era un entretenimiento familiar, en un recurso plástico en toda regla. La fotografía era y es hoy día recurrente en la investigación de la imagen y la creación pictórica. Muchos pintores desde el s.XIX (Gauguin, Van Gogh o Cèzanne, por citar tres de los grandes maestros modernos) han utilizado la fotografía para crear el cuadro con mayor o menor fidelidad a una imagen previamente fotografiada. No fue por casualidad el que la primera exposición impresionista se celebrara en el estudio del fotógrafo Nadar (París, 1874).

No es extraño pues que esta serie de *fotocollages* sobre cartón y lienzo de Fernando de la Rosa, vengan al estudio —fotográfico— de Ignacio del Río. Parte de esta pretendida asociación simbiótica se centra en la integración de fotografía y pintura en una misma imagen.

Pintura y fotografía han convivido en la obra plástica desde la aparición —la invención— de ésta última. A pesar de que se ha explicado profusamente la idea de que la pintura viró hacia la abstracción con la aparición de la fotografía, huyendo del concepto de representación fidedigna, se puede decir que ambas no han hecho más que alimentarse mutuamente y crecer, a veces en dura y beneficiosa competencia. Hay quien vaticinó que la fotografía sería hoy la nueva pintura y que la pintura quedaría relegada a simple *daguerrotipo* (Flaubert). No hay que olvidar que la fotografía aporta una imagen, que se ha llamado «fiel a la realidad visible», y que la realidad, inasible a veces, escapa a toda representación llamada a hacernos testigos interesados sólo de un aspecto de la misma.

Como es sabido, la imagen fotográfica registra en una película (o en datos numéricos) el comportamiento de la luz, tal como lo hace nuestro ojo. La luz hace visible aquello que está frente a nuestros ojos y que muchos toman por copia exacta de lo real. Fijado sobre un soporte, en este caso el papel, queda como documento irrefutable de la verdad (todos sabemos la proporción de mentira que esconde la verdad de la imagen). El Arte Pop, desde Richard Hamilton, hizo uso de la fotografía para retratar a una incipiente sociedad hedonista y consumista. Otros muchos han incorporado la imagen fotográfica como parte indisoluble de la pintura. Siendo como es un campo de experimentación que aún no ha mostrado sus límites, la foto aporta una noción (visión) del tiempo que complementa a la que es propia de la pintura, en favor de un espacio propio en la creación artística. Actualmente en expansión, al alcance de todos, la fotografía responde a las expectativas de una imagen artís-

FERNANDO DE LA ROSA. *VÍA MUERTA*

tica de actualidad-realidad contemporánea. La figuración actual en la pintura debe mucho más al objetivo fotográfico que al ojo mismo.

A la témpera o al óleo, sobre cartón, madera o lienzo, estas «postales» de Fernando de la Rosa son pinturas cuyo núcleo originario es una foto, que normalmente queda intacta y que como imagen germinal, es generadora del motivo que ha de transformarla en pintura y que el espectador utiliza como referencia visual. Aunque las antiguas fotos son monocromas, los virajes de tono orientan el colorido general, que se aleja del riguroso blanco y negro. Se busca un cromatismo escondido, más sutil y rico en las variaciones de sepias, pardos, ocres y amarillentos, marfiles, rosados, crudos y cremas blanquecinos, y por supuesto negros, grises, plomizos y plateados de viejas fotos, que brillan con esa antigua luz de ensoñación mortecina, de onírico misterio.

Las fotografías que de la Rosa ha usado como motivo hacen referencia a paisajes malagueños de antaño, incrustados de personajes de la vida cotidiana, o formas y seres creados por Chagall o, sobre todo, por Picasso, a quien dedica una serie de cartones. El desnudo es el paisaje originario en las composiciones que Richard Prince ha dedicado a De Kooning o al propio Picasso (Museo Picasso Málaga, 2012). Sin embargo, estas obras de Fernando de la Rosa están más próximas en tiempo y forma a las de la serie de postales expandidas *(Expanded cards, 2007)* de William Wegman. Estas «postales dilatadas», emulando las de Wegman, son precisamente imágenes recreadas a partir de la expansión por medios pictóricos de los límites de la imagen fotográfica (llámese postal). «Hacer como en la fotografía», seguir el rastro fotográfico de la luz para ir llegando a la pintura sin solución de continuidad. El límite no es más ancho que el borde mismo de la foto. Allí acaba una y comienza la otra, recreándose las formas y penetrándose un espacio remoto, imaginado, en íntimo diálogo con la luz; un «no lugar», pura construcción del deseo: un *Limbo* entre la materia y la idea. Entonces la imagen, ya convertida, nos habla el lenguaje de lo que no se ve, de lo que es sensible no solo al ojo, sino a la memoria, a la emoción. •

PROMENADES

Fernando de la Rosa

EXPOSICIÓN: *PROMENADES*
SALA EL PORTÓN, FINCA EL PORTÓN,
DEL 7 DE JUNIO AL 7 DE SEPTIEMBRE DE 2019

Dejadme en paz, que soy sólo del mundo,
de ese mundo que está detrás del pensamiento,
delante de mi vista
y que me llama

DE *DESPEDIDA*. ROSA ROMOJARO

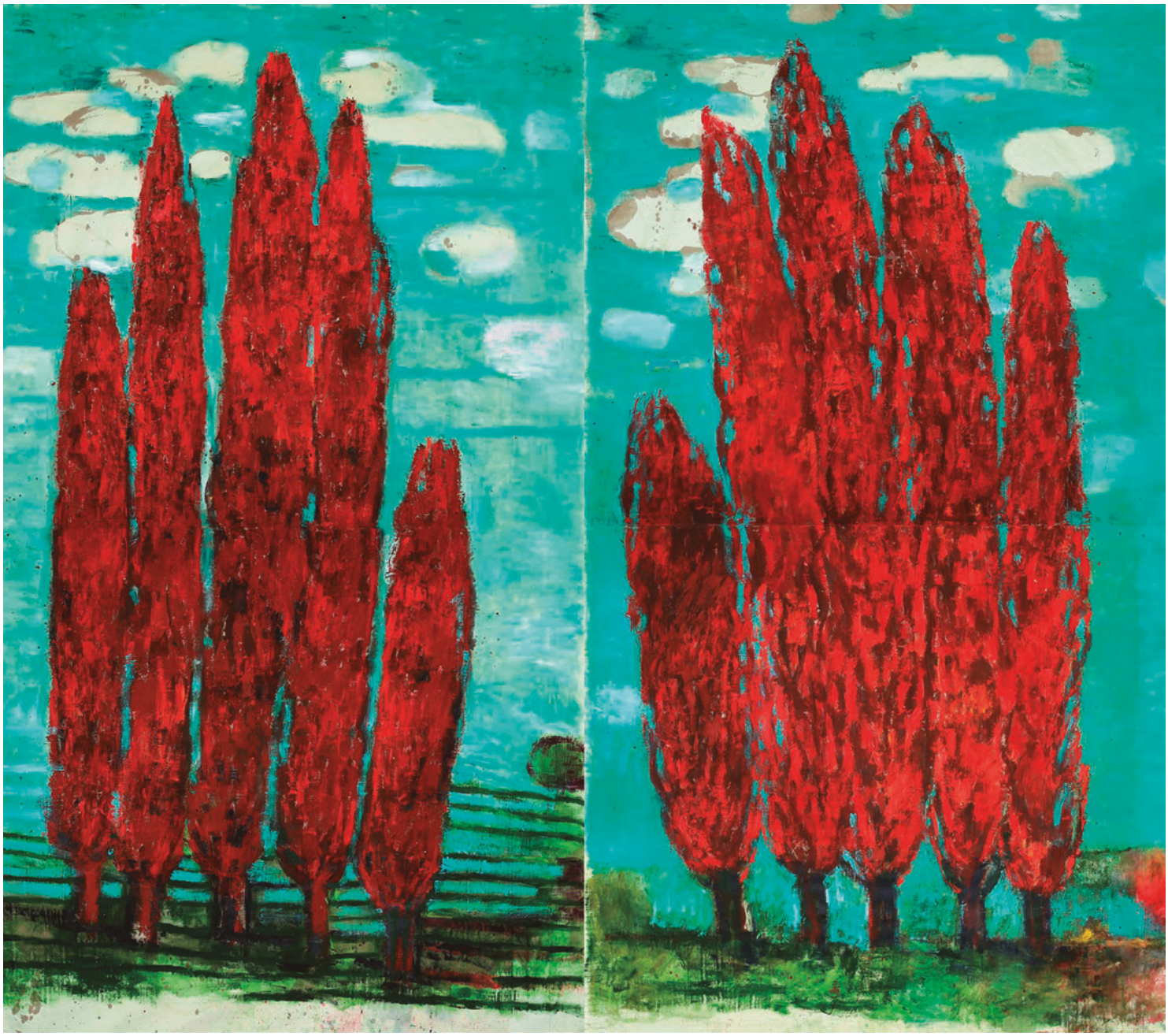
Sin intenciones precisas el caminante emprende sus *promenades*, sus paseos contemplativos, que tienen algo de escapismo romántico. El paisaje omnipresente, brota en significados desde el interior, como un manantial de sentimiento, pero también de auto-consciencia. La secuencia de los pasos al caminar hacia ningún sitio, probablemente persigue el encuentro con la paz de un lugar que no está en la tierra —tampoco en el cielo— ni en el paisaje mismo, sino en el corazón del caminante. En la reafirmación de su existencia, sus pasos señalan un lugar en el mundo.

Para el caminante, el paisaje es un hecho estético en sí mismo, una viva muestra de la belleza fugaz, como el tiempo. El misterio que el pensamiento trata de penetrar para hallar una representación con valor propio. Paisaje como ente abstracto, en lo concreto de su realidad física, que nos devuelve la mirada en un reflejo, una ensoñación.

Promenades es un homenaje personal a los impresionistas, más a la música, a la belleza esquiva, sutil y aérea de Debussy, pero también traviesa, líquida y transparente de Satie y Ravel. Mis cuadros persiguen la música, pero son un homenaje desde la pintura y el paisaje imaginado.

La pintura de paisaje, desde Corot y Constable, luego Monet y Cézanne, permite al artista construir la imagen como una idea de naturaleza, parte de sí, unida ya por siempre al destino de lo humano. Memoria de la luz. El paisaje como «un estado del alma». No fue sólo la obra del Hombre, sino la de la Naturaleza, la que conmovió a los impresionistas con la luz y su desnudez eterna. La luminosidad que les impulsó en la fascinación por el color, a inventar posibles caminos para la mirada y la expresividad más puras, a inundar de reflejos la memoria de los pintores.

Mi profundo agradecimiento a Rosa Romojaro por abrirme con su poemario el corazón y la ventana de una mirada afín. •



FERNANDO DE LA ROSA. *PROMENADE DES CYPRÉS*

SURCANDO LOS SUEÑOS DE SEBASTIAN NAVAS

Fernando de la Rosa

EXPOSICIÓN: *KOKORO. NUNCA DEJES DE SOÑAR*
SALA ROBERT HARVEY (BENAGALBÓN),
DEL 17 DE MAYO AL 30 DE JUNIO

La verdadera patria del hombre es su infancia

RILKE

A menudo creemos que todo está ya dicho, y lo que se pudiera añadir ya lo dejó escrito aquel sabio antiguo o algún intelectual moderno, con brevedad concisa y rotunda verdad. No digamos en el Arte, donde ya todo está inventado, ensayado y repetido. Y si de pintura hablamos, cuesta creer la de veces que la han matado. Aparentemente, nada de lo que podamos aportar al panorama plástico significa ya novedad alguna. El arte es un campo trillado y aventado, de donde se saca más paja que grano. Pero hay artistas singulares, más bien lejos de la era de las vanidades, que recogen el grano que queda, separándolo de la paja con cuidado, para asegurarse un alimento digno de ser sembrado y germinar. Sebastián Navas es uno de estos recolectores que luego siembra, y propaga los bienes de un arte iluminado, que aún puede decir muchas cosas, o tal vez decirlo todo. ¿En verdad puede haber un arte que lo diga todo? Si así no fuera, el arte puede señalar a un lugar, indicar un camino, abrir una ventana, encender una llama.

Sebastián —que conoce los mundos sutiles, ingrávidos y gentiles, como pompas de jabón—, ha encontrado el latido de esa luz, KOKORO, y ahora nos muestra el beneficio de escuchar con atención las palabras señaladas, las emociones compartidas. Todo eso habita en el mismo lugar: allí donde tratamos de iluminar con el arte el camino siempre incierto de la educación. Nos dice Sebastián Navas respecto al título de su proyecto:

«Kokoro» es una palabra japonesa que significa «corazón». Pero no es el corazón físico, corporal. Es el sitio donde está la fuerza interior, la vitalidad, el espíritu. Es un sitio emocionalmente muy profundo. Es el sitio donde está nuestra actitud y fuerza para conseguir nuestros deseos y metas más profundas. Es un corazón iluminado.

En las artes marciales se dice: «aunque nos partan un brazo, si no se nos parte el corazón (*Kokoro*) no habremos perdido». En este proyecto vamos a trabajar con sueños, con deseos profundos. Con lo que le da o le dará sentido a nuestra vida. Con ilusiones y esperanzas.

Si se lee con atención el texto que acompaña el proyecto KOKORO, no se encuentra una sola palabra que roce siquiera la queja o el desaliento, la frustración, la protesta, la agresividad, la resignación, el pesimismo. Muy al contrario, las palabras de Sebastián Navas, lejos de arrastrarse, levantan el vuelo ligeras como aviones y mariposas de papel, como hojas que lleva el viento. Las ideas nadan como peces libres en la transparencia de un propósito claro y limpio: perseguir los sueños. Y no dejar de hacerlo, y conseguirlo. Volar con alas propias, saberse capaz de subir a las nubes de la imaginación, con el impulso de un espíritu sencillo y curioso.

Sebastián sabe que ninguno de nosotros dejará de recordar hoy al niño que fuimos y que habita dentro de nosotros. El olor a tinta y a papel son la esencia de un universo sensorial que duerme bajo nuestra piel, en lo profundo... Hay

OBRA DE SEBASTIÁN NAVAS

OBRA DE SEBASTIÁN NAVAS

que despertar el juego. Sebastián propone un plan sencillo y divertido, pero nos recuerda que el juego, como actividad creativa que es, tiene calado, deja una huella en lo profundo.

El proyecto se construye en torno a algunos conceptos que se fraguan en el aprendizaje inicial de la plástica para articular un discurso didáctico que se apoya en la dualidad: Las formas y su transformación. Letras y formas. La forma y el vacío. El contorno y los límites del espacio. Lo uno y lo múltiple. La relación entre las cosas. Todo ello se concreta de distinta forma, pero encadenando varias secuencias en el espacio que comparten.

Se inicia la intervención de Navas con el título de la exposición, formado por numerosas mariposas suspendidas, que se han posado para formar, una a una, las letras de K O K O R O, y continúa con la transformación de las mariposas en peces, que nadan despacio, allí donde la acuática y suave sincronía de las ondas de tinta china diluida (*Suminagashi*, amor y peces) se propaga en el papel con un delicado movimiento sinuoso. Los peces se transformarán en hojas, que llevadas por el viento una a una se transformarán a su vez en alas, que son portadoras de los deseos. Todas esas alas (aves surcando las nubes) serán cientos de aviones de papel, que tomarán el vuelo desde una suerte de pista de despegue, situada en un círculo central y que los lanza directamente hacia el cielo, simulado por un círculo celeste en el centro del techo de la sala. Los aviones son los portadores de los sueños-deseos, que previamente han sido escritos

en sus alas. El deseo de cambio inmerso en la dinámica de la transformación.

En el ámbito de las ideas y conceptos que el artista recoge para un proyecto creativo de colaboración escolar, es muy acertada y pertinente la inclusión de algunas frases o acertijos (Koans) que son un destello para estimular el pensamiento activo sobre el arte y sus a veces misteriosos mecanismos. Por ejemplo: «Está más próximo que tu respiración y más cerca que tus manos y tus pies», «Mi mirada no la puedes tocar», «Todos los rostros son el mismo hombre, el mismo ser», «Las miradas no lo pueden ver», «No está en ningún mapa» o por fin «¿Quién eres tú, que adoptas tan diferentes formas y eres la fuente de donde todo nace?». La propuesta de Sebastián Navas consigue provocar la necesaria reflexión sobre lo que nos acontece, hacernos participar del juego, vivir el arte con plena conciencia de que es una manifestación del espíritu.

Explorando el aura mágica de la tinta china sobre el papel, desnudada de artificios, cercana a la pureza inmaterial de la luz, Sebastián ha elegido algunas obras de gran formato que ha clavado con alfileres directamente a la pared. Con ellas trata de fijar momentos en los que se detiene el tiempo; trata de hacernos apreciar el instante, prestar atención al momento. En esos dibujos de indefinible luminosidad, se nos muestran situaciones donde las personas se entregan a diversos actos en favor de sus sueños o aspiraciones, con recogido sentimiento y gratitud manifiesta, con aliento de profunda espiritualidad. Con la imagen silenciosa, Sebastián quiere hacernos llegar hasta quienes expresan con sus gestos aquello que todo el mundo es capaz de entender sin palabras.

Ninguno de nosotros vamos a pasar por alto una motivación admirable: dejar un mensaje indeleble a su hijo Sebachi, pero que se dirige a todos los niños y niñas, ahora que la infancia se va quedando pequeña sin remedio conforme se construye sobre su cimiento la PERSONALIDAD. Recordaréis la importancia de aquel monstruo prematuro. Con el tiempo la infancia quedará oculta tras una fortaleza hecha de leyes, convencionalismos y otras piedras duras como el miedo. «No dejes de perseguir tus sueños. Nunca dejes de volar». El mensaje respira eternidad, es hermoso y estimulante. Positivo. El mensaje es lanzado con claridad diáfana, desde una posición firme de artista comprometido —en lo profundo—, frente a la autocomplaciente gesticulación y postureo del arte contemporáneo para masas.

No en vano, Sebastián Navas ha estado siempre al lado de los centros docentes, apoyando nuestra labor con ejemplo y paciente generosidad. Sin embargo, también indica una coherente determinación en impulsar sus estímulos y alimentar su propia investigación plástica tratando de descifrar las claves que el lejano oriente ha ido filtrando a su vital sensibilidad. Su mirada y su obra ya no se liberarán nunca de ese encantamiento en que las antiquísimas culturas china o japonesa le han elevado. Y en esos mundos flotantes se mueve ahora Sebastián, cual nube de vapor, cual gota de lluvia, cual burbuja de oxígeno. La flotabilidad de los mundos poéticos y sensibles es una certeza en su obra y en sus actos. Prueba de ello es esta exposición, ideada para descubrirnos lo que significa KOKORO y la importancia de que todos nos guiemos por nuestra fuerza interior, por nuestro espíritu.

Podemos pensar que ya lo hemos visto todo, que todo está dicho, que todo en arte ya se ha hecho, pero es porque no estamos mirando bien. O miramos sin ver, sin oír lo profundo.

Sacad la tinta y los lápices, los pinceles y el papel y perseguid vuestros sueños. •

DEL JARDÍN AL AZUL. UN PASEO CON PILAR BERNABÉU

Fernando de la Rosa

EXPOSICIONES SIMULTÁNEAS:

EL JARDÍN HABITADO
SALA IBN AL JATIB, LA CALA DEL MORAL,
DEL 15 DE MARZO AL 12 DE ABRIL, 2019

EN UN AZUL ULTRAMAR
SALA ROBERT HARVEY, BENAGALBÓN,
DEL 22 DE MARZO AL 22 DE ABRIL, 2019

Señala el diccionario que la palabra *jardín* procede del francés antiguo «jart» ('huerto'), y ésta a su vez de la palabra de origen franco «gard» ('cercado'). Se puede considerar que el lienzo o el papel son también «terrenos cercados» por sus propios bordes, análogos a aquel terreno donde se cultivan plantas —generalmente— ornamentales. Así pues, es en la superficie de este «huerto» donde se habrán de integrar, en la obra pictórica, ciertos elementos que crecerán a la luz de un espacio común, de un determinado orden. Orden en la composición y el lenguaje; orden por armonías y acordes, orden como consecuencia de un pensamiento plástico director y gozoso en la contemplación y el hallazgo. Según este punto de vista, el soporte plástico podría asumir el papel que en el jardín conjugan los elementos creadores: tierra, agua, aire, luz, color... que conforman el ideario estético de una naturaleza construida y ordenada a escala doméstica.

En 2016 tuvo lugar la exposición *El jardín habitado* en la Sala El Portón, buque insignia de la cultura en Alhaurín de la Torre. En ella, Pilar Bernabéu nos descubría la metáfora de su mundo interior, con poéticas resonancias. Porque interior es el jardín en el que recrea un sueño, pintado, tejido, dibujado, elaborado en este caso con una inusual y sorprendente sensibilidad. Y porque lo metafórico es inmanente e inseparable a la esencia del jardín, que no es espacio de afuera sino interior. En el «más allá», según algunas religiones como la islámica o la cristiana nos espera un jardín de flores y frutos donde sólo se podrá gozar de la belleza y la vida eterna. En Grecia tenía también un valor religioso y en China fueron los pintores los que crearon hermosos jardines asimétricos que pretendían evocar un mundo para la reflexión en soledad, adoptando los mismos principios del arte pictórico. Mundo de agua y de aire, de cielo y de tierra, de frutos y pájaros, de flores y piedras, el paraíso es un jardín.

En palabras de Lorenzo Saval, «un espacio reservado para la contemplación, un lugar íntimo y ordenado (...) donde se encuentra todo lo que puedes necesitar para entender el flujo natural de la vida». Con esta metáfora, la de la vida y el arte que encierran los jardines, Pilar Bernabéu quiere que nos acerquemos con sutileza a los seres que nos hablan desde la naturaleza íntima, cercana, subterránea o aérea, colorida y fascinante. Nos llama a observar, a «escuchar» como bien dice Lorenzo en sus líneas, lo que, desde el jardín, nos cuenta la naturaleza con ese rumor incesante y a menudo incomprensible. Escuchemos entonces el secreto relato del color y la materia que lo sustenta y asomémonos al paisaje interior.

Junto al jardín el mar, que se contempla en la vasija de nuestros ojos e inunda los espacios más recónditos de nuestra memoria y nuestras emociones. Al mar no se le cultiva, como tampoco se le puede meter en un estanque, pues deja de ser mar, pierde su ser, profundo e insondable. Pilar Bernabeu nos dice que «el mar nos

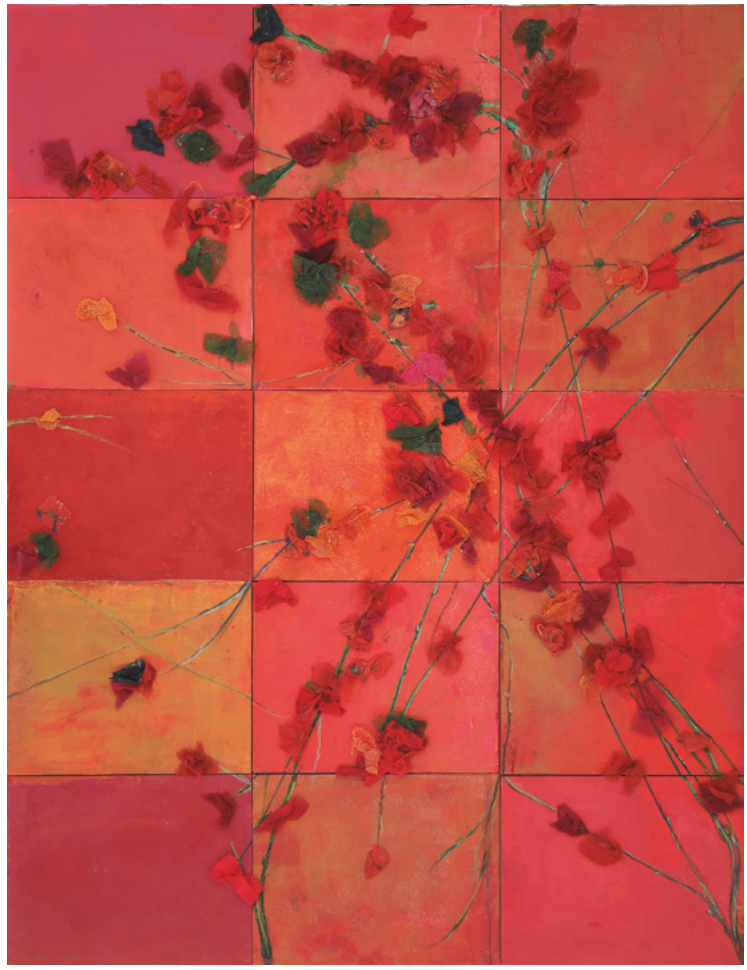
otorga el placer de perdernos en su horizonte, o de sumergirnos en ese profundo azul (azul ultramar) donde los sentidos nos adentran de nuevo en su inconmensurable belleza».

Sus peces, nacidos de un sencillo juego plástico, se instalan como objetos recuperados de un gabinete de las maravillas, algunos como piezas de una exquisita taxidermia, la mayoría, para juntarse en un cardumen cromático que persigue poéticos fondos marinos, quizás visitados en la inmersión de una infancia devuelta. Barcos de papel, estrechos y puntiagudos como aquellos de antaño y de siempre que surcan los regueros de nuestro recuerdo. Ahora, por decenas, forman una verdadera flota pesquera de sueños infantiles. Y más barcos, de alambre y otras cosas encontradas, que navegan en el dibujo de su sombra, casi vuelan por el plano blanco de la pared. Objetos que no tratan de exhibirse ante nuestra mirada, sino más bien huir de ella, tal es la timidez que desprenden desde su íntima belleza.

Nos explica Pilar: «Encontramos los peces y seres más diversos y divisamos ingrávidos barcos que faenan al son del mar. Sin embargo, ese mar tan cercano, tan a la vista y que siempre nos orienta, puede languidecer lenta pero inexorablemente, por eso nos devuelve los desechos de nuestra actividad. Con esa materia y otros objetos ya en desuso (...) pretendo provocar una sorpresa infantil, una mirada diferente capaz de interpretar todas esas visiones que el mar nos regala con su eterna presencia».

Miremos atentamente, escuchemos. Detengamos el tiempo. Tratemos de oír el rumor oculto, casi silencioso, de la naturaleza cercana. El mar es el agua y su ciclo de eterno retorno. Nos devuelve el agua de lluvia y nos guarda la sal. El mar también nos devuelve lo que tiramos y nos guarda los tesoros. Son los peces sus custodios, habitantes de color y metálicos reflejos. El ciclo de la vida palpita en la obra de Pilar Bernabéu.

Sigamos escuchando. Es más, establezcamos una conversación con la naturaleza, a través del arte, esto no sería sino una reflexión acerca de nosotros mismos. Si no, fíjense en la



PILAR BERNABÉU. *BUGANVILLA*

estrecha simbiosis con la idea y los seres que pueblan su imaginario plástico. La elección de los materiales, la utilización de recursos, la expresividad de los mismos no dejará a nadie indiferente. Por su preciso y acertado lugar en la obra, estos materiales cobran vida y hablan claro el lenguaje, a veces tan distante y aburrido, del arte contemporáneo. La naturaleza que se manifiesta como una muestra a pequeña escala, y que solicita una mirada curiosa y repetuosa, nos muestra un mundo en miniatura, en los aledaños de nuestro entorno vital. La siempre misteriosa metamorfosis en el interior del silencioso capullo o la feliz vuelta de las golondrinas. El escarabajo pelotero fertiliza la tierra, para que germinen semillas y broten flores. Polinizaciones con las que sus minúsculos artífices se afanan en desvelar relaciones tan plásticas y fulgurantes como las mezclas cromáticas en una paleta.

PILAR BERNABÉU. *PECES*

PILAR BERNABÉU. *ENTRE LÍNEAS*

Este compromiso vital con la creación artística se despliega ahora en el ámbito educativo con todo su potencial. Y lo recibimos doblemente felices y agradecidos. La obra de Pilar Bernabéu es una invitación a disfrutar del arte en su dimensión más lúdica y plena, cargada de poéticas relaciones. Una mirada curiosa y sensible, desde la creación plástica, llena de colorido y pliegues perfectos, entre la fascinación por los ciclos vitales y la contemplación poética. Una contemplación que no es distante e inerte sino sabia y reflexiva, de la naturaleza, pues bien sabe Pilar que de lo mismo estamos hechos.

Con elegante y natural actitud hacia el arte de lo sencillo (que no de lo fácil) despliega un relato paralelo en un mar de un azul ultramar, íntimo y profundo como su jardín. Un nombre de color histórico para indicarnos la línea maestra de nuestro lugar en el mundo: la línea del horizonte. El horizonte siempre está allá, inalcanzable. Lo sabemos. El horizonte se desplazará hacia adelante si lo perseguimos. Sin embargo, sabemos también que no es un límite sino un precioso estímulo para avanzar hacia un futuro que nos espera más allá. El mar es la prueba certera de la existencia de ese futuro que hemos de perseguir. Un mar tan limpio y profundo como azul ultramar, recompensa segura a nuestro afán de educar en la responsabilidad y el placer de vivir, de vivir de la mano del arte. •

CRÓNICA MEDITERRÁNEA DESDE LA CORNICHE DE ALEJANDRÍA

Carlos Taillefer de Haya

La segunda semana de octubre fui invitado a formar parte del Jurado Internacional del *35 Alexandria Mediterranean Countries Film Festival*, especializado en cinematografías de los países bañados por el Mediterráneo y con treinta y cinco años de existencia. Acepté desde el primer momento ser partícipe del Jurado; y mi interés aumentó al saber que podría visitar la mítica ciudad de Alejandría. Sentí un auténtico placer cuando recibí la lista de las películas a concurso: 16 Largometrajes de cinematografías tan inusuales como las de Croacia, Eslovenia, Chipre, Malta, Líbano, Serbia, Palestina, Siria... además de las obvias de países mediterráneos como España, Francia, Italia, Grecia, Marruecos, Argelia, etc. Todo esto me produjo un auténtico interés por visionar éstos films.

La siguiente gran sorpresa fue cuando me informaron de los miembros del Jurado: personas de Marruecos, Egipto, Croacia, Alemania, España, yo mismo, y presidiendo el Jurado nada más y nada menos que Pierre-Henri Deleau (Francia); él fue uno de los fundadores, y su director durante treinta años, de la *Quinzaine des Réalisateurs* de Cannes.

Pierre-Henri es uno de los grandes sabios del mundo especializado en dirigir, programar y seleccionar películas para festivales; a su vez era el «gran terror» del cine español en su periodo de Cannes. Tenía fama de ser muy duro con nuestra cinematografía, y cada año, productores, directores y muchos críticos españoles mostraban su disconformidad con los criterios seguidos para que el cine español estuviera presente o no en Cannes.

Tuvo también innumerables «encuentros», no precisamente suaves, con las autoridades cinematográficas de la Dirección General de Cine, porque «no entendía nuestro cine» y era continua la queja por parte de nuestras autoridades de que el cine español no estaba suficientemente representado en Cannes. Son famosas sus broncas en tiempos de Pilar Miró, cuando fue directora general.

Pues bien, después de compartir «convivencia de Jurado» con Pierre-Henri no sé quién llevaría la razón en aquella época, pero no he conocido a nadie con tan inmensa sabiduría en el mundo de los festivales. Sus pupilas reflejaban millones de metros de películas que cruzaron ante sus ojos con el goce y el placer de ver cine.

Teníamos que decidir 8 premios. Los importantes han ido a parar a películas de Marruecos, Palestina y Líbano.

La película española que concursaba era «522. Un gato, un chino y mi padre» drama dirigido por Paco R. Baños. Propuse a Natalia de Molina como mejor actriz, pero en la última votación el premio recayó en manos de Jalila Tlemsi (Actriz marroquí). La película española fue la primera programada en el primer visionado conjunto del Jurado y a veces esto no es bueno a la hora de los premios porque queda muy lejos, pero a todos nos fascinó la interpretación

BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA. ARQUITECTOS: SNØHETTA ARKITEKTUR LANDSKAP AS (KJETIL THORSEN, CRAIG DYKERS). 1995-2002

de nuestra actriz andaluza formada en la escuela superior de Arte Dramático de Málaga.

Paradójicamente no había película egipcia a concurso; al parecer Egipto, que fue uno de los grandes países productores de cine en medio oriente durante los años 70 y 80, en la actualidad apenas produce 4 o 5 películas anuales, y que los mismos seleccionadores del festival estimaban con poca calidad para concursar. Tampoco había ninguna película israelita, en este caso por razones políticas, como consecuencia del mal estado de las relaciones entre Egipto e Israel.

Alejandría huele y tiene un aire parecido a muchas ciudades mediterráneas, con paseos marítimos frente al mar, como Niza, Barcelona, Valencia, Málaga... Solo que su llamada «Corniche» es un gigantesco paseo de 25 kilómetros de longitud, lleno de taxis con los mismos colores de Barcelona: negros y amarillos.

Aunque son muchas las horas que, siendo jurado, tenemos que dedicar a ver películas, siempre podemos hacer escapadas puntuales entre proyección y proyección, y disfrutar de los lugares donde se celebran los festivales. Y en el caso de Alejandría pude encontrar algún momento para visitar la mítica Biblioteca y la casa de Cavafis.

BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA

Alguien cercano de Málaga me contó que existía un departamento de «donaciones» en la biblioteca de Alejandría; así que no desaproveché la ocasión y después de disfrutar de la arquitectura del edificio construido por un despacho de arquitectura noruego, seleccionado en un concurso internacional, podrían tomar nota en la ciudad de los Museos y franquicias, me dirigí al interior del edificio e hice dos donaciones: 2 ejemplares del último anuario de la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga y 2 ejemplares del libro/guion titulado «En busca del Paraíso» editado por Ediciones del Genal, de mi amigo Javier García-Mauriño y de mí mismo; guion de una película nunca rodada sobre la vida de Gerald Brenan y

Gamel Woolsey en Yegen y Churriana. Así que no deja de ser un acto simbólico, pero podemos afirmar que unos «trocitos» de Málaga se encuentran actualmente a disposición de los lectores o investigadores que se interesen en la actual biblioteca de Alejandría, situada en un lugar aproximado a donde estuvo la original, al parecer en el suelo subacuático según las últimas investigaciones de arqueología submarina. Igual que las ruinas del Faro de Alejandría que quedó destruido por dos maremotos y está bajo la fortaleza del sultán Qaitbey.

CASA DE CONSTANTINO CAVAFIS

He de agradecerle a mi amiga Aurora Luque, poeta, experta helenista y descubridora/rescatadora de tantos personajes femeninos injustamente olvidados de nuestro pasado, el que en una de esas escapadas entre proyección y proyección me acercara a conocer la casa de Cavafis, donde vivió los últimos 30 años de su vida. Se encuentra situada al lado del Darwish Theater, un coqueto teatro de Ópera de la ciudad, apenas a cinco minutos del mar y muy cerca del Hotel Cecil.

Da gusto que se conserven todavía lugares tan inspiradores como éste, patrocinado por la Hellenic Foundation for Culture Alexandria. El espacio íntegro del tercer piso está ocupado por una gran parte del mobiliario, un pequeño museo con objetos y publicaciones y algo muy singular como era el (único) balcón del edificio donde Cavafis salía a fumar y observar la calle y a las personas que entraban y salían del burdel situado en la planta baja de su misma casa. Homosexualidad y Prostitución «prohibidas» entonces y ahora en Egipto.

Siempre nos quedará Alejandría. ¡Que viva la Ciudad de Alejandría! •

CINE Y VINO. UN MODELO

Carlos Taillefer de Haya

DIARIO MÁLAGA,
22 DE DICIEMBRE DE 2019

En Pessac, localidad ubicada en el departamento de Gironda, en la región de Aquitania, apenas a siete kilómetros de Burdeos, rodeados de viñas y castillos, con una población de 62.000 habitantes, se celebra desde hace 30 años el *Festival International du Film d'Histoire*. La última edición transcurrió del 18 al 25 de noviembre de 2019.

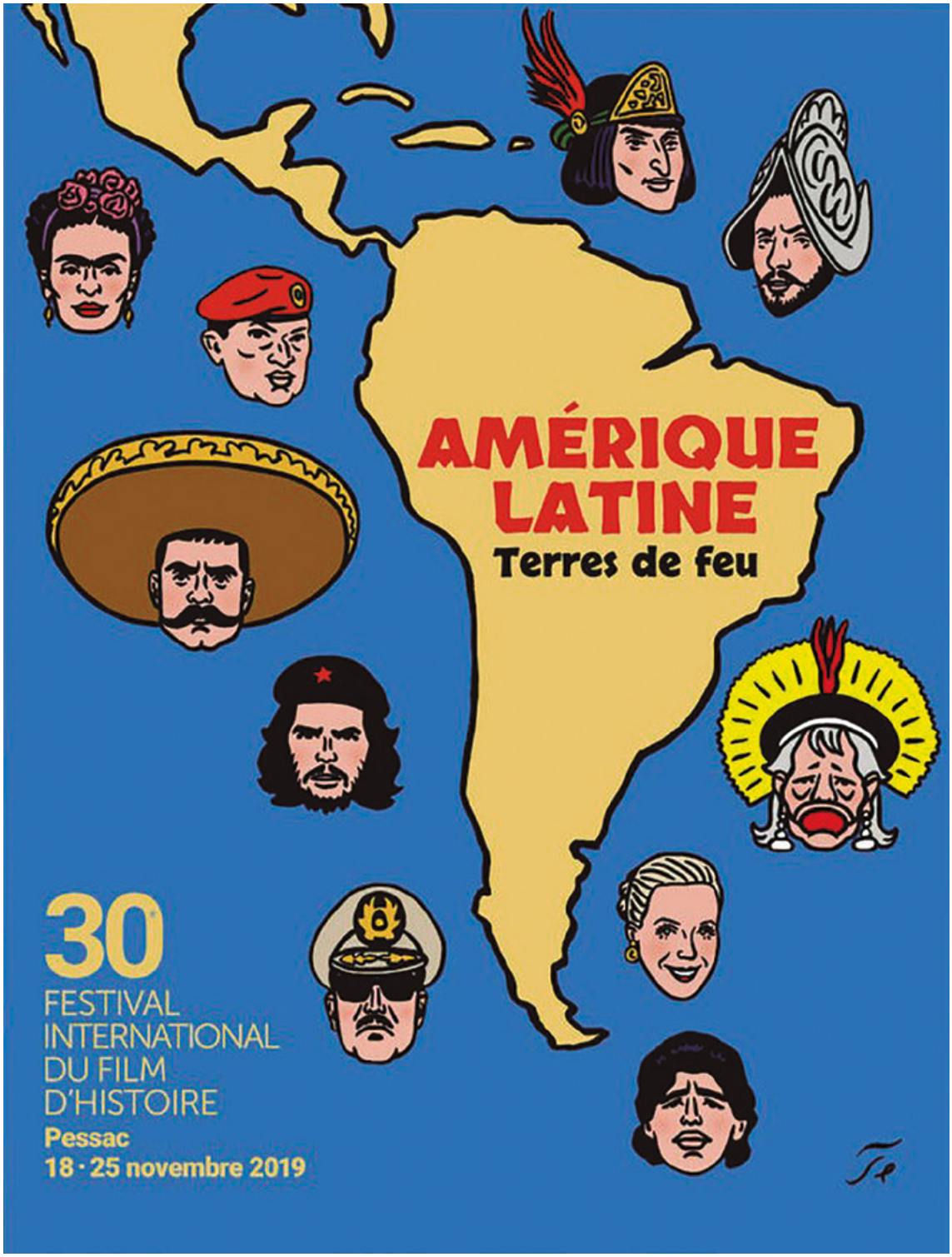
Fui invitado al mismo por tres días para formar parte del homenaje al cineasta y embajador del cine iberoamericano en Europa, mi amigo Atahualpa Lichy, venezolano de origen y francés de nacionalidad. Es una de las personas con más experiencia en programar y seleccionar películas para festivales internacionales. Trabajó 22 años en la *Quinzaine des Réalisateurs* de Cannes, era su número dos; dirigió el Festival de Lille en los ochenta, y como director de cine y realizador de televisión es autor de innumerables títulos.

El Festival de Pessac lleva treinta años eligiendo un tema histórico que se convierte en la razón monográfica de cada edición. En este 2019 el tema era América Latina y por ello se programaron durante ocho días películas, cortos y documentales, todos relacionados con Iberoamérica. Fue un repaso inmenso por toda la cinematografía iberoamericana histórica y reciente. Con secciones varias de competición y pre-estrenos inéditos y exclusivos.

Pudieron verse así películas de Herzog, Glauber Rocha, Patricio Guzmán, Héctor Babenco, Walter Salles, Lucrecia Martel, Fernando Meirelles, Jorge Sanjinés, Alejandro Jodorowsky, Fernando León de Aranoa, Ciro Guerra, Fernando Solanas, Tomás Gutiérrez Alea, Luis Puenzo, Hugo Santiago, Icíar Bollaín, Costa-Gavras, Pablo Larraín, Luis Buñuel, Ruy Guerra, Eisenstein, Nanni Moretti, Carlos Diegues, Barbet Schroeder y un largo etcétera. De Atahualpa Lichy pasaron *Claves* (1981), cuatro capítulos de 30 minutos donde se analiza el estado del cine latino-americano de los años 60 y 70, y sus relaciones con la cultura y la crítica europea; y su magnífico largometraje de ficción *Río Negro* (1989), que participó a concurso en el Festival de San Sebastián con una espléndida y sugerente Ángela Molina como protagonista.

El Festival de Pessac, además de las muchas películas que se exhiben, se caracteriza por una cantidad importante de debates, mesas redondas y encuentros con cineastas donde participan gran cantidad de historiadores de los más diversos lugares, países y universidades, así como muchos politólogos; nunca he visto tal cantidad de politólogos juntos, y desconocía por completo que esta especialidad tuviese tan gran reconocimiento en Francia. Nada que ver con España. Salas abarrotadas, participación hiperactiva de los espectadores y todos rodeados de vinos y castillos en el entorno.

La importancia del cine en Francia es tal que la sede del festival es un enorme complejo frente al Ayuntamiento con cuatro salas de



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM D'HISTOIRE. CARTEL DE LA ÚLTIMA EDICIÓN DEL CERTAMEN

medio tamaño de carácter municipal. Es decir: mantenidas por el municipio, punto de encuentro cultural de toda la población a pesar de tener solo 62.000 habitantes. De las cuatro salas, dos de ellas con proyección en 35mm, además del formato digital. Esto es muy significativo y diferencia a España y Francia en materia de filosofía cultural. Disponer de proyección en formato 35mm implica una amplitud de miras, lo que posibilita que muchas películas de filmotecas y archivos diferentes, que todavía no están digitalizados, puedan visionarse en pantalla grande en su formato original. En España, cuando uno sale de Madrid o Barcelona, y acude a otras ciudades a participar en actividades cinematográficas, apenas es posible ver películas ni siquiera en Blu-Ray y muchas se ven en condiciones técnicas de bajísima calidad. Siempre me he preguntado por qué en provincias, en España, no se pueden visionar las películas, cuando se programan en distintos actos culturales, con la misma calidad y formatos que en la capital. La falta de respeto a los formatos originales es absoluta. En Málaga mismo, muchas de nuestras instituciones y museos proyectan películas y audiovisuales en DVD, formato doméstico no profesional. La restauración del Museo de la Aduana ha costado 40 millones de euros, pero si participamos en una proyección en sus instalaciones es exactamente la misma que cualquiera puede tener en su casa familiar. No parece de recibo.

Cada día nos acompañaba, daba la bienvenida y hacía de anfitrión dando un pequeño discurso a los invitados, Alain Rousset, presidente de la Región Aquitania-Lemosin-Poitou-Charentes, la más grande en extensión de Francia, parecido a Andalucía en relación a España. Rousset hablaba cada día de un aspecto distinto de la cultura y lo que hacían o dejaban de hacer en esa región de Francia, o de los proyectos culturales a medio y largo plazo implicándose absolutamente en su compromiso político con los ciudadanos y la cultura. ¿Se imaginan ustedes que existiera un festival de cine en Vélez-Málaga o Antequera, más o menos con la misma población que Pessac, y que el Presidente acompañara durante siete días a todos los invitados dándoles la bienvenida y hablando de Cine y Cultura noche tras noche? ¿Verdad que no? Eso sí, el 25 de enero todos nuestros políticos irán a pasearse y fotografiarse en la alfombra roja de los Goya malagueños.

En Andalucía hay desde hace más de un año una Ley del Cine aprobada por unanimidad en el parlamento andaluz, sí, unanimidad, aunque parezca imposible, pero con una dotación económica de cero euros. Es decir, sirvió para venderla en tres telediarios de Canal Sur y poco más. Una ley con dotación cero es solo papel de lectura que vuela al viento. Igual que Rajoy que para no cumplir la ley de Memoria Histórica la dotó de cero euros. Paradójicamente, en la nueva nomenclatura del Gobierno Andaluz la consejería se llama de Cultura y Patrimonio Histórico. Parece que el Patrimonio Histórico Cinematográfico Andaluz no está incluido entre sus planes. La Filmoteca andaluza con sede en Córdoba, que desde hace muchos años trabaja en la conservación y restauración de películas o audiovisuales andaluces, tiene también una dotación de cero euros.

Por último, y para despedirme, contar que Atahualpa Lichy, y yo mismo, en el año 1995, fuimos conjuntamente a proponerle a Pedro Aparicio un festival de Cine Europeo para Málaga y de esa forma cubrir el enorme vacío que había dejado la Semana de Cine de Autor de Benalmádena desaparecida varios años antes. En ese momento no existía ningún festival con la denominación Cine Europeo. A los tres meses de nuestra propuesta, Pedro Aparicio perdió las elecciones. Poco tiempo después nació el Festival de Cine Español de Málaga bajo el dominio de Celia Villalobos.

Si Aparicio hubiera seguido de Alcalde, quizás Málaga tendría hoy su Festival de Cine Europeo. •

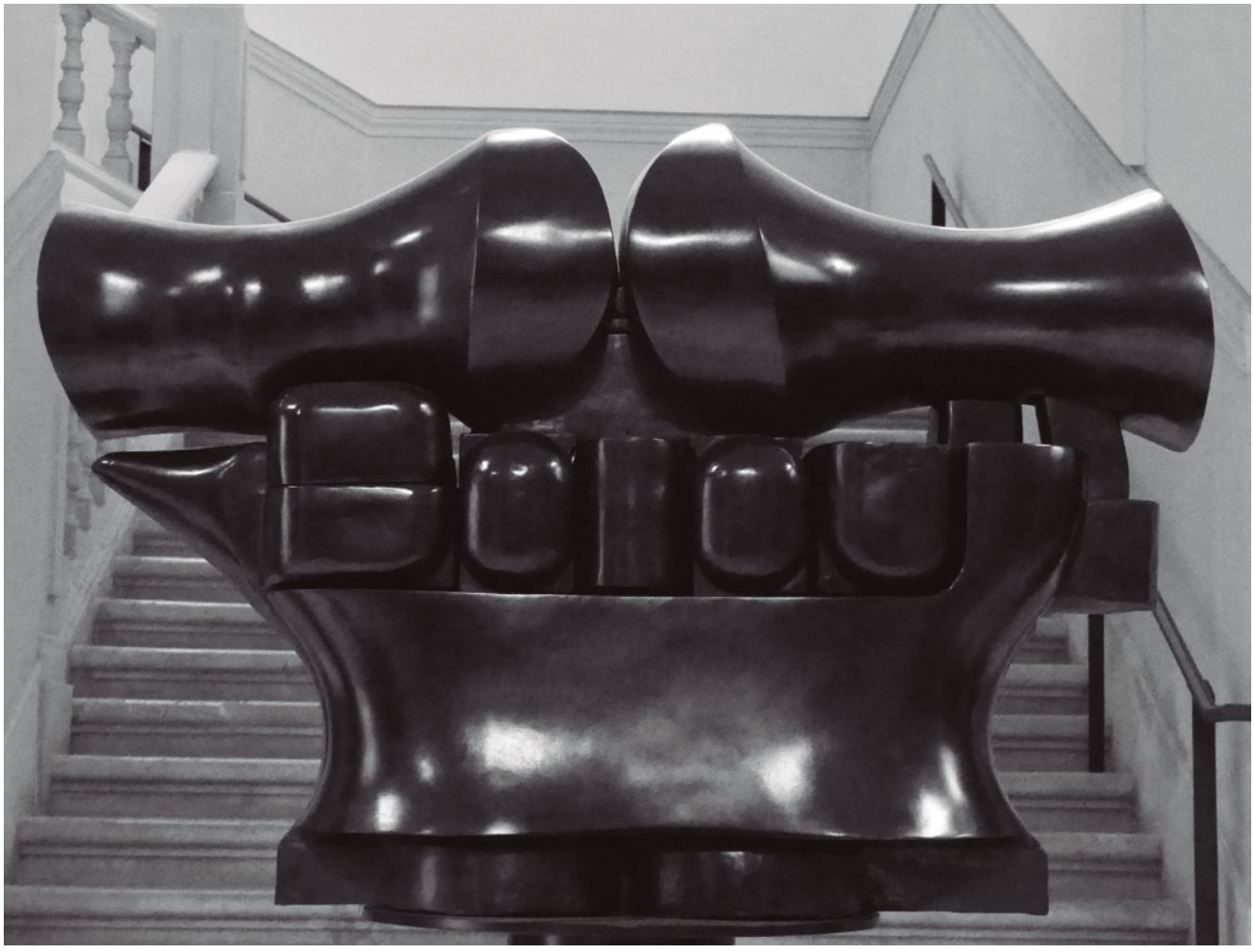
LOS ALMOGÁVARES DE BERROCAL, TEMPORALMENTE EN EL MUSEO

Suso de Marcos

Han transcurrido cinco años desde que asomara a las páginas de esta publicación la relevancia de un escultor universal con raíces y sentimiento malagueño, como fue Miguel Ortiz Berrocal. En aquellos momentos, en los que se contemplaba la idoneidad de algunos espacios museísticos en nuestra ciudad para complementar, con las distintas instalaciones en Villa Nueva de Algaidas, el denominado Sistema Museo Berrocal, venía a reivindicar la oportuna presencia permanente de la creación escultórica del gran artista del siglo XX. Como es evidente, a fecha de hoy seguimos sin su espacio y sin su presencia permanente, pero al menos se ha tenido la consideración de dedicarle la primera Exposición Temporal en el Museo de Málaga, en cuya inauguración, que tuvo lugar el 11 de diciembre, intervinieron, la directora del Museo, la Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, el director territorial de Caixabank en Andalucía y Murcia, y la viuda y presidenta de la Fundación Escultor Berrocal.

La exposición, situada en el hall de la puerta noroeste de la planta baja, está compuesta por la serie de los diez grandes torsos alegóricos de los Almogávares, que guardan un acertado diálogo con el entorno arquitectónico, aunque algo faltos de espacio entre sí, lo cual merma el aprecio potencial que cada obra es capaz de experimentar con una mayor individualización, como pudimos comprobar en su exhibición en la Plaza de la Constitución de la capital. Un conjunto, exhibido por primera vez en el palacio de Velázquez de Madrid, que también pudimos ver en el Centro de Exposiciones de Benalmádena y que tiene un sorprendente origen, ligado al impulso que determinados hallazgos de objetos providenciales, también llamados *ready-made*, ejercen sobre la mente de algunos creadores, sin tener claro el por qué ni para qué nos pueden ser útiles, pero que sentimos la necesidad de darles una nueva vida. Algo así le ocurrió a Berrocal

EXPOSICIÓN DE LOS ALMOGÁVARES DE BERROCAL, EN EL MUSEO DE LA ADUANA DE MÁLAGA. FOTO: FERNANDO DE LA ROSA



EXPOSICIÓN DE LOS ALMOGÁVARES DE BERROCAL, EN EL MUSEO DE LA ADUANA DE MÁLAGA. FOTO: FERNANDO DE LA ROSA

cuando en un viaje a la región de las Ardenas de Bélgica en 1975, de la mano de un amigo, descubre en unos viejos talleres industriales de forja desmantelados, más de medio centenar de grandes y pesados yunques, de los que selecciona, adquiere y hace transportar diez, a su taller de Italia.

Con estos castigados y sugestivos yunques presentes, la mente del escultor no cesa de analizar sus puntos de vista, conexiones y posibilidades que les podría encontrar, hasta que la solución le llegó por la vía de la propia esencia que en él despertó el material, el hierro, al recordarle el habitual grito de guerra que proferían los intrépidos guerreros Almogávares, antes de comenzar una batalla *Desperta Ferro*, al tiempo que golpeaban sus espadas contra las piedras haciendo saltar chispas, para despertar la energía del hierro y atemorizar a sus enemigos. Por otra parte, no cabe duda de la relación de la espada y el yunque, al ser sobre éste que se forja aquella. Partiendo de esa idea surgen los numerosísimos dibujos y pequeñas maquetas de unos 20 cm en madera, que le acercan al concepto final de las formas y los volúmenes de los numerosos elementos que integran cada obra, como en él es habitual, resuelta en esta fase en madera ajustada sobre el yunque. Un trabajo de un científico, de un matemático, pero también de un delicado artesano, capaz de encajar con toda la precisión cada pieza con las contiguas. Una vez completados todos los elementos que integran la obra en volumen, fueron exquisitamente fundidos y patinados en bronce, en la fundición habitual de Verona, que también en esta materia hay grados de perfección y Miguel así lo exigía. Esa perfección profesional es un bien muy escaso, especialmente en nuestra región, por lo que se debía prestar más atención a estas necesidades, tanto por parte de las em-

presas, como de la administración en materia de programas de formación.

Unos singulares y soberbios torsos apoyados sobre fustes cilíndricos metálicos, que termina en 1984 y que, si a Berrocal de algún modo le conectan a través de los yunques con sus primeras obras cercanas al expresionismo, al observador le pueden llevar no solo a contemplar unas ricas formas artísticas, sino que, a través de la complejidad conceptual del despiece, le pueden resultar un acicate para acercarse de otro modo al sinónimo de la multifuncionalidad interior del ser humano, incluido su capacidad de pensamiento.

La relación de Berrocal con aquella elevada reunión de yunques belgas no se ciñe a los diez integrados en las citadas obras sobre los Almogávares, pues las circunstancias le permiten hacerse con posteridad con otros tantos, sobre los que se encontraba precisamente trabajando cuando le sobrevino la muerte. Estaba en ese momento inmerso en la fase de investigación, de cómo hallarles el maridaje perfecto, el aliento que les proporcionara un nuevo y sensitivo sentido, y ello mediante dibujos de bocetos en papel que apuntaban a una serie de especie de odaliscas, a las cuales trataba de dar su mejor acomodo sobre cada yunque. Un proyecto en embrión que, tanto por la idea como por la técnica sobre el papel, resultaría muy interesante dar a conocer en otra posible exposición. •

UN ESPÍRITU VELA MIS SUEÑOS

EN TORNO A ROGELIO LÓPEZ CUENCA

José Manuel Cabra de Luna

Hace ya muchos años, más de una década en cualquier caso, tuve la ocasión de que me pagaran una antigua deuda con un cuadro de Rogelio López Cuenca, aún sin pintar. La persona que actuó de intermediaria, al encargárselo al artista le dijo que era para mí (Rogelio y yo nos conocíamos vagamente). Su libertad de trabajo, como no podía de otra forma en artista tan singular, era absoluta y, algún tiempo después, tenía ante mi la obra, un óleo, que se reproduce seguidamente. Nunca hablé con el artista sobre ella, ni antes ni después de que me fuera entregada.

Tanto me gustó el cuadro de López Cuenca que la colgué en el cabecero de mi cama y desde entonces me acompaña. He titulado a esta breve reseña *Un espíritu vela mis sueños,* porque el cuadro lleva por nombre *Esprit* (según aparece escrito al dorso por la propia mano del artista). Está pintado al óleo, lo que no deja de ser una cierta contradicción porque ésta es una técnica antigua y el hacer de Rogelio López Cuenca no se cohonesta propiamente con ella. Corresponde a una «familia plástica» que el artista ha explorado largamente y es la de formar una palabra o una frase con base en una serie de logotipos comerciales, de modo que cada letra del título (en realidad la «intrahistoria» de la obra) se corresponde con la inicial de uno de los logotipos. Un acróstico *sui generis.*

Con el tiempo me he preguntado qué me quiso decir, si es que algo me quiso decir, el artista con esa obra a mí destinada. Las imágenes de López Cuenca no tienen, y ello de manera evidente, una sola capa de lectura, sino que su espesor se conforma por una continuada y compleja capa de diferentes significados. Siempre tratan del lenguaje, o mejor, de los lenguajes y sus polisemias. La palabra o frase en sí, su sonido verbalizado, su evocación metafórica, su representación plástica a través de símbolos publicitarios y así hasta el infinito.

El caso es que muchas veces me he preguntado si la significación usual de la palabra *espíritu* había querido ser atemperada, casi destruida, con esa escritura conformada por los logotipos comerciales. Como quiera que la obra de López Cuenca es irónica hasta decir basta y tan incisiva que bordea muchas veces el sarcasmo, no he querido indagar demasiado en esa pregunta que flota sobre mi cama, incluso a riesgo de no saber nunca cual es la auténtica naturaleza de ese espíritu que, desde hace tanto tiempo, vela mis sueños.

Víctor Klemperer, filólogo alemán autor de una obra capital sobre el lenguaje del poder y que tituló *La lengua del Tercer Reich,* nos va relatando como uno de los instrumentos más efectivos del que se sirvieron los nazis para su llegada al poder fue la creación de nuevas palabras y giros verbales y su utilización reiterada. Pues bien, el libro se abre con una frase del también autor alemán Franz Rosenzweig, creador de *La estrella de la redención,* quizá la mejor obra filosófico-teológica de la literatura judío alema-

na del siglo XX. Klemperer cita a Rosenzweig y escribe: *El lenguaje es más que sangre*. Eso, escrito por un judío e invocado por otro, es mucho decir. No me imagino la obra Rogelio López Cuenca sin su continua referencia al lenguaje, sin el «jugueteo» sin fin con las palabras.

¿Cómo abordar su obra sino a partir del lenguaje, de todos los lenguajes que, al cabo, son los que conforman las mil caras del poder? José Guirao, agudo analista de su obra, ha escrito una reflexión que por su claridad y certeza no me resisto a transcribir: «En cierta medida, el principal objetivo de Rogelio López Cuenca, al que podemos inscribir dentro de la tradición de la crítica institucional y conectar tanto con la pulsión vitalista y transgresora de las vanguardias históricas como con las derivas más heterodoxas del pop, es generar un trabajo de creación e investigación artística en torno al lenguaje. O, para ser más precisos, en torno a las narraciones y representaciones con las que las instituciones del poder (incluidas las del mundo del arte y la academia) tratan de imponer y extender su visión del mundo, pero también a la posibilidad de utilizar el medio/lenguaje artístico para generar contradiscursos que, al tiempo que desenmascaran dichas narraciones, pueden contribuir a revertirlas».

Si convenimos, con Rosenzweig, que el lenguaje constituye nuestra visión del mundo más que la propia genética, la realidad, el mundo que nos rodea y del que formamos parte, habrá de ser analizada y transformada desde el propio lenguaje que viene a constituirse así como la naturaleza de la naturaleza.

En 1956 el artista inglés Richard Hamilton creó una obrita que habría de cambiar el rumbo y el sentido de la plástica de los siglos XX y XXI. Un pequeño collage al que tituló: *¿Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (*¿Que es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes y tan atractivas?*). Esta pequeña pieza, de 26 X 24,8 cm, pasa por ser la primera obra pop. Con ella, el sustrato iconográfico de la pintura había dejado de ser la propia pintura (en tanto elaboradora de una tradición religiosa, mitológica o de representación del poder) para pasar a expandirse al mundo, a las imágenes cotidianas, a las fotografías no artísticas de las revistas y, sobre todo, al mundo de la publicidad. Este hecho está muy presente en la obra de Rogelio López Cuenca, artista al que no podemos sustraer de la mirada pop, que tantas cosas impregnó desde su aparición.

Quizá por ello Manuel Borja-Villel haya escrito que desde el lugar del que nace, desde una perspectiva de «arte expandido» o superadora de la «institución arte» como el de la estadounidense Andrea Fraser (precedidas por los creadores Marcel Broodthaers, Hans Haacke o Michel Aster) y «dentro de esta nueva corriente podemos situar al trabajo de Rogelio López Cuenca que, a diferencia de lo que ocurre en la crítica institucional más ortodoxa, no ten-

ROGELIO LÓPEZ CUENCA, *ESPRIT*. ÓLEO SOBRE LIENZO, 92 X 92 CM, 1994

RICHARD HAMILTON, *¿JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S HOMES SO DIFFERENT, SO APPEALING?* COLLAGE, 26 X 24,8 CM, 1956. KUNSTHALLE TÜBINGEN

drá como (único) referente el sistema artístico, sino la gran máquina-mundo en el que éste se inserta».

Me atrevo a decir que, esta amplificación de mirada, esta superación del «mundo estrictamente artístico» que López Cuenca realiza adquiere la naturaleza de una especie de campo epistemológico de elección, el artista va más allá de los mundos usuales que el arte había solido abordar. Hay mucho del espíritu del pop en ello, pero un pop que dedica mucha más intención al significado (y con ello a los planos de lenguajes) que a la composición estética en sí. López Cuenca está, así, más cerca del pop intelectualizado de Hamilton que el de otros modos de buscar la belleza y el establecimiento de nuevos cánones de Roy Lichtenstein. Al principio de conocerlo me llamó profundamente la atención, ahora ya no, que nuestro autor nunca se definía como pintor, sino como «artista visual».

Y la fotografía. En Rogelio López Cuenca el uso de la fotografía se convierte en un instrumento privilegiado. Su aparente frialdad, el desapego que como medio técnico tiene, son mitigados por la mezcla de significaciones que se superponen en sus imágenes.

Pero concluyamos este punto con una cita de Richard Hamilton, que escribió así: «La fotografía es un medio que tiene sus propias convenciones, aunque consideremos que su producto es una verdad menos flexible que la del arte hecho a mano (...). Me gustaría pensar que estoy cuestionando la realidad (...). Integrar la fotografía en el dominio de la paradoja, incorporarla al ámbito de las contradicciones filosóficas del arte me interesa tanto como explotar su fascinante potencial como medio».

Desde el 2 de abril hasta el 26 de agosto de 2019, tuvo lugar una exposición de Rogelio López Cuenca en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que se tituló *Yendo leyendo, dando lugar*. •

06

COLABORACIONES EXTERNAS

244. UN CÓNSUL FRANCÉS EN LA MÁLAGA DE LOS AÑOS CUARENTA / Andrés Arenas / Enrique Girón 250. PREHISTORIA MUSICAL EN EL MUSEO DE MÁLAGA / María Encarna García Escribano 260. EL DIARIO DE JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN / Pedro Tedde de Lorca

UN CÓNSUL FRANCÉS EN LA MÁLAGA DE LOS AÑOS CUARENTA

Andrés Arenas
Enrique Girón

No hace falta apresurarse.
No hace falta brillar.
Sólo hace falta ser uno mismo.

VIRGINIA WOOLF

Málaga es una ciudad en la que la institución consular ha tenido una importancia relevante a la hora de elaborar una historia que nos es común a todos los malagueños. El testimonio que muchos de estos cónsules han dejado a la posteridad nos ha ayudado a reconstruir el relato que constituye una información fidedigna que ya ha sido tema de estudio en una tesis titulada *La institución consular en Málaga,*[1] una guía para todos aquellos que se han interesado por la historia de la ciudad. En este caso nos vamos a referir a algunos de estos cónsules y sobre todo a Simón Arbellot de Vacqueur y a su libro *Eau de Vichy, vin de Málaga*[2] que narra sus vicisitudes en la Málaga de los años cuarenta como cónsul general, aunque no era diplomático de carrera.

I

Si hubiese que contar la historia de la ciudad en pocas palabras se podría decir que Málaga se sitúa al pie del Monte Gibralfaro y que se encuentra rodeada por montes, lo que ha determinado que la expansión urbana se haya realizado especialmente hacia el Oeste, teniendo que superar dos barreras: los ríos Guadalmedina y Guadalhorce. Pues bien, esta ciudad debe sus orígenes al proceso colonizador de fenicios y griegos, de tal forma que la primitiva Málaga fue una colonia fenicia, modificada en su trazado por la posterior colonización romana, cuyo resto más conocido es su Teatro Romano. Debido a la situación portuaria de la ciudad de Málaga la actuación consular ha configurado una urbe en la que el comercio con el exterior ha tenido un papel preponderante. En este artículo se tratará brevemente, como ya se ha dicho, de algunos cónsules que, por haber dejado testimonio escrito, podemos considerar su actuación como de interés. Se intentará, pues, acompasar el devenir histórico de cada uno de esos cónsules a la historia de la ciudad y a la historia del país en especial atendiendo a los tres últimos siglos. Si nos referimos a la actividad consular de Francia en Málaga se puede afirmar que es una de las más antiguas, debido a las circunstancias geográficas y a la intensa actividad comercial de la ciudad al disponer de puerto de mar. La colonia francesa en Málaga ha sido muy activa desde sus orígenes. El primer cónsul del que tenemos constancia es Jean Baptiste Dannery en 1791. En plena Revolución Francesa, Dannery y el vicecónsul de Vélez-Malaga, Pedro Mendiela se enzarzan en una disputa al exigirle el cónsul a su subordinado fidelidad al ideario de la revolución, pero éste se niega por deberle fidelidad al rey de España[3]. Las ideas foráneas de la Francia revolucionaria despertaban la preocupación en las autoridades españolas. Como señalan Pérez de Colosía y Gil San Juan: «el auge comercial que cobró el puerto malagueño a fines del siglo XVIII y la nutrida colonia francesa residente en la ciudad hizo que se multiplicasen las posibili-

EAU DE VICHY, VIN DE MALAGA. CUBIERTA ORIGINAL

dades de filtración de libros prohibidos». Uno de los capítulos más dramáticos en la vida consular francesa en la ciudad fue el asesinato del vicecónsul D'Argan por la turba malagueña en 1808 tras sacarlo del castillo de Gibralfaro. Garcia Castillo afirma que el 29 de julio sufrieron pena de muerte Francisco Alarcón y Cristóbal Ávalos como responsables de la muerte vicecónsul. En 1810 será cónsul Canglana y Antoine de Nion en 1838. Finalmente, en 1840 aparece una figura de renombre universal, Ferdinand o Fernando de Lesseps, empresario y diplomático francés, mundialmente conocido por las construcciones de los canales de Suez y de Panamá. Se inicia en la actividad consular en una fecha tan temprana como 1825, en ciudades como Lisboa, Alejandría, Rotterdam, Barcelona, Málaga y Madrid, ya como embajador.

Aunque probablemente la figura que destaca en la historia de la institución consular en Málaga es la de William Mark[4] que nació en 1792 en Werwick-on-Tweed. De familia humilde, un amigo del padre, Anderson, comerciante textil, se ofreció a ocuparse de su educación, por lo que se trasladará a Londres para reunirse con su nuevo mentor. William aprende el oficio y se instala con Anderson en Bath donde inaugurarían una tienda de telas. Pasó los años siguientes viajando entre Paisley, Glasgow y Londres adquiriendo experiencia en el negocio textil. A los dieciocho años, decide cambiar de vida y se enrola como simple marinero. En 1808 ascendió a sobrecargo del barco *San Juan*. Uno de los acontecimientos más relevantes de su vida fue servir a las órdenes de Nelson en el *Victory*. En 1810, Mark viajó a Inglaterra para contraer matrimonio con Emma Woodin, hija de uno de los oficiales del arsenal de Gibraltar. Tras la boda, la pareja se instala en Gibraltar, donde Mark seguirá trabajando para el almirantazgo británico. En 1815, los amigos de Mark lo recomendaron como cónsul británico en el Reino de Granada, con residencia en Málaga. No será hasta 1824 cuando lo nombren cónsul general en la ciudad. En 1836 será sustituido por su hijo, William Penrose Mark, quien continuará la labor de su padre y que será determinante en la creación del Hospital Noble, que en un principio estaba destinado solo a súbditos británicos. William Mark morirá en 1849 dejando en la ciudad una huella indeleble. Su aportación a la historia y a la geografía de la ciudad tiene que ver con la creación del Cementerio Inglés de Málaga que surge como una necesidad, casi dramática, pues hasta su fundación en 1831, morir en Málaga, no siendo católico, constituía una verdadera tragedia para aquellos que deseaban que sus seres queridos reposaran en sagrado. El macabro procedimiento del enterramiento de extranjeros entra de lleno en el terreno del surrealismo. Al finado se le enterraba en la playa en posición vertical, con la cabeza al descubierto, en plena noche, estando expuesto a continuación a ser devorado por los perros o pasto de los peces al ser arrastrado por las olas mar adentro[5]. Este ritual se venía repitiendo hasta que Mark, en aquella época, se propuso acabar con tales prácticas. Precisamente él mismo relataba con verdadera aflicción, en uno de sus diarios, cómo fue testigo en más de una ocasión de tales enterramientos cuando paseaba con su familia a la caída del sol. Tras siete años de incansables gestiones, Mark consigue de las autoridades locales el compromiso de la cesión de una parcela para dar sepultura de forma digna a sus compatriotas.

El período histórico de la Guerra Civil será una circunstancia idónea para la actuación generosa de personajes como Porfirio Smerdou. A este personaje el periodista Diego Carcedo lo bautizará en su libro como el «Schindler de la Guerra Civil». Su actuación constituye un claro ejemplo de generosidad en tiempos de guerra. Siendo cónsul honorario de México en Málaga salvó las vidas de más de quinientas personas. La oficina consular mexicana se encontraba en su residencia «Villa Maya»[6], situada entre el chalet de Los Pinos y el cuartel de la Guardia Civil (cerca del actual Centro Cultural José María Gutiérrez Romero). Se trataba de una casa de la zona residencial del Limonar donde vivía con su mujer, sus cuatro hijos, una empleada do-

méstica y una niñera. Estaba casado con Concepción Altolaguirre Bolín quien reunía en su persona dos de los apellidos más conocidos de la ciudad. Era hermana del escritor Manuel Altolaguirre y prima de Luis Bolín. Lo que hace más meritoria la actitud de Smerdou es el hecho de que, al ser sólo cónsul honorario, legalmente no podía proporcionar asilo a nadie. Aunque la casa no era demasiado grande, «Villa Maya» llegó a albergar en algún momento a más de cincuenta personas. Pese a las difíciles condiciones en las que tenían que vivir, los refugiados derechistas hacían gala de un buen estado de ánimo. La lista de personas que pasaron por la residencia de Smerdou fue ingente. En esta tarea humanitaria será ayudado por su amigo William Grice-Hutchinson[7], «El inglés del cruce», abogado filantrópico que con su yate *Honey Bee* y gracias a sus buenas relaciones, tanto con el bando nacional como incluso con el republicano, conseguirá llevar a personas a Gibraltar y traer alimentos de primera necesidad a su vuelta. Estos viajes quincenales sirvieron de gran alivio para los refugiados. De entre los nombres que se cobijaron allí cabe destacar a Ramón Barea, Patricio Gutiérrez, Fernando Casal, Tomas Heredia, Antonio Parody, Fernando García Vivar, Elvira Caffarena, Abilio Lopez, Antonio Iribarne, Maria Luisa Segalerva, Pedro Miguel Ferrer, Luis Romano, Santiago Gómez, Maria Rosa Rubio, Matías Huelin, Leopoldo Werner, Miguel Lorenzale y muchos otros[8]. Buena prueba del interés que suscita su figura son los dos libros que se han editado sobre su persona: El mencionado *El Schindler de la Guerra Civil* y recientemente *La lista de Smerdou. Los refugiados de Villa Maya*.[9]

Otra figura que destaca igualmente es la de Tranquillo Bianchi (1892-1964), uno de los personajes más carismáticos y polémicos de cuantos cónsules estuvo en Málaga durante la Guerra Civil. Tras estudiar ingeniería en Alemania participa en la Primera Guerra Mundial licenciándose como oficial del ejército italiano siendo condecorado por su heroica actuación. Después de aprobar unas oposiciones consigue ingresar como agregado en la embajada de Berlín y más tarde es nombrado agente consular en la ciudad polaca de Stetin hasta el año 1929, fecha en la que sería nombrado cónsul general en nuestra ciudad. Casado y con dos hijos su estancia entre nosotros es placentera hasta que estalla el Alzamiento y la ciudad permanece fiel a la República. El 20 de julio decide embarcar a su familia en dirección a Tánger para librarles del peligro de la guerra, mas él permanecerá entre nosotros para ayudar a sus conciudadanos y demás personas perseguidas por sus ideas derechistas. Comienza así una labor muy valorada por las numerosas vidas que pudo salvar, entre otros la del obispo Balbino Santos Oliveira o la de la familia del general Queipo de Llano, quien siempre le estará muy agradecido. Como muestra de reconocimiento a su labor humanitaria, el pueblo de Málaga decide nombrarle Hijo Adoptivo de la Ciudad, regalándole un coche FIAT, que él donará a la Falange Femenina.

El cónsul Bianchi se mostrará muy crítico con las ejecuciones que se vienen produciendo

SIMON ARBELLOT. *AGUA DE VICHY, VINO DE MÁLAGA*. EDICIÓN Y TRADUCCIÓN DE ANDRÉS ARENAS Y ENRIQUE GIRÓN

tras la victoria de las tropas nacionales, llegando incluso a escribir al general Franco, quien ignorará su propuesta. Tras permanecer en Málaga hasta el final de la guerra será enviado a otro destino consular. El interés que despierta su figura ha dado origen a un libro en donde se recogen sus peripecias y su generosidad en los momentos difíciles de la Guerra Civil. *Tranquillo Bianchi, el cónsul italiano de la Guerra Civil en Málaga*[10] es un documento estremecedor que demuestra que las guerras sacan lo mejor y lo peor del ser humano. Su privilegiada posición como cónsul le permitió salvar muchas vidas humanas, lo cual acerca su perfil al del mencionado Smerdou.

II

Cuatro años después del final de la Guerra Civil aparece por nuestra ciudad un personaje curioso que dejará el testimonio de su estancia entre nosotros en el mencionado libro *Eau de Vichy, vin de Málaga,* que se publicará en breve. Simon Arbellot de Vacqueur nace en Limoges (Francia) en 1897. De familia de diplomáticos, se dedicará al periodismo. Colabora en primer lugar en los periódicos *Le Figaro* y *Le Temps* y también en la revista *Documents.* Hombre de ideas conservadoras se considera a sí mismo monárquico y nacionalista. Su entrada en el mundo diplomático se debe a que, tras la ocupación alemana a la que él se opondrá firmemente, se ofrece para el cargo de cónsul general de Málaga que había quedado vacante tras la deserción de su anterior titular. Convencido de que debía haber un cónsul francés para ocuparse de los intereses de Francia, independientemente de su ideología, se hará cargo del consulado durante el período de 1943 y 1944, dejando su puesto al producirse la caída de Pétain. Permanecerá unos años más en Málaga, fascinado por su gente y sus costumbres.

Tras su estancia en España regresa a Francia para dedicarse a sus dos grandes pasiones: la literatura y la gastronomía. En este segundo campo se ha convertido en una referencia obligada en el mundo culinario. En cuanto a su obra literaria caben destacar sus novelas, publicadas en las décadas de los años cincuenta y sesenta, destacando obras como *Les Hallucinés des gobelins* (1956), *Neuf personnages en plein aventure* (1959) o *La maison des dunes* (1963). Cultivará asimismo el género biográfico en el que se ocupará de la figura del rey inglés Eduardo VIII y la del Conde de París.

En los últimos años de su vida escribirá sobre todo libros de gastronomía que gozaron de gran popularidad como *Guide des touristes gastronomes* (1957), *La gastronomie* (1962) y sobre todo *Tel plat...tel vin* (1963). Simon Arbellot muere en 1965, a la edad de sesenta y ocho años.

Agua de Vichy, vino de Málaga es la crónica detallada de su actividad consular y de su posterior estancia entre nosotros. Además de hacer un repaso por el mundo de la diplomacia en esos tiempos convulsos, se dejará seducir por los numerosos encantos de Málaga. Sus buenos contactos con el poder local le permiten acercarse a la sociedad malagueña de la época en donde se mueve como pez en el agua. Elegirá para vivir una zona cerca de La Caleta donde se encontraba concentrada gran parte de las fortunas de Málaga, lo que facilitó, como él nos cuenta, que los extremistas incontrolados prendieran fuego a tan hermosas casas en 1936. Convertido en una especie de cronista local, narrará entre otras cosas la visita de Franco a Málaga en una *tournée triomphale* por el sur de España.

Arbellot es un auténtico *bon vivant*. Además de cumplir con sus deberes de cónsul disfrutará de todo lo que le ofrece nuestra ciudad. Así, él mismo nos dirá que le encanta callejear por sus barrios típicos, sus bares, su feria o su romería. Como buen gastrónomo alabará la cocina malagueña dejándose caer por las tabernas, escuchando flamenco y degustando el vino blanco de la tierra. Él mismo confesará que le gustaba frecuentar la Antigua Casa Guardia, con sus barricas tan ordenadas, adonde la gente del campo degustaba el vino dulce: moscatel, pajarete, Pedro Ximénez... servidos —según sus palabras— en generosos vasos que los esnobs desdeñan y los catetos beben con placer. En

cuanto a la comida, alabará la sopa de pescado, la fritura de chanquetes, la paella, las verduras y frutas del país. En lo referente a lugares emblemáticos reseñará entre otros el hotel Santa Clara, gestionado por George Langsworthy, «el inglés de la peseta», famoso por entregar una peseta a los pescadores de la Carihuela que le escuchasen sus sermones protestantes; o el hotel Miramar, en donde se reunirá con personajes de la política, de la aristocracia o del mundo del espectáculo. Así pues, nos hablará de personajes populares de la época como Estrellita Castro, Ángeles Rubio Argüelles, María Fernanda Ladrón de Guevara, Amparito Rivelles, o su encuentro con Jiménez Caballero y Eugenio d'Ors, a los que invitará a comer en el consulado. Una de las figuras que más huella le dejaría fue Monseñor Herrera Oria, al que considera eminente periodista, prodigio de eficacia, y figura singular pues se incorporó tarde a su vocación religiosa y desplegó una tremenda actividad social y caritativa. Su figura y su legado se sienten aún en la vida cotidiana de la ciudad.

Capítulo importante será el dedicado a la Semana Santa que es —según él— durante ocho meses al año la preocupación mayor de la inmensa mayoría de los malagueños. Fiesta en la que la religión y el folklore cobran gran importancia, y en la que Málaga utiliza todos sus recursos de ingenio, el fervor de su fe y la riqueza de su tradición. Se siente muy identificado con las cofradías, y de hecho, fue nombrado Hermano Mayor de la de María Santísima de la Amargura, una de las más antiguas y veneradas de Málaga. Para Arbellot, en la Semana Santa se muestra la España eterna que se nos aparece en esta pintoresca ciudad andaluza transformada por la magia de sus penitentes; es la España católica y nacional con sus fieles y sus soldados tan íntimamente unidos antes los pies de cristos y vírgenes.

Agua de Vichy, vino de Málaga nos parece un documento que, sin entrar en valoraciones políticas coyunturales, muestra la mirada de un extranjero que supo valorar e identificarse con las costumbres locales. Por otra parte, en su labor como cónsul ayudó a cualquier compatriota que se presentase por el consulado independientemente de su ideología, lo cual da una idea de su generosidad.

Su nombre viene a unirse a la larga lista de cónsules en Málaga que han dejado su huella, como lo hicieron previamente William Mark, Edward Norton, Porfirio Smerdou y Tranquillo Bianchi entre otros muchos. Tras sesenta y siete años por fin presentamos la versión española de *Eau de Vichy, vin de Málaga* que confiamos goce de una buena acogida entre los lectores malagueños. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 GARCÍA CASTILLO, JOSÉ. *La institución consular en Málaga,* Fundación Unicaja, 2003.

2 ARBELLOT, SIMON. Eau de Vichy, vin de Malaga, Éditions du Conquistador, 1953. Agua de Vichy, vino de Málaga. Testimonio de un cónsul francés en la Málaga de los años cuarenta, [trad. A. Arenas y E. Girón], Fundación Unicaja y Ed. del Genal, 2019.

3 Ibíd. Pág. 197.

4 GRICE-HUTCHINSON, MARJORIE. El cementerio inglés de Málaga y otros estudios, UMA, 1989.

5 ARENAS, ANDRÉS; GIRÓN, ENRIQUE. *La imagen del Cementerio inglés de Málaga en los viajeros extranjeros.* Actas del Primer Coloquio Internacional, págs. 359-368, Málaga 2003.

6 Hoy en día desgraciadamente demolida, ante la desidia de los responsables municipales.

7 El Sr. Grice Hutchinson es el padre de Marjorie, autora de *Un cortijo en Málaga* (2000) [trad. A. Arenas y E. Girón] y divulgadora asimismo de la conocida Escuela de Salamanca.

8 Lista tomada de CARCEGO, DIEGO. *El 'Schindler' de la Guerra Civil,* Ediciones B, 2004.

9 ÁLVAREZ MARTÍN, FÉLIZ. *La lista de Smerdou.* Ed. del Genal, Málaga, 2019.

10 OLEA PÉREZ, ANTONIO. *Tranquillo Bianchi. El cónsul italiano de la Guerra Civil en Málaga.* Ed. del Genal, 2018.

PREHISTORIA MUSICAL EN EL MUSEO DE MÁLAGA

María Encarna García Escribano

Tanto en su origen como en su evolución, la relación del ser humano con la música en la prehistoria, es un tema ampliamente discutido y difícilmente demostrado.

Los alumnos de la Universidad de Harvard (1939) quedaron estupefactos, cuando Ígor Strawinsky les afirmó que el origen de la música era un problema irresoluble[1]). Algunas tesis, formuladas en el s. XIX y principios del s XX, parten de diferentes supuestos: Charles Darwin atribuye su origen a las voces de los animales, principalmente al canto de los pájaros[2]. H. Spencer[3] lo sitúa en las expresiones emocionales expresadas por medio de sonidos vocales, J. G. Herder[4] remonta el nacimiento de la música a la aparición del lenguaje. Adolfo Salazar[5] tenía la convicción de que la música comienza en el momento en que el ser humano descubre su cuerpo como instrumento musical, y percibe su entorno natural como un universo sonoro. Esta última, es la tesis más aceptada actualmente.

Es indudable que con la voz se pueden emitir sonidos de distintas frecuencias, duraciones e intensidades. Con los pies y con las manos sonidos percutidos, empleando también una agógica y una dinámica. Utilizar sus propias capacidades y habilidades para imitar los sonidos del entorno natural, expresarse y comunicarse, serían las primeras manifestaciones, casi simultáneas, de percepción y expresión sonora. En resumen, ponen de manifiesto todos los parámetros del sonido, elemento esencial de la música. En la combinación de dichos parámetros, tienen su génesis el ritmo, la melodía y las texturas.

Derivado de los distintos espacios en los que se desarrollaba la vida del Homo Sapiens del Paleolítico Superior: cuevas, espacios abiertos y monumentos megalíticos con sus acústicas naturales, a los que se añadirían elementos sonoros naturales y otros, modificados o inventados: litófonos, aerófonos, cordófonos e idiófonos[6] en general, nos sugieren una diversidad de timbres, que sonando simultáneamente formarían una interesante heterofonía de textura tímbrica[7].

En estos umbrales de la prehistoria musical las sensaciones acústicas percibidas potenciarían que estos sonidos elementales fueran precursores de lo que más tarde, al ser organizados con intenciones estéticas, se convirtiesen en lo que desde una perspectiva actual denominamos Proto-música.

La investigación de la música en la prehistoria tiene que afrontar problemas que tienen su génesis en la propia naturaleza de este Arte, que al ser inmaterial no fosiliza, no deja huella, y son escasos los vestigios encontrados en yacimientos arqueológicos. No obstante, el arte mobiliar y el arte parietal nos aportan una apreciable y relevante información. En el primero, los utensilios generadores de sonidos musicales. En el segundo, las representaciones de expresión musical en la poética visual del arte rupes-

tre[8]. Expresivas manifestaciones de escenas de danza, en las que, como en todas las representaciones alegóricas, se funden el rito, la danza y la música, probablemente vinculados a rituales religiosos, creencias mágicas o ritos de iniciación. Las pinturas de la cueva de Cogull son un claro exponente de ello. En esta pintura se representa un grupo formado por una figura masculina y nueve mujeres que danzan a su alrededor, con un sentido coreográfico.

En el arte parietal también aparecen instrumentos musicales; el más representado, el arco de caza[9]. En la gruta Le Trois Frères en el sur de Francia, figuras antropomorfas llamadas «Chamanos danzantes». La figura que se encuentra en el centro, tiene un objeto en su boca que recientes investigaciones en etnomusicología han identificado como arco de caza utilizado como «arco musical». Se considera el primer instrumento de cuerda. Es de una gran simplicidad. La cuerda tensada que se sujeta entre los dientes es pulsada digitalmente. La caja de resonancia, amplificadora del sonido, es la propia boca del intérprete. El arco de caza utilizado como arco musical, también favoreció el descubrimiento de realizar con un instrumento sonidos de diferentes alturas, más graves o más agudas, que anteriormente se harían con la voz. La consecuencia, es que los esquemas o representaciones mentales, cambiaron con respecto a la música: nace la melodía instrumental, que no se descarta su combinación con la melodía vocal, en cantos simultáneos o alternativos. El arco de caza fechado en el periodo neolítico, más antiguo en Europa hallado hasta el presente, se encontró completo en el yacimiento de La Draga, en Bagnoles, Girona[10].

El instrumento más antiguo representado, el cuerno de bisonte que sostiene en su mano derecha la Venus de Laussel[11], diosa o sublimación divinizada de la mujer. Datada en 25.000 años a.C. Este objeto sonoro ha tenido varias interpretaciones, ya que su finalidad pudo ser polivalente: como objeto de llamada para congregar a una comunidad, como instrumento musical utilizado en rituales religiosos o sociales, o ser un atributo de carácter simbólico. Por sí mismo ya es un resonador y un instrumento de viento, pero las trece incisiones realizadas artificialmente en su superficie indican que se pudo utilizar como raspador, ampliando su tímbrica sonora. Hay que recordar que el cuerno es el antecesor de la trompa de caza y posteriormente de la trompa actual, así como el raspador es el precedente del güiro.

En los tres ejemplos citados, es preciso observar la vinculación de los instrumentos con figuras humanas, divinas o antropomorfas, así como con figuras masculinas o femeninas.

En el arte mueble, los hallazgos en asentamientos arqueológicos, confirman el uso de instrumentos rudimentarios, en su mayor parte de percusión, junto a silbatos, flautas, cuernos y el arco de caza, al que ya se ha hecho referencia. Estos objetos sonoros forman un variado conjunto de artefactos, naturales o tallados:

Raspadores, raederas, buriles, conchas de mar horadadas, huesos perforados, litófonos, sonajeros, rombos voladores (bramaderas) y pequeñas caracolas enlazadas, convertidas en collares, brazaletes, pulseras o tobilleras, formarían parte del conjunto sonoro que acompañaría

IL. 1. MUSEO DE MÁLAGA: HAZUELAS, HACHAS, BRAZALETES, COLGANTES, OBJETOS ORNAMENTALES Y OBJETOS SONOROS

IL. 2. MUSEO DE MÁLAGA. INTERIOR DE LA PARTE FRONTAL DEL FRAGMENTO DE UN INSTRUMENTO AERÓFONO CLARAMENTE PERFORADO

movimientos coordinados y danzas individuales o colectivas. ¿Qué nos relata, esta diversidad de instrumentos en el Arte mueble? Encontramos dos respuestas: la primera, que la utilización de estos objetos no era sólo artesanal y ornamental, sino que también eran empleados como instrumentos musicales. La segunda, el papel que sin duda tendría la música no sólo en actos rituales, sino también en el marco doméstico como música festiva, en celebraciones relacionadas con la vida cotidiana. (il. 1)

Antonio Marina se hace eco de esta posibilidad, y de las tesis anteriormente mencionadas: «No hubo una aparición súbita de la humanidad. El paso de la animalidad a la humanidad fue lento, titubeante y acumulativo»[12]. «La aparición de la música también es un misterio. El primer instrumento musical —las flautas encontradas en Suabia, en la cueva de Hohle Fels, hechas con huesos de alas de aves y con marfil de mamuts—[13] está fechado hace 35.000 años. En este caso, la historia nos revela una característica peculiar del cerebro humano: le gusta la música»[14].

La flauta desarrollaría un papel muy importante en la dinámica cultural del paleolítico superior al neolítico, debido al sedentarismo y a los asentamientos a largo plazo. Conceptualmente, una flauta es muy sencilla: como la define María Moliner,[15] «Instrumento musical de viento con agujeros que se tapan y destapan para producir distintos sonidos». Los aerófonos son los instrumentos musicales más identificables, al tener dos componentes esenciales: un tubo abierto al menos por uno de sus extremos y unos orificios para la salida del aire. El sonido se produce por las vibraciones de la columna de aire, que circula por el interior del tubo.

Opinaba Tatarkiewicz, W.: «el arte, según su sentido tradicional no significa solo la producción, sino también el producto»[16]. En el presente estudio, tanto la producción como el producto se analizan bajo el punto de vista de la música, y del avance en la evolución del Homo Sapiens Sapiens como ser humano integral, pues los instrumentos musicales están vinculados a unas determinadas y complejas funciones perceptivo-cognitivas, emocionales, sociales y psicomotrices: tanto la invención y fabricación de una flauta, que es un instrumento afinado, como su utilización musical, necesitan la coordinación de todos los factores que contienen estas funciones.

MUSEO DE MÁLAGA: EL SILENCIO ESTÁ LLENO DE SONIDOS

En la segunda planta del Museo de Málaga, en el espacio expositivo dedicado a «Las colecciones de arqueología», se exponen piezas de especial significación para la arqueología musical. Entre los objetos de adorno y otros útiles, destaca (ante nuestra mirada), la pieza más simple y a la vez más compleja de todas: la parte longitudinal interna de la sección superior de una flauta, objeto de nuestra investigación. (il. 2)

Antes de realizar su análisis acústico, entraremos en el contexto expositivo, deteniéndonos en los restos óseos, en el utillaje y en los objetos ornamentales que se encuentran situados incluso en otras vitrinas. Para comenzar este encuentro, lo haremos con el instrumento natural más relevante y más antiguo (40,000 AP.) que es por excelencia el primero y el más vinculado a la expresión del ser humano por formar parte de él. Nos referimos a un fragmento del aparato fonador humano, una mandíbula, de un joven

Neanderthal de unos 25 a 30 años[17], descubierta por Cecilio Barroso Ruiz en la Cueva del Boquete de Zafarraya en 1979 (il. 3). El aparato fonador es el más complejo de todos los instrumentos sonoros, y de él la voz humana. La utilización de la voz como un instrumento musical, es la forma más habitual e instintiva de hacer música. Las diferentes culturas tienen sus formas peculiares de expresión fonética, con tesituras y timbres distintos. El tamaño de la mandíbula a la que hacemos referencia, nos hace ver una morfología facial, en la que los órganos de fonación, como la faringe, la cavidad bucal y las resonancias faciales sería considerable y, por lo tanto, la voz entendida como instrumento musical, tendría una gran potencia, produciéndose con gran probabilidad, en el registro medio o grave.

Juan Luis Arsuaga[18], en un análisis comparativo entre la morfología del aparato fonador de los Neanderthales y de los Homo Sapiens, llegó a la siguiente conclusión: «mejoraron enormemente nuestras capacidades para modular el sonido emitido por la laringe, que está por debajo de la laringe. En otras palabras, somos más hábiles hablando que los Neanderthales o que otra especie fósil» (Arsuaga 2002)[19]. Aunque la articulación no fuese tan perfecta como la nuestra, si tenían la capacidad de expresarse con la voz. Cuando estas expresiones dejaran de ser simplemente comunicativas y se hicieran con unos criterios estéticos, ya estarían en el marco del fenómeno musical. Hay que tener en cuenta el hecho de que ya conocían las relaciones entre sonidos musicales más graves y más agudos, cuando eran capaces de fabricar flautas con huesos de pájaro, o de oso[20]. Los estudios comparativos han sido realizados desde la diacronía y la sincronía, porque la música es un lenguaje, de gran dimensión social. La función de la voz, en la transmisión de este lenguaje, ha sido primordial en la historia evolutiva de la humanidad.

Los objetos de adorno han planteado considerables problemas a la hora de asociar su utilización como materiales sonoro-musicales. Por sus características, no sólo cumplirían un papel

IL. 3. MANDÍBULA DE NEANDERTHAL (40,000 AP.) HALLADA EN CUEVA DEL BOQUETE DE ZAFARRAYA

funcional y estético, sino que tendrían un triple significado: ornamental, simbólico y musical.

Los objetos sonoros expuestos, potencialmente considerados musicales, son los siguientes: litófonos, cuernos, huesos horadados, conchas y caracoles marinos perforados (Mesolítico: 8.500-7.900. AP.) En la vitrina dedicada a la cueva de Nerja, hay que destacar un caparazón de tortuga (Paleolítico superior, final: 15.000-11.000 AP.). Los caparazones de tortuga son magníficas cajas armónicas, éstas se pueden percutir directamente, o estar cubierta de una piel tensada, sobre la que se percute. En terminología musical, un membranófono. En la actualidad, en algunas culturas la siguen utilizando como caja de resonancia de instrumentos de cuerda entre otros el «rabel» árabe. (il.4)

En la vitrina donde se encuentra depositado el fragmento de flauta, aparecen expuestos

IL.4. MUSEO DE MÁLAGA: CONCHA DE TORTUGA, ARPONES DECORADOS, PUNTAS FINAS Y ANZUELOS. CUEVA DE NERJA Y CUEVA VICTORIA

IL. 5. MUSEO DE MÁLAGA: CUERNOS:Z COLMILLOS HORADADOS Y AERÓFONO. CUEVAS DE NERJA Y DEL HOYO DE LA MINA

los siguientes artefactos, extraídos de la Cueva de Nerja y de la Cueva de Hoyo de la Mina.

Litófonos: todos los utensilios de piedra que se pueden percutir, frotar o raspar: gran buril, buril, raspador, perforador, y hoja (Magdaleniense, Epimagdaleniense Neolítico. 15000-110000 AP-7000 AP.) Aerófonos: cuernos de bóvidos de distinto tamaño. El de mayor tamaño sólo conserva completo uno de sus lados. Pudo utilizarse como instrumento de viento, y tal como se ha conservado de percusión. El que le sigue en tamaño, no presenta orificios y está bien conservado. El más pequeño es el más interesante. Presenta un orificio truncado en la misma embocadura, que aparece rota, y otro agujero perfectamente horadado, muy cercano, probablemente utilizado como silbato. Los cuernos de bóvido (il. 5) —exceptuando los ciervos— son huecos. Ésta es la causa de su fácil transformación en instrumentos sonoros. Como aerófonos tienen un sonido potente y rotundo. Se utilizarían en espacios abiertos y abrigos. Tenían como finalidad convocar asambleas, cazar o enviar mensajes a larga distancia mediante sencillos códigos sonoros[21].

Otras pequeñas piezas, perfectamente pulidas, tienen un orificio que les convertiría en silbatos. Huesos horadados, colgantes: unidos por una cuerda vegetal o de tripa, se transforman en sonajeros musicales. Se utilizan en algunas tribus de África para alejar los malos espíritus. Como adorno, al chocar entre sí, se consideran una especie de amuleto. Caracolas horadadas: collares, pulseras o brazaletes. Doble función, estética y musical: embellecer el cuerpo y marcar el ritmo con sus sonoridades al danzar. Las vasijas de cerámica[22], (arcilla modelada a mano. Neolítico 7500-5000) halladas en Cueva Tapada (Torremolinos), se convierten en instrumentos musicales al percutirlas, ya que poseen una gran sonoridad (il. 6). Son excelentes como caja armónica, incluso emiten sonidos de diferentes alturas, según donde se las percuta. En la actualidad, en algunos museos de Artes Populares exponen cántaros acompañados del instrumento percutor, que suele ser una alpargata como baqueta[23], y en algunos lugares todavía son utilizados para acompañar música y danzas tradicionales.

ARQUEOACÚSTICA: SONIDOS EN LAS CUEVAS

Los utensilios y restos óseos expuestos, han sido extraídos de cuatro cuevas: de Nerja, del Hoyo de la Mina, Cueva Tapada (Torremolinos) y del

Boquete de Zafarraya. La arqueoacústica es un nuevo enfoque dentro de los estudios de la música en la prehistoria.

En general, las cuevas tienen extraordinarias condiciones acústicas[24]. Dos son los factores que influyen decisivamente en la acústica de una cueva: la reverberación y la absorción. En la reverberación son de gran importancia las dimensiones y la configuración de la cueva: paredes verticales o cóncavas, altura de los techos, número de salas, galerías, disposición de los espacios. En la absorción, columnas y formas calcáreas, estalactitas y estalagmitas, y todos aquellos elementos que puedan refractar o absorber sonidos. No obstante, en un recinto de estas características, existen puntos en los que la reverberación puede ser excesiva creando confusión, otros donde los sonidos apenas son audibles, y algunos lugares donde la audición es potente y clara. Recientes investigaciones, han hallado una alta correlación entre los puntos donde están situadas las pinturas rupestres y el nivel máximo de audición. En la cueva de Nerja (Málaga) donde se ha encontrado parte de los ornamentos sonoros a los que hemos hecho referencia. Dams, L. investigó en unas formaciones cilíndricas calcáreas decoradas con líneas y puntos rojos y negros, demostrando que éstas habían sido golpeadas para producir notas musicales[25]. Normalmente, en el interior de la mayor parte de las cuevas hay un equilibrio entre los sonidos producidos y los sonidos absorbidos. El sonido de los instrumentos dentro de una cueva, se amplifica y se integra con los sonidos naturales de las gotas de agua que forman las estalactitas. Algunas de ellas, al percutirlas emiten sonidos en distintos tonos, dependiendo de su tamaño y su grosor. El agua de pequeños arroyos, filtraciones, cascadas, pequeños lagos, y los sonidos procedentes del exterior, como el viento o la lluvia, el canto de los pájaros y las voces de otros animales, eran el mundo sonoro del Homo Sapiens Sapiens. Al establecerse una mímesis sonora entre el ser humano y la naturaleza, empezaron a emerger las capacidades creativas musicales, potencialmente inherentes al mismo y en proceso de desarrollo continuo. El origen de esta mímesis es probablemente el animismo. La finalidad de imitar los sonidos de la naturaleza es para identificarse con ella y sentir el espíritu de los elementos, uniéndose a ellos a través del sonido[26].

IL. 6. MUSEO DE MÁLAGA: CERÁMICAS QUE FORMARON PARTE DE LA COLECCIÓN DE EDUARDO NAVARRO. CUEVA TAPADA DE TORREMOLINOS

Diversas culturas han construido sus sistemas musicales partiendo de la organización de los armónicos de un sonido fundamental. La etnomusicología ha contribuido al estudio del origen y evolución de los instrumentos musicales, mediante la investigación en distintas civilizaciones y culturas primitivas, y en todas ocurre el mismo proceso. Si bien los conceptos musicales se han transformado hasta el presente, algunos instrumentos han permanecido relativamente inalterables. Las flautas de tubos abiertos, similares a la que es objeto de estudio en el presente artículo, es un ejemplo de ello.

LOS SONIDOS OCULTOS: ANÁLISIS ACÚSTICO DEL FRAGMENTO DE FLAUTA

El fragmento de flauta expuesto en el Museo de Málaga contiene todos los elementos que caracterizan un instrumento aerófono. Ante estas características, la hipótesis de que se trate

de una flauta, es tentadora. Como se ha podido observar, la descripción de una flauta es sencilla, pero su construcción es difícil y compleja, especialmente porque una flauta está vinculada con su afinación. El fragmento analizado, por su tamaño, lo podemos comparar con un flautín, o «piccolo»[27], en orden al registro agudo en el que sonaría. Tiene rotos sus dos extremos, el de la embocadura y el de salida de la columna de aire. Carece de la parte posterior, que junto a la parte expuesta formaría un tubo cilíndrico. Presenta cuatro orificios en sentido longitudinal, realizados artificialmente y con un propósito determinado, probablemente el de conseguir sonidos de distintas alturas, génesis de la melodía. La investigación realizada se centra en descubrir las relaciones interválicas entre los tonos que hubiese podido emitir (si tuviésemos una réplica) a partir de la asignación de hipotéticas frecuencias —partiendo del sistema pitagórico—[28] y de esta manera conocer el esquema melódico que guarda en su interior. Pitágoras (569-475 a.C.) sistematizó la afinación de las notas, formulando una ley referente a la relación de las longitudes en una misma cuerda, o en la columna de aire de un tubo. Al ser una flauta de soplo, el sonido es producido por las vibraciones de la columna de aire que circula en el interior del tubo. Según la dimensión y el diámetro del tubo, el registro será más grave o más agudo. También los tonos serán más graves o más agudos dependiendo de las frecuencias que produzca, siendo éstas inversamente proporcionales a la longitud acústica del aire en el recorrido que realice en su interior. Los orificios que varían esta longitud se controlan digitalmente: según María Moliner, «tapando y destapando los agujeros». Con todos los agujeros tapados sonaría la nota fundamental y con los cuatro orificios abiertos, dando una nota al aire, su octava. En adelante, me referiré al fragmento de flauta, considerando su embocadura a la izquierda y su extremo inferior a la derecha, según la imagen. El análisis está realizado conforme a la descripción clásica de la tonalidad, con su diferenciación entre notas diatónicas, cromáticas o alteradas. El orden tonal, está establecido considerando las distancias entre los orificios, estableciendo una correlación entre éstas, sus frecuencias correspondientes y sus relaciones interválicas.

Cada columna aérea produce su nota fundamental, DO, considerada como tónica respecto al sonido fundamental del tubo y un corto número de sonidos parciales, armónicos, que se obtienen mediante la digitación, coordinando la fuerza del soplo y la tensión de los labios. La distancia entre los dos primeros orificios es menor que entre los tres siguientes, y correspondería a las tres cuartas partes de la que hay entre ellos. Considerado como ascendente, al intervalo entre el cuarto orificio y el tercero lo consideramos de segunda mayor, y su nota correspondiente, RE. Al intervalo entre el tercero y el segundo, al tener la misma distancia, intervalo de segunda mayor y su nota correspondiente MI. Entre éste segundo orificio y el primero, al ser la distancia de tres cuartas partes con respecto a los otros, le correspondería la nota FA. Como entre MI y FA hay medio tono en la escala temperada de la que hemos partido, a este FA se le aumenta 1/4 de tono. Sorprendentemente, estas relaciones tonales coinciden con un esquema melódico perteneciente a una arcaica escala que se originó en los Balcanes, se extendió a Oriente Medio y de ahí a los países árabes. Desde la perspectiva de nuestro sistema occidental, esta escala está dividida en veinticuatro cuartos de tono. El breve diseño melódico que contiene esta flauta, sería: (tono + tono + ¾ de tono + un intervalo de 5ª y la octava desde la fundamental). El tetracordo que contiene este aerófono todavía se sigue practicando en algunas culturas, incluyendo signos que representan los cromatismos de ¼ de tono, como el que muestro en el pentagrama a continuación.

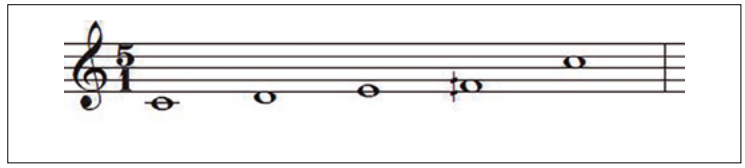
Desde el marco de la investigación acústica, partimos de un sonido determinado que responde a vibraciones isócronas, tomando como base el principio de que el sonido fundamental de cualquier instrumento, sea transpositor o

no, se considera como DO. Para la frecuencia de cada nota, tomando como referencia la frecuencia de la nota LA= 440 Hz, las notas que emitiría esta supuesta flauta, o una réplica de la misma, con sus correspondientes frecuencias, son las siguientes: DO =261,63 Hz, RE = 293,66 Hz, MI = 329,63 Hz, FA (¾) = 481,91 Hz, DO (al aire) = 523,26 Hz. Hasta aquí, tenemos un tetracordo, correspondiente en importancia a nuestra octava, cuyos extremos forman un intervalo de cuarta, con la última nota alterada 1/4 de tono, además de la nota al aire que forma la octava respecto a la fundamental. La representación matemática de sus relaciones interválicas según la escala pitagórica, es la siguiente, considerando la distancia de un tono = 9/8, del semitono =256/243, el cuarto de tono= 7/8 y la octava 2/1. Resultando la secuencia interválica de éste instrumento como sigue: 9/8 + 9/8+ (256/243 + 7/8) +(3/2 -7/8) + 2/1

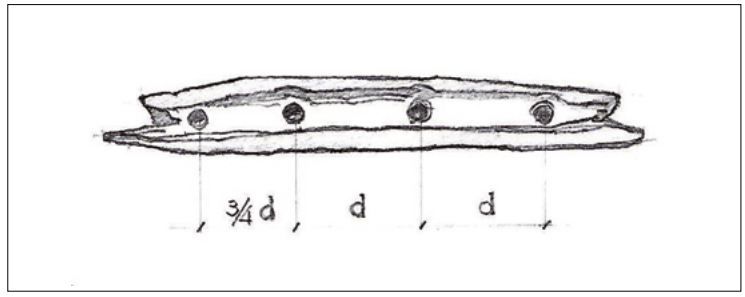
En la representación en notación convencional occidental, obtenemos los tonos que se muestran en la ilustración 7. En la ilustración 8 observamos su representación iconográfica.

Por supuesto que el Homo Sapiens Sapiens descubriría estos tonos por ensayo y error, utilizando su memoria auditiva y su habilidad digital. Como nos recuerda Umberto Eco «Las teorías boecianas de la música son bastante conocidas. Un día Pitágoras observa cómo los martillos de un herrero, golpeando sobre el yunque, producen sonidos diferentes, y se da cuenta de que las relaciones entre los sonidos de la gama así obtenida, son proporcionales al peso de los martillos. El número rige, por lo tanto, el universo sonoro en su razón física y lo regula en su organizarse artístico»[30].

También el número formó parte de la primera escritura músical encontrada hasta nuestros días. Se trata del primer canto, de culto, escrito en escritura cuneiforme urgártico silábico. Fue encontrado en una tablilla en Ugarit, datada hacia 1.500 a.C. Está compuesta por 3 fragmentos de un solo texto acompañado de un código para su interpretación musical, con signos numerales que señalan los intervalos musicales que regían la melodía del canto.



IL. 7. NOTACIÓN CONVENCIONAL



IL. 8. DIBUJO REALIZADO POR ANTONIO MARTÍ MARTÍNEZ SOBRE EL AERÓFONO EXPUESTO

Si nos atenemos a la definición literal del término prehistoria, hemos de considerar que la prehistoria musical finalizaría con este himno a Nikkal, y comenzaría la historia de la música en antiguas civilizaciones.

CONCLUSIÓN

La visita a un Museo es siempre una experiencia compartida, en cuanto a estar rodeado de otras presencias físicas. Pero es una experiencia subjetiva en cuanto a enfrentarse a un doble diálogo: con el que las obras o elementos expuestos te relatan, y consigo mismo al recordar lo leído, lo que se ha oído, y lo que la experiencia vital enseña. El área de exposiciones prehistóricas en el Museo de Málaga es un encuentro con lo más lejano en el tiempo, y más cercano en el espacio. Observamos, buscamos y hallamos: he mirado atentamente, he buscado, y he encontrado, llegando a la conclusión de que no hay tanta diferencia entre el pasado y el presente, entre el aquello y esto. En el ayer,

el homo sapiens se comunicaba en la lejanía con silbatos hechos con falanges de herbívoros y hoy lo hacemos con un teléfono móvil, pero la necesidad de comunicación, la necesidad de inventar, crear, innovar, sigue siendo la misma. Como le dijo Diotima de Mantinea[31] a Sócrates «ya sabes que la palabra poesía (Poiisis) tiene numerosas acepciones y expresa en general, la causa que hace pasar cualquier cosa, del no ser al ser, es creación». •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 STRAWINSKY, Igor. *Poética musical*. Barcelona: Editorial Acantilado, 2016 p. 27.

2 DARWIN, Charles. *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. Publicación: F. Sempere y Compañía, entre 1900 y 1925.

3 SPENCER, Herber. *Los primeros principios*. Granada: Editorial Comares, 2009, p. 24.

4 HERDER, Johann Gottfried. *Ensayo sobre el origen del lenguaje*. Madrid: Alfaguara, 1982, pp. 131-232.

5 SALAZAR, Adolfo. *La música. Como proceso histórico de su invención*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 46.

6 Sistema de clasificación Sachs-Hornboster, con el que es posible clasificar un instrumento musical de cualquier cultura.

7 Paradójicamente, en 1923 Luigi Russolo, padre del futurismo vanguardista italiano, presentó en París varios conciertos en los que se escuchó una orquesta formada por varios objetos sonoros: «crujidores», «zumbadores», «chirriadores», «silbadores», «murmuradores», «frotadores», etc. Su propósito era demostrar que «musicalizar» podía consistir en organizar «ruidos», según «la imaginación artística».

8 Gruta de Cogull, abrigo rocoso de un yacimiento en Las Garrigues (Lleida). Ha tenido varias interpretaciones, entre otras, como danza de la fecundidad o rito iniciático de un joven sobre su entrada en la edad adulta. Datado en 7.000 años AP.

9 Gruta de Trois Frères, sur de Francia, en Montesquieu-Avants. Primeras incisiones y pinturas rupestres, figuras antropomorfas, en las que se intuye el mundo de la magia y el ritual Magdaleniens.

10 En la actualidad, en algunos poblados de África meridional, pese a la variedad de instrumentos de cuerda, el «arco musical» de una sola cuerda, que se toca en grupos, ´es el más destacado. A veces, como resonador, le añaden una calabaza hueca, sujeta al extremo inferior.

11 Dordogna, Francia. Bajo relieve inciso en la roca, tamaño 45cm. El cuerno también ha sido asociado con el cuerno de la abundancia, pero éste es un mito muy posterior perteneciente a la mitología grecorromana. Es difícil que el Homo Sapiens tuviese este concepto, salvo que existiese un relato similar en su propia mitología de la que no hay, hasta ahora, constancia.

12 MARINA, José Antonio. *Biografía de la humanidad. Historia de la evolución de las culturas*. Barcelona: Edit. Ariel, 2018 pp. 43-44.

13 COMAS, José. *Una flauta de hace 35.000 años*, El PAIS, 2005, p. 30. Con respecto a la flauta de colmillo de mamut a la que hace referencia J. A. Marina, las piezas fragmentos) no se investigaron durante 30 años. Se reconstruyó con dos mitades talladas con cuidado, y después se pegaron las juntas de forma hermética para no dejar pasar el aire. La documentó y dató el arqueólogo Nicholas Conrad.

14 En realidad, se ha considerado un misterio que, en un intento de desentrañarlo, antiguas civilizaciones y en distintas culturas, su invención se aplicó a los dioses.

15 MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Edit. Gredos (Edición abreviada), 2000. p.636.

16 TATARKIEWIZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Edit. Tecnos. 2002, 7ª Edición p. 75.

17 Recientes investigaciones sostienen que los Neandertales se expresaban musicalmente. Se encontró una flauta de hueso de buitre leonado de 43.000 años, en el yacimiento paleolítico de la cueva de Geibenklösterle.

18 ARSUAGA, Juan Luis. *La especie elegida*. Barcelona: Edit. Círculo de Lectores, 1999, p. 270. «... Se forma así en los neandertales una gran cavidad nasal...», «...por otro lado, unos muy desarrollados senos frontales sobre la cavidad nasal y por encima de las órbitas) y senos maxilares (a los lados de la cavidad nasal) contribuirían a formar una cámara de aire que aislaría el cerebro, un órgano muy sensible a los cambios de temperatura. Una cara inflada, como una gran máscara hueca, se interpondría así entre el cerebro y el frío exterior».

19 ARSUAGA, Juan Luis. *Los aborígenes*. Barcelona: Edit. RBA, 2002 p. 142.

20 La flauta más antigua, un fémur de oso (45,000 años) se encontró en el asentamiento Neanderthal de Divge Ababe, en Eslovenia. Hay que señalar que algunos científicos atribuyen las perforaciones a los colmillos de un animal.

20 Los cuernos bocineros en el País Vasco, todavía se utilizan.

21 El espeleólogo y arqueólogo Miguel Sachs introdujo el análisis estratigráfico en la arqueología andaluza. Asimismo, introdujo el concepto de que todos los elementos extraídos de un yacimiento son dignos de estudio, no sólo los más relevantes.

22 Sevilla: Museo de Artes y costumbres populares. Instrumento musical bajo el nombre «El cántaro y la zapatilla».

23 Hemos de recordar que, en el interior de la cueva de Nerja, desde el año 1960 se han celebrado conciertos musicales., ballets, y otras representaciones (en la actualidad se celebran en el exterior). Se inauguró el 15 de septiembre de ese mismo año, con un concierto dado por la Sinfónica de Málaga. Actualmente, existe el proyecto de crear el «Auditorio Manuel del Campo», emblemático Catedrático de Música del Conservatorio y de la Universidad de Málaga, Miembro de la Fundación Pública de la Cueva de Nerja.

24 El arqueólogo Lya Dams entre 1984 y 1985 realizó una investigación sobre los litófonos de la Cueva de Nerja.

25 Los AINUS son un grupo étnico indígena que habita en Japón. En la actualidad, sobre un ritmo binario entonan frases superpuestas, en una forma musical parecida al canon occidental y como en sus antiguas canciones, siguen imitando los sonidos de la naturaleza intercalados con su idioma, el Ainus.

26 En la actualidad, es una flauta minúscula que se fabrica en metal o plástico.

27 ZAMACOIS, Joaquín. *Teoría de la música. Libro II*. Barcelona: Editorial Labor, 1976, p. 138.

28 Dibujo realizado por Antonio Martí Martínez, Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Valencia y Doctorado en Historia del Arte por la Universidad de Málaga.

29 ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999, p. 45.

30 PLATÓN. *Diálogos*. México: Editorial Porrúa, S.A., 1979, p. 373.

EL DIARIO DE JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN

UNA IMPORTANTE CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX[1]

Pedro Tedde de Lorca

El Centro de la Generación del 27, de la Diputación Provincial de Málaga, y la Fundación Unicaja han emprendido la encomiable tarea de publicar el *Diario* de José María Souvirón Huelin, que permanecía inédito desde su muerte en 1973, siendo los responsables de su edición Javier La Beira y Daniel Ramos López. Hasta hoy han publicado dos entregas. El primer volumen, correspondiente a los años 1955 a 1958, apareció en 2018, y el segundo, que alcanza hasta 1960, en 2019.

Cuando empecé a leerlos, experimenté con sorpresa la sensación de reencontrarme con un amigo, por el que tenía y tengo gran afecto, que me contaba cosas nuevas, reveladoras, casi medio siglo después de su muerte. La excelente prosa de José María Souvirón favorece la lectura del *Diario*, escrito en un español muy ágil, con sintaxis desenvuelta, similar a su lenguaje hablado habitual. Puede que en ello haya influido el empeño de poner por escrito casi todos los días sus experiencias, sus reflexiones y sus sentimientos más íntimos, en todo caso un compromiso difícil de llevar a la práctica.

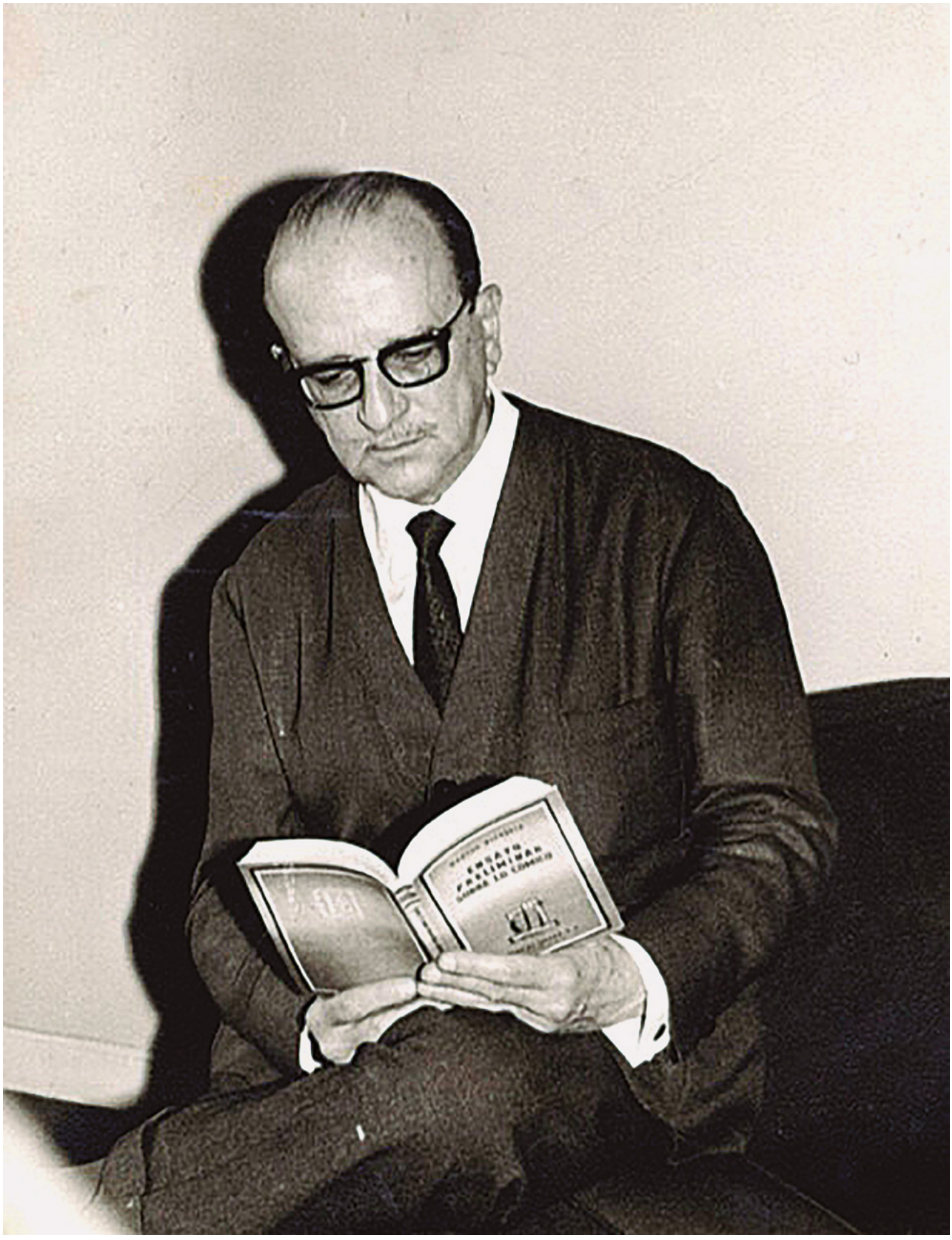
Mi reencuentro con José María Souvirón se produce ahora que soy mucho mayor de lo que él era cuando lo traté en persona, en los tres últimos años de su vida, de 1971 a 1973, siendo ambos residentes en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, en la Ciudad Universitaria de Madrid. Entonces yo era un estudiante de postgrado, que estaba haciendo mi tesis doctoral. Hoy, al cabo de 46 años, puedo comprender y asimilar las vivencias y opiniones contenidas en su *Diario* bajo otra luz y en otra disposición personal.

En la época de mi encuentro con José María Souvirón, conocía parte de su poesía y algunos artículos de prensa. Al tiempo que mantenía con él un trato continuado, avancé en la lectura de su obra poética. Más reciente fue mi aproximación, con cierto sistema, a sus trabajos de crítica literaria. Su narrativa fue exitosa en su vida, especialmente la novela *Cristo en Torremolinos*, con varias reediciones en los años sesenta, aunque la crítica elogiase, sobre todo, otras obras, como *La luz no está lejos*, de 1945, y *La danza y el llanto*, de 1962.

Creo no exagerar si califico la aparición del *Diario* de José María Souvirón de fenómeno muy importante, no sólo para un mejor conocimiento de la vida y obra del poeta malagueño, sino también para el de la vida cultural de nuestro país a mediados del siglo XX, mucho más compleja y rica de lo que se a veces se afirma. Creo que en sus páginas se arroja nueva luz sobre las implicaciones entre universidad, religión, literatura y política en la España de hace cincuenta o sesenta años.

EL JOVEN JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN: DE MÁLAGA A CHILE

La vida de José María Souvirón puede dividirse en tres períodos, similares en su duración[2]. El primero, tras su nacimiento en Málaga, en



JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN HUELIN (1904-1973)

1904, corresponde a su niñez y formación con los jesuitas, en el Colegio de San Estanislao, en El Palo, de su ciudad natal, para más adelante, estudiar Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad de Granada. Publicó su primer libro *Gárgola* en 1923, en Málaga, con la ayuda tipográfica de Manuel Altolaguirre y económica de José María Hinojosa; en el mismo año, los tres jóvenes poetas editaron la revista *Ambos*. El segundo libro de José María Souvirón, *Conjunto*, salió de la Imprenta Sur, en 1928, a cargo de Emilio Prados, Hinojosa y Altolaguirre.

Cuatro años después, en 1932, José María Souvirón partió hacia Chile, tras haber desposado en Madrid, en abril del mismo año, a la joven chilena Olivia Rose Price. Para entonces, era ya colaborador de *ABC* y *Blanco y Negro*. Testigo por parte del novio fue Manuel Altolaguirre[3]. La segunda parte de la vida de Souvirón corresponde a su etapa chilena, desde 1932 a 1953; veintiún años en total.

Souvirón se incorporó en seguida a la Universidad Católica de Chile, donde impartió, durante toda su estancia en aquel país, clases de Literatura contemporánea y comparada. En tal menester alcanzó gran prestigio por su quehacer docente y crítico. Además de su dedicación universitaria, José María Souvirón dirigió en Chile la editorial Zig-Zag.

Al poco de llegar a su nuevo destino, apareció en la editorial Nascimento de Santiago su *Antología de poetas españoles contemporáneos*, en 1934, reeditada en 1947, que abarca desde Juan Ramón Jiménez y Antonio y Manuel Machado hasta todos los poetas del 27, incluidos los malagueños, José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa y él mismo. Posterior es su libro *Poesía española. Antología general desde los monumentos primitivos hasta nuestros días* (Santiago, Ercilla, 1938).

En Chile, Souvirón desarrolló una intensa labor como traductor, sobre todo en los años treinta y cuarenta[4]. También dirigió, entre 1935 y 1937, la revista *Ercilla*, convirtiéndola en una publicación ilustrada de gran éxito. Al poco de llegar a Chile, conoció en Santiago a Pablo Neruda, con quien mantuvo una estrecha amistad y colaboró en la revista poética *Caballo verde para la poesía*, fundada por el segundo años después. Trató también Souvirón a Vicente Huidobro y a Joaquín Edwards Bello, entre otros destacados escritores de aquel país. La amistad con Neruda duraría hasta el comienzo de la guerra civil española, momento en el cual ambos se decantaron por bandos opuestos[5].

En el país sudamericano Souvirón publicó seis libros de poesía: *Fuego a bordo* (1932), *Plural belleza* (1935), *Romances americanos* (1936), *Romancero del Alcázar* (1937), *Olvido apasionado* (1941) y *Del nuevo amor* (1943)[6]. En 1941 un hecho fundamental transformó su vida: la separación de su esposa, con la que había tenido sus hijos Álvaro y Jacqueline. Tras aquella experiencia personal, siguió en Chile doce años, hasta 1953, año en que regresó de modo definitivo a España, aunque aún haría una visita más al país transandino, en 1959, para conocer a sus nietos.

JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID: LA REDACCIÓN DEL *DIARIO*

En 1953 comienza la tercera parte de la vida de José María Souvirón, hasta su conclusión en 1973. Salvo viajes esporádicos al extranjero, transcurre enteramente en España, sobre todo en Madrid, después de una larga temporada en Málaga para reponerse de sus problemas de salud. Fruto poético de aquella estancia es su libro *El corazón durante un año*, de 1954[7].

En la capital española trabajó en el Instituto de Cultura Hispánica, organismo dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, que se creó en 1946, con el fin de fortalecer los vínculos espirituales y culturales entre España, las naciones hispanoamericanas y Filipinas. Souvirón dirigió, en el mencionado Instituto, desde 1955, la Escuela de Estudios Hispánicos y de la cátedra Ramiro de Maeztu, organizando cursos mono-

gráficos y conferencias[8]. En ellos participaron especialistas y escritores de muy diversas tendencias[9]. Asimismo, fue subdirector de *Cuadernos Hispanoamericanos*, revista editada por el Instituto de Cultura Hispánica, durante la etapa de Luis Rosales como director, entre 1958 y 1965.

Esta época, en la vida de Souvirón, fue indiscutiblemente fecunda desde el punto de vista literario: ocho libros de poesía publicados, desde *Señal de vida* (1948) a *Poesía entera* (1973), que asume toda la obra anterior, junto a diversos poemas inéditos. Además, dio a la imprenta dos ensayos, *Compromiso y deserción. El hombre actual y las artes* (Taurus, Madrid, 1959) y *El príncipe de este siglo. La literatura moderna y el demonio* (Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1967), por el que le fue concedido el Premio Nacional de Literatura[10]. Durante los años cincuenta y sesenta, José María Souvirón colaboró en las revistas poéticas y culturales más prestigiosas, y publicó frecuentemente artículos en los diarios madrileños *ABC* y *Ya*.

En Madrid, Souvirón fijó su residencia en el Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, donde permanecería desde 1955 hasta 1971, cuando se mudó al de Nuestra Señora de Guadalupe, próximo a aquel, y en el cual transcurrió sus últimos años[11]. En 1955 comenzó también José María Souvirón a redactar su *Diario* que concluiría pocos meses antes de su muerte. En sus páginas se refiere, en diversas ocasiones, a su convivencia con los jóvenes estudiantes, valorándola positivamente[12].

RELIGIÓN, LITERATURA Y SOCIEDAD EN EL *DIARIO* DE SOUVIRÓN

En el *Diario* de José María Souvirón, el lector podrá encontrar algunos temas que su autor trata con mayor reiteración que otros: la familia, sobre todo sus hijos; el amor; la poesía, tanto la suya propia como la de sus contemporáneos; sus lecturas; la vida cultural en el Madrid de los años cincuenta y sesenta, y la realidad española de su tiempo. La religión actúa en todo lo anterior como un filtro que condiciona cada aspecto de la vida del autor. Creo que la biografía y la obra de José María Souvirón resultan ininteligibles si no se tiene en cuenta la influencia que en ella tiene la religión católica, más precisamente la fielmente vivida por él desde las décadas anteriores al Concilio Vaticano II hasta sus primeras derivaciones.

Es preciso advertir que José María Souvirón no fue un escritor devoto ni doctrinal; mucho menos ataca o condena a aquellos que no comparten sus creencias. Cuando en sus trabajos de crítica literaria habla de Gide, Proust, Kafka o James, reconoce la hondura, belleza y acierto de sus creaciones, al margen de la desaprobación que le pueda producir la ausencia de vida trascedente en sus personajes. Y en su *Diario*, tras referirse a la actitud irreverente de Baudelaire y a la insistencia blasfema de Rimbaud, no oculta su declarada admiración por ambos poetas[13].

Aunque a veces resulta difícil separar sus juicios éticos de los estéticos, su principal preocupación, en este sentido, es indagar en la capacidad del personaje, y del autor, para afrontar la fe, preservar la esperanza y responder a las exigencias morales de cualquier ser humano. Un referente próximo a esta inquietud de Souvirón posiblemente sea el historiador de la literatura y teólogo belga Charles Moeller, ocho años menor que él y cuya monumental obra *Literatura del siglo XX y Cristianismo* empezó a publicarse cuando el español ya había mostrado su interés por Claudel, Bernanos o von Le Fort. En realidad, Souvirón compartía la sensibilidad de otros escritores católicos de su tiempo. Se comprende así mejor su interés —no exento de crítica— por el pensamiento de personalidades como Emmanuel Mounier o Pierre Theilard de Chardin[14].

Mucho más escuetas son las referencias en el *Diario*, entre 1955 y 1960, a la política española, pero en absoluto carecen de interés. Sus reflexiones, en este campo, son propias de un intelectual español de media edad, perfectamente encajado en los círculos literarios y

universitarios más informados e influyentes de Madrid, cuando la dictadura franquista empezaba a experimentar una contradicción progresiva entre la incipiente prosperidad material y una anacrónica incomunicación con el exterior.

El autor del *Diario* asume la legitimidad de aquel régimen político, a pesar de no eludir críticas acerbas hacia la contumaz censura, la corrupción o el autoritarismo cultural[15]. Sin embargo, el intercambio de opiniones y la discusión con los jóvenes, habituales en él, —por ejemplo, a raíz de los graves sucesos en febrero de 1956 en la Universidad de Madrid— introdujeron, probablemente de modo aún inconsciente, los primeros interrogantes en sus certidumbres[16]. Y, si bien muestra su extrañeza y desacuerdo con la rectificación de algunos relevantes escritores como Dionisio Ridruejo o Pedro Laín, desde sus anteriores posiciones ideológicas falangistas hacia un liberalismo cada vez más definido, conserva la amistad y el trato frecuente con ellos[17].

Según se desprende del *Diario*, además de con sus grandes amigos y compañeros casi cotidianos —los poetas Leopoldo Panero, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, a quienes se añaden, durante largos períodos, el colombiano Eduardo Carranza y el nicaragüense José Coronel Urtecho—, entre 1955 y 1960, José María Souvirón se relaciona asiduamente con Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Carlos Lara, José Luis López Aranguren, Antonio Tovar, José Antonio Maravall, José Antonio Muñoz Rojas, Manuel Sánchez Camargo, Dámaso Alonso, Camilo José Cela y Melchor Fernández Almagro, nombres más próximos, en aquellos años, a la libertad de pensamiento que al oficialismo cultural. Junto a ellos, los sacerdotes con quienes, según el *Diario*, parece haber tenido un contacto más profundo y reiterado, Miguel Benzo, Federico Sopeña, Ramón Cendal, José María Díez Alegría, probablemente son los más claros representantes de la tolerancia religiosa en la España de los años cincuenta.

Es muy posible, y por supuesto del todo respetable, que José María Souvirón no abdicase nunca de sus convicciones conservadoras, pero creo interesante observar cómo resulta perceptible una actitud de comprensión y diálogo hacia quienes no comparten sus ideas («La persona humana: he aquí el valor principal»). Puede que, en este sentido, su *Diario* constituya un documento representativo de la evolución de numerosos españoles, quienes pasaron, seguramente con esfuerzo y vacilaciones, desde su sincera adhesión al levantamiento militar de 1936 hasta una convicción cada vez más firme en la necesidad de la concordia.

El afán de avenencia de José María Souvirón se manifiesta con particular claridad, en el *Diario*, cuando se refiere a los poetas de la generación del 27, a la cual pensó, con razón, que podía pertenecer por razones cronológicas. Souvirón mantuvo relaciones de amistad, o al menos de cortesía, con los poetas de ese grupo que vivían en España o regresaron esporádicamente del destierro. Las referencias a García Lorca y a Altolaguirre, poetas que ya habían muerto cuando él vuelve a reunirse con sus respectivas familias, son realmente emocionantes[18]. Y sus palabras, a raíz del reencuentro con José Bergamín, resultan reveladoras: «La labor de un hombre español, hoy, es esa: unir a los españoles. Somos pocos los que nos preocupamos de esto, es verdad. Pero hay que insistir. Aunque perdamos. Unir a los españoles»[19]. Ese afán caracteriza, quizá mejor que otros, al autor del *Diario*; al poeta que, mediada su vida, se ve a sí mismo en la encrucijada de una España irresuelta. •

NOTAS

1 Versión modificada de la conferencia dada en la presentación del volumen II del *Diario* de José María Souvirón Huelin en la Sala de Conciertos María Cristina, de Málaga, el 25 de octubre de 2019.

2 Los editores del Diario, Javier La Beira y Daniel Ramos aportan una excelente introducción a la vida y obra de José María Souvirón (en las presentes notas, JMS), en *Diario*, I, pp. 7-79.

3 *ABC*, Madrid (10 de abril de 1932).

4 Entre otros libros, tradujo en estos años: *José y sus hermanos. Vol. 1, Las historias de Jacob*, de Thomas Mann (Santiago, Ercilla, 1937); *El Papa del Ghetto*, De Gertrud von le Fort (Santiago, Difusión, 1942); *La Anunciación a María* de Paul Claudel (Santiago, Difusión, 1943); *Benito Cereno*, de Herman Melville (Santiago, Zig-Zag, 1944); *Las hijas del coronel*, de Katherine Mansfield (Santiago, Zig-Zag, 1944); *Cuentos*, de Guy de Maupassant (Santiago, Zig-Zag, 1945), y *Monsieur Ouine*, de George Bernanos (Santiago, Zig-Zag, 1945) .

5 JMS, «Pablo Neruda», *ABC*, Madrid (4 de diciembre de 1962). En 1938, JMS viajó, en compañía de su esposa, a España, en barco desde Buenos Aires, permaneciendo un breve período en la zona dominada por el general Franco; para regresar a Chile en agosto del mismo año: JMS, *Diario*, I, (26 de noviembre 1956), p. 173, y (22 de diciembre 1956), p. 189.

6 El libro *Romancero del Alcázar* (Santiago, Ed. Arcilla, 1937), no fue incorporado por su autor al volumen que compendia toda su lírica, *Poesía entera* (Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1973).

7 Con poemas dedicados, entre otros, a José Luis Estrada, a Alfonso Canales y a Bernabé y Quinín Fernández-Canivell.

8 La cátedra Ramiro de Maeztu fue solemnemente creada en Madrid el 29 de enero de 1947, con la presencia de los ministros de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, y de Justicia, Raimundo Fernández-Cuesta, siendo director del Instituto de Cultura Hispánica Joaquín Ruiz Jiménez. En el acto inaugural, la pedagoga y escritora María de Maeztu dictó una conferencia sobre la vida y obra de su hermano: *ABC* (30 de enero de 1947).

9 Sirva de ejemplo el curso organizado por JMS en la Cátedra Ramiro de Maeztu en 1967, con motivo del centenario del nacimiento de Rubén Darío, con participación del cubano Gastón Baquero, el costarricense Enrique Macaya Lahmann, el nicaragüense Carlos Martínez Rivas, y los españoles Dionisio Gamallo Fierros, Ginés de Albareda, José Hierro y Gerardo Diego.

10 JMS tenía terminada en 1958 una obra de teatro sobre la vida de la santa Bernadette Soubirous que dio a leer a empresarios y actores, aunque no llegó a estrenarse.

11 EL Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, en la Ciudad Universitaria madrileña, fue inaugurado en 1943, siendo fundación directa de la Universidad Complutense. El Colegio Mayor Hispanoamericano Nuestra Señora de Guadalupe, también en la Ciudad Universitaria, fue fundado en 1947 por el Instituto de Cultura Hispánica, dependiendo académicamente de la misma Universidad.

12 El lunes 1º de octubre de 1955 escribe: «Se abre el curso en el Colegio Mayor. Llegan los muchachos; saludos, efusiones, cierta alegría. Creo que muchos de estos chicos me quieren. Para otros debo ser un señor muy raro. Pero estoy bien aquí, en este ambiente, donde hago lo que puedo por usar mi experiencia en bien de los colegiales, aunque a veces no se advierta el fruto. Pero ¿es que queremos que los frutos maduren apenas hemos plantado el árbol?», JMS, *Diario*, I, (1 de octubre 1956) p. 153.

13 JMS, *Diario*, II (13 de enero 1959), p. 140.

14 JMS, *Diario* II (29 de julio 1958), pp. 37-38, (5 de agosto 1958), pp. 42-44, (7 de diciembre 1958), pp. 118-120, y (9 de diciembre 1958), p. 121.

15 JMS, *Diario*, I (29 de septiembre 1955), p. 90.

16 JMS, *Diario*, I (6, 7 y 9 de febrero 1956), pp. 110-111.

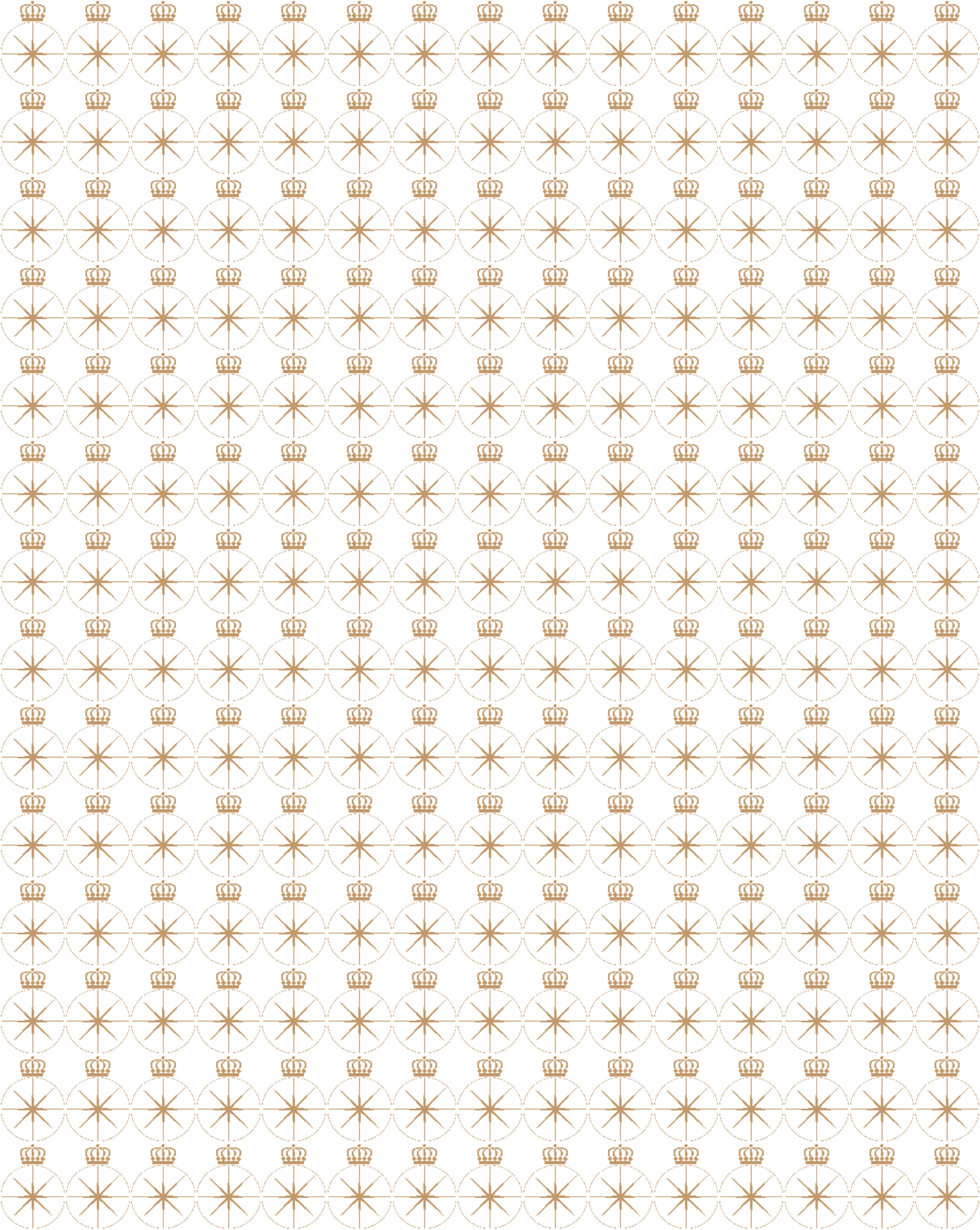
17 JMS, *Diario*, II (20 de febrero 1959), p. 159, y (14 de abril 1959), p. 197.

18 JMS, *Diario* II (19 de marzo 1960), pp. 275-276, y (11 de junio 1960), p. 309.

19 JMS, *Diario* II (22 de febrero 1959), p. 160.

07
CRÓNICA ANUAL

269. PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2019
275. CICLO 100 AÑOS DE LA BAUHAUS 311. EL LEGADO DE JULIO DIAMANTE 330. CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2019



PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2019

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.

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 DE INVESTIGACIÓN 2019

MÁLAGA 3 DE MAYO DE 2019

Los Premios fueron presentados el viernes 3 de mayo en la Sociedad Económica de Amigos del País. Al acto asistieron José Manuel Cabra de Luna, presidente de la Real Academia de Bellas de San Telmo; Luis Machuca Santa-Cruz, vicepresidente primero de la Academia Malagueña de las Ciencias, y Juan Cobalea Ruiz, presidente de Fundación Málaga.

El plazo para la entrega de trabajos que pudieran optar a los Premios se abrió el miércoles 8 de mayo de 2019, terminando el plazo de presentación de los originales el 28 de junio de 2019, debiendo ser entregados en la sede de la Fundación Málaga

Cada uno de los premios está dotado íntegramente con la cantidad de 3.000 euros, cantidad aportada íntegramente por Fundación Málaga. El fallo se conocerá en la segunda quincena de octubre de 2019 y la entrega de los premios se llevará a cabo a partir de la segunda quincena de noviembre. La elección de los premiados recaerá en dos jurados que se constituirán para cada una de las ramas y estarán presididos, respectivamente, por el presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo y por el presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, ostentando la secretaria de ambos el presidente de la Fundación Málaga, quienes velarán por la calidad y el rigor científico de los trabajos destacados.

BASES DE LA CONVOCATORIA 2019

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. Los trabajos que opten al Premio especificarán a cuál de las dos modalidades concursan y se presentarán bajo un título o lema, por duplicado, en castellano, tamaño DIN A4, por una sola cara, a doble espacio, 20 líneas de texto, tamaño de letra 12 y tipo de letra «Times New Roman». La extensión máxima de los trabajos permitida es de 150 páginas para los de Humanidades y 50 páginas para los de Ciencias. Los originales se acompañarán de dos copias en soporte informático.

3. Igualmente se adjuntará un resumen de la investigación, también por duplicado, de no más de diez páginas en un formato semejante al original, en el que se harán constar los objetivos del trabajo, las principales fuentes consultadas y las conclusiones finales obtenidas.

4. 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.

5. La entrega de ejemplares —originales, resúmenes y soportes—, se realizará acompañada de PLICA CERRADA bajo el mismo título o lema que tenga la obra. En dicha plica se hará constar el nombre del autor, su profesión, dirección, teléfono y correo electrónico. Los ejemplares podrán presentarse bajo seudónimo, en cuyo caso deberá hacerse constar dicha condición.

6. La entrega de trabajos que optan al PREMIO MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2019 se abre el 8 de mayo de 2019. El plazo de presentación de los originales terminará a las 14 h. del 28 de junio de 2019.

PRESENTACIÓN DE LA CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2019. DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO; JUAN COBALEA RUIZ, PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, Y LUIS MACHUCA SANTA-CRUZ, VICEPRESIDENTE 1ª DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS

7. Los trabajos se entregarán en la sede de la Fundación Málaga, Plaza de la Constitución nº 2, 3º, 29005 Málaga, de 10 a 14 h., admitiéndose a concurso aquellos envíos postales certificados que lleven sello de correo certificado antes de la fecha y hora indicadas en la base 7.

8. 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.

9. El fallo de los jurados se hará público en la segunda quincena de octubre de 2019. La entrega del Premio se realizará a partir de la segunda quincena del mes de noviembre en un acto público, salvo decisión contraria de las entidades convocantes.

10. Los Premios podrían ser declarados desiertos. Podrán otorgarse menciones a los trabajos finalistas no premiados presentados en la Modalidad de Ciencias.

11. La decisión de los jurados de cada una de las modalidades será inapelable.

12. Los trabajos no premiados podrán ser retirados personalmente por sus presentadores, acreditados por el recibo correspondiente, en el mismo lugar de entrega, entre el 1 y el 20 de diciembre de este mismo año. Los trabajos que no sean retirados serán destruidos.

13. Las entidades convocantes se reservan la posibilidad de publicar total o resumidamente,

PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS GANADORES DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2019. DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO; JUAN COBALEA RUIZ, PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, Y LUIS MACHUCA SANTA-CRUZ, VICEPRESIDENTE 1º DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS

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.

14. Los aspirantes a este Premio aceptan explícitamente estas bases, sometiéndose para posibles reclamaciones al fuero de los Tribunales de Málaga con expresa renuncia a cualquier otro.

FUENTE: FUNDACIÓN MÁLAGA.

PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS GANADORES

MÁLAGA, 29 DE OCTUBRE DE 2019

El presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna; el vicepresidente primero de la Academia Malagueña de Ciencias, Luis Machuca y el presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea presentaron el martes 29 de octubre los trabajos ganadores de los Premios Málaga de Investigación 2019. El jurado ha estado compuesto por miembros de las tres entidades.

Con estos premios, continúa la Tercera Época de estos prestigiosos galardones en sus dos modalidades: Humanidades y Ciencias, que celebran su tercera edición. El Premio Málaga de Investigación 2019 de Humanidades recayó en el trabajo titulado «*Criterios para la caracterización patrimonial y paisajística de infraestructuras hidráulicas históricas: los acueductos de San Telmo y la Fuente del Rey en Málaga*». Dicho proyecto fue presentado por Celia López Bravo.

El jurado premió el citado trabajo «por el carácter riguroso e innovador con que se acomete metodológicamente el estudio de dos acueductos de Málaga desde una perspectiva pluridisciplinar que aborda el análisis histórico, social, cultural, técnico, geográfico y patrimonial». Asimismo, se destacó «la dimensión paisajística de los objetos integrados en el paisaje como una variante más de sus valores patrimoniales para favorecer su conservación y tutela».

En la categoría de Ciencias, el Premio Málaga de Investigación fue otorgado al trabajo titulado *«Uso conjunto de técnicas hidroquímicas y de datación (3H, 3He, 4He, CFC-12, SF6) en el estudio hidrogeológico de sistemas kársticos evaporíticos complejos»,* cuyo autor es José Manuel Gil Márquez, que realiza sus investigaciones en el Cehiuma (Centro de Hidrogeología de la Universidad de Málaga).

El trabajo se refiere a cuatro áreas andaluzas localizadas sobre rocas arcilloso-detríticas y yesífero-salinas de edad triásica, dos de las cuales pertenecen a la provincia de Málaga (sectores de Los Hoyos de Archidona y Meliones-Cañaveralejo). El estudio conjunto de estas áreas permite comprobar similitudes en su comportamiento hidrogeológico y confirmar un modelo de funcionamiento de estos acuíferos de baja permeabilidad (acuitardos), escasamente estudiados hasta el momento.

La aplicación de la metodología utilizada en este estudio podría contribuir a precisar

ENTREGA DE PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2019. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. FERNANDO ORELLANA, PRESIDENTE DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS; D. JOSÉ MANUEL GIL MÁRQUEZ, GANADOR EN LA CATEGORÍA DE CIENCIAS; D. FRANCISCO DE LA TORRE, ALCALDE DE MÁLAGA; D. JUAN COBALEA, PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA; Dª CARMEN CASERO, DELEGADA DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA; Dª CELIA LÓPEZ BRAVO, GANADORA EN LA CATEGORÍA DE HUMANIDADES, Y D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

el origen de las aguas del manantial de Meliones, que no ha podido ser estudiado con detalle por hallarse sumergidas estas surgencias bajo las aguas del Embalse del Guadalhorce a lo largo del periodo de investigación.

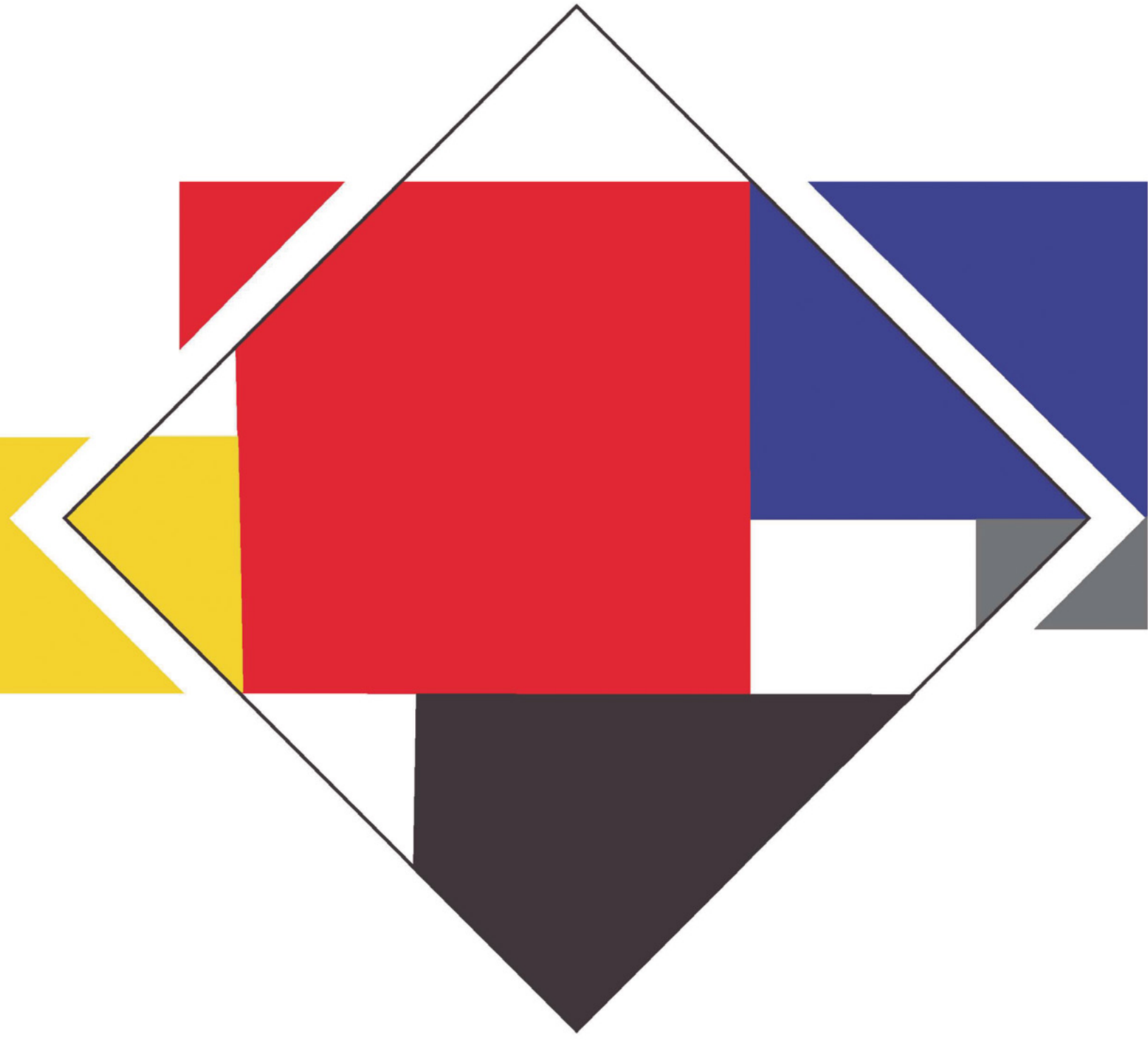
FUENTE: FUNDACIÓN MÁLAGA.

ENTREGA DE PREMIOS

MÁLAGA, 18 DE DICIEMBRE DE 2019

Los investigadores premiados en la convocatoria de 2019 de los Premios Málaga de Investigación de Humanidades y Ciencias, Celia López Bravo y José Manuel Gil Márquez respectivamente, recogieron el miércoles 18 de diciembre sus galardones por sus trabajos, uno sobre acueductos y otro en el campo de la Hidrogeología.

La ceremonia de entrega de premios tuvo lugar en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga. Al acto asistieron el alcalde de Málaga, 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 las Ciencias, Fernando Orellana y el presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea. •



CICLO

100 AÑOS DE LA BAUHAUS

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

En el presente año se cumple el aniversario de la Fundación de la Bauhaus. El espíritu y las enseñanzas de esa revolucionaria escuela de Diseño y Artes aplicadas siguen impregnando muchas de las creaciones de nuestros días. Con la Bauhaus comenzó una radicalmente novedosa idea del diseño, nada fue igual después de ella. El mobiliario, los tejidos, la arquitectura y tantas otras disciplinas se abrieron a las masas populares, hasta el extremo de que lo que siempre había sido patrimonio de unos pocos, acabó transformándose en algo para todos.

No pueden concebirse los objetos que hoy nos acompañan en nuestra vida cotidiana sin las ideas que germinaron en la Bauhaus. Pero, al tiempo, se convirtió en un auténtico vivero de creadores desde Kandinsky hasta Klee y desde Walter Gropius hasta Joseph y Anni Albers o Max Bill, entre otros muchos.

Nuestra Academia no podía permanecer callada ante tan crucial aniversario y ha querido abordar el estudio de la Bauhaus desde muy diferentes ángulos que van desde el «Humanismo y revolución en la creación de las diseñadoras de la Bauhaus», hasta el «Diseño para la industria: De la Escuela Gratuita a la Bauhaus», pasando por «Confluencias: La Bauhaus y las Vanguardias literarias» y concluyendo con una singular consideración de «La música en la Bauhaus»

El ciclo que os participamos es fruto de la colaboración entre dos instituciones: nuestra Academia y el Centre Pompidou Málaga; con quien ya hemos colaborado en otras ocasiones con fructíferos resultados, como esperamos obtener de éste.

Confiamos en que las conferencias de este ciclo merezcan todo vuestro interés.

Recibe mi muy cordial saludo.

JAVIER BONED PURKISS
Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo
Coordinador del Ciclo Bauhaus

Después de cien años desde la fundación de la Bauhaus en 1919, su influencia en la pedagogía del arte, del diseño y de la arquitectura permanece vigente. Este ciclo de conferencias quiere destacar aquellos aspectos de la Bauhaus que influyeron en la literatura, en su relación con la música o con escuelas anteriores, con una especial atención a la tarea realizada por sus diseñadoras.

Aspectos todos ellos que contribuirán a conformar una visión más precisa de lo que supuso esta sustancial experiencia pedagógica de la Vanguardia Moderna.

IMAGEN DEL CICLO DE CONFERENCIAS «CIEN AÑOS DE LA BAUHAUS». DISEÑO: SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

CIEN AÑOS DE LA BAUHAUS. LA REVOLUCIÓN DEL OBJETO COTIDIANO: CREACIÓN, FORMAS, ESPÍRITU Y SUPERFICIE A TRAVÉS DE SUS ESTUDIANTES FEMENINAS

MARISA VADILLO RODRÍGUEZ

En 1886, Cheneau, en *The Education of the Artist* criticó la formación del artista de su tiempo, una formación que él consideró que comenzaba a moverse en un sentido de decadencia, que suponía el fin de las escuelas nacionales, de las identidades individuales, de los estilos. A finales del siglo XIX el autor denunció la incultura del artista moderno, la creación de un nuevo individuo —y una nueva sociedad— que no pensaba en la mitología, ni en la iconografía clásica, ni en el virtuosismo técnico, ni en la mímesis de la apariencia. Artistas que, para él, manifestaban lo global como un elemento unificador y sospechoso. Así, presintió una revolución, el fin de una época que Danto (1924-2013) definiría más tarde como «histórica» en su obra *Después del fin del arte* (p. 65). Cheneau consideró inadecuada la formación del joven artista de su momento y denunció lo que para él sería el desastre de la modernidad. Es decir, presintió el éxito de lo que sería una realidad en poco más de treinta años, en pleno corazón de Europa: la escuela de la Bauhaus (1919-1933). Sus jóvenes artistas no mirarían a ese pasado, ni a la iconografía, ni a la mitología, ni al estilo nacional porque decidieron inventar su mundo y su época mirando al futuro, en un fenómeno creativo imparable que aún llega hasta nuestros días desde diversos ámbitos, tanto desde el diseño como el artístico.

Sin duda, Cheneau no llegó a intuir la potencia creativa que supondría la fascinación por lo nuevo, en un sentido tan pasional que aquellos jóvenes artistas de la Bauhaus (huérfanos de tradición sólo en apariencia) que quisieron 're-hacer' el mundo enlazarían su producción con la sociedad moderna hasta la actualidad, pero también con el pasado. No ignoraron una fe humanista o espiritual, ni en la concepción del arte ni en la del individuo, lo que les vincularía de un modo muy profundo con la gran tradición cultural europea: el Humanismo.

En su fascinación por lo moderno aquel alumnado llevaría, en pleno siglo XX, el conocimiento artístico más puro al ámbito de lo social, usando como vehículo principal el diseño aplicado al objeto cotidiano en el ámbito de la vivienda unifamiliar. La Bauhaus propuso una mirada absoluta a su época, se creó pensando en el ser humano de su momento, en las necesidades a lo largo de su vida, tanto físicas como espirituales, en sus interrelaciones con el espacio y el entorno doméstico, a través de una concepción pedagógica trans-disciplinar del arte. Así respondieron a esa nueva realidad que se manifestaba urbana, rápida, cosmopolita e industrial, con una actitud humanista tan polifacética que su sentido último les vincularía con la cultura clásica griega o con autores tan dispares en el tiempo y la forma como fueron Leonardo da Vinci (1452-1519), Martín Lutero (1483-1546) o Giambattista Vico (1668-1744). Estos autores clásicos también habían dispuesto sus conocimientos al servicio de sus respectivas sociedades con la creación de objetos de ingeniería civil o militar, aplicando sus teorías a la ciencia o bien a la educación. En este sentido, Rebollo Espinosa explica cómo Vico entendía la pedagogía:

> La finalidad social de la educación no es añadida a la individual, sino que simplemente se trata de seguir insistiendo en ofrecer al hombre una formación completa: el hombre es a la vez un ser único, distinto del resto de sus iguales en el grupo, y un ser social, partícipe de la comunidad, miembro

integrante de la misma; por consiguiente, para no caer en el vicio de la artificiosa y deformante unilateralidad, ambas características habrán de ser cultivadas (p. 896).

Una concepción pedagógica muy afín al origen de la Bauhaus. De hecho, la idea del artesano absoluto que Walter Gropius (1883-1969) había propuesto en sus inicios, y el ideario posterior del arte fusionado con la tecnología como una nueva unidad a partir de 1923 se imbricaba al cien por cien con el espíritu humanista y la idea del artista total que han supuesto las figuras teóricas y artísticas más importantes del arte. Nos referimos a individuos que vieron el todo, que fueron muy completos en su hacer hace un siglo, que miraron su época con intensidad, amplitud y visión de futuro, entendiendo la creación como resultado de un proceso total. Construyeron su época, tal y como nos relató la célebre diseñadora Margaret Leischer (1907-1970), formada en la Bauhaus, cuando describió con certeza: «El proceso de diseñar se volvió un asunto total. La investigación de nuevos materiales y métodos de producción, las implicaciones comerciales y sociales, el uso final y la función del producto, todo ello era considerado y discutido. Estas discusiones y debates, formales e informales, eran el mayor estímulo, particularmente porque éramos social e internacionalmente una comunidad plural» (Inv. Nº 10512/2, p.1049).

LA REVOLUCIÓN DEL OBJETO COTIDIANO HACE CIEN AÑOS

Consideramos así que, a partir de su concepción creativa, de la relación del diseño con la vida cotidiana y del compromiso social, el alumnado formado en la Bauhaus determinó con sus creaciones, hace cien años, una revolución que trascendería más allá del diseño. Directamente —al menos— afectaría a tres elementos clave de la producción artística posterior: al objeto cotidiano, al espacio arquitectónico y a la magnitud social del arte. Es decir, al objeto cotidiano como elemento plástico que se experimenta como un

MARISA VADILLO

fenómeno total vinculado a un espacio en el que se generan relaciones con los usuarios, y entre ellos. Consideramos que este último fenómeno artístico-social culminaría a finales del siglo XX en el arte relacional, planteado en 1998 por Nicolás Bourriaud (1965) con su *Esthétique relationnelle*. Aspectos que estarían transitados a su vez por un potentísimo lenguaje visual simplificado formal y cromáticamente, acorde a la esencia humanista, de carácter geométrica, tal y como indica Torres García en su texto «La recuperación del Objeto (Lecciones sobre plástica)» (1952) cuando determina que, con la estructura, la geometría o la abstracción se elimina la expresión subjetiva, que es menos retiniana, acercándose así a una actitud humanista ya presente en el arte griego (p. 21). No obstante, por centrarnos en un elemento definitivo de reflexión ligado a la Bauhaus, y al impacto que ha supuesto la escuela durante un siglo hasta la actualidad, optamos por destacar, de

entre todas sus propuestas de hace cien años, la consideración que hicieron del objeto cotidiano.

La crisis de la representación y de la imagen en general, que se inició a partir de la invención de la fotografía, provocó que los artistas comenzaran a cuestionarse su propio rol —no sólo en el arte— sino en toda su realidad ontológica y social. Las reflexiones en torno al objeto artístico, en su relación con el objeto cotidiano e industrial, fueron centrales en los nuevos planteamientos que adoptarían las primeras vanguardias y autores como Marcel Duchamp (1887-1968).

Fue entonces, coincidiendo con la Bauhaus, cuando el objeto común se insertó en el discurso artístico. En 1917, todo cambió: jamás miraríamos un urinario de la misma manera y el rol del artista como único creador de representaciones quedó dinamitado. La escuela alemana, que no estaba al margen de ese *tsunami* objetual, daría una vuelta de tuerca a la simbiosis arte-objeto modificando para siempre la relación del artista con el artesano y las artesanías. Ellos no tomaron un objeto de la realidad y lo incorporaron al ámbito artístico, sino que hicieron el recorrido contrario: tomaron del mundo artístico todo lo que necesitaban para aplicarlo en los objetos cotidianos que irían destinados al uso común de una nueva sociedad masiva, urbana, industrial y más democrática. Por lo tanto, la acción de la Bauhaus fue una reforma revolucionaria, desde el arte hacia la sociedad, a través del objeto cotidiano, su principal vehículo. Evidentemente, modificar los objetos con los que nos relacionamos es modificar toda nuestra experiencia cotidiana y el modo de entender el mundo. La aportación de la escuela fue radicalmente transversal: a través del diseño textil, del mobiliario, del diseño interior, del concepto arquitectónico, de la pedagogía, del arte, etcétera. La potencia de la Bauhaus consistió en llevar la propia teoría artística de la vanguardia al objeto cotidiano en el espacio doméstico, a través de un guion visual que fue «anti-ilusionista pero universalmente comprensible, un lenguaje gráfico que evita las convenciones del realismo perspectivo, todavía vinculado objetivamente al hecho material» (Lupton y Miller, p. 22). Interactuamos con los objetos que nos rodean de un modo tan complejo que este vínculo abarca desde la experiencia física hasta la emocional o biográfica —lo que se ha venido a denominar 'objetos biográficos' o 'autobiográficos' (Massey y Sparke, 2013)—. Determinar que somos indiferentes a ellos a través de nuestros sentidos o nuestro conocimiento sería negar nuestra capacidad de percepción y emoción con el mundo que nos rodea, definido en nuestras propias viviendas. Como diría Gaston Bachelard (1884-1962), la casa es «nuestro primer universo» (2000, p. 28).

De este modo, el tránsito bidireccional entre el objeto doméstico y el espacio artístico fue inevitable. Es probable que este trasvase, en las dos direcciones, haya sido uno de los elementos creativos más activos del arte último del siglo XX (Harman, 2014) y, en este sentido, la Bauhaus fue pionera. Entendemos que la aportación más original de la escuela fue su vocación de crear lo que denominamos como objetos 'extendidos' (o 'expandidos') en el espacio arquitectónico interior; creados en él y para él. Fueron objetos funcionales, pero también espirituales, que iban más allá de la apariencia de superficie, de modo que respondían a aspectos funcionales, sociales, estéticos y relacionales con el espacio y los individuos para los que se crearon. Diseño y arte al servicio de la sociedad: «Nuestro conocimiento de lo que el objeto contiene dentro de sí lo hace crecer más allá de su apariencia superficial —debido a que el conocimiento del objeto es más que lo que su superficie revela» (Whitford, p. 54).

LA FUNCIÓN POLIFÓNICA DEL DISEÑO

Así, hace cien años, la Bauhaus planteó el diseño y el arte como una construcción funcional total, sin ornamentos. La artista y antigua alumna de

la Bauhaus Anni Albers (1899-1994), en su publicación *On designing* (1959), al referirse a la escuela y sus prácticas textiles, señaló que «la utilidad se volvió la tónica de trabajo» (p. 39). Pero la función no estaba simplificada por la utilidad, ya que era una función 'polifónica' en un sentido similar al planteado por Paul Klee (1879-1940) en sus teorías en torno a la forma elemental que explicó al alumnado textil. Nos referimos a que era una concepción plural de la función donde la forma, lo social, la industria y el arte componían una propuesta objetual que se diseñaba, muy relacionada con el espacio arquitectónico. Podríamos pensar así en el cuarto infantil que diseñó Alma Buscher (1899-1944), quien buscaba con sus formas simples crear productos funcionales muy complejos que estimulasen la imaginación infantil, como ella misma afirmó al determinar que sus productos desarrollaban la imaginación de los niños estimulando su creatividad natural (1925, p. 189), frente a los cuentos clásicos, por ejemplo. Buscher defendía que los juguetes de la Bauhaus buscaban una forma clara, modular, sin complicaciones, que incitara a los niños a construir y cuya proporción fuera lo más exacta posible, tacto suave y colores primarios (junto al blanco) para incrementar la atención en la infancia (1926, p. 157); juguetes cuya función era construir e imaginar. Sus célebres mecanos, que aún hoy se comercializan por empresas como Naef Toys, ponen de manifiesto esta concepción.

Esta compleja noción funcional de los objetos generaría, en ocasiones, posiciones encontradas entre el propio alumnado. En Dessau, el taller textil desarrolló piezas (alfombras, tapices, entre otras) en un sentido contrario a los intereses del alumnado de arquitectura quienes defendían más el diseño de estos productos interiores como simple 'revestimiento'. Por el contrario, las tejedoras consideraban que estas piezas debían responder conceptualmente a lo que denominaban irónicamente como 'tejedura de complejos' por sus funciones conceptuales y espaciales. Es curioso que Lena Meyer (1906-1981) admitiera, años después, en un texto

PRIMERA CONFERENCIA DEL CICLO «CIEN AÑOS DE LA BAUHAUS». DISEÑO: SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

original manuscrito (Stiftung Bauhaus Dessau, N° I 15590) que aquellas intensas discusiones que tuvieron en torno a dos funciones (revestimiento o textil), no eran intercambiables por ser funciones diferentes. En ambos casos, el objeto sería resultado de sí mismo, de su uso, pero también estaría vinculado a lo que le rodeaba.

Quizás, uno de los ejemplos más fascinantes de la huella pedagógica de la Bauhaus, en torno a esta compleja funcionalidad, lo tendríamos en una propuesta que presentó la antigua alumna Wera Meyer-Waldeck (1906-1964) en la primera exposición de la Liga de Talleres Alemanes Deutschen-Werkbund tras la II Guerra Mundial, en 1949. Este diseño lúdico infantil se basaba en un principio multiforme, en el ahorro de espacio y la multiplicación de posibilidades de uso, debido a diversas extensiones que se insertaban en la pieza central o bien al modificar la posición de la misma en el suelo. La singular pieza básica (caja de madera) se multiplicaba pudiendo servir como caballito de madera abstracto, como carrito, balancín, tren, etcétera, ya que esta caja base tenía una singular forma: en su posición vertical habitual sería una caja de madera cuyos bordes superiores eran convexos y cuyo fondo era cóncavo, donde la función principal sería guardar pequeños objetos. En esta posición, más estable, se le podía aplicar unas ruedas en los cuatro puntos de apoyo, de modo que los niños podían transformarla en carritos individuales o colectivos para componer un tren

de cajas en las que subirse a jugar. Todas tenían unas aberturas por los paneles delanteros y traseros de manera que podían unirse consecutivamente por cuerdas, o bien meterse un niño en cada caja y que otro tirase de ellas. En su posición inversa, bocabajo, la caja era un balancín, ya que el fondo cóncavo de la misma funcionaba ahora en el suelo como asiento mientras que el borde curvo de la abertura posibilitaba el balanceo de la pieza en dirección delante y atrás. Una posición que permitía, además, incorporar una cabeza de madera en forma de caballo. El recuerdo, aunque simplificado, de esta propuesta es más que evidente en infinidad de piezas que podemos ver en la actualidad, como en el catálogo internacional de *Ikea*, con el modelo de «almacenaje+rdd» de la línea *Flisat*.

LA MATERIA PRIMA COMO CONCEPTO: LA POTENCIA DEL MATERIAL

Por otro lado, si a día de hoy tuviéramos que destacar una de las aportaciones más originales de su pedagogía aplicada a la creación o diseño de un objeto, por su impacto a lo largo de este siglo, deberíamos señalar la categoría que le dieron al estudio del material que usaban como materia prima en sus objetos. Brüderlin afirmó en 2013 que: «...la liberación del material, que había sido visto en un sentido platónico como algo inferior, del dominio de la forma —y su liberación después de la liberación de la forma del objeto a través de la abstracción— es una de las liberaciones más radicales del movimiento de la modernidad (p. 24)».

En el caso concreto del tejido, las tejedoras de la Bauhaus debían participar tanto en la preparación previa de la materia prima como en el proceso de creación, de modo que debían controlar todo el procedimiento, conocer y coordinar todas las fuerzas que afectarían a su producto final. Una concepción del objeto al diseñar que especificó más tarde la propia Anni Albers: «Aprendemos a respetar el material trabajándolo. Moldeando cosas y pensamientos activos que, desde ellos mismos, irradian un significado. Estas cosas necesitan una forma clara para proporcionar un significado claro» (1941, p. 6).

En realidad, esta importancia del material ya la experimentaba el alumnado desde su formación previa al ingreso en la Bauhaus, cuando realizaban el Curso Preliminar de acceso, que era eliminatorio. En este *Vorkurs* se impartía la asignatura de Teoría de la Armonía dirigida por la profesora Gertrud Grunow (1870-1944). Formada musicalmente, sus teorías respondieron a principios sinestésicos que relacionaban el color en su conexión con el sonido, con la forma, con el ser humano y con los materiales. Así, el color lo entendía como un impulso vital vinculado a la fuerza de la luz, como una energía vigorosa, concretamente «como un símbolo de un estado emocional del ser. Su expresión visible es un gesto, que corresponde con un sentimiento» (Grunow, Bauhaus-Archiv Berlín, Inv. Nº 7285/4). No obstante, Grunow centró sus teorías en un elemento fundamental: el equilibrio. No lo entendía en un sentido plástico de composición, ni estrictamente físico o exclusivamente musical sino más bien como elemento conceptual, que aplicaba a una ley suprema según la cual se constituye toda ordenación; similar a un acuerdo lógico en el objeto entre la ordenación externa (formal) y la interna (material). Así, por ejemplo, en su teoría, el color gris se correspondía en música con la nota 'sol sostenido', con la actitud del alma 'inmóvil', en forma con la línea recta horizontal y le pertenecía el material de la piedra bruta (Vadillo, 2016, p. 229). Grunow no estuvo sola, a lo largo del siglo XX se plantearon inquietudes que buscaron establecer leyes y principios fundamentales como la *Teoría de la Gestalt* o bien las de Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la Percepción*, texto en el que reflexionó sobre las diferencias en torno a la 'cosa' y al 'objeto', por ejemplo. No olvidemos que pensar en las sensaciones y los sentidos, interrelacionados con la forma humana y analizar el material, son procesos fundamentales a la hora de diseñar un producto.

De este modo, en la pedagogía de la Bauhaus la experimentación material fue constante. Sobre todo, en su fase en Dessau. Esta inquietud por buscar nuevas materias primas que les permitiese la construcción de objetos inéditos que pudiesen aplicarse a las exigencias de la poderosa industria llevó a las tejedoras a desarrollar un mayor interés por diseñar tejidos estructurales. En estos primaba la aplicación práctica más que la decorativa, por lo que la investigación con materiales, incluso artificiales (como el celofán), fue habitual. Estas investigaciones fueron todo un hallazgo funcional, de modo que consiguieron vislumbrar y aportar nuevas cualidades a sus tejidos. Entre ellas, destacan algunas como la capacidad de absorción del sonido o bien el desarrollo de lo que se convirtió en uno de sus productos estrella: el 'hilo de hierro' con el que revestir sillas de tubo de acero, construido a partir de fibras de algodón retorcidas y parafinadas. Igualmente, también se diseñaron moquetas que aún hoy se comercializan a través de la marca *Vorwerk & Co.*, creada por las diseñadoras de la Bauhaus como Gunta Stölzl (1897-1983), Gertrud Arndt (1903-2000), Grit Kallin-Fischer (1897-1973), Bella-Broner (1911-1993) y Grete Reichardt (1907-1984).

EL DISEÑO COMO PROFESIÓN

Es conmovedor observar la profesionalidad que la escuela alemana aportó, en apenas catorce años, a través del ejercicio del diseño. La osada visión formal de los productos realizados por los diseñadores y diseñadoras que estudiaron en la escuela alcanzó cotas inauditas en la mayoría de sus estudiantes. Quizás, una de las más completas y originales en un sentido formal, funcional, productivo y artístico sea la diseñadora y empresaria Grete Heyman-Marks (1899-1990). Sus piezas se conservan en el Keramik-Museum y el Bröhan-Museum de Berlín, en The Potteries Museum, en el Badisches Landesmuseum en Karlsruhe o en el Cooper-Hewitt, National Design Museum de Nueva York, entre otros.

Heyman-Marks, con su prestigiosa empresa cerámica *Haël Werkstätten fur Kunstlerische Keramik*, llegó a emplear alrededor de ciento sesenta personas en su momento más álgido y exportó a numerosos países como EE.UU., Francia, Reino Unido, Bélgica o Suiza. La empresa familiar, en la que inicialmente sólo ella diseñaba, quedó a su cargo por completo a partir del fallecimiento de su marido en 1928. Sus piezas fueron tan osadas y tuvieron tanto éxito que, en 1933, la diseñadora se vio obligada a ‚vender' (sin remuneración, obviamente) la empresa a un miembro oficial del partido nazi llamado Dr. Heinrich Schildt, quien creó una nueva firma denominada HB, colocando en ella como diseñadora a Hedwig Bollhagen (1907-2001). De este modo, los diseños de Marks fueron tachados por el nacionalsocialismo, de un modo peyorativo, como ‚arte decadente': «Dos razas encontraron diversas formas para el mismo fin. ¿Cuál de ellas es más hermosa?» (Der Angriff, 1935, p. 10) rezaba el artículo alemán, contraponiendo los diseños de Marks con los de Bollhagen.

Como indican Hudson-Widenmann y Rudoe «Grete Loebenstein fue capaz de llenar el vacío entre el taller de cerámica y la producción industrial. Esto fue en parte gracias a su formación en la Bauhaus» (2002, p. 101). Marks había revolucionado los objetos del hogar, tanto en su dimensión gráfica como en su concepción formal usando la noción que la Bauhaus le enseñó: formas simples, colores primarios (azul y amarillo, como aplicó en su exitosa línea Häel-Norma), ornamentación abstracta geométrica u ornamentación abstracta libre. Este último aspecto muestra una libertad gráfica que también veríamos en el arte con posterioridad, por ejemplo, en las piezas artísticas de Picasso que realizó tras la II Guerra Mundial. La enorme singularidad y la valentía creativa de las obras de Marks las podemos apreciar en piezas como las recogidas en el catálogo de su empresa que se publicó en 1924. Marks diseñaba toda clase de objetos cerámicos para el hogar, desde pies de lámpara, juegos de café, té, jarrones, frute-

ros, juegos de licor, cajitas, maceteros, lámparas de pared, bandejas, ceniceros, cuencos, incluso alguna figurita decorativa en forma de caballo.

La profesionalidad a la hora de abordar el diseño fue una constante en la Bauhaus a pesar de las dificultades que tuvieron y los extraordinarios objetivos que se habían propuesto —casi inalcanzables— como escuela de arquitectura. Un planteamiento que ha quedado en la propia forma de entender el ejercicio del diseño. De hecho, esta profesionalidad se manifestó en muy diversos ámbitos. Muestra de este fenómeno, lo tendríamos incluso en el teatro donde se exploró la simbiosis entre diseño, arte, creación e industria. En este sentido no podemos más que destacar la figura de Ilse Fehling (1896-1982) quien diseñó, entre otras muchas escenografías y propuestas teatrales a lo largo de su vida, un originalísimo teatro de marionetas. La propia Fehling describe la patente del mismo, en el que se incluyen ocho imágenes, el mecanismo completo y las partes que lo definen. Explica su artilugio como una plataforma móvil, un escenario circular para marionetas construido a base de dos rollos en espiral (Fehling, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. N° 11815/7).

La creatividad de Fehling en el campo teatral no se limitó a esa experiencia patentada. Aún siendo alumna, la diseñadora aplicó una serie de principios escultóricos para diseñar en 1923 un prototipo de lo que podríamos denominar como teatro cúbico *Bühnenkubüs* (Fehling, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. N° 11814/1-6). En este maravilloso ejemplo de escenografía, diseño, forma, escultura y arquitectura Fehling ideó un escenario cúbico, pensado como una pieza escultórica cerrada pero destinada a abrirse a través de componentes móviles. Cerrada y compuesta por formas abstractas en sus trescientos sesenta grados, en su posición abierta cada uno de los volúmenes que se perciben desde el exterior se desplegaría y cumpliría una función distinta. Una concepción formal volumétrica que recuerda a propuestas arquitectónicas muy posteriores, como las del arquitecto Frank Gehry (1929) en París para la Fundación Louis Vuitton o el Walt Disney Concert Hall de Los Ángeles.

LA HUELLA DE LA BAUHAUS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Es probable que uno de los logros últimos de la escuela durante este siglo haya sido dinamitar los cimientos de la sociedad y del arte a partir de sus creaciones en diseño. Así, la visión de los objetos domésticos y cotidianos que implantó la Bauhaus se trasvasó al arte estableciendo nuevas formas de relación con los mismos, de modo que la escuela fue uno de los primeros espacios que propiciaron ese campo creativo de hibridación donde diseño y creación artística, dirigidos a un público general, se dieron la mano. De este modo, en las propuestas de la Bauhaus, se establecieron gran parte de los parámetros que han revolucionado la creación durante este último siglo, tanto en diseño industrial como en arte plástico. De hecho, a día de hoy se dan reflexiones artísticas en torno a la vivienda unifamiliar en infinidad de piezas, tal y como apreciamos en obras como *Perfect Home II* (2003) de Do Ho Suh (1962). Pensemos, también, en autoras como Anni Albers, por ejemplo, que imbricaron la producción en diseño con lo artístico, de manera que sus piezas textiles fueron expuestas en 1949 en el Museum of Modern Art de Nueva York. Ella fue la primera persona en exponer una individual de estas características en este importante museo.

Como hemos señalado, el alumnado de la Bauhaus fue de los primeros de la modernidad en pensar en el objeto cotidiano industrial como soporte plástico estético. En este aspecto, fueron pioneros ya que el arte del siglo XX incorporaría estos productos a la creación: el pasado siglo fue el siglo del objeto debido a que los creadores plásticos eliminaron la función de utilidad para convertirlo en soporte artístico. Pensemos, por ejemplo, en la presencia a lo largo de todo el siglo XX de un elemento doméstico básico que se incorporó al lenguaje artístico:

la silla industrial. Desde las primeras propuestas que realizaron en la Bauhaus con piezas como la conocida *Afrikanischer Stuhl* de Marcel Breuer y Gunta Stölzl (1921) hasta la obra *Chair I* de Mona Hatoum en 2017, tendríamos numerosas aportaciones indispensables en torno a este elemento como protagonista. Pensemos en la imprescindible *Una y tres sillas* (1965) de Joseph Kosuth (1945) o bien en piezas como *L. Untitled Tubular Steel frame with polished goldtone finish and plastic glides* de Wade Guyton (1972), realizadas en 2003, que se basa en una estructura de acero perteneciente a una silla diseñada por el propio Marcel Breuer. Sin olvidar otras propuestas como la original serie *16 Chaises* (2010) de Philippe Soussan (1961) o la pieza *Project N° 1 of 2004 Chair* de Shao Fan (1964), de ese mismo año, que es una reflexión en torno a la tradición y la modernidad, por citar algunas.

De este modo, otro ejemplo emblemático de la producción plástica que fue determinante en la Bauhaus, en torno al objeto cotidiano, estaría centrado en productos como el servicio de té o café industrial. Tendríamos así referentes como la célebre pieza de la surrealista Meret Oppeheim (1913-1985), realizada en 1936, bajo el título de *Le déjeuner en fourrure*. Se trata de un juego de café formado por taza, plato y cuchara forrados con piel de gacela. También destacaría, en este sentido y por mencionar algunas referencias más, esa original mirada a la historia que supuso la icónica pieza de Judy Chicago (1939) titulada *The dinner party* (1974-1979), formada por diferentes servicios de mesa, y en la que colaboraron diseñadores industriales. Tampoco podríamos olvidar, en un sentido más conceptual, la famosa obra de Craig-Martin (1941) conocida como *An oak tree* (1973), compuesta técnicamente por un vaso de cristal industrial de la marca francesa Duralex; o más recientemente la instalación de Geraldine Pilgrim titulada *Dreams of a winter night,* que se celebró en la Picture House Exhibition de Belsay Hall (2007), donde el elemento de los juegos de té blancos apilados y repetidos en el espacio doméstico generaba una experiencia que implicaba inquietud en relación con nuestros hogares.

Sin duda, en la Bauhaus, hace cien años, dieron un giro incluso a productos que hasta ese momento habían estado alejados del arte moderno o la vanguardia, como es el caso de los papeles pintados, que ellos denominaban como *Bauhaus-Tapeten*. Los realizaron, especialmente, entre los años 1929 y 1931. Muchos de ellos fueron diseñados por Margaret Leiteritz (1907-1976) quien estuvo, no sólo en la Clase de Pintura Libre de Kandinsky y Klee sino también en el Taller de Pintura Mural con Hinnerk Scheper (1897-1957). Además, en estos productos, que fueron producidos por la industria, tuvo una importancia extraordinaria una antigua alumna de la sede de Weimar —Maria Rasch (1897-1959)— quien propició que la empresa familiar *Hannoversche Tapetenfabrik Gebrüder Rasch & Co.* participase de esta producción de papeles tan modernos e higiénicos. Los motivos estampados en estos productos eran inéditos, de manera que produjeron una de las revoluciones gráficas e icónicas más atrevidas de la escuela. En ocasiones, el motivo gráfico de los papeles era, simplemente, letras o signos golpeados con teclas de máquinas de escribir, generando como motivo unos módulos abstractos. Pensemos que, en 2017, el famoso artista chino Ai Weiwei (1957) estaba produciendo series de papel pintado tan interesantes como *Finger* o *Golden Age,* o los que ha creado Mark Dion (1961) para sus instalaciones en forma de gabinetes contemporáneos, basándose en motivos animales o vegetales. Nos referimos especialmente a piezas como *Toys ‚R' U.S.* (1994), o el usado en *The Naturalists Study* (2018).

Consideramos, finalmente, que la Bauhaus alemana debe su impacto, su presencia en el diseño y arte contemporáneo, a que su pedagogía artística ha estado presente en los centros de formación de todo el siglo XX en occidente. Su esencia teórica y pedagógica se ha respirado en la mayoría de planteamientos de los programas de estudios de Bellas Artes o Diseño en los que la creación a través de la interdisciplinari-

dad, la transversalidad, la industria, el arte y la formación práctica han sido una prioridad. Programaciones en centros europeos importantes como el Central Saint Martin de Londres, con sus estudios en Textil Design o el Chelsea College of Arts con su BA Textile Desing, por no mencionar el fenómeno que fue el Black Mountain College de los Estados Unidos. Quizás, sin la pirámide de Johannes Itten (1888-1967), Olafur Elliason (1967) no habría construido su Wirbelwerk (2012), o sin la visión social de la escuela Joseph Beuys (1921-1986) jamás habría sentenciado que cada ser humano es un artista, o sin la experimentación con los hilos de Grete Reichardt (1907-1984) la artista Chiharu Shiota (1972) no habría mirado la construcción con hilos de la misma forma. Por todo ello, podríamos afirmar que la Bauhaus sigue abierta, en 2019, tan activa como desde sus inicios, mutada en diferentes espacios y lugares, tal y como ha sido a lo largo de este siglo. •

BIBLIOGRAFÍA

ALBERS, A. (1944). «One Aspect of Art Work», *Design, 6*. Original en Albers, A. (1941). Bauhaus-Archiv Berlin. Mappe 1. Inv. Nº 11289/2.

ALBERS, A. (1959). *On designing.* New Haven, USA: Pellango Press.

BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

BRÜDERLIN, M. ed. (2013). *Art & textiles: fabrick as material and concept in modern art from Klimt to the present*. Ostfildern, Deutschland: Hatje Cantz.

CHENEAU, E. (1886). *The education of the artist*. London, Paris, New York & Melbourne: Casell & Company, Limited.

DANTO, A. (2005). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.

DER ANGRIFF ed. (20 de mayo de 1935). Die Kunst der Hand kommt zu Ehren. *Der Angriff, 116*, 10.

FEHLING, I. Bauhaus-Archiv Berlin. Mappe 1. Inv. Nº 11815/7.

GRUNOW, G. *Der Aufbau der lebendigen Form durch Farben, Form und Ton. Beitrag zur Pädagogik des künstlerischen Schaffens zum Gedächtnis von Gertrud Grunow*. Bauhaus-Archiv Berlin. Inv. Nº 7285/4.

HARMAN, G. (2014). *Objects and the arts*. Recuperado de https:// www. youtube. com/ watch? v= QJ0GR9bf00g

HUDSON-WIEDEMANN, U. Y RUDOE, J. (2002). «Grete Marks, Artist Potter», *Journal / The Decorative Arts Society, 26,* pp. 100-119.

LEISCHNER, M. (noviembre, 1968). The Bauhaus a legend? *Journal of the Royal Society of Arts*, 1049. Copia conservada en Leischner, M. Bauhaus-Archiv Berlin. Mappe 4. Inv. Nº 10512/2.

LUPTON, E. Y ABBOTT, M. (1993). *The abc's of the Bauhaus and design theory.* London, United Kingdom: Thames and Hudson.

MASSEY A. Y SPARKE, P. eds. (2013). *Biography, Identity and the Modern Interior.* Farnharm, United Kingdom: Ashgate Publishing.

MEYER-BERGNER, L. Stiftung Bauhaus Dessau. Inv. Nº I 15590. Manuscrito original escrito en alemán y castellano por la propia autora, sin paginar.

REBOLLO, M.J. (2001). «Vico-Delors-Vico: La educación encierra un tesoro», *Pensar el nuevo siglo. Giambattista Vico y la cultura europea*, *III: El pensamiento hispánico y propuestas viquianas para el nuevo siglo*, 896.

SIEDHOFF-BUSCHER, A. (1925). «Kind-Märchen-Spiel-Spielzeug», *Junge Menschen,5*(8)*,* 189.

SIEDHOFF-BUSCHER, A. (abril, 1926). kindermöbel und kinderkleidung. *Vivos Voco. Zeischrift für neues Deutschtum, 5* (4), 157.

STÖLZL, G. (1925). *Bildnerische Formenlehre*. Bauhaus-Archiv Berlin. Mappe 4. Inv. Nº 9740. 16 hojas.

TORRES GARCÍA, J. (julio, 1952). La recuperación del objeto (Lecciones sobre plástica). *Facultad de Humanidades y Ciencias. Revista*, *8*, 21.

VADILLO, M. (2016). «La música en la Bauhaus (1919-1933): Gertrud Grunow como profesora de Armonía. La fusión del arte, el color y el sonido», *Anuario Musical, 71*, pp. 223-232.

WHITFORD, F. ed. (1992). *The Bauhaus. Masters & Students by Themselves.* London, United Kingdom: Conran Octopus.

DISEÑO PARA LA INDUSTRIA. DE LA ESCUELA GRATUITA A LA BAUHAUS

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

La fundación de estas dos escuelas curiosamente coincide en el mes de abril en que renace el ciclo vital de la naturaleza. Una sintonía con el medio natural, con los recursos en materia prima y con los principios del humanismo que inspiraron ambos casos.

Diseño es un concepto distinto o más amplio que su significado originario[1]. Un concepto complementado por Giorgio Vasari cuando crea la *Accademia delle Arti del Disegno*, primera academia del mundo, en Florencia (1563). «El *disegno* como origen de las tres artes (pintura, escultura y arquitectura) posee una doble acepción como concepto o idea, y como manifestación gráfica de la misma. Es la razón de las proporciones del todo con las partes y de éstas en relación con el conjunto al que pertenecen, define la armonía y proporcionan la belleza de la creación artística. Se trata de la cualidad que ennoblece al hombre, y afirma: "quiero dejar constancia, que la práctica que se adquiere en el estudio de muchos años dibujando (...) es la verdadera luz del *disegno* y aquello que hace a los hombres excelentísimos".» Giorgio Vasari[2].

La *Escuela Gratuita de Diseño* es la primera institución del mundo para esta formación. La Real Cédula para su creación (Carlos III, 1775) establecía la vinculación entre diseño e industria, como requerimiento de las denominadas *Reales Fábricas*, en Francia, España y Nápoles, en que gobernaban reyes de la casa de Borbón. Las *Reales Fábricas* eran un caso avanzado de lo que podemos considerar una modalidad de Revolución Industrial con alma.

La *Escuela Gratuita de Diseño* se orienta expresamente a las necesidades del producto industrial. El referente principal[3], de lo que sería el diseño del siglo XVIII, se define como recurso productivo y competitivo de la industria. El significado que adquiere el concepto diseño en la Real Cédula de fundación sería: «diseño es la adecuación del dibujo a las exigencias de la producción mecánica y seriada, sin descuidar el buen gusto y el espíritu creador».

El diseño debía ser mucho más que la capacidad creativa de un artista o la maestría en el proceso de manufactura de un artesano. El concepto específico diseño, definido en la Real Cédula, es asimilado casi medio siglo después, en Gran Bretaña, meramente traducido al inglés como *design,* para designar las llamadas *Government Schools of Design* (1837) sin contenidos de la nueva disciplina. Porque lo único importante en su sistema eran la mayor cantidad y el menor coste de la producción industrial, hasta que en 1857 crean la *School of Design,* hoy el *Royal College of Art,* en Londres. En el resto de escuelas no se

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

SEGUNDA CONFERENCIA DEL CICLO «CIEN AÑOS DE LA BAUHAUS». DISEÑO: SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

emplea el término diseño hasta el planteamiento de la *Escuela de Ulm*, en Alemania (1953), que adquiere nivel universitario. Hasta entonces, incluida la *Bauhaus*, diseño no existe como término, pero es el resultado de lo que se denomina *Artes y Oficios,* referente creado también en España por Giner de los Ríos en 1876, para recuperar la función de la desaparecida *Escuela Gratuita de Diseño*.

Diseño era la consecuencia entre la capacidad creativa del artista y la capacidad resolutiva del artesano, que llegó a tener como referencia el concepto *Arte e Industria,* como se denominaron en España (1900) la unión de las *Escuelas de Artes y Oficios* y de *Bellas Artes*.

ESCUELA GRATUITA DE DISEÑO 1775

El concepto diseño debía redefinirse, casi cuatro siglos después de su creación, y se actualiza para constituir la finalidad de esta primera escuela destinada al progreso de la industria. El inicio de la producción mecanizada, que pretende una fabricación en serie con la misma calidad que el producto artesanal, son las *Reales Fábricas*. En la realidad de la industria del XVIII y XIX existe una diferencia notable entre el ideal de las *Reales Fábricas* y la factoría inglesa. Para que esta industria adquiera los niveles de calidad necesarios, en su producción y en el mercado, se requieren profesionales capaces de crear los modelos más competitivos para producirlos en las fábricas.

Las *Reales Fábricas* nacieron con el doble objetivo de abastecer el mercado interior de bienes de la máxima calidad, que evite depender de manufacturas extranjeras y equilibre la balanza del mercado exterior y, por otro lado, el desarrollo industrial que inicie proyectos oficiales avanzados que luego se extiendan al resto de la producción nacional. Un patronazgo e impulso del estado, por la innovación y competitividad, que no pretende interferir sino promover la iniciativa privada mediante este germen inicial que formará operarios especializados.

En España, con la llegada de la nueva dinastía en el siglo XVIII, se inicia el desarrollo industrial mediante estas primeras fábricas, que serán muy numerosas e incluso recurrentes en el mismo sector, como las del textil o las armas, o más específicas como la Seda en Talavera de la Reina y en Valencia, o las de porcelana del Retiro en Madrid, y Alcora (Castellón)[4].

Su diversidad va de una industria sofisticada como las seis fábricas de armas en distintos puntos del país, o la Real Fábrica de Relojes en Madrid, que a su vez pone en marcha una Escuela de Relojería; además de monopolios del estado como los juegos de naipes que se producían en nuestra zona para abastecer a toda América. También promueven una industria auxiliar estratégica que permite el envasado y conservación prolongada de alimentos, como la Real Fábrica de Hojalata de San Miguel, en la Serranía de Ronda.

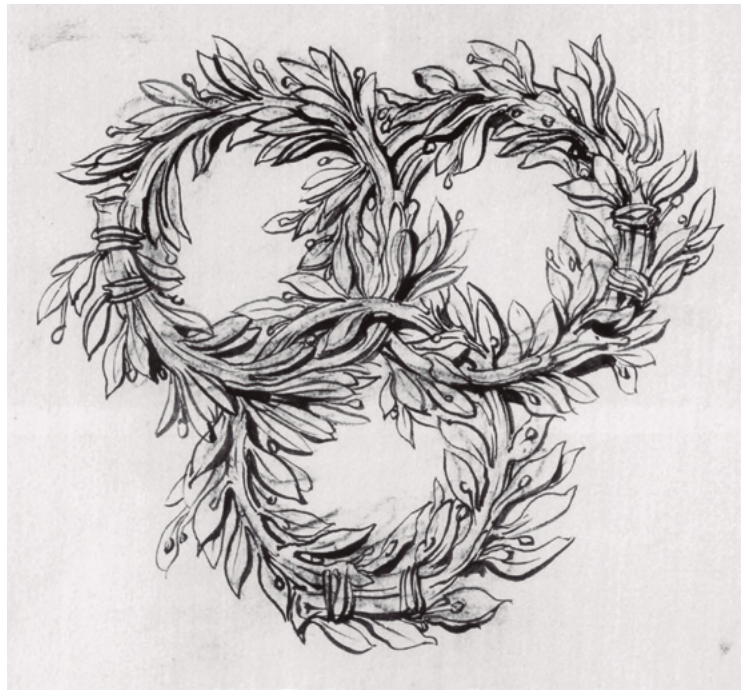
En casos como la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, la reputación internacional, e incluso la exclusividad y secreto de los procesos de fabricación era tan valorada en la época, que fue objeto de destrucción expresa, hasta de sus archivos, por las tropas inglesas del duque de Wellington, lo que supone un especial interés en debilitar el potencial productivo de un país que les disputaba ser la primera potencia en el mundo[5]. Esta fábrica, conocida como *La China,* se reconstruyó en tiempos de Fernando VII,

siendo nuevamente destruida, esta vez durante la Guerra Civil.

Pero ese innovador avance, que supuso la conciencia y solución del papel del diseñador en el tejido industrial, se diluye. Ello se debe a intereses internos de las escuelas[6], que, habiendo sido creadas con la finalidad de abastecer de profesionales del diseño, y de la industria gráfica y publicidad, se terminan transformando en escuelas de arte, en un concepto tradicional que atiende a la consideración de Bellas Artes. Esto ocurre en 1779, sólo cuatro años después del nacimiento de estas escuelas. La causa se inicia con el aumento de las asignaturas de Bellas Artes, y comenzando a distinguir entre 'artes nobles' y 'artes menores', dejando a un lado las enseñanzas prácticas y adoptando el nombre de *Escuela Gratuita de las Nobles Artes*.

Justo un siglo después se repiten en Reino Unido (1880) los principios de las *Reales Fábricas*, y se impone el movimiento *Arts and Crafts* (*Artes y Oficios*), en contra de lo que ellos denominan «la fealdad victoriana», y la consiguiente falta de calidad de los productos, unida a la remuneración cercana a la esclavitud y a las malas condiciones de trabajo. William Morris es el referente de un grupo de arquitectos, diseñadores, artistas y artesanos que impulsaron el resurgir de las artes y oficios en el ámbito profesional y doméstico. Pretendía la sostenibilidad de la producción industrial, la honestidad de los materiales, la belleza de los objetos cotidianos y la protección de los edificios antiguos y del medio ambiente.

En cambio, esta tradición de la industria española, francesa y napolitana más competitiva se silencia, como es habitual en el poderoso sistema inglés que promovía ya su reputación y buena prensa, a costa de la ocultación, incluso falsificación, de los valores de potencias enemigas[7]. La propia existencia y grandes logros de las *Reales Fábricas,* como reflejo de los avances de la Ilustración, que promueve una monarquía moderna preocupada por el desarrollo y la vida de sus ciudadanos, suponían la cara positiva



SÍMBOLO DE LA *ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO*

REAL FÁBRICA DE LA SEDA, SAN LEUCIO, NÁPOLES

en el ámbito mundial, de la producción industrial. Esta tendencia coincide con el ideario del fundador de la *Bauhaus*, que debió conocer los fundamentos de las *Reales Fábricas*, además del movimiento *Arts and Crafts*.

La existencia adelantada de *Escuelas de Artes y Oficios Artísticos* en España, creadas en 1876 por Giner de los Ríos, son sucesoras de esa *Escuela Gratuita de Diseño*. Un claro ejemplo es la *Escuela de Artes de Málaga* (1850), que antes de esa nueva referencia tuvo la misión de la formación de profesionales que atiendan las necesidades de diseño de la mayor calidad para la

industria de la pasa y el vino, principalmente. Gracias a ello alcanzaron la máxima cotización comercial y prestigio en todo el mundo. En sintonía con esta especialización, se traen de Alemania y se envían a formarse allí, algunos de los primeros profesionales de litografía, cuya técnica proporciona una calidad inalcanzable en la impresión del color.

LA *BAUHAUS* 1919

Se instaura la República de Weimar y nace la *Bauhaus*, con la misma filosofía que la *Escuela Gran Ducal de Artes y Oficios* reciente (1906), para cuya creación el Gran Duque trajo en 1900 al belga Henry van de Velde, uno de los creadores del modernismo. Alemania ya venía siendo la primera potencia en el sector industrial desde principios de siglo. Cuando van de Velde decide regresar a su país en 1915 propone a Walter Gropius como sucesor[8]. Valora con ello los conceptos que éste había adquirido de su trabajo con Peter Behrens, diseñador jefe de AEG.

La Bauhaus se inicia en el edificio de la *Escuela Superior de Artes y Oficios* que proyecta van de Velde (1904-1911) en Weimar, según la estética Jugendstil.

Pero la relevancia de la Bauhaus estaba en aplicar la teoría artística de la vanguardia al objeto cotidiano en el espacio doméstico[9]. Su significado, ideado por Gropius, es 'casa de la construcción'. En 1923 Gropius promueve una orientación nueva de la escuela, mediante el lema ««arte y técnica: una nueva unidad» y pasará de un fundamento artesanal a un fundamento técnico, la escuela continuó siendo un centro de cultura comunitaria artística y espiritual»[10].

En este panorama internacional de principios del siglo XX se había iniciado un optimismo vinculado a nuevas tendencias como el Modernismo y el Jugendstil, en que el artista es también diseñador de necesidades funcionales. Posteriormente, este diseño realizado por artistas florece con las vanguardias históricas, incluso con la sobrevaloración del fenómeno de la máquina y la industria que protagoniza el Futurismo (1909).

Pero la Bauhaus va más allá de la producción industrial, es el producto de una época que se sentía revolucionaria, aún tras el desencanto de la Revolución Rusa, despertando espejismos de renovación de la sociedad: «El final de lo 'viejo' y la creación de lo 'nuevo' finalmente parecían posibles y algunos se sentían llamados a dirigir la construcción de un futuro mejor»[11]. El don de la imaginación es más importante que la técnica, que se adapta siempre a la voluntad creativa del hombre[12]. En este clima de una nueva regeneración de la producción industrial se crea la escuela Bauhaus en Weimar.

La Bauhaus es hoy un fenómeno que sigue fascinando, y a cuyo valor intrínseco se une un conjunto de circunstancias llamativas que culminan con su cierre por los Nacionalsocialistas. Estos valores son, en primer lugar, haber sido capaces de crear una metodología de la formación en diseño, y una estética y planteamiento adaptado a la industria y las necesidades del destinatario de la producción. Ha contribuido a ello el destacado nivel de nombres como Gropius, Albers, Kandinsky, Mies van der Rohe, Moholy-Nagy, Breuer, Bayer, Klee o Johannes Itten. Un profesorado que son artistas plásticos, pero con un nivel y una mentalidad abierta, propia de los seguidores de las vanguardias, que al mismo tiempo supieron ser investigadores de los requerimientos del diseño para la industria. Era necesario desarrollar un conocimiento previo del lenguaje visual, lo que en las asignaturas de los estudios de diseño actuales se denomina *Fundamentos del Diseño*. Por otra parte, era imprescindible cursar las prácticas en los talleres de oficios esenciales.

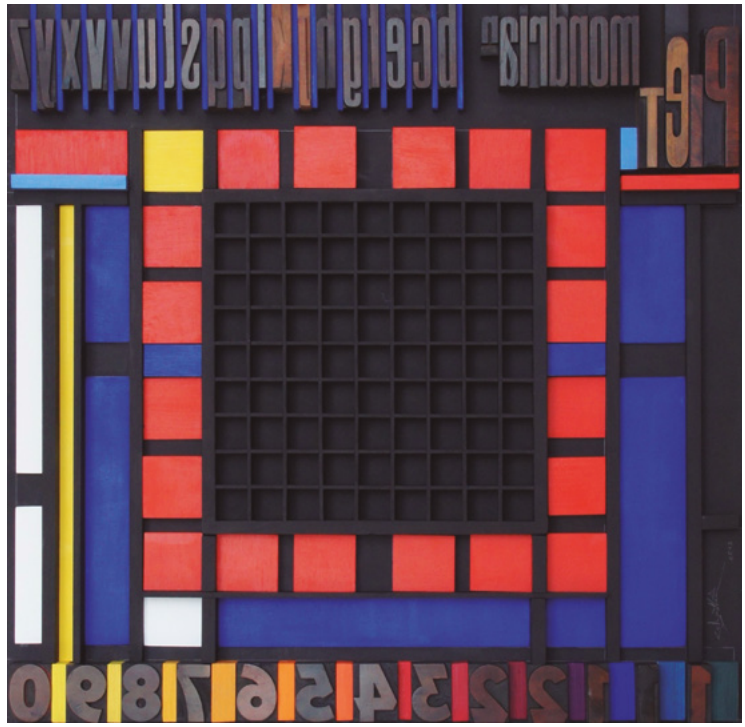
Para completar tan seleccionado conjunto de profesores, Theo van Doesburg, promotor del movimiento holandés De Stijl, se instala en Weimar, impartiendo sus cursos independientemente de la Bauhaus. Su influencia debió proporcionar una visión más técnica y constructiva. Esta proximidad e identificación de estéticas

y procedimientos ha originado que De Stijl se haya difundido como una estética común con la Bauhaus, y se interpretan hoy obras significativas de esa síntesis.

La escuela se traslada a Dessau por motivos políticos y económicos, en su mejor momento, consolidada ya la nueva filosofía orientada a la industria y la técnica. Pero aquí es donde se adopta el principio más relevante de su pedagogía: «la forma sigue a la función», una expresión del arquitecto norteamericano Louis Sullivan, en que el diseño se desarrolla en función del uso, a partir de la sencillez y depuración de las líneas. Una fase en que también se consolidan los fundamentos profesionales del diseño gráfico y el diseño industrial. El edificio de esta sede es el más emblemático, por ser proyecto de Gropius, que igualmente desarrolló incluso el mobiliario de su despacho. Un espacio proyectado para el director, que ocuparía Hannes Meyer durante dos años (1928-1929) y a quien sustituye el último y quien tuvo que organizar el traslado a Berlín, Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933).

Un factor del éxito actual, unido al interés propio de todo lo que hemos expresado hasta el momento sobre la Bauhaus, es la difusión internacional de su pedagogía, gracias al exilio, en latitudes como Chicago y Carolina del Norte, dirigidas respectivamente por dos autoridades como Lászlo Moholy-Nagy y Josef Albers. Como legado de este gran proyecto y promotor de su mayor difusión tenemos hoy el Archivo Bauhaus en Berlín. Su atractivo edificio, construido ya con la función de archivo, es obra también de Gropius (1976-1979) y tan emblemático que, en sí mismo, es una escultura homenaje a esta institución.

Para terminar, hacemos una reflexión general sobre el desarrollo del tema y la realidad actual. Desde finales del siglo XIX, y tras las esperanzas políticas de renovación que genera el final de la Primera Guerra Mundial, surgen una serie de proyectos que pretendían la unión de arte y vida. «Cada vez se consideraba más superada la separación académica entre bellas artes y artes aplicadas (...) Las escuelas de artes y oficios que surgieron en los setenta y ochenta del XIX, habían superado rápidamente a las escuelas de bellas artes tradicionales en todo lo referente a modernidad e internacionalidad. Además, ya antes de finales del siglo, gozaban de la preferencia de muchos estudiantes de arte verdaderamente dotados. (...) También las escuelas de arte privadas ('libres') y sus programas tuvieron un papel destacado, ya que cada vez concedían más espacio a las tendencias abstractas y decorativas de las artes y oficios modernos»[13]. Pero ello no logra cambiar el mundo del arte más allá de los casos vinculados a las vanguardias, y los artistas se constituyen en círculos cerrados, tendiendo a una actitud y una vida de marginado social, que se prolonga por todo el siglo XX y algo más.



SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, *A PIET MONDRIAN*, 2013

Llegados a este punto, debemos aclarar que el diseño de vanguardia no es ajeno al arte, ni éste al diseño, aunque sí consideramos que ambas disciplinas deben atender su ámbito propio, aunque en su transversalidad exista un amplio margen y posibilidades de intercambio de aportaciones, o simbiosis, desde uno a otro concepto.

Es curioso que hasta la década de los 70 el tema y la sucesión de la Bauhaus tuvo poco in-

terés para especialistas y el público en general[14]. Hoy se reconoce como origen de una estética contemporánea, que, tras unas décadas de posmodernidad, promovida especialmente con la profusión de medios que aportaban las tecnologías digitales, regresa a la estética que llamamos movimiento moderno, aunque de un modo diferente y recogiendo algunos detalles interesantes de ese periodo intermedio. La sencillez sería el valor más claro y bien podría ser la palabra que defina nuestra época, que regresa a muchos planteamientos de ese movimiento moderno generado por los grandes artistas del siglo XX, profesores de la Bauhaus. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 El concepto «diseño» lo define por primera vez Cennino Cennini en el primer tratado sobre la práctica del arte, hacia 1390. Era una variante del término *Lineamenta,* referido a un croquis o dibujo técnico de algo ya resuelto. *Disegno*, por el contrario, aludía a la idea, o expresión directa del espíritu creativo, que, a través de un esbozo, configuraba aquello en proceso de creación. CENNINI, Cennino, *Trattato della pittura messo in luce la prima volta con annotazioni del cavaliere Giuseppe Tambroni* (manuscrito editado por primera vez en Roma 1821).

2 VASARI, Giorgio, *Le vite dé più eccellenti pittori, scultori, e architettori.* Firenze: Giunti, 1568, cap. XV, p. 113.

3 Libro de Acuerdo de la Junta (Nacional) de Comercio, 30 marzo de 1775, p. 284. RUIZ ORTEGA, Manuel, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona 1775-1808*, Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 1999.

4 BONET CORREA, Antonio *et alt*. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España.* Madrid: Cátedra, 1982.

5 «"Los ingleses (...) que habían quedado en la guarnición del Retiro, y volaron la magnífica fábrica (...) acto que quitó gran parte del mérito, que estas tropas habían contraído por sus servicios prestados a la Independencia Española" (Madoz, 1847). Un episodio más de los intentos británicos por hundir nuestra economía y comercio, favoreciendo el suyo». PUCHE, Octavio/MAZADIEGO, Luis Felipe. *Industria cerámica madrileña: Real Fábrica de Porcelana de La Moncloa*, en Temas Geológico-Mineros, núm. 31, p. 282.

6 CAMPI VALLS, Isabel, *El diseño de producto en el siglo XX. Un experimento narrativo occidental* (tesis doctoral), Universidad de Barcelona 2015, p. 131.

7 SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús, La *Porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro.* Madrid: Electa, 1998.

8 WICK, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus,* Madrid: Alianza Forma, 1986, p. 31.

9 LUPTON, Ellen/MILLER, J. Abbott, *El ABC de la Bauhaus. La Bauhaus y la teoría del diseño,* Barcelona: Gustavo Gili, 1991, p. 22.

10 *Ibídem,* p. 19.

11 HAUS, Andreas, *La Bauhaus y su marco histórico*, en FIEDLER, Jeannine/FEIERABEND, Peter, *Bauhaus,* Potsdam: H.F. Ullmann, 2000, p. 15.

12 COSTA, Joan. *Arte, Revolución y Diseño*, *i+Diseño,* núm. 10, abril 2019, p. 229.

13 HAUS, Andreas, *op. cit.* p. 14.

14 BETTS, Paul *La New Bauhaus y la School of Design de Chicago*, en FIEDLER, Jeannine/FEIERABEND, Peter, *Bauhaus,* 2000, p. 66.

CONFLUENCIAS: LA BAUHAUS Y LAS VANGUARDIAS LITERARIAS Y ARTISTICAS. CONTEXTO HISTÓRICO

JOSÉ INFANTE

Es bien sabido que en la Bauhaus no hay práctica literaria, —haciendo excepción de los recitales de poesía y las dramatizaciones teatrales que se realizaban en sus famosas fiestas— centrada como estuvo en el diseño y en la arquitectura, pero no hay que olvidar que cuando nace esta decisiva escuela alemana, Europa se encuentra sumergida en un clima de vanguardias artísticas y literarias que son el telón de fondo sobre el que se inicia y se desarrolla la escuela creada por Walter Gropius en la república de Weimar en 1919, mediante un breve manifiesto de 300 letras.

La Bauhaus nace sobre todo en el escenario de una Europa estremecida por una serie de dramáticos acontecimientos históricos, una terrible guerra de inusitada crueldad, y tensiones sociales y políticas que fueron el mejor cultivo para que fueran naciendo una serie de movimientos que cambiarían drásticamente la vida de los ciudadanos y por tanto las artes y su concepción. Las vanguardias lo que pretendieron, sobre todo, fue cambiar la relación del hombre con el arte. La forma de entender las formas artísticas por ese hombre nuevo que había venido siendo sometido, desde finales del siglo XIX, a unos profundos cambios fundamentales.

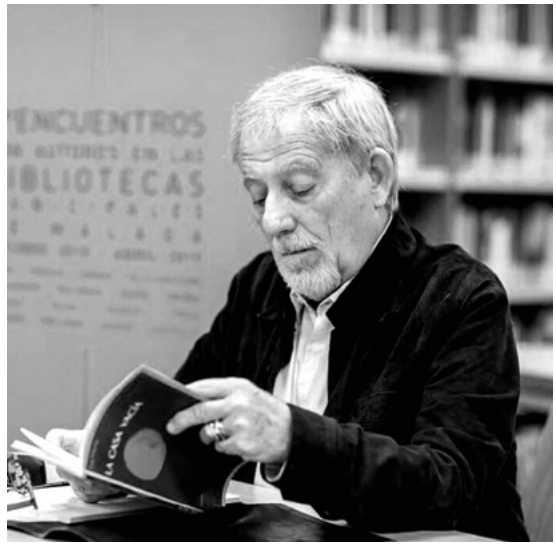
Sobre ese telón de fondo histórico, social y artístico tratarán estos primeros apuntes que preceden a esta nueva sesión del ciclo «100 Años de la Bauhaus 1919-2019», y que hemos llamado: «Confluencias: la Bauhaus y las vanguardias literarias», de cuya parte sustantiva se ocupará inmediatamente Francisco Ruiz Noguera.

Baste adelantar que casi todas las vanguardias que van apareciendo en Europa, sobre todo a partir del año 1905, que se crea en la ciudad alemana de Dresde, la revista *Die Brücke* (El puente) que da paso al expresionismo, tienen unos presupuestos y características comunes a todas las manifestaciones artísticas, pintura, arquitectura, escultura, teatro, poesía, danza...De ahí que, de alguna manera, la Bauhaus, inmersa en esa corriente de vanguardismo, se vea confluida por ellas.

La segunda mitad del siglo XIX había convulsionado a Europa por la progresiva y fuerte segunda industrialización, que produjo profundos cambios en las ciudades que crecieron a un ritmo acelerado, en detrimento de las zonas campesinas, lo que llevó parejo el nacimiento de un fuerte proletariado. Para los cambios sociales y políticos fue decisivo el Manifiesto comunista de Carlos Marx publicado en Londres en 1848, con el rápido avances de una nueva ideología que pronto prende en esas masas proletarias que van llenando las grandes ciudades europeas.

Las tensiones políticas entre los grandes imperios con las conformación de la unidad ale-

JOSÉ INFANTE



TERCERA CONFERENCIA DEL CICLO «CIEN AÑOS DE LA BAUHAUS». DISEÑO: SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

mana e italiana, frente al enorme desarrollo de los imperios austrohúngaro y ruso y las sucesivas guerras que esto produce, la ambivalente experiencia de la Comuna de París, el nacimiento del anarquismo, y la agitación social creciente frente a la cada vez más poderosa burguesía, la aparición y consecución paulatina del sufragio universal, el creciente descenso del analfabetismo con motivo de la implantación de la enseñanza básica obligatoria, las reformas laborales que se van introduciendo, el desarrollo de los medios de comunicación que hace que se difundan más rápidamente los fenómenos sociales y culturales, el nacimiento de los nacionalismos... Todo ello haría finalmente estallar por los aires a los tres grandes imperios y a Europa entera y al mundo occidental con el estallido de la Primera Gran Guerra Mundial, y su natural epílogo de la Revolución Rusa y bolchevique en 1917.

Esto, unido a un cada vez más rápido desarrollo tecnológico, la extensión del ferrocarril, el nacimiento de la aviación, la popularización del automóvil, lo que facilita la comunicación entre los territorios, el nacimiento del cine, del gramófono, con el subsiguiente protagonismo de las máquinas, conduciría a las valoraciones de lo nuevo en contra de lo anterior que pronto se considera antiguo y caduco. Como es lógico todos estos fenómenos dan lugar al nacimiento de una nueva mentalidad que necesita no solo su plasmación en el terreno de las ideas, sino también en las artes.

La teoría de la relatividad de Einstein, publicada por primera vez en 1905 y en1899 la de *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, dando ocasión al nacimiento del psicoanálisis, significarían también un apertura de la ciencia y un avance en el terreno de la liberación de la moral, favoreciendo el clima de ruptura y de libertad del pensamiento, del inconsciente, de lo que se respira en toda Europa a finales del siglo XIX, si bien el modernismo con su estética decadente y lujosa sería una brillante y breve excepción que dio origen a la belle époque, lo que no retrasaría que a principios del XX, acabaría dando lugar al nacimiento de las vanguardias.

El término, utilizado por primera vez por los socialistas utópicos en el primer tercio del siglo XIX, es de origen militar que significa, en sentido literal, idea de lucha, de avance, de combate de grupos pequeños que avanzan por delante del grupo mayoritario. En sentido figurado enseguida designó a las minorías que se enfrentaban al statu quo, a lo establecido, a los criterios asumidos por una mayoría dominante y con ánimo de provocación y ruptura. Todos ellos comienzan por una incomprensión inicial y su aceptación posterior.

«Queremos cantar el amor al peligro, el hálito de la energía y de la temeridad. El valor, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía. Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad, Un coche de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo...un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia...» Era el 20 de febrero de 1920 cuando estas palabras incendiarias aparecieron en la primera plana del diario Le Figaro, en Paris. Las firmaba el joven poeta italiano Filippo Tommasso Marinetti y se convirtió en el *Manifiesto del movimiento futurista*, que acababa de nacer. Marinetti seguía: «Nosotros queremos glorificar la guerra— única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo... Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas y las academias de todo

tipo y combatir contra el moralismo y el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.... Desde Italia (Marinetti residía en Milán, aunque vivió en Paris) lanzamos al mundo este manifiesto nuestro de violencia arrolladora e incendiaria, con el que fundamos hoy el FUTURISMO, porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios...»

En 1910 se publica el *Manifiesto de los pintores futuristas*, en el que se hace hincapié en una actitud violenta y reivindicadora del individuo revolucionario que quiere imponer su voluntad en la historia. En 1912 se publica el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, donde se expone la teoría de la «parolibere», la palabra en libertad. «Hay que destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos de manera casual, tal como nacen». Esta palabra en liberad coincide con lo ya expuesto por la literatura expresionista a partir del año de su fundación en 1905.

El término expresionismo fue utilizado por primera vez por el pintor francés Julien Auguste Hervé para designar a una serie de cuadros presentados al Salón de los Independientes de Paris en 1901, en contraposición con el impresionismo, que era la tendencia artística imperante en aquellos momentos. El término acabaría generalizándose a través de los años siguientes, para designar la tendencia naciente, que se caracteriza por adoptar formas de expresión subjetivas y espontáneas. No se busca representar, en ninguna de las artes, pintura, escultura o poesía, la realidad objetiva sino las emociones que los hechos y la naturaleza despertaban y suscitaban en los creadores. Sus métodos son utilizar el primitivismo, la exageración, la fantasía y dar rienda suelta a la palabra, que no se somete a ninguna regla, olvidándose de la rima, de los metros tradiciones, como en la pintura se olvidan de todo rasgo academicista.

En este sentido el expresionismo literario se convierte en una forma de distorsionar la realidad, añadiendo al discurso elementos oníricos y simbólicos, buscando la plasmación de la emoción y orientando sus críticas a la alienación y mecanización de la realidad y de la multitud, el horror de la vida urbana y el colapso de la civilización, expresando su esperanza en una revolución venidera. Así se abre paso, a través del expresionismo, la libertad individual, la primacía de la expresión subjetiva, el irracionalismo y se da rienda suelta a los temas prohibidos, lo morboso, lo demoníaco, lo sexual, lo fantástico, e incluso lo pervertido, abriendo los sentidos al mundo exterior.

Estábamos a un paso de la liberación absoluta que significaría el surrealismo, cuyo manifiesto escribiría años más tarde, en 1924, en el momento más brillante de las vanguardias, el poeta francés André Breton.

Solo un apunte más, al constatar cómo los movimientos vanguardistas literarios y artísticos acabarían tomando caminos divergentes, unos poniéndose al lado del fascismo, como ocurrió con el Futurismo y otros al lado de la nueva ideología marxista y revolucionaria, como ocurrió con el surrealismo, sobre todo a partir de la publicación del segundo de sus manifiestos en 1929.

Pero eso ya es otro tema, que abordará, junto a otros tantos movimientos vanguardistas literarios, que confluirían con la Bauhaus, en el tiempo y en los planteamientos, Francisco Ruiz Noguera. •

BIBLIOGRAFÍA

KARIN THOMAS. *Diccionario de arte actual*. Editorial Labor, 1978.

ANTHONY EVERITT. *El expresionismo abstracto.* Editorial Labor, 1975.

FLAMINIO GUALDONI. *Todos los movimientos del siglo XX, desde el expresionismo hasta la New Media*, Skira, 2008.

ANDRÉS RIVERA. *Bauhaus. Repensar el mundo*. Milenio 20/20, Ciudad de Méjico, 2019.

JOSÉ ANTONIO SAEZ, ed. *La escena moderna. Manifiestos y textos de la época de vanguardias,* Editorial Akal, 1999.

CONFLUENCIAS: LA BAUHAUS Y LAS VANGUARDIAS LITERARIAS

FRANCISCO RUIZ NOGUERA

Ante el proyecto de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de celebrar el centenario de la fundación de la Bauhaus, se planteó la posibilidad de que la sección V, «Poesía y Literatura», de nuestra institución interviniese para tratar de la posible actividad relacionada con lo literario que se hubiese desarrollado en la Escuela alemana de orientación, en principio, fundamentalmente arquitectónica. Es cierto que no hubo una presencia relevante de la literatura en cuanto a actividad *reglada* —como sí la hubo en otras artes—, pero las referencias y conexiones no son, como veremos, meramente circunstanciales, hay claras confluencias, e, incluso, se contó con la presencia activa de algún autor literario que llegó a tener responsabilidad de gestión, según veremos.

Como punto de partida, llamo la atención sobre un texto del ensayo que Tom Wolfe publicó en Nueva York en 1981, *From Bauhaus to Our House* que, en España, apareció con el título *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Habla allí Wolfe del momento, durante la segunda década del siglo XX, acabada la primera Gran Guerra, en que llegan a Europa jóvenes artistas norteamericanos (arquitectos, pintores, literatos) que ven —con una fascinación no totalmente ajena a cierto sentimiento de *colonizados*— en los grandes artistas europeos del momento el camino de la renovación y los modelos de la modernidad: «¡El artista europeo! ¡Qué imagen tan deslumbrante! André Breton, Louis Aragon, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Picasso, Matisse, Arnold Schoenberg, Paul Valéry [...]». Para los jóvenes arquitectos estadounidenses que hacían el peregrinaje, la figura más extraordinaria de todas fue Walter Gropius, fundador del Bauhaus. Gropius abrió el Bauhaus en Weimar, la capital alemana, en 1919. Era más que una escuela; era una comunidad, un movimiento espiritual, un enfoque radical de todas las formas del arte, un centro filosófico comparable al Jardín de Epicuro. Gropius, el Epicuro del grupo, tenía treinta y seis años, era esbelto, iba acicalado con sencillez, pero meticulosidad, con el pelo negro y espeso, peinado hacia atrás, irresistible con las mujeres, correcto y educado a la clásica manera alemana, teniente de caballería durante la guerra, condecorado con la medalla al valor, hombre tranquilo, seguro y con convicciones en medio del cataclismo.

En sentido estricto, no era un aristócrata, ya que su padre, aunque acomodado, no pertenecía a la nobleza, pero nadie podía por menos de pensar lo contrario. El pintor Paul Klee, que fue profesor en el Bauhaus, llamaba a Gropius «el Príncipe de Plata». La plata era lo idóneo. El oro era demasiado chillón para un hombre tan elegante y estricto [...].

Los jóvenes pintores y arquitectos que acudieron al Bauhaus para vivir, estudiar y aprender del Príncipe de Plata, hablaban de «partir de cero». Era una frase que se oía en todo momento».[1]

Aparte de la semblanza extraordinaria que Wolfe traza de Gropius y también de un estado de la situación (la admiración rendida de los jóvenes viajeros norteamericanos), me llama la atención en este texto esa consideración final acerca de «partir de cero», porque, en realidad, ¿parte de cero la Bauhaus? Creo que es evidente que no, porque, entre otras razones, nadie parte de cero en el mundo de la cultura y la ciencia, que tienen, más bien, un carácter acumulativo en el que toda novedad encuentra su enlace con la tradición más o menos cercana, a veces, incluso, remota. Y de eso trataremos aquí, de las confluencias de la Bauhaus con, al menos, tres tradiciones: dos de ellas ya consolidadas cuando la Escuela surge (clasicismo y formalismo), y otra en pleno proceso de consolidación (el movimiento vanguardista).

Recordemos, antes de entrar en el comentario de las relaciones con esas tradiciones, que la

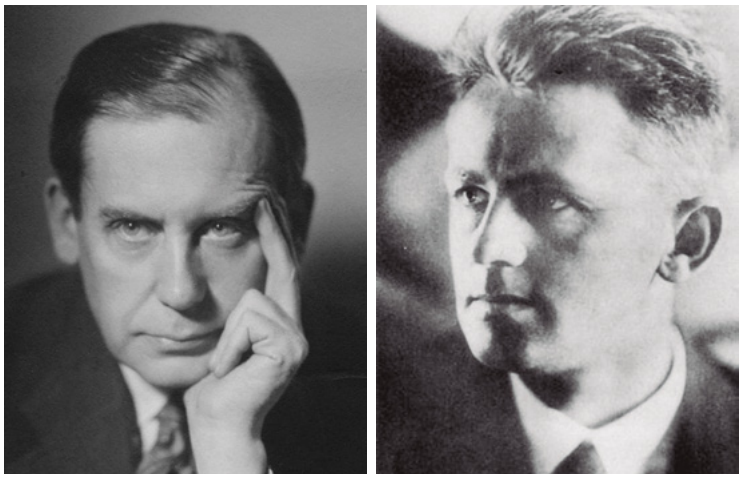
Staatliche Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal) desarrolló sus actividades —centradas en la arquitectura, el diseño, el arte y la artesanía— a lo largo de unos catorce años. Fundada, como sabemos, por Walter Gropius en 1919, empezó su andadura con el comienzo de la primavera (21 de marzo), y tuvo su fin en 1933: en abril fueron precintadas por la Gestapo las puertas de su sede, y en julio, tras los vanos intentos de Mies van der Rohe de mantenerla a flote, tuvo lugar la claudicación definitiva[2]. Otro es el caso de su secuela (todavía en la década de los treinta) en los Estados Unidos: The Institute of Design (1937), de Chicago, conocido como New Bauhaus, cuya dirección estuvo a cargo de uno de los profesores de la Escuela desde mediados de la primea etapa en Weimar: László Moholy-Nagy, o, más tardíamente, la fundación en Ulm de la Hochschule für Gestaltung (1951), Escuela Superior de Proyectación, conocida luego como Neues Bauhaus, por el arquitecto, escultor, pintor y diseñador suizo Max Bill, antiguo alumno de la Bauhaus en la etapa de Dessau.

Durante el tiempo de sus actividades en Alemania, la Bauhaus, fue cambiando tanto de sede como de directores en función de las circunstancias políticas (progresiva toma del poder del nacionalsocialismo) y sociales del momento; así, tras la etapa fundacional en Weimar, que, bajo la dirección de Walter Gropius, se desarrolló entre 1919 y 1925, vendría una segunda etapa, en Dessau, entre 1926 y 1932, que contó, sucesivamente, con tres directores: Gropius, Hannes Meyer y Ludwig Mies van der Rohe; finalmente, la tercera y breve etapa tuvo por sede Berlín, entre 1932 y 1933, bajo la dirección única de Mies van der Rohe. En cada una de estas tres etapas, hubo matices diferenciales en cuanto a la forma de recibir las tradiciones a las que me referí más arriba y, en consecuencia, en la orientación de los trabajos de la Escuela.

De las tres tradiciones mencionadas más arriba —clasicismo, formalismo y vanguardismo—, la inmediata anterior apunta a lo que tiene que ver con el formalismo. No debe olvidarse que, en aquellas décadas iniciales del siglo XX,

FRANCISCO RUIZ NOGUERA

en Europa se dan múltiples y profundos cambios en diversos ámbitos, tanto en lo social como en lo político y lo artístico. En este último, la tendencia hacia la formalización se da, además, en un doble sentido: por una parte, en cuanto al arte como dedicación y producto, y, por otra, en cuanto a la investigación sobre el arte. Es decir, en el terreno de la práctica concreta y en el de la teoría. Los planteamientos de la Bauhaus van a participar de esas nuevas formulaciones, prácticas y teóricas, que están en pleno auge y que, en el terreno de lo relacionado con la palabra, suponen un claro antecedente inmediato. Ese es el caso de las investigaciones sobre teoría y crítica literaria que se llevan a cabo en el llamado formalismo ruso[3], cuyo punto de partida está en los trabajos que se desarrollaron en dos núcleos fundamentales de la Rusia pre-soviética: el Círculo Lingüístico de Moscú (1915), liderado por Roman Jakobson y la OPOJAZ (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, 1916) de San Petersburgo, fundada por Viktor Shlovski. En ambos centros de investigación, se recogen inquietudes, en cuanto al estudio de los valores formales del arte de la palabra, que venían de antes, sobre todo, algunos estudios de Shklovski. El interés fundamental se centró en las investigacio-



WALTER GROPIUS (1883-1969) Y LOTHAR SCHREYER (1886-1966)

nes sobre la especificidad del lenguaje literario: la consideración del lenguaje literario, en especial el poético, como *desvío* de la lengua común. Una idea clave de estos teóricos estaba en la defensa de que «el objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literariedad». Junto a Jakobson y Shklovski, figuras como Juri Tiniánov o Boris Tomashevski, en cuanto a lo poético, y Vladímir Propp o, algo más tarde, Mijaíl Bajtín, en cuanto a la narratología, fueron maestros en este campo. Los planteamientos y logros de esta escuela formalista rusa fueron dejando de tener vigencia en aquel ámbito a medida que se imponían las nuevas directrices tras el triunfo de la revolución del 17 y, muy especialmente, con el progresivo control del poder por Stalin. Y esto, como veremos, va a tener repercusión en la Escuela alemana.

También en el terreno de la investigación lingüística se desarrolla por entonces en Europa una orientación formalista a la hora de abordar el estudio de las lenguas[4]. Los principios fundamentales del estructuralismo —que habían ido cimentándose en los cursos de Ferdinad de Saussure en la Universidad de Ginebra desde la primera década del siglo XX, y que cristalizaron en su libro póstumo: *Cours de linguistique générale* (1916)— tienen su base en la contestación ante los métodos historicistas empleados hasta entonces y la puesta en práctica de una metodología basada en las relaciones entre la forma y la función; o sea, entre las formas de los signos lingüísticos (morfología) y las funciones que tales formas cumplen en un enunciado (sintaxis). Parte de estas ideas saussureanas procedían de investigaciones anteriores que se habían empezado a desarrollar en uno de los centros rusos de investigación sobre estos asuntos: la Escuela de Kazán, donde dos lingüistas de origen polaco como Jan Baudouin de Courtenay y Kruszewski fueron pioneros en las investigaciones sobre el nivel fónico de la lengua desde el punto de vista no del sonido concreto, sino de la abstracción del sonido (o sea, formalización: fonología).

Es decir, los mencionados formalistas de la Escuela de Moscú y de San Petersburgo —en lo literario— y los miembros de la Escuela de Kazán —en lo lingüístico—, así como algunas de las ideas saussureanas sobre la lingüística sincrónica y sobre las relaciones entre formas y funciones (e incluso las orientaciones de lo que en los años siguientes sería el desarrollo del estructuralismo norteamericano de Leonard Bloomfield) provienen de esa tradición que supuso una reacción contra el historicismo de la lingüística decimonónica. Algo de ese desprenderse de una mirada anclada en el historicismo tuvo también la nueva Escuela fundada en Weimar.

Creo que esta idea, tan potentes en el momento, sobre el valor de las relaciones entre formas y funciones constituye uno de los puntos de confluencia entre planteamientos nucleares de la Bauhaus y lo que venía haciéndose en diversas disciplinas artísticas y humanísticas, tanto en la investigación como en la práctica. Uno de los presupuestos fundamentales que, con respecto a planteamientos arquitectónicos, defendía Gropius era que la forma debe seguir a la función. Es cierto que tal principio no lo toma Gropius del terrero de lo lingüístico-literario, porque la formulación «form follows function» procede del arquitecto norteamericano Louis Sullivan que, en un ensayo de finales del XIX (*The Tall Office Building Artistically Considered*, 1896), defendió esa relación, con esos mismos términos, aunque, en

buena parte, su concepto de función apuntase más bien a cuestiones sociales que a asuntos de formalismo técnico. Para Sullivan (que, por cierto, en torno a 1875, visitó varios lugares de Europa y vivió dos años en París donde asistió a los cursos del reputado arquitecto Vaudremer en la École de Beaux Arts) esa relación que debía existir entre los dos conceptos mencionados no tenía por qué ser férreamente determinante aunque sí considerase que, si bien la función no tenía por qué exigir, de manera extrema, una determinada de forma, la forma de un edificio sí debía ser una expresión de la función a la que estaba destinado.

En la Europa del momento, pues, esta orientación formalista, tanto de acciones como de estudios, afectó no solo a lo literario o a lo lingüístico, sino a todas las artes, de forma especialmente sustantiva a las artes plásticas, también en Rusia.

Por seguir en la búsqueda de esas confluencias, un caso claro puede ser el del pintor, y también teórico, Vasili Kandinsky, precursor del arte abstracto y, en su primera etapa alemana, reformador del expresionismo. Con su protagonismo, entre 1911 y 1913, en la fundación del movimiento *El Jinete Azul*, contribuyó a la reforma de la estética expresionista. Cuando triunfa la revolución del 17, Kandinsky ya había vuelto a Rusia y colabora con el todopoderoso Comisario del Pueblo para la Educación, el crítico de literatura y arte Lunacharski, en la difusión de las nuevas directrices que debía seguir el arte según la nueva situación política. Sin embargo, los desencuentros no tardan en aparecer. Kandinsky, que defendía la autonomía absoluta el arte (precisamente en la línea de lo que venían defendiendo los formalistas con respecto a la literatura), había propuesto un programa artístico educativo basado en el análisis de la forma y el color, orientación que chocaba con los principios del movimiento artístico y literario impulsado por Lunacharski: la Proletkult; así es que el autor de obras como *Lo espiritual en el arte* y el posterior *Punto y línea sobre el plano*, fue apartado de la oficialidad y, poco después, en 1920, salió de Rusia. Llamado por Gropius, volvió de nuevo a Alemania para integrarse como profesor en la recién creada Bauhaus, en la que permaneció durante sus tres etapas.

La misma suerte, por cierto, que Kandinsky siguen algunos de los formalistas rusos que, a partir de 1920, dejan su país; entre ellos, el que había sido fundador del Círculo Lingüístico de Moscú, Roman Jakobson, que se traslada a Centroeuropa y tendría gran influencia en el Círculo Lingüístico de Praga.

De las tres tradiciones de las que hablábamos al principio con las que es posible establecer confluencias con la Bauhaus, la segunda es la de la poética clasicista. Hay evidentes conexiones, no casuales, sino programáticas, entre esta Escuela y los presupuestos de la estética clasicista. Se ha hablado de la Bauhaus como «la última Escuela humanista de Europa» (así lo hizo la profesora Marisa Vadilllo en su conferencia en este mismo ciclo sobre «Humanismo y revolución en la creación de las diseñadoras de la Bauhaus»).

Mencioné anteriormente que lo dicho sobre las relaciones entre forma y función lo tomó Gropius de Sullivan que, a su vez, según aclaración del propio arquitecto norteamericano, había tomado lo central de esa idea de Vitrubio (tomando, incluso, imágenes similares para ejemplificar el paralelismo entre el comportamiento de los animales y del ser humano con respecto a la construcción de *sus viviendas*: la arquitectura imita la naturaleza). Los tres principios fundamentales que establecía el arquitecto de la Roma de Julio César en el tratado *De architectura* —no para el conjunto de las construcciones, sino especialmente para ciertos edificios públicos— eran *firmitas* (solidez), *utilitas* (utilidad) y *venustas* (belleza), y, precisamente, una de las tres, la *utilitas*, tuvo especial relevancia entre los objetivos perseguidos por la Bauhaus.

Aparte de la conexión con esta idea heredada de la Antigüedad, pueden establecerse otras confluencias, al menos para el análisis de los planteamientos, actividades y logros de la Escuela. En los tratados de poética de la Grecia clásica, heredados después por Roma, se establecía, como método a la hora del análisis de los textos,

un sistema basado en tres dualidades relacionadas, respectivamente, con el emisor, la obra y los receptores (un claro antecedente de lo que, a la larga, serían elementos básicos en teoría de la comunicación); tales dualidades eran: *ingenium/ars* (referida al emisor: el creador), *verba/res* (referida a la obra) y *docere/delectare* (referida a los receptores). Por lo general, en la práctica artística de la clasicidad, se tendía a buscar un equilibrio entre los dos miembros de cada una de esas tres dualidades; el ejemplo, en tal sentido, estaría en lo propugnado por Horacio en su *Ars poética* o *Epistula ad Pisones*; sin embargo, con frecuencia —y a veces deliberadamente—, la balanza se inclinaba hacia uno u otro lado.

La primera de ella, *ingenium/ars*, planteaba el debate de la contraposición entre inspiración y oficio, entre creatividad y artesanía. En este caso, aunque en el horizonte de la Bauhaus está el logro del equilibrio, parece, sin embargo, a tenor de estas palabras de Gropius, que la balanza se inclina hacia una revalorización del *ars*: «Arquitectos, escultores, pintores... debemos regresar al trabajo manual... Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a las clases sociales y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas».

Igualmente, con respecto a las otras dualidades, tiende a darse un desequilibrio hacia la *res* (el contenido, frente al «exceso de lo artístico»), y hacia el *docere* (utilitarismo y pragmatismo), muy especialmente en la segunda etapa de la Escuela, en Dessau, durante el periodo en que la dirección está a cargo de Hannes Meyer y la tendencia tiene como guía centrarse en la función social, más que ornamental, de la arquitectura: atender «las necesidades de las personas en lugar de las necesidades lujosas», orientación —no exenta, además, de una notable carga ideológica— que encontró la contestación de parte del profesorado, especialmente, artistas como Kandinsky, Klee o Schlemmer.

A pesar de la deriva hacia el *docere*, no quedó descartado el *delectare*; de hecho, en el programa de estudios está la importancia que, desde el principio, se dio a actividades lúdicas como el teatro y las fiestas, con lo cual entramos en la tercera de las confluencias mencionadas más arriba: la de los movimientos vanguardistas que por aquellos años se están desarrollando en distintos lugares de Europa y, muy espacialmente, con el carácter lúdico que buena parte de la nueva estética trajo consigo.

En noviembre de 1919, Johannes Itten, pronuncia una conferencia con el título «Nuestro juego, nuestra fiesta, nuestro trabajo» en la que abogaba por una formación basada en la integración de esos conceptos, idea que será compartida por Oskar Schlemmer. En 1921, Gropius establece el «taller de teatro» con el propósito de explorar los métodos teatrales e indagar en las similitudes entre la construcción y el trabajo escénico. Para poner en marcha estas actividades, se incorpora a la Escuela el dramaturgo Lothar Schreyer, el único literato que forma parte del cuerpo de profesores. Schreyer (también pintor), de formación y militancia en la estética expresionista (una de las primeras manifestaciones del vanguardismo), estuvo vinculado al colectivo *Der Sturm*, y había desarrollado su actividad tanto en reconocidos montajes teatrales en el teatro de Hamburgo, como en su propia obra de creación literaria con títulos como *Crucifixión*, *Hombre*, *Mortalidad infantil* o *Luna*, que, en la propuesta del llamado «teatro de la lucha», ponen de manifiesto su interés por la condición social y religiosa del hombre.

Dos años después (1923), se lleva a cabo un cambio en el programa de estudios, lo cual afecta a una nueva orientación de la actividad teatral, que no es compartida por Schreyer, que presenta su dimisión. Se da, así, fin a la presencia en la Escuela de este representante del vanguardismo expresionista de tendencia humanística e incluso mística. Entre las nuevas propuestas de Gropius está —en consonancia con el propósito de buscar un acercamiento del arte a la sociedad— la de explorar en qué medida la arquitectura podía contribuir al esta-

blecimiento de una nueva relación entre escena y público. El concepto de «Teatro en U» es la respuesta a este planteamiento, al igual que la formulación de los principios básicos del «Teatro Total» por Lázló Moholy-Nagy, que se había incorporado por entonces como profesor. Se trataba de lograr el programa teatral más vanguardista del momento. Tengamos en cuenta que, en aquel momento, en literatura, están ya en pleno desarrollo el futurismo (Marinetti, Jlébnikov, Maiakovski), el expresionismo (Kafka, Benn, Tralk, Werfel), el cubismo (Jacob, Apollinaire, Cendrars, Reverdy), el dadaísmo (Ball, Tzara) y, muy poco después, el surrealismo (Breton, Éluard, Aragon). Recordemos que, a esta actividad renovadora, no es ajena España: por entonces, esos movimientos nos llegan a través de Gómez de la Serna, Guillermo de Torre y el creacionista Vicente Huidobro, dando lugar a una síntesis denominada el ultraísmo. De esa actividad dio cuenta Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*: «El arte nuevo es un hecho universal. Desde hace veinte años, los jóvenes más alertas de dos generaciones sucesivas —en París, en Berlín, en Londres, Nueva York, Roma, Madrid— se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún, les repugnaba»[5].

Volviendo a los nuevos rumbos de la Bauhaus, para dirigir la renovada etapa, Gropius eligió a Oskar Schlemmer, que propuso un teatro basado en la danza que, según su criterio, representaba la forma primigenia de la ópera. Con esta concepción, basada exclusivamente en el gesto, el movimiento y el vestuario, se pretendió no estar atado a la «esclavización de la palabra». Su *Ballet triádico* es un claro ejemplo de estas propuestas dramáticas en las que lo literario está ausente, al igual que lo estaría en fiestas y celebraciones, como los carnavales, que tuvieron especial relevancia en ese momento.

Las disputas internas entre sensibilidades distintas dentro de la misma Bauhaus (mencionadas más arriba, durante la etapa de Dessau) y,

OSKAR SCHLEMMER (1888-1943)

de forma determinante, el avance del nacionalsocialismo y el progresivo cierre de las sedes de la Escuela en sus tres etapas acabaron con este brillante proyecto que supo recoger lo mejor de la tradición y hacerla confluir con los nuevos aires de la modernidad. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 TOM WOLFE. *¿Quién teme al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Anagrama, Col. Contraseñas, 1982, págs.134-136. Años más tarde (2010), sería reeditado, junto con otro ensayo también de Wolfe, en la colección Otra vuelta de tuerca de la misma editorial: *La palabra pintada ¿Quién teme al Bauhaus feroz?*, traducción, respectivamente de, Diego Medina y el ya mencionado A-P. Moya, y con introducción de Oscar Tusquets.

2 Para las referencias relativas a la historia de la Escuela, cfr. GIULIO CARLO ARGAN [1951]: *Walter Gropius y la Bauhaus*, trad. de Juan Barja y Juan Calatrava, Madrid, Abada, 2006. Y ELAINE S. HOCHMAN [1997]: *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, trad. Ramón Ibero, Barcelona, Paidós, 2002.

3 Cfr. VICTOR ERLICH [196]: *El formalismo ruso*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1974.

4 Cfr. MAURICE LEROY [1964]: *Las grandes corrientes de la lingüística*, trad. Juan José Utrilla, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1974.

5 JOSÉ ORTEGA Y GASSET. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

LA MÚSICA EN LA BAUHAUS

JAVIER BONED PURKISS

La Bauhaus fue un centro de enseñanza superior de arte, fundamental en el devenir de las expresiones artísticas del siglo XX. Escuela de vanguardias, generadora de artistas, agitadora de la vida cultural alemana y europea, y expresión de la unificación del arte industrial y el proceso artesanal. Fundada en 1919 por Walter Gropius, la Bauhaus significó una total revolución en los métodos aplicados a la enseñanza del arte, quiso convertirse en el paradigma de la pedagogía de un saber integral, frente al valor actual de la especialización, configurándose como un gran contrapunto a la restricción de las áreas de conocimiento acotadas.

La música formó parte fundamental de ese gran proyecto educativo que significó la Bauhaus, que, si bien nunca tuvo un departamento musical específico, instauró elementos de experimentación con ella, a través de un proceso de análisis e indagación que repercutiría en el resto de las artes. Diversos elementos de la música fueron tomados en consideración para la producción artística y abrieron futuros planteamientos en este campo, como el serialismo integral, la música concreta o el arte sonoro.

CUARTA CONFERENCIA DEL CICLO «CIEN AÑOS DE LA BAUHAUS».
DISEÑO: SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

ARNOLD SCHOENBERG. ATONALIDAD Y EXPRESIONISMO

En la escuela Superior de Música de Weimar había llegado el momento de realizar cambios. Habían buscado un sucesor, y Kandinsky había propuesto a Schoenberg. La maledicencia de Alma Mahler sobre el posible antisemitismo de Kandinsky alejó definitivamente a Schoenberg de la Bauhaus. Sin embargo, cuando en 1924, tras cinco años de existencia de la Bauhaus, existía preocupación por el mantenimiento de la Escuela, Schoenberg ingresó en el Consejo de Administración del Círculo de amigos de la Bauhaus como el único compositor junto con el violinista Adolf Guff y el pianista Edwin Fisher, en compañía de hombres ilustres como Marc Chagall, Albert Einstein, Hauffmann o Kokoschka.

Schoenberg se constituía en ese momento como el pionero en la creación de la atonalidad musical. Como asegura Tomás Marco, «...expresionismo y atonalidad sintonizan muy bien. Es exigencia del expresionismo ese gusto por la micro-forma, por la concentración y el efecto directo. Lo que Schoenberg quiso hacer fue sustituir un sistema armónico que él veía agotado por otro dotado de su misma potencia y cualidades generales. El atonalismo nacía en principio como negación de lo anterior y como expresión de libertad». (Tomás Marco, *Pensamiento musical y siglo XX*).

Este tejido temporal procedería por saltos bruscos, de imprevisible amplitud, derivado de la misma esencia de los elementos que lo conformaban. Sus características podrían definirse como una alteración de la continuidad, deformando sus unidades el sentido de la sucesión natural, apareciendo una polirritmia de líneas temporales, en una articulación irregular, cuántica.

> «En la música tonal la disonancia se toleraba como paso de un tono a otro aportaba exal-

tación a la música y era la fuente primaria de su expresividad. Cuando se utiliza la escala cromática (tonos y semitonos) nos encontramos en un universo abierto, una especie de organización y reorganización expresivas. Hay motivos libres de orden formal en el tiempo, cada nota tiene una autonomía extendida, puede ir a cualquier sitio.»

Se da un principio de no repetición y de variación perpetua. La emancipación de la disonancia supuso algo más que destruir el orden armónico y la certeza de la cadencia; estableciendo una democracia de tonos, se ampliaron vastamente todas las posibilidades expresivas, tanto temáticas y rítmicas como tonales y de colorido.

KANDINSKY Y SCHOENBERG

La relación entre la pintura de Kandinsky y la música, especialmente la de Schoenberg, surge anterior a la creación de la Bauhaus. Kandinsky asiste en 1911 a un concierto en el que se interpretaría el 2º cuarteto para cuerda del compositor vienés. A raíz de esta escucha pintaría el cuadro denominado *Impresiones III* (1911) Así, la descomposición del objeto pictórico se va a corresponder con la disolución de la tonalidad tradicional de la música. La emancipación de los colores y las formas, sus choques y desproporciones, con la emancipación de la disonancia. De la orientación fundamentalmente metafísica de Kandinsky y Schoenberg resultan también sus consiguientes prioridades: colocar el contenido por encima de la forma, la esencia interna de las cosas por encima de su apariencia externa, la veracidad sobre la belleza, emancipando con ello la disonancia, tanto de los sonidos como de los colores, frente a la armonía tradicional.

En «Punto y línea sobre el plano», publicado en 1926, en el que Kandinsky explicó su doctrina, hubo un nuevo deseo de orden, y los paralelismos entre la pintura y la música se hicieron más claros y más científicos. Kandinsky

JAVIER BONED PURKISS

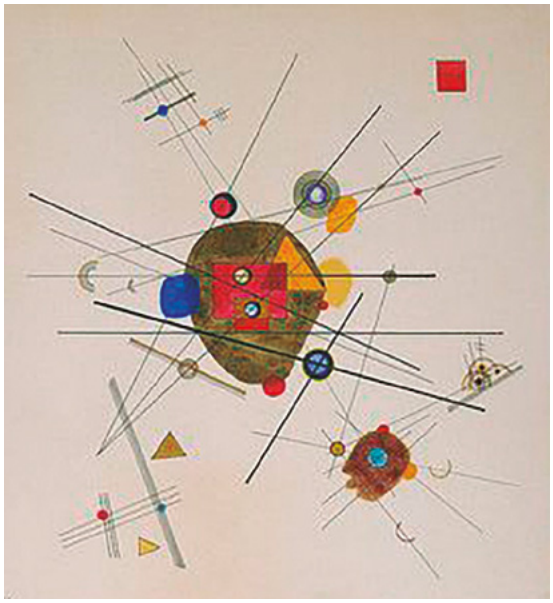
adjudica en este texto a la enseñanza pictórica de la Bauhaus una función pedagógica integral: la pintura como una «fuerza organizadora» que capacita a los estudiantes para la síntesis estética, más allá de los límites de los géneros.

Kandinsky establece múltiples conexiones entre sonido e imagen para explicar la incidencia psicológica de las formas en la pintura y en el color. En su explicación utiliza invariablemente términos musicales mezclados con otros gráficos y espaciales

DODECAFONISMO

«...El dodecafonismo es, ante todo, una idea musical concreta que encuentra su pertinente forma melódica, así como la modalidad de variación-desarrollo que puede darle cumplida exposición y argumentación en el tiempo. Pero así mismo esa melodía inicial puede interpretarse

PORTADA DEL CD DE AUDIO «MUSIC AT THE BAUHAUS». SELLO: MD&G RECORDS. PINTURA DE JOHANNES ITTEN: *EL ENCUENTRO* (1916)



W. KANDINSKY. *COMPOSICIÓN III*, 1923

como la elección de una serie dentro de la nueva ordenación tonal dodecafónica. Esa (serie) melodía o canción, en conjunción con todas las potencias que puede posibilitar, y que la variación-desarrollo permite exponer y argumentar, se acopla a ese nuevo espacio redefinido, en el cual halla su razón de ser. Desaparece la repetición de cualquier motivo de cualquier figura, propio de la música anterior. Se establece de este modo la distinción entre lo que puede expresarse musicalmente, a partir del nuevo espacio (lógico) musical redefinido, y lo que no permite esa expresión según la asunción que se hace de las reglas y principios de la composición dodecafónica.»

Se piensa musicalmente el tiempo a través de la variación, sintetizada con el desarrollo propio de la forma. Es un método de componer con doce tonos que solamente se relacionan entre sí, con lo cual se instruye, como base de una composición, un principio de orden, una progresión de tonos compuesta por los doce tonos de la octava.

Aplicó por primera vez el sistema dodecafónico en su Suite para piano op. 25 en el año 1921. Casi a la vez que Kandinsky, cuando se va transformando lentamente su lenguaje gráfico en figuras geométricas más severas. A partir de 1922 se consolida completamente su nuevo estilo con la reducción a formas básicas, y muchas veces también a los colores primarios, durante su actividad en el Bauhaus. Hay una relación sobre la comparación del principio de Schoenberg de no reiteración de los tonos con los colores utilizados casi en serie.

WOLPE Y VOGEL

Algunos músicos se interesaban por el estímulo que podían recibir de clases como las de Paul Klee o Johannes Itten. Uno de los que frecuentaba la Bauhaus en ese tiempo era Stefan Wolpe, compositor nacido en Berlín en 1902, estudiando composición con Franz Schreker y Ferruccio Busoni. Puso música al poema de Kurt Schwitters denominado *Anna Blume*, guardando reminiscencias de su paso por el grupo artístico-político-expresionista denominado *Noviembre*. En su expresiva obra nunca mejor dicho experimentó con técnicas del collage dadaísta.

La relación con el expresionismo también se puede ilustrar con la música de un compositor muy cercano al ambiente intelectual de la Bauhaus, Wladimir Vogel. Nacido en Moscú en 1896, y alumno de Scriabin, se trasladó a Berlín en 1918 donde participó en la ascensión del expresionismo como el nuevo gran motor artístico. En Alemania mantuvo un estrecho contacto con los artistas y el pensamiento de la Bauhaus. Tuvo relación con pintores como Franz Marc, dentro del grupo expresionista *Der blaue reiter* (el jinete azul).

JOHANNES ITTEN - JOSEPH MATHIAS HAUER

El suizo Johannes Itten pertenece a los maestros que convocó Gropius a Weimar, y era una extraña mezcla entre pensador científico y místico, ya que para él «color, sonido, espacio y tiempo» formaban una especie de unidad dialéctica. Itten diseñó un círculo cromático con siete grados de luz y doce tonos.

Hablaba de un principio pedagógico que podía describirse en parejas de opuestos, intuición y método, capacidad de vivencia subjetiva y capacidad de reconocimiento objetivo, trabajo y juego.

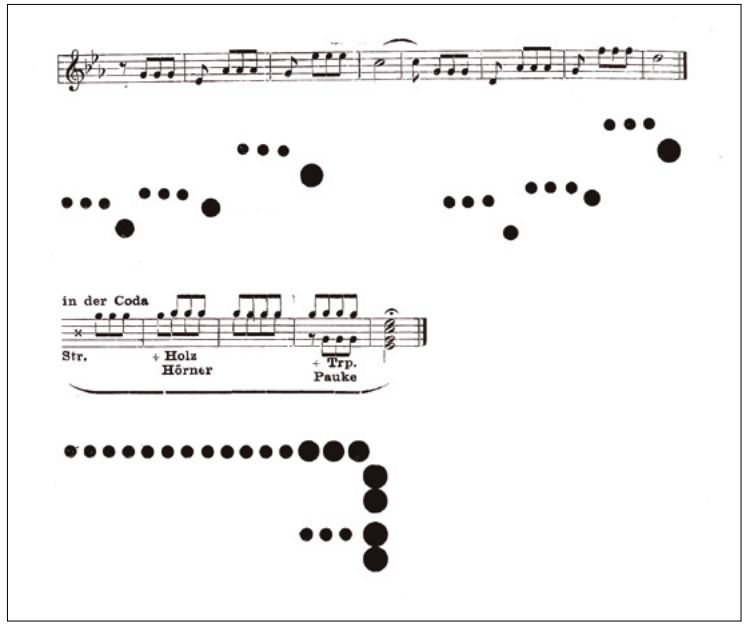
En mayo de 1919, en una exposición de sus cuadros en Viena, Itten conoció al compositor Joseph Matthias Hauer, al que le unió una larga e intensa amistad, y que publicaba en ese momento su teoría de la música atonal en doce tonos en 1919 (un poco por delante de Arnold Schoenberg). Hauer había formulado una versión del arte en la que por 1ª vez se hacía mención a la composición de melodías atonales de los 12 tonos de la escala atemperada. Presentó ejemplos de piezas para piano y lieder con una música totalmente abstracta que prescindía del tonal cromático, de la dinámica y el ritmo en el sentido tradicional.

En los años que precedieron la formación de la Bauhaus, Itten y Josef Matthias Hauer investigaron sobre la relación entre sonido y color. Mientras Itten trabajaba en composiciones abstractas basadas en proporciones matemáticas y divisiones rítmicas, Hauer construía sus teorías a partir de las relaciones entre los colores y las notas musicales, mediante lo que él denominó Círculo de sonido y color. Inspirado por las pinturas de Itten, Hauer desarrolló varios motivos formales divididos según sus combinaciones con diferentes colores en 12 grupos.

Josef Hauer amalgamó color y música. Abogó por que todos los semitonos se empleen igualmente en toda la composición musical, y creó na rueda de color de doce divisiones para albergar cada uno de los doce semitonos de una escala musical. Hauer postuló que los sistemas formales de color y música estaban por encima de la naturaleza; como construcciones hechas por el hombre, forman un mundo más allá de todas las ideas y sentimientos.

Hauer encontró su forma favorita, el *zwölftonspiel,* en el que se rumia una fila ordenada de doce tonos en todas sus diversas permutaciones sin preocuparse por los temas, la estructura dra-

KANDINSKY. *MELODÍAS TRADUCIDAS A PUNTOS (EN PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO)*, 1926



mática o la mayoría de las otras restricciones de composición normal Estas piezas generalmente no duraban más que unos pocos minutos y, como tal, Hauer escribió alrededor de mil de ellas para varias combinaciones instrumentales, incluido el piano solo.

Importante la participación de otros profesores de la Bauhaus como Gertrud Grunow una pedagoga amiga de Itten, en el que su método educativo, denominado «Enseñanza Armonizadora» fue realmente importante. En un artículo básico, «La construcción de la forma viva a través del color, la forma y el tono» hace hincapié en la importancia del oído que determina el sentido del equilibrio.

SCHOENBERG-HAUER

Pero, si se examinan con precisión ambas posturas, se llegará a la conclusión de que se trata de técnicas distintas e incluso de orientaciones estéticas diferentes. En común tienen el uso de los doce sonidos cromáticos, pero Hauer la verdad es que no llegó nunca a concebir una música estrictamente atonal sino una especie de música pan-tonal o poli-tonal que dimanaba de las fricciones entre lo que él llamaba *melos,* (concepto de lo atonal) y lo que denominaba *Rhytmus*, que era su contra-concepto (lo tonal).

Pero, tal vez la diferencia más importante es que Hauer no suele trabajar con auténticas series, sino con tropos (un tropo es una colección desordenada de diferentes alturas, un marco de relaciones de intervalo contextual) con grupos de 6 notas, dividían la serie de 12 y cada uno de ellos con una estricta relación interválica. Incluso establece una amplia tabla de tropos posibles y desarrolla una compleja técnica de trabajo con ellos, pero las posibilidades musicales son menores que en el dodecafonismo de 12 notas, en el que Schoenberg era un maestro.

La aparición de imágenes seriadas a principios del siglo XX es un indicativo de como los pintores querían remitirse al aspecto temporal de la música al movimiento y al tránsito mediante un arte puramente estático.

Otra relación de esta pintura con la música dodecafónica es el uso que hace esta de la melodía de timbres (en alemán *Klangfarbenmelodie*), un sistema de composición musical en la que se sustituyen las series de notas del pentagrama por sus valores tímbricos (timbre sería algo así como el carácter del sonido, la cualidad que nos permite diferenciar un sonido de otro) de modo que se cambia de instrumento en cada nota **de una** melodía, cambiando así de timbre, y obteniendo una secuencia de puntos multicolores en sucesión. En ella los instrumentos son utilizados solamente en función del timbre.

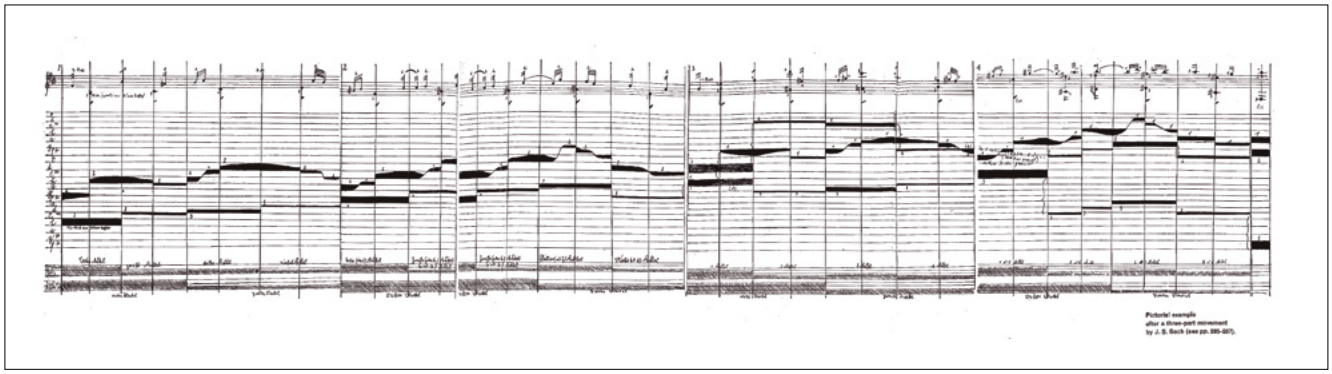
PAUL KLEE

Paul Klee, maestro fundamental de la Bauhaus desde 1921, siempre compartió las posiciones de la vanguardia, excepto en un nivel, el de la música. Hijo de músicos, esposo de una pianista de concierto, él mismo violinista de alto nivel

Para él la creación musical alcanzó su punto máximo en el siglo XVIII en una edad de oro que va de Bach a Beethoven, con Mozart como piedra angular. Con Mozart, todo es armonía y serenidad, y es exactamente la síntesis milagrosa de la sensibilidad, sensualidad, ciencia y naturalidad que Klee nunca dejó de buscar, estudiar y visualizar en su propio trabajo creativo.

Su pensamiento como artista se relaciona con la transposición del potencial de la polifonía a las artes plásticas. Cuando Paul Klee habla de color, piensa en la polifonía y no en la policromía. Incluso en los trazos de su dibujo, se refirió a un concepto de ritmo en lugar de uno de forma. Se relaciona con los dos dominios utilizando una base conceptual, una especie de «construcción armónica». Su enfoque no implica identificar subjetivamente la pintura con la música, sino identificar equivalentes matemáticos y escalas de correspondencia.

Klee eligió la música para mostrarla en pintura, para hacer visible su belleza en su orden



PAUL KLEE. *DIARIOS. (REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL ADAGIO DE LA SONATA PARA VIOLÍN Y CLAVE BWV 1019 DE J.S. BACH)*, 1921

interno, principalmente en su ordenamiento temporal. Por eso todo su lenguaje visual se basa fundamentalmente en el ritmo, la disección que hace en sus apuntes denominados «Contribuciones a una teoría de la forma pictórica». Tanto en sus cuadros, como en los abundantes apuntes y trabajos teóricos, se encuentran presentes de forma permanente conceptos como tonalidad, ritmo, repetición, variación, acento, textura, línea o armonía.

Esto ya nos permite ir sacando conclusiones respecto de la forma de pensar de la Bauhaus que hacía coincidir, a la par que un modelo teosófico en la percepción de las cosas, de carácter expresionista, también un modelo estructuralista, basado en la sistematización y en la clasificación, una auténtica codificación lingüística.

Hay una correspondencia entre los trazos claros, las líneas precisas, las onduladas curvas melódicas de Mozart, las estructuras rítmicas firmes, la escritura rigurosa y el dibujo puro, la coloración sutil, el equilibrio formal y la lógica casi cromática de Paul Klee.

Incluso cuando su exploración artística alcanzó su cumbre, se mantuvo preocupado por cuestiones que concernían a la música. El hecho de que muchas de sus pinturas tuvieran música como tema podría llevar a pensar que las alegorías gráficas, y las partituras musicales en particular, conforman lo esencial de la relación que trató de establecer entre las disciplinas.

LA SEMANA DE LA BAUHAUS

Semana de la Bauhaus. El gobierno concedió un crédito a la Bauhaus con la condición de que realizara una exposición donde mostrara sus progresos.

Gropius puso toda la escuela a trabajar en el proyecto y el Consejo de Maestros decidió presentar en la exposición una casa modelo en cuya construcción participarían todos los talleres, Fue diseñada por Georg Muche, un pintor y profesor en la Bauhaus.

Los miembros de la escuela decidieron organizar una gran exposición (de julio a septiembre de 1923) que tuvo su culmen con la Semana de la Bauhaus, del 15 al 19 de agosto, durante la que se programaron conferencias, conciertos y representaciones teatrales.

También en el programa musical estaba representada la vanguardia: se tocaron obras de Paul Hindemith, Busoni, Ersnt Krenek e Igor Strawinsky. Los alumnos interpretaron el «Cabaret mecánico» y el punto culminante lo constituyó el «Ballet triadico», de Oskar Schlemmer.

Otro de los músicos que transformó su manera de componer en los años 20, en pos de que su música resultara más accesible y esencial, fue el compositor, teórico, profesor, instrumentista de viola y director, Paul Hindemith.

Esta obsesión por ir a la esencia de las cosas, a su utilidad, a su función, es la base de lo que se

ha llamado la «Nueva Objetividad», una corriente artística, o mejor, una forma de pensar, que no solamente se implantó pronto con fuerza en la Bauhaus de Dessau, en el diseño y la arquitectura, sino en la pintura, el cine, la fotografía, la literatura y también como no, en la música.

El movimiento Nueva Objetividad encontró concreción en la arquitectura de Walter Gropius, el teatro y la poesía de Bertolt Brecht, en la música especialmente de Paul Hindemith y de Ernst Krenek. La música de la Nueva Objetividad rechaza cualquier sofisticación, intelectualismo o refinamiento, propugna un retorno hacia la simplificación del lenguaje y de la forma.

Los músicos de la Nueva Objetividad impelen con sus composiciones hacia una concepción casi artesanal de la música. En los años 20 Hindemith adopta el papel de músico artesano, de artista-artesano, lo mismo que proponía la Bauhaus.

En cuanto a la música de Busoni es de una complejidad típicamente contrapuntística (dicho de otro modo, se encuentra formada por varias líneas melódicas entremezcladas). A pesar de que sus composiciones no sean nunca completamente atonales en el sentido schönbergiano de la palabra, sus obras tardías se distinguen por una tonalidad indeterminada.

Krenek nunca dejó de estar interesado en la sonoridad de sus cuartetos, y hasta qué punto su música se podía adaptar a las posibilidades técnicas de los instrumentos que conforman el tradicional cuarteto de cuerda. Su lenguaje tonal y voluntariamente sencillo alternaba con elementos de jazz, y con pasajes cantables a la manera de Puccini. Krenek creía, en esta época de su carrera, que la música habría de ser escrita para el placer de la comunidad.

Y el que tuvo más éxito... La historia del soldado se puede calificar como una obra a caballo entre el ballet y la ópera de cámara. Con texto de Ferdinand Ramousse y música de Stravinsky, había sido estrenada cinco años atrás en el teatro Municipal de Lausana, en septiembre de 1918. La orquesta de esta obra de cámara utiliza los registros más agresivos de la familia tradicional de instrumentos: dos maderas, clarinete y fagot; dos metales, corneta de pistón y trombón; cuerdas agudas (violín) y cuerdas graves (contrabajo) y un conjunto de percusión próximo al de las baterías de jazz.

Gran revolucionario del ritmo, estableciendo en él la base del desarrollo, musical, con ritmos sincopados, hermanamiento ritmos simétricos y asimétricos, algo inverosímil en la etapa anterior, y poder crear formas que no deban nada al sistema armónico. Nos dice Pierre Boulez sobre Stravinski: «...bajo una estructura móvil podemos tener una estructura fija que armónica y rítmicamente interfieren con la primera. Existe un refinamiento en la simetría y asimetría de los periodos, una variación renovada del fenómeno rítmico, basada en el empleo de valores irregulares».

Vemos que la Bauhaus va derivando más de la expresión hacia un carácter más constructivista, más mecánico, en el sentido más artístico de la palabra. «El cabaret mecánico» o «el ballet mecánico».

Hanz Heinz Stuckenschmidt pone una música mecanizada a unos bailarines recubiertos con figuras abstractas, diseño de Kurt Schmidt. Aquí se ve ese aire mecanicista y constructivista que va a presidir a la Bauhaus de Dessau.

LASZLO MOHOLY-NAGY

Cuenta Stuckenschmidt, auténtico cronista de la musicalidad de la Bauhaus, «...A Moholy-Nagy le interesaba la posibilidad de reproducir el arte de forma mecánica. Vio en el gramófono el futuro musical pero no quería usarlo como medio de reproducción, sino como generador de sonidos. Tocamos los discos al revés, se les realizó agujeros excéntricos, se rayaron las muescas, produciendo ruidos y distorsiones rítmicas, lo que podía suponer una música original para discos».

Las experimentaciones que por entonces ocurrían en la Bauhaus, aunque no determinantes, estaban de la mano con el mismo que

instauró el sonido y la música como pedagogía, Moholy-Nagy, que en 1922 haría un trabajo sobre el disco de vinilo llamado Producción-Reproducción, lo que este proponía era «un camino sistemático para la experimentación y la reflexión en torno al sonido fijado en el disco». La manera de hacerlo fue hacer surcos en el registro fonográfico y mirar este tipo de gráficas como se relacionaba con los sonidos, unos sonidos que resultaron singulares, es así que Moholy no solo tiene una preocupación por los sonidos del gramófono sino una por los fenómenos existentes y las posibilidades del objeto mismo de grabado, el soporte fonográfico como creador de sonidos inauditos (como el glissandi), lo que luego ahondara la música concreta.

En 1924, Moholy-Nagy «Esbozo de partitura para una excéntrica mecánica»); lo que el maestro de la Bauhaus proponía era hacer una síntesis de movimiento, luz, sonido y color pero que por desgracia solo pudo llevar a cabo la sección correspondiente al sonido en el cual mezclaba diferentes elementos como el ulular de las sirenas de fábrica, junto a percusión e instrumentos mecánicos, fomentando así la relación el sonido con la materia, luz (color).

OSKAR SCHLEMMER Y EL BALLET TRIÁDICO

Oskar Schlemmer entra a formar parte de la historia de la Bauhaus, en el momento en que pasa a dirigir el departamento de teatro de la escuela.

Hay que hablar, como expresión de esa conjunción del arte plástico, musical y performativo, de un ballet, del Ballet triádico. Una obra de arte total, firmada por Schlemmer, y con música de Paul Hindemith. Este ballet se había estrenado en Stuttgart en 1922 pero no fue hasta 1923 cuando se representa en la Bauhaus, con un éxito apabullante.

Este Ballet combina la danza, el vestuario, la pantomima y la música. Los bailarines iban vestido como figurines, formas geométricas constituían sus «ropajes» y representaban sus cuerpos.

OSKAR SCHLEMMER. BALLET TRIÁDICO. 1923

Ya el título en sí era una creación, derivada de la triada, del tiriple, o del tritono, que era una danza de tres partes con tres danzas distintas. Su carácter iba cambiando de lo cómico a lo dramático.

La meta artística de Schlemmer se podría circunscribir a la esfera de lo metafísico, coordinar la persona y el espacio que la rodea era una de las preocupaciones de la escuela. Los figurines de Schlemmer están creados mediante formas que también son constitutivas del espacio bauhasiano. La persona pertenece a ese espacio habitable de la Nueva Objetividad, y el espacio pertenece también a la persona. Los personajes del Ballet triádico de Schlemmer se mimetizan con el espacio a través de formas que también constituyen la arquitectura del lugar.

LA BAUHAUS EN DESSAU

Dessau. La semana de la Bauhaus sirvió para que la Escuela siguiera adelante, pero con algunas condiciones por parte del gobierno, que aspiraba a que la Bauhaus se convirtiese realmente en una fábrica de producción, tanto de proyectos arquitectónicos como de objetos de diseño. En una palabra, en una Escuela en la que se creara de forma sostenible. Así es como la Bauhaus, huyendo también de la hostilidad política y social de Weimar, se traslada a Dessau, a otra pobla-

ción, a un funcional edificio proyectado por Walter Gropius en la que comienza una nueva etapa para la Escuela, en la que prima lo pragmático, lo utilitario.

El edificio de la nueva Bauhaus no puede ser más funcional, con volúmenes arquitectónicos sobrios y armónicos forman un campus donde los profesores tienen su propio espacio, su residencia dentro del edificio, y los talleres son luminosos y diáfanos. La Bauhaus camina hacia convertirse en una Escuela Superior de Diseño, donde la Nueva Objetividad, el constructivismo ruso y el neoplasticismo de De Stijl son sus grandes influencias.

Para el acompañamiento o no de las festividades la Bauhaus disponía de un grupo de jazz llamado Bauhauskapelle o Bauhaus Jazz Band que tuvo actuaciones propias, casi siempre allegadas a la cultura, en 1925 hacen *Alabamy Bound*, la pieza alude a un tren y es interpretada y transformada según los propósitos de la Bauhaus, lo mismo ocurrió con la pieza *I've Found a New Baby* una canción comercial conocida en los años veinte, a la cual parodian e incorporan sonidos como disparos y silbatos; un tratamiento parecido le ocurre a *Sleepy Time Gal* canción también corrompida al estilo de la Bauhaus; parodia también *Moonlight and Roses* una canción romántica que es llevada al extremo.

Se utilizan elementos extra-musicales como el claxon, maquinas hechas por ellos, megáfonos hasta movimientos de sillas, siempre estaba el elemento del juego y del sonido inesperado.

CONCLUSIÓN

> «La idea dominante de la Bauhaus es también la idea de la nueva unidad, la unión de varias 'artes', 'direcciones' y manifestaciones en un todo indivisible anclado en la propia persona y que no adquiere sentido y significado sino a través de una vida viva».
>
> WALTER GROPIUS, 1923.

> «Es sorprendente comprobar que la música más espiritual, o que mejor conduce hacia alturas místicas, es también la más innovadora y 'progresiva': de Franz Liszt a Oliver Messiaen, o a Giacinto Scelsi; de Arnold Schönberg a Iannis Xenakis, o a Karlheinz Stockhausen, o a Pierre Boulez, a John Cage o a Morton Feldman, esa vocación y destino de la mejor música demuestra que espiritualismo e innovación, 'de vanguardia' parecen ser, en música, una conjugación necesaria.»
>
> EUGENIO TRÍAS

> «Para indagar sobe los sonidos tiene que entablarse una relación entre todos los ámbitos que lo estudian, el compositor, el artista, el científico, todos son arquitectos y diseñadores del espacio real.»
>
> PIERRE SCHAFFER

Realmente la influencia de la música en todo el arte que se produjo en la Bauhaus fue permanente, constante, reflexiva, profunda, filosófica, a la vez que científica. •

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos.* Catálogo exposición. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2003.

ABRAHAM, GERALD. *Cien años de música*. Alianza Editorial, Madrid, 1985.

https://danielachg.wordpress.com

CHÍAS NAVARRO, PILAR. *La percepción del espacio: evocación de sensaciones sonoras*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Cuaderno 140.01 / 5-11-2002.

DE BLAS GÓMEZ, FELISA. *Música, color y arquitectura.* Nobuko, Buenos Aires, 2010.

HERZOGENRATH, WULF. *Las cinco Fases de la Bauhaus.* En *Utopías de la Bauhaus,* catálogo de la exposición en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 9 de marzo a 20 de abril de 1988.

KANDINSKY, VASSILY. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos.* Barral Editores, Barcelona, 1970.

KLEE, PAUL. *Schöpferische Konfession*. Erich Reiss Verlag. Berl*ín. 1920,* (*Tribuna del Arte y la Época*. Colección de escritos editada por Kasimir Edschmid, XIII). Recogido en *-Klee: óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Catálogo Fundación Juan March, marzo-mayo 1981.

KLEE, PAUL *Clase en la Bauhaus desde el punto de vista del alumno*. En *Utopías de la Bauhaus*. Catálogo de la exposición en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 9 de marzo a 20 de abril de 1988.

MARCO, TOMÁS. *La utopía dodecafónica,* en *Pensamiento Musical y siglo XX*. Fundación autor, Madrid, 2002.

SALVETTI, GUIDO. Historia de la música; el siglo XX, primera parte. Ediciones Turner, Madrid, 1991.

TRÍAS, EUGENIO. *El hilo de Ariadna musical*. En *El canto de las sirenas,* Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, págs. 870-884.

TRÍAS, EUGENIO. *Schoenberg. La nueva teología musical*. En *Op. Cit*. págs. 440-480.

VADILLO RODRÍGUEZ, MARISA. *La música en la Bauhaus (1919-1933): Gertrud Grunow como profesora de armonía. La fusión del arte, el color y el sonido.* Anuario Musical, n.º 71, enero-diciembre 2016, 223-232. ISSN: 0211-3538.

WICK, RAINER. *Pedagogía de la Bauhaus.* Alianza Forma, Madrid, 1986.

DISCOGRAFÍA

Bauhaus reviewed (1919-1933). Archive English language spoken Word recordings bay Bauhaus directors, Walter Gropius and Ludwig Mies Van der Rohe, with teacher Josef Albers. LTM Compact Disc 2472.

Kandinsky et la musique. JUNG, ADRIEN (Mastering). A&T Lito (París) Ensemble (Luxembourg) AL/EN 2004-06-06. Bella Música. Colección La música en el Museo, Centre Pompidou, París. SEL CLASSICS (Luxembourg) S.A.

Klee et la musique. JUNG, ADRIEN (Mastering). A&T Lito (París) Ensemble (Luxembourg) AL/EN 2004-06-05. Solistes Europeens (Luxembourg). Colección La música en el Museo, Centre Pompidou, París. Sel Classics (Luxembourg) S.A.

Música alrededor del Bauhaus. Steffen Schleiermacher (piano). Rec. 1998, Fürstliche Reibahn Arolsen, Bad Arolsen, Alemania ODM 613 0878-2.

Nelly (Pétro) Van Doesburg, piano. Repertoire de Stijl: Bauhaus: Dada. Piano repertoire performed by Nelly (Pétro) Van Doesburg (1899-1975) at De Stijl, Bauhaus and Dada events between 1921 and 1925. LTM Compact Disc 2495.

Picasso et la musique. JUNG, ADRIEN (Mastering). A&T Lito (París) Ensemble (Luxembourg) AL/EN 2004-06-04. Bella Música. Colección La música en el Museo, Centre Pompidou, París, 2004.

EL LEGADO DE JULIO DIAMANTE

HOMENAJE A JULIO DIAMANTE

El pasado 17 de marzo de 2019, el Festival de Málaga rindió homenaje a Julio Diamante, cineasta y director de la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena (SICAB) desde su cuarta edición hasta 1989. La SICAB cumple 50 años, motivo por el cual, Málaga le ha dedicado una exposición que puede verse en la Sociedad Económica de Amigos de El País desde el pasado 1 de marzo de 2019.

INTERVENCIÓN EN EL ACTO DE DONACIÓN DEL «LEGADO JULIO DIAMANTE» A LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. ACTO CELEBRADO EN SALÓN DE JUNTAS DEL RECTORADO, SITO EN EL RECTORADO DE LA AVENIDA DE CERVANTES, EL 8 DE JULIO DE 2019

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Sr. Rector, Sra. y Sr. Vicerrectores, Sras. y Sres. Académicos, Sr. D. Julio Diamante, Sras. y Sres.

Hoy nos convoca aquí un acto inusual. Y es infrecuente porque nuestro pueblo, tan generoso para muchas cosas, tan solidario en ocasiones excepcionales, no suele serlo en actos que ayuden a conformar conscientemente la memoria colectiva. De alguna manera somos dados a instalarnos en esa región que acrecienta el olvido y que se acoge al lema de «tras de mí, el diluvio».

Pero no es este el caso. Hoy asistimos a un acto de harta liberalidad guiado por la conciencia de estar obrando para el mañana. Pero es este un acto de naturaleza bifronte, como en el fondo toda donación lo es. Por quien da y por quien, agradecido, recibe y adquiere compromisos al respecto. Aunque por en medio de todo el proceso haya habido, y de modo muy significativo, personas e instituciones a las que luego haremos debida mención.

Don Julio Diamante. Él es el protagonista principal aquí, él y su generosidad surgida del convencimiento de que todo su hacer, su vida entera, en realidad no ha sido sino una extraordinaria aventura personal y, al tiempo, colectiva. Así es el cine, un arte que para desarrollarse ha de conjuntar y conjugar a muchos, a oficios muy diferentes, a protagonistas muy distintos para, al final y bajo una sabia dirección, poder alumbrar, esas maravillosas historias que nos harán reír, llorar, meditar o quedarnos completamente sobrecogidos.

No hace aún una semana, tuve el honor de presentar al Sr. Rector de la Universidad en un acto público de muy diferente condición a éste; era un foro empresarial. Me referí allí al diagnóstico que el brillante y muy agudo catedrático de Astronomía y Matemáticas don Diego de Torres y Villarroel dijo al analizar la crisis de la Universidad española a finales del siglo XVII y cito literalmente: «el mundo está ya de otro humor que el que tenía cuando se fundó la Univer-

EL DIRECTOR DE CINE JULIO DIAMANTE (CÁDIZ, 1930). FOTO: JOAQUÍN HERNÁNDEZ KIKI

sidad de Salamanca, y los hombres en esta época aspiran a otras máximas y otros estudios más conformes al genio del siglo».

Siempre me maravilló esa expresión: *genio del siglo*; por su concisión, por su precisión y por su belleza en el decir. Pues bien, aceptando la altruista donación de Julio Diamante, la Universidad de Málaga está tomándole el pulso a nuestro tiempo, conservando su memoria; está fundiéndose con el genio del siglo, porque el cine constituye el acervo común de nuestro tiempo a caballo entre dos centurias. Los libros y documentos de nuestros archivos y bibliotecas son como los ladrillos con los que se construye el edificio de la memoria colectiva, de la historia y aquí hay investigadores que saben de lo que hablo y que lo viven día a día.

Quien quiera estudiar la época del cine español de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, quien quiera investigar sobre la Semana Internacional del Cine de autor de Benalmádena, quien quiera conocer esa etapa de nuestro cine por dentro, tendrá que acudir desde ahora al archivo Julio Diamante de la Universidad de Málaga. Es esta una forma de ejemplar de servir a la sociedad y al país.

Muy cerca de donde físicamente va a estar el legado que hoy nos concierne, se halla la biblioteca Alfonso Canales, gran intelectual e insigne poeta, inolvidable Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Se trata de la que fue mejor biblioteca privada de Andalucía y primera que, con su archivo adjunto, fue declarada Bien de Interés Bibliográfico de esta Comunidad Autónoma. Hoy, gracias a la generosidad del poeta y su familia y a la muy significada de esta Universidad, los libros están aquí a disposición de todos; son ya un bien común puesto que son de nuestra Universidad. Se trata de una biblioteca de las denominadas «humanistas» por ser generalista; lo que quiere decir no especializada sino de aquellas que por el amplio espectro de las materias de que trata es capaz de ofrecer una mirada general sobre el mundo en la época en que la biblioteca se formó.

El legado Julio Diamante, por su rigor y por su singularidad y rareza, es, en cambio, una biblioteca especializada que permite el conocimiento de una concreta disciplina, el cine y el de un tiempo y unas actividades específicas con él relacionadas y con especial referencia a Málaga y su provincia. Así pues, me atrevería a decir que estos documentos, estos libros y publicaciones, llegan a la UMA para iniciar una segunda vida, porque así será cuando los estudiosos acudan a ellos. Muy bien lo expresó Quevedo en su hondo soneto:

Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos...

Y así, estos libros, estas revistas y documentos de su legado, don Julio, aparentemente yertos ya, revivirán cuando ojos escrutadores y amantes del cine y de su historia, dialoguen con ellos, vuelvan a mirarlos y leerlos con el amor del investigador o del meramente curioso.

No me corresponde a mí glosar la figura artística y el discurrir profesional de don Julio Diamante, que esa es tarea de don Manuel Bellido Mora, pero sería muy injusto y discorde a la verdad si no hago una referencia a determinadas personas que han hecho posible, no ya este acto, que también, sino el hecho mismo que aquí nos convoca.

Las instituciones son las que dan carácter de perdurabilidad a las actividades de los hombres. Ellas son necesarias, pero sin personas concretas que las sirvan nada pueden hacer. Hay una figura embrionaria de esta historia y me refiero al académico don Carlos Taillefer de Haya. Una vez el Sr. Diamante le expresó el deseo de que no quería que se perdiesen su archivo y biblioteca y que sólo confiaba para ello en instituciones de plena seriedad y con acreditada durabilidad en el tiempo, don Carlos lo planteó en la Academia de Bellas Artes y ésta por unanimidad, reunida en sesión Plenaria, acordó dirigirse a la Universidad por estimar que ese era el lugar idóneo para su conservación y estudio. Es en ese momento

EL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, EL DIRECTOR DE CINE JULIO DIAMANTE, Y EL RECTOR MAGFCO. DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ

cuando aparecen don figuras claves también, el Vicerrector de Relaciones Institucionales, don Juan Antonio García Galindo y la Vicerrectora de Cultura, doña Tecla Lumbreras. Y gracias a todos ellos comenzó el proceso que hoy culmina. La Real Academia que me honro en presidir ha servido de mediadora, de puente entre donante y donataria y por ello en el Convenio que va a suscribirse aparece ella y, en señal de colaboración entre instituciones, los académicos tendrán para el uso y estudio de esta documentación la misma consideración que los investigadores de la UMA. Un feliz final para un buen principio.

Hace ya unos años, entre esta querida Universidad y la Real Academia de Bellas Artes se firmó un convenio marco que sirviera de base a actividades concretas que entre las dos instituciones pudieran desarrollarse y recuerdo que, al concluir la firma, el Rector dijo: Señor Presidente, espero mucho de este convenio y del trabajo conjunto de las dos instituciones. Sr. Rector ¿No es esta una buena manera de colaborar?

Gracias don Julio Diamante, gracias también a don Carlos Taillefer, a don Juan Antonio García Galindo, a doña Tecla Lumbreras, a la Universidad de Málaga representada por su Rector Magnífico, por haber andado hasta el final este camino que culmina en la dación y aceptación del legado de un rebelde muy activo que, con su conducta acredita un gran amor a la sociedad de sus días y a todos cuantos en el futuro le sucedan en este en esta extraña pero apasionante singladura que es el tiempo común; es decir, la vida.

LA MEMORIA DE UN REBELDE (ORIGEN E HISTORIA DEL LEGADO DIAMANTE)

CARLOS TAILLEFER

ACADÉMICO DE Nº, SECCIÓN DE ARTES VISUALES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

En septiembre de 2017 sonó el teléfono en mi casa de Madrid. Al otro lado, Sagrario Muñoz Calvo, actual pareja de Julio Diamante.

> «Carlos, te llamo en nombre de Julio: y es que ha cambiado de opinión, pues su Lega-

DE IZQUIERDA A DERECHA: CARLOS TAILLEFER, JUAN ANTONIO GARCÍA GALINDO, JULIO DIAMANTE, TECLA LUMBRERAS Y JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

> do, que en principio iba para Cádiz, ahora queríamos ver la posibilidad de donarlo a Málaga, y Julio pregunta en qué institución o lugar se te ocurre que sería el adecuado para depositarlo».

Esta inesperada llamada y propuesta me puso muy nervioso. Conociendo bien a Julio y tras hablarles de la Universidad (UMA), del Ateneo, del departamento de Historia contemporánea de la facultad de Ciencias de la Información, etc... me dice Sagrario: «No, no, Carlos, habíamos pensado donarlo a la Academia de Bellas Artes de San Telmo; vosotros los académicos tenéis un sentido del Tiempo, de la Longevidad y de la Custodia que no lo tienen otras instituciones». Mi sorpresa fue enorme, inesperada y les pedí unos días para pensarlo, reflexionarlo y ver cuál sería el lugar idóneo para que ese tesoro fuera depositado en Málaga.

Nada más colgar, hice dos llamadas: una primera a mi Presidente de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna, y otra segunda a Juan Antonio García Galindo, Vicerrector de la UMA, para explicarle lo ocurrido.

Los dos, inmediatamente, se dieron cuenta del enorme interés que para Málaga tendría que el «legado Diamante» fuera depositado en nuestra ciudad.

La Real Academia de Bellas Artes de Málaga no tiene recursos para poder hacerse cargo de todo lo que implica el traslado y custodia del material.

Así que, aprovechando un acuerdo reciente de cooperación entre la UMA y la Academia, después de numerosas reuniones y un largo periodo de paciencia y tiempo, ambas instituciones se pusieron de acuerdo.

Fundamental fue un viaje realizado a Madrid en un día de fría primavera, 9 de abril del 2018, para ver las dos dependencias donde se encontraban los libros y documentos de Julio Diamante. Fuimos: José Manuel Cabra de Luna y yo mismo por parte de San Telmo y Juan Antonio García Galindo y Tecla Lumbreras por parte de la UMA. Nos dimos cuenta en la visita de que se trataba de un Legado cualitativamente importante, más que cuantitativo. Porque lo que ha atesorado Diamante a lo largo de su vida, además de libros importantes, son sobre todo documentos, archivos y carpetas muy singulares relacionados con la cultura en general y la cinematografía en particular.

Después de varios viajes de ida y vuelta, incluyendo uno por parte de Julio a Málaga para aceptar y dar el visto bueno al espacio donde se conservaría todo, y de una paciente y larga negociación, Julio Diamante dio su sí y pocos meses después se firmó el acuerdo en un acto solemne en el Rectorado de la Universidad. Diamante siempre insistió en donar su legado a cambio de nada, con la condición de que una vez archivado y clasificado fuese algo «vivo», y en vida de él, al servicio de los investigadores, estudiantes, cineastas y ciudadanos en general que se interesasen por el mismo. Le horrorizaba pensar que podría terminar metido todo en cajas de cartón.

El azar de la vida hizo coincidir que su instalación se está efectuando en un local/espacio gemelo frente al Legado de Alfonso Canales, en unas instalaciones del antiguo edificio de Magisterio en el campus de El Ejido. Curiosamente, la primera persona en Málaga que le hizo un homenaje a Diamante en el Ateneo, hace muchísimos años, fue el propio Alfonso Canales.

Málaga acaba de recibir un gran tesoro. Gracias, Julio.

PALABRAS PRONUNCIADAS EN EL FICCAB DE BENALMÁDENA, EL 8 DE NOVIEMBRE DE 2018

CARLOS TAILLEFER
ACADÉMICO DE Nº, SECCIÓN ARTES VISUALES, REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

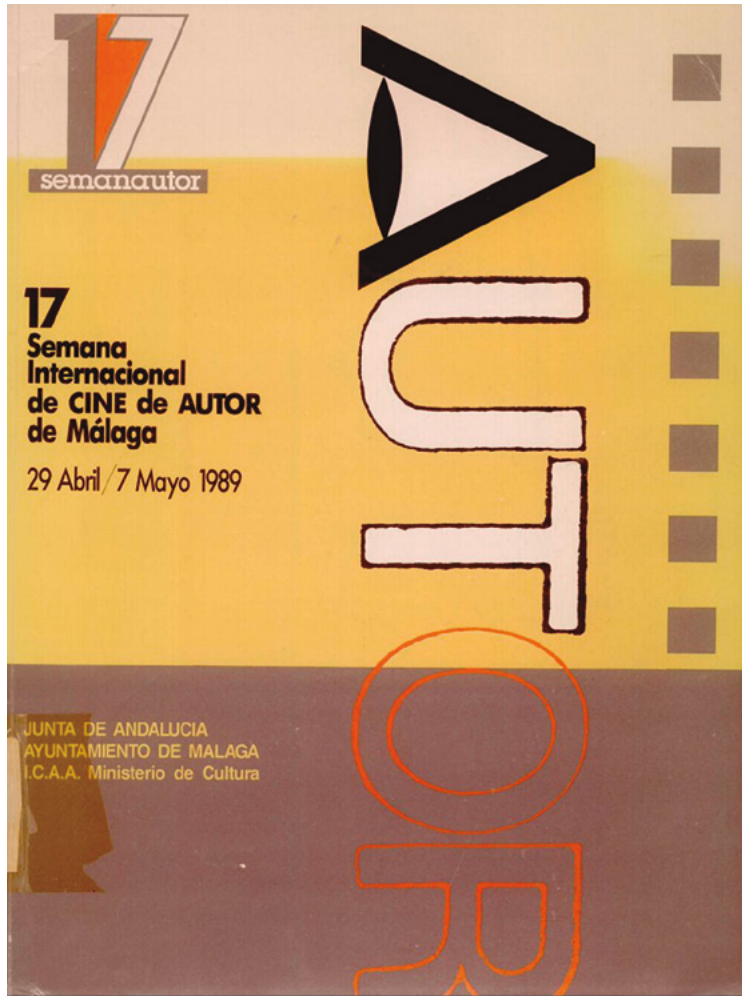
Buenas noches a todos, Alcalde, Concejala de Cultura, autoridades, Jaime Noguera, espectadores presentes:

Cuando yo era estudiante de cine en Madrid, alguien me habló de que en mi tierra se celebraba un Festival de cine «especial», donde se proyectaban películas «prohibidas» por la censura franquista.

En noviembre de 1972 viví en directo, siendo aún estudiante, mi primer festival de cine, el festival se llamaba *Semana de Cine de Autor de Benalmádena*. Empezaba un viernes y terminaba el domingo de la semana siguiente: diez días de proyecciones a cinco películas diarias, con un total de 45 títulos, con sus ruedas de prensa y mesas redondas correspondientes.

Benalmádena entendía el cine como un hecho cultural y un instrumento de libertad. Contenía, sin lugar a dudas, la propuesta más interesante, arriesgada e innovadora de la historia de los festivales de cine en España durante aquellos años. Su rigor e inteligente programación nos descubrió a muchos espectadores nuevos mundos cinematográficos, directores de cine y movimientos artísticos insólitos que, gracias a Benalmádena se conocieron por primera vez en España, en plena dictadura franquista, durante la transición y en los primeros años de democracia. Dos décadas, los setenta y ochenta, que fueron fundamentales en el inmediato pasado de nuestro país. Muchos de los que éramos estudiantes en esos años, nos hicimos cinéfilos gracias a la cita anual que suponía acudir a Benalmádena año tras año.

Creo pode decir que existen, al menos, dos generaciones de ciudadanos de Málaga, estudiantes o no en ese tiempo, asiduos al festival, que somos los «niños» o «niñas» de Benalmádena, y que gracias a aquellos años estamos infinitamente agradecidos por haber participado en esa «complicidad» de entender el cine como fenómeno cultural; y no lo digo como nostalgia, para mí un sentimiento de derechas, sino como recuperación de nuestra Memoria Histórica reciente, en este caso de carácter cultural.



CARTEL DE LA 17 SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR DE MÁLAGA, 1989. (ÚLTIMA EDICIÓN)

En noviembre de 1975, en plena celebración del festival, muere Franco, durante el primer fin de semana. Brindamos con champán. Quizás no había en ese momento un ambiente mejor en toda España para celebrar la muerte del Dictador. Pocos años después, en 1978, rodé un mediometraje titulado «Por la gracia de Dios», que estuvo dirigido y producido por mí; se estrenó en el marco del festival de Benalmádena en noviembre de ese año (se cumplen justamente ahora, en estos días, 40 años). Su presentación acarreó una enorme polémica que duró hasta mucho tiempo después.

Hace dos años Ken Loach, alzando orgulloso la Palma de Oro en sus manos, exclamó: «...son necesarios festivales como el de Cannes para la supervivencia del cine; resistid».

Pues bien, quiero hacer mía la frase de Ken Loach y decir: «...son necesarios festivales como el de Benalmádena para la supervivencia del cine; resistid».

Ojalá este hilo de conexión a lo largo de los años entre aquel festival de Benalmádena mítico y el actual festival de cine sirva de alguna manera para recuperar esa forma de entender y disfrutar del cine.

Enhorabuena a todos y a todas, los que habéis hecho que esa llama siga encendida. La gente de la cultura, y especialmente la gente del cine, trabajamos para hacer feliz a la gente, para hacerles reflexionar también. Me gustaría que los políticos fueran conscientes de que la cultura es muy barata y tiene un retorno inmediato; y que cualquier inversión que se haga en cultura es una inversión en educación y en felicidad para todo el mundo.

¡Qué viva el cine!

Buenas noches.

INTERVENCIÓN EN EL ACTO DE DONACIÓN DEL «LEGADO JULIO DIAMANTE» A LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. ACTO CELEBRADO EN SALÓN DE JUNTAS DEL RECTORADO, SITO EN EL RECTORADO DE LA AVENIDA DE CERVANTES EL 8 DE JULIO DE 2019

JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ BUENO

RECTOR MAGFCO. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hoy es un día importante para la Universidad de Málaga. Nuestra institución ha sido elegida y favorecida por un hombre que es historia viva del cine. Ha sido favorecida para ser depositaria de un legado personal que ha ido cultivando y cuidando a lo largo del tiempo.

Julio Diamante no solo es historia viva del cine, es también generosidad y compromiso. Generosidad por haber elegido una universidad pública para que ese impresionante legado de libros, cartelería, y documentos sea accesible a todos, y sea materia de estudio de todo amante del séptimo arte. Y compromiso, el de un creador honesto e insobornable. La vida de Julio Diamante es una lucha constante por la libertad. Lucha pacífica, desde el arte. Vivida en primera persona, fotograma a fotograma, compartiendo sueños de libertad con personajes míticos como Santiago Carrillo, Jorge Semprún, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, y tantos otros. Compromiso con la libertad de creación y de expresión artística, que quedará para siempre en la historia unida al Festival de Cine de Benalmádena que dirigió desde 1972 hasta su final en 1989. El festival fue una ventana a la libertad en las postrimerías de la dictadura. Una ventana que creó vocaciones de cineastas y de cinéfilos. Un lugar de peregrinación, una escuela en la que se aprendía primero a ver cine; luego, tal vez, a hacerlo.

En la gestión universitaria, plagada siempre de actividades de diferente índole, hay actos que realmente son importantes, porque nos marcan y nos enorgullecen. Éste es uno de ellos. Para quienes hemos crecido en la lucha por la libertad y por la democracia, no hay mayor orgullo ni mayor privilegio que compartir este momento. Para la Universidad de Málaga es realmente un honor acoger el legado de un profesional comprometido con su tiempo y de una persona generosa, que hoy lo demuestra con este acto de donación a nuestra universidad pública, que se siente comprometida con su función social y con la creación de ciudadanos críticos en una sociedad libre y democrática. Por ello he de agradecerle a Julio Diamante, en nombre de nuestra comunidad universitaria, esa generosidad, y que haya decidido que sea la Universidad de Málaga la institución que custodie su archivo y la que lo ponga al servicio de los investigadores y estudiosos de todo el mundo interesados por su obra. El legado que aquí nos deja, que llevará para siempre su nombre y nuestro reconocimiento, se incorporará al patrimonio artístico

EL RECTOR MAGFCO. DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ, Y EL DIRECTOR DE CINE JULIO DIAMANTE

y documental de la Universidad de Málaga, enriqueciéndolo, y habrá de convertirse en una herramienta de futuro para nuestra universidad, en un instrumento de cultura, de reflexión, de investigación y de crítica para conquistar el porvenir. Se ubicará frente a frente con el de Alfonso Canales, el poeta que en tiempos difíciles se atrevió a ofrecerle un homenaje en el Ateneo de Málaga. Nuestro más sincero agradecimiento, Julio. Bienvenido a su universidad.

EL LEGADO DE D. JULIO DIAMANTE A LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

JUAN ANTONIO GARCÍA GALINDO
VICERRECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA)
TECLA LUMBRERAS KRAUEL
VICERRECTORA DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA)

El pasado 8 de julio de 2019, el Rector de la Universidad de Málaga, D. José Ángel Narváez, y D. Julio Diamante, director, realizador y guionista de cine y televisión, suscribían en sede universitaria el acuerdo de donación de su biblioteca y archivo bibliográfico y documental a la Universidad de Málaga. Aquel acto, que rubricaba el consenso entre ambas partes, era el colofón a un proceso que ha sido siempre de entendimiento y de confianza mutua. Desde el primer momento, las conversaciones mantenidas entre D. Julio Diamante y los representantes de la Universidad de Málaga encargados de llevar a cabo esta negociación, y que firmamos estas breves líneas, se han desarrollado con la ilusión recíproca de culminar el objetivo de ver conservado y expuesto el legado intelectual del director en nuestra universidad para la consulta de toda la comunidad académica, científica y profesional interesada en su obra.

Fue D. Carlos Taillefer, cineasta malagueño afincado en Madrid, y amigo de Julio Diamante, quien se puso por primera vez en contacto con nosotros para que valoráramos la posibilidad de que la Universidad de Málaga se hiciera cargo de la citada donación, actuando de intermediario del donante y haciéndolo en representación de la Academia de Bellas Ar-

tes de San Telmo, institución a la que debemos esta iniciativa. Dicha propuesta despertó desde el primer momento nuestro interés dado que se trataba de una personalidad muy relevante, cuya trayectoria cinematográfica conocíamos.

Tras una visita a Madrid, donde fuimos recibidos atentamente por D. Julio Diamante, pudimos conocer in situ la amplitud y la enorme riqueza de sus fondos de archivo y biblioteca. D. Julio, con extrema generosidad, nos mostró y explicó con detalle las características y la situación de los mismos. Nos acompañaron durante la visita D. José Manuel Cabra de Luna, presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, y D. Carlos Taillefer, quienes han seguido con nosotros todas las conversaciones previas al acuerdo de donación.

Para acometer la ingente tarea de traer a Málaga tan importante legado era preciso, no obstante, contar con un espacio que se destinara ex profeso para acoger todo el legado, y donde además se emprendiera la catalogación y ordenación previa a su puesta a disposición de los investigadores. Para ello, gracias a la intervención del Vicerrectorado de Smart Campus, y en particular de su vicerrectora, Dª Raquel Barco, se ha habilitado un espacio ad hoc en el campus de El Ejido, en el mismo edificio donde también se conserva el legado de D. Alfonso Canales. Allí, se ubican ya, por tanto, las dependencias que la Universidad de Málaga ha puesto a disposición de D. Julio Diamante para que se preserve su obra. Aspiramos a contar en un futuro inmediato con todos sus fondos organizados y catalogados, para que lo podamos poner a disposición de los investigadores y estudiosos de la obra del gran cineasta gaditano. La cooperación de la Biblioteca General de la Universidad de Málaga es en este punto fundamental pues es la que ha de velar por el máximo rigor en lo que concierne a la aplicación de los criterios científicos de ordenación, análisis e indexación de todo el repertorio.

D. Julio Diamante, a propuesta de la Universidad de Málaga, atendió asimismo nuestra invitación para viajar a nuestra ciudad y visitar estas instalaciones con objeto de que él pudiera darnos su impresión sobre el espacio elegido, mostrando finalmente su conformidad con el mismo. Su excelente disposición nos ha motivado a seguir trabajando en esta dirección, ya que queríamos ser dignos anfitriones de un legado tan importante que con tanta generosidad se iba a depositar en nuestra institución académica. La Universidad de Málaga asumió desde el primer momento el reto de este proyecto, convencida de que viene a enriquecer el patrimonio documental de nuestra universidad, que es uno de nuestros grandes objetivos como institución.

La donación de D. Julio Diamante contiene un fondo muy valioso y heterogéneo, que se conservará de forma diferenciada como legado propio que llevará su nombre. Especializado, sobre todo, en cine, contiene una amplia biblioteca, que incluye su obra publicada y una extensa bibliografía de autores nacionales e internacionales, fondos documentales y audiovisuales propios y ajenos, documentación de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, etc., y todo ello con un amplísimo volumen y tipología que solo su catalogación final podrá determinar.

La figura de D. Julio Diamante sobresale en el panorama cinematográfico español contemporáneo tanto por su compromiso intelectual, artístico y político como por su apertura a nuevas temáticas y cinematografías, y por ser un referente indiscutible para las nuevas generaciones de realizadores, guionistas y estudiosos de la obra cinematográfica. Su capacidad de gestión demostrada durante dieciocho años al frente de la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena (SICAB), en unos años difíciles de cambio de la sociedad española, apostando por el mejor cine de vanguardia nacional e internacional, contribuyó sin duda a la transformación cultural de nuestro entorno.

El legado de D. Julio Diamante enriquece a partir de ahora el patrimonio de la Universidad de Málaga, y muestra su compromiso inequívoco con la cultura y con la investigación.

Este legado hace grande el potencial que Málaga y su entorno tiene ya en relación con el cine y la industria audiovisual. Málaga es tierra de actores, actrices, directores, realizadores, guionistas, productores, etc., de creadores, en definitiva, que aspiran a convertir a Málaga en lugar de desarrollo del sector audiovisual, más allá de todo vaivén coyuntural, en un lugar para la creación estable y para la consolidación de una industria permanente, a lo que no permanece ajena la universidad. La Facultad de Ciencias de la Comunicación de las Universidad de Málaga forma en sus aulas a futuros creadores audiovisuales y a investigadores del sector que, pese a las dificultades del mercado laboral y de la estructura del sistema productivo, están aportando una savia nueva que está en la base de la transformación. La existencia de una Escuela Superior de Arte Dramático, de larga historia; el Festival de Cine en Español, que es cita anual obligada, y con el cual comparte la universidad un premio de investigación cinematográfica y una titulación propia; la celebración en Málaga de los Goya 2020; etc.; son hitos que al sumar van construyendo un espacio adecuado para el desarrollo de la industria audiovisual y de todo lo que ella comporta.

A día de hoy, la biblioteca y archivo de D. Julio Diamante han sido trasladados a la Universidad de Málaga gracias a las gestiones del Vicerrectorado de Cultura, que ha puesto todos los medios para garantizar en condiciones óptimas el transporte de los fondos; y con el concurso del Vicerrectorado de Smart Campus, que ha habilitado el espacio, y del Vicerrectorado de Investigación, de quien depende la Biblioteca General, se ha iniciado el proceso de catalogación y ordenación de todo el material, que vendrá a garantizar la correcta conservación y puesta en valor de los fondos.

Para el Rector de la Universidad de Málaga, como para quienes esto suscriben, esta donación constituye un acto de utilidad pública; puesto que gracias a la generosidad de D. Julio Diamante con nuestra institución, estos fondos que enriquecen nuestro patrimonio cultural beneficiarán directamente a nuestra comunidad universitaria, así como a los científicos e investigadores de todo el mundo que se acerquen a consultarlos, y por ende a nuestra ciudad y a nuestro entorno. Por ello, no escatimaremos esfuerzo alguno en la conservación, preservación y difusión de este importante legado para orgullo de nuestra institución académica.

DESAYUNO CON DIAMANTE
Biofilmografía leída en el acto de donación del legado de Julio Diamante en el Rectorado de la Universidad de Málaga

MANUEL BELLIDO MORA
PERIODISTA DE CANAL SUR TV

A veces, un imprevisto de horario o de protocolo depara beneficios inesperados. Por ejemplo, encontrar un título adecuado y llamativo. Es lo que sucede en este caso. Había optado por el consabido «Los papeles de Julio» ante la falta de algo mejor. Pero en vista de que el acto se ha anticipado, pasando de la hora del aperitivo a la del café, está claro que esto es exactamente un «Desayuno con Diamante».

En su afán reduccionista, la Wikipedia constriñe gigantes. Los achica y minimiza como si toda una vida se pudiera sintetizar de repente en unas cuantas frases sin incurrir en inexactitudes. O en cosas aún peores.

En el caso de Julio Diamante, esta autoproclamada como Enciclopedia Libre falla desde la base y, al indicar su lugar de nacimiento —qué cosa tan simple, ¿no?—, convierte a este insigne gaditano, que incluso tiene calle en la trimilenaria, en un señor de Murcia. Figúrense.

Seguro que Miguel Mihura le hubiera sacado punta sarcástica a este yerro no solo garrafal sino de garrafón. Pues ya, de partida, adultera la fe de bautismo.

Menos mal que, al fin y al cabo, sí se acierta, en cambio, en la fecha del natalicio: 1930. Es

decir que Julio, acostumbrado a balancearse en la elasticidad del tiempo, ya frisa los 90 años, como le ocurre a mi padre. Y es justamente esta circunstancia compartida la que hace que ambos, por ser coetáneos, sean aún «niños de la guerra», pese a su avanzada edad.

En la infancia de estas personas aún perdura el desgarrón de las bombas, el estruendo de la batalla, el espanto inconsolable de la fosa común.

Mi padre me cuenta hechos estremecedores. Él, siendo un párvulo, iba al colegio y, a lo lejos, veía elevarse la nube letal de la artillería. Divisaba desde el patio de su escuela a los aviones empecinados en descargar sin tregua su mortífera munición. Fue sin duda la peor lección de su vida. Todo esto tan bárbaro, esas imágenes aterradoras que no se desvanecen ni menguan así que pasen décadas y centenarios, noqueó a una generación completa.

En aquellas terribles y enloquecidas circunstancias se forjó el carácter luchador de Julio, su radical inconformismo, el esencial espíritu disidente con el que cada día encara el porvenir.

Conoció el dolor de cerca, como algo carnal y de concretos perfiles. El exilio, los apresamientos indiscriminados en su propia familia. De entonces, arranca su fortaleza, el compromiso inalterable y valiente con la libertad.

Con esa actitud vitalista no hay quien lo quiebre. Parece pensar como el pintor granadino Manuel Vela, aunque nacido en Alcalá la Real, que suele decir que «antes morir que perder la vida».

Una frase magistral que le he escuchado estos días a José María Luna en la presentación de *Los cantos de la muerte*, la nueva exposición temporal de la Fundación Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso.

Julio es grande por eso, por su primigenia rebeldía, pero también lo es por su corpulencia. Por una anatomía que es tan contundente como acostumbran a serlo sus opiniones. En este sentido, su fortaleza física es equivalente a su consistencia intelectual. Al hablar de él, la genética y una rigurosa formación intelectual se coaligan. Y ya ven, dan la talla.

Es hombre de acción capaz de subdividirse en varios yos y aplicarse, a través de ellos, en diversas tareas con resultado brillante. Reluciente como lo es su propio apellido. Es lo que definiríamos como un ser multidisciplinar, según la terminología al uso. Y así fue desde el principio.

En la Universidad, en la década de los 50, se las arregló para multiplicarse como lo hacen los cuerpos ante una colección de espejos. Participó en las Conversaciones de Salamanca, donde su trabajo de Prácticas *El Proceso* fue seleccionado junto a *Un sombrero de paja en Italia*, de René Clair. También acudió a las de Cáceres. Y así mismo estuvo en los Encuentros de la Poesía y la Universidad. Tampoco faltó al primer homenaje a Ortega y Gasset, poco después de la defunción del filósofo, en el que coincide con Fernando Sánchez Dragó, aireado contestatario por entonces. A Julio le tocó cerrar este homenaje póstumo en medio de las tensiones desatadas con el SEU —Sindicato Español Universitario— y la Falange. Lo plantearon, para distanciarse del duelo oficial, como un recordatorio laico en una marcha hasta la tumba del pensador desaparecido.

Impulsó el Congreso Universitario de Escritores Jóvenes que nunca llegó a celebrarse, pero que fue donde germinó la primera gran revuelta estudiantil en plena dictadura franquista. La que trajo consigo desordenes y manifestaciones en Madrid que obligaron al Régimen a decretar el Estado de Excepción.

Hubo depuración de profesores, expulsiones del claustro, docentes expedientados y encarcelamientos sistemáticos, entre ellos el que él mismo sufrió. Por primera vez, un seísmo estudiantil sacudió la estructura del estado totalitario. Dionisio Ridruejo, Laín Entralgo, Ruiz Giménez, Gabriel Elorriaga —gente principal— se vieron en el ojo de un huracán que hizo que el gobierno se tambaleara.

Eran épocas de riesgos y de audacias. Diamante formó parte de la primera célula univer-

sitaria del Partido Comunista, junto a Ramón Tamames, Jesús López Pacheco, Enrique Múgica, Juana Pacheco y Julián Marcos, cuyos contactos con la dirección del partido en el exilio eran los hermanos Carlos y Jorge Semprún (a este último le presentó a Javier Pradera, que más tarde llegaría a ser destacado editorialista del diario El País).

Estaba en el meollo. En el núcleo clandestino de la insurrección. Las actividades de este grupo de jóvenes alumnos dan sobradamente como material de informe policial secreto, desde luego. Pero también son relevantes como la levadura de una novela negra enredada en las mismas tripas de la tiranía.

La policía lo tenía fichado. Su nombre estaba en las listas de sospechosos. Era aquel un ambiente opresivo en el que sin embargo él y gente como Juan Antonio Bardem, consiguieron infiltrarse como un sólido grupo de resistencia antifranquista.

Le tentó el periodismo, la medicina, pero lo que verdaderamente le atrapó como si se tratase de un imán, seduciéndolo de inmediato, fue el cine, la televisión y el Teatro (llegó a ser director del TEU —Teatro Español Universitario— con apenas 20 años.).

Disciplinas artísticas en las que sobresalió con adaptaciones muy notables del nivel de El Proceso, La Sonata de los espectros y El Tintero. Él y su esposa, Elena Sáez, se abrieron paso en un mundo asfixiante. A los censores y las limitaciones opusieron ingenio, atrevimiento y propuestas rompedoras y experimentales de indiscutible calidad artística.

Con Elena Sáez coescribió muchos de sus largometrajes, plasmándose en ellos una imagen más real de la mujer. Eran perfiles femeninos que vinieron a retratar sus frustraciones y ataduras en unos años en que la ley seguía prolongando la sumisión en la pareja y un papel absolutamente secundario, no solo en el matrimonio sino en la sociedad.

Ella, además, fue pieza imprescindible en el exigente engranaje de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena. Supervisaba las proyecciones, resolvía problemas y conseguía, pese a toda suerte de zancadillas, que la modernidad del cine formara parte del aprendizaje del público de aquel festival trascendente (y subversivo tal como así constaba en las infinitas denuncias interpuestas contra él).

Pronto, el incipiente talento de Diamante también llamó la atención en el extranjero. La Berlinale habría de premiar uno de sus primeros documentales. Y el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París escogió su mediometraje *Antes del desayuno*, una película en 16 milímetros encuadrada entonces en la corriente naturo-expresionista, o neo-expresionista.

Colaboró en Radio Madrid con textos literarios. También deja su impronta en los Estudios Moro, y figura como cofundador de la revista *Nuestro Cine*, para la que hizo la cobertura del Festival de San Sebastián. Pero sobre

EL DIRECTOR DE CINE JULIO DIAMANTE EN EL ACTO HOMENAJE RECIBIDO EN EL FESTIVAL DE MÁLAGA CINE EN ESPAÑOL. FOTO: ANA BELÉN FERNÁNDEZ (MÁLAGA HOY)

todo poco a poco, empieza a descollar como director escénico con célebres versiones de dramaturgos incómodos para las autoridades del momento. Incluidas la eclesiásticas, claro está.

De sus conflictivas relaciones con la censura, tantas y tan variopintas, sale un voluminoso libro. Una auténtica colección de incidentes, refriegas administrativas y verbales que alcanzaron momentos cómicos si estos no hubieran rozado lo trágico.

Nada era inocente para los santos vigilantes de la moral en su empeño de pureza y de apartar al mundo del pecado; de modo que la prohibición y el apercibimiento terminaba transformándose, en demasiadas ocasiones, en un disparatado látigo casi cotidiano.

Encontramos un estupendo y delirante ejemplo de tan obsesiva persecución en su documental sobre la pintura de Velázquez. Un trabajo, premiado en el Festival de Berlín, como antes se ha dicho, que tenía como mejor virtud lo que el censor de turno consideraba curiosamente como más reprobable y peligroso. Es decir, y cito textualmente, que «el desnudo femenino en este documental parece vivo», refiriéndose en la calenturienta observación clerical a cómo aparecía en la pantalla «La Venus del Espejo». Excesivamente sensual. ¡Vaya por Dios! Exactamente como la concibió el maestro sevillano.

Y lo cierto es que nunca un reproche acabaría resultando tan gratificante y elogioso.

Su amigo y maestro, Luis García Berlanga, solía despachar con ironía los habituales contenciosos con la censura, que también en su caso eran incontables. Supresiones, modificaciones y otro tipo de alteraciones estaban a la orden del día.

Llegaron a ser los ataques tan insistentes y frecuentes que los funcionarios encargados de este menester no se cortaban un pelo, y llenaban los guiones de tachaduras y correcciones en aluvión. El director valenciano lejos de enojarse ante tantas intromisiones, tuvo una salida rebosante de desparpajo. Una vez, ya cansado de los recortes de la tijera y de las enmiendas, invitó al censor a firmar a medias la obra.

Diamante admiraba a Berlanga infinitamente. Y tanto es así que le dedicó una soleá de Cádiz en el velatorio. Ahí, por cierto, asoma otra de sus querencias: el flamenco, como expresión artística en la que confluye lo popular y lo culto.

Situado frente el féretro del autor de *Bienvenido Mister Marshall* le cantó esta letrilla: «Las lágrimas y las risas, ay, con *Plácido* y *El Verdugo* nos hicieron entender lo agridulce de este mundo. Cuando se muere algún pobre, qué solo va el entierro; y cuando se muere un rico, ay, va la música y el clero. Cuando se muere Berlanga, ay, se entristece el mundo entero».

Julio transita con autoridad por el enigmático, grave y complejo universo del cante, el baile y el toque.

Lo ha difundido por todos los medios que ha tenido a mano. Y, además, ha estudiado en profundidad los vínculos de lo «jondo» con otras manifestaciones musicales de no menos crípticos e indescifrables arcanos, como sucede con el blues y el jazz. Géneros, el flamenco y los ritmos negros, que pudieran parecer distantes, casi contrapuestos, y que sin embargo tienen muchos puntos de coincidencia.

Él los ha buscado como aficionado y los ha entendido e interpretado con rigor e investigación, comparando y disfrutando de las afinidades, las vecindades —como le gusta definirlo— y las confluencias entre estas músicas vivas y poderosas, con raíces primitivas.

En 1958, contribuyó en la puesta a punto de las «Primeras Conversaciones Nacionales de Jazz». Y no se detuvo ahí. Entre 1953 y 1954 puso en antena el primer programa especializado en jazz en España. Lo hizo en Radio Nacional, a la que llegó de la mano del cineasta y pianista, Jesús Franco, otro genio nada convencional que idolatraba el jazz, como antes también lo había hecho Ramón Gómez de la Serna. Era una emisión semanal con un nombre ciertamente

académico, como de tesis doctoral: «Historia y Estética de la Música Afroamericana».

Hay un Julio Diamante teórico. Pero esta función analítica no la hace con frio distanciamiento científico sobre su objeto de estudio, sino disfrutando al máximo de esta afición.

El jazz, palabra en cierto modo desterrada en el franquismo por extranjerizante, encontró en él un firme valedor desde temprana edad; de hecho a finales de los años cuarenta ya había sido cofundador del pionero Hot Club Jazz de Madrid.

Y también el blues lo ha tenido siempre como entusiasta partidario. Diego Galán recordaba en un artículo que Diamante tenía un bar en el que la música de los esclavos fluía como fluía la conversación o las bebidas espirituosas en noches interminables.

Con el flamenco incluso va más allá. Pone sus poemarios —otra de las vertientes de este hombre de múltiples ángulos y miradas— al servicio de voces y artistas a las que dedica su atención. Libros como *Blues Jondo*, *El cantaor. Cantes de vida y vuelta* y *Soleares de la soledad antigua* ilustran acerca del interés de Julio por el folclore, las formas y afinidades del Jazz, el blues y el flamenco.

Como era de esperar, esta inclinación habría de filtrarse tarde o temprano en su obra cinematográfica. La Carmen, filmada en 1975 después de no pocas dificultades de toda índole, confía su atmósfera netamente flamenca a las intervenciones de Rafael Romero el Gallina, Enrique Morente y Enrique el Cojo junto a la protagonista, la bailaora Sara Lezana. De la banda sonora, a tono con las circunstancias, se encargó el guitarrista Manolo Sanlúcar. Y en su cartel arreciaban los colores en un diseño decididamente novedoso y pop.

Huyendo de tópicos, Diamante ambienta la archiconocida trama de Merimée en la España contemporánea, en la de 1975, para descontaminar así un relato demasiado manoseado. Lo descontextualiza, lo despoja de su tinte romántico y así lleva a cabo él una verdadera «disección de la españolada» sin dejar de ser fiel al relato original del escritor y viajero francés.

José —un fenomenal Julián Mateos— es ahora un soldado raso (está haciendo la mili), de porte chulesco con un turbio pasado como seminarista. Un hombre poseído por el odio y los celos que comete un crimen por despecho. Hay escenas carcelarias en la que El Agujetas se desahoga. Seres atormentados al borde de la delincuencia. La España negra y atrasada, perdida en el ciego laberinto de la venganza, sometida a supersticiones y reflejada en las gafas oscuras del asesino.

Hay toreros, cómo no, y una mujer forastera fascinada por el estereotipo del macho ibérico. Hay, en fin, algún rasgo provocador, como lo es presentar a una Carmen con un amante negro, lo que llevó al director a un nuevo tropiezo con la sociedad bienpensante.

Pero lo que principalmente subyace es ella, en esta llamativa producción, es su atracción por el flamenco. Resulta realmente definitorio ese Morente juvenil cantando en un tablao, o Enrique el Cojo adueñándose de la pantalla en la escena del salón de ensayo, donde muestra en estado de gracia —el suyo al natural— que el zapateado no lo es todo en este arte de completa expresión corporal.

Idéntica motivación le llevó a redoblar su interés por Vicente Escudero, un castellano de Valladolid, auténtico renovador de la danza flamenca en nuestro país, a quien dedicó un extraordinario documental.

A Escudero le gustaba autodefinirse como pintor de bailes. Compartía escenario con La Argentinita y amistad y pasión por la pintura de vanguardia con Francis Picabia o Fernand Léger.

Lo hizo por encargo de Televisión Española, un medio público para el que desarrolló muchas otras reseñables colaboraciones, como *La leyenda del Caballero de Olmedo* o *El Obispo Leproso* y *Martín Fierro*. En su haber figura un mérito extra: lo contrataron para redactar los guiones de una serie sobre Educación Vial. O sea que Julio, además de a pensar, también nos adiestró con oportunas no-

ciones al volante a la hora de conducir. Pocos poseen un historial como el suyo. Las autoescuelas, desde luego, le deben un reconocimiento.

Entre sus compañeros de oficio y la crítica ya lo tiene. Es un cineasta respetado y admirado. A sus películas, une un caudaloso cuerpo teórico que se ha plasmado en varias publicaciones: «Los trabajos y los días. Pasión y vida de un hombre de cine» y «De la idea al Film» son algunas de ellas.

Está situado como referente del llamado Nuevo Cine Español junto a Martín Patino, Mario Camus, Miguel Picazo, Francisco Regueiro y Carlos Saura, a quien por cierto reclutó como actor para su primer cortometraje. De la misma forma que Julio figuró como actor en la primera Práctica de Saura, titulada Pax.

Posee el Premio José Val del Omar de la Junta de Andalucía, que además costeó un bonito cofre antológico con lo más sobresaliente de su filmografía. Y además existe un Premio Julio Diamante en el Festival Alcances de Cádiz, donde también se ha rotulado con su nombre una sala de proyecciones.

Ha dirigido 12 largometrajes, el último *La Memoria Rebelde* (también cabe mencionar *Helena y Fernanda*, *Tiempos de Chicago* y, cómo no, *Los que no fuimos a la guerra*, una ópera prima que, reconvenido por los de siempre, se estrenó dos años más tarde con otro nombre más del gusto oficial, *Cuando estall*ó la paz.

Es una filmografía escueta, de acuerdo, pero suficiente para que se le tenga por una persona imprescindible a la hora de entender la evolución de más de medio siglo de nuestro cine.

Lo representa su obra, le avalan premios y distinciones. Ha triunfado en Valladolid, en Berlín y finalmente la crítica de Barcelona consideró *Tiempo de amor* como el mejor filme del año 1964.

Ahí se abordaba sin complejos, en tres episodios separados, la represión sexual, los frustrantes e interminables noviazgos y la miseria económica y moral. Cuestiones que entonces pasaban diluidas en el espejismo de los Planes de Desarrollo y de la irrupción del turismo.

Vuelve a incidir en el deseo reprimido y en la falta de horizontes de la juventud de aquellos años en *El arte de vivir*, otra de sus películas iniciales. Acompaña a una nueva generación de intérpretes: Juan Luis Galiardo, Enriqueta Carballeira, Agustín González, Julián Mateos, Lina Canalejas, Elena María Tejeiro... Él mismo aparece en algunas de sus largometrajes, como también acostumbraba a hacerlo en el teatro, prolongando de esta forma una vocación de actor nunca disimulada. Se le ve imponente —a lo que contribuye sin duda su colosal aspecto— ataviado de militar en *Woyzeck*, uno de sus renombrados trabajos para la escena. Llevó a las tablas a Ibsen, Rice, Buchner, Carlos Muñiz entre otros autores de vanguardia.

Aunque desde siempre el cine ha sido el eje central de su trayectoria profesional, es aconsejable separar su labor como cineasta, de la del escritor, articulista y profesor (desempeñó la docencia durante 11 años en La Escuela Oficial de Cinematografía, de donde había sido expulsado en sus años de estudiante por sus ideas políticas cuando esta se denominaba Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas).

Como igualmente hay que abrir un apartado especial, inmenso si se quiere, para evaluar su faceta de organizador de la renombrada Semana de Cine de Autor, de Benalmádena. Una fabulosa ventana abierta de par en par a cinematografías vedadas en la cartelera comercial. A títulos y profesionales de extraña procedencia que eran recibidos con recelo por el gobierno e incluso por la industria. Pero que nos puso en el mapa, como un anticipo de libertades impensables hasta entonces.

En una bella columna periodística en el Diario Sur, Francisco Griñán indica que «traía una visión clara de un certamen sin alfombra roja, cinéfilo y comprometido, lo que aumentó aún más la fama de un festival como un islote libertario en el que se podían ver películas inaccesibles en otras muestras».

Él asumió el mando en la cuarta edición después de una primera y agitada etapa en ma-

nos de Mamerto López Tapia y José Luis Guarner. Y le imprimió su sello personal durante casi 20 años.

Carlos Taillefer, que se considera un hijo de Banalmádena, lo describe como «la propuesta más interesante, arriesgada e innovadora en la historia de los festivales en España». Disponía —recuerda— de una programación confeccionada con rigor e inteligencia que descubrió a muchos espectadores «nuevos mundos cinematográficos, directores de cine y movimientos artísticos insólitos que gracias a este certamen se conocieron por primera vez en España en plena dictadura franquista, durante la Transición y en los primeros años de la democracia».

Cine, cultura y libertad. Contra las sombras y el silencio (Editorial Berenice, 2007) constituye un exhaustivo y pormenorizado análisis de aquellas dos décadas en las que quedó nítidamente demostrado que el cine era mucho más que lo que se facturaba en Hollywood. Lo escribió Julio Diamante con profusión de datos, como testigo directo y privilegiado, lo que permite al lector introducirse al detalle en la apasionante intrahistoria de esta cita anual en la que las películas siempre iban acompañadas de coloquios, debates y presentaciones.

La memoria de la Semana está plagada de pulsos con la Administración, como bien se explica en esta minuciosa monografía editada con la colaboración de la Consejería de Cultura. Pero el apoyo del alcalde Bolín, que la tenía como instrumento de propaganda turística y de aperturismo, y la sagacidad de Diamante, acostumbrado a esquivar inconvenientes, iban a lograr lo que parecía imposible: que ni siquiera se suspendiese el año de la defunción de Franco, a pesar de las amenazas y presiones.

La fuerza pública estaba abonada allí a ver lo que pasaba por si había altercados, o por si se hablaba más de la cuenta de asuntos prohibidos. La orden era terminante: se intervendría si no se respetaban sus indicaciones. Vaya que, en términos militares, se amagaba con tomar el Palacio de Congresos de Torremolinos, sede del Festival, en caso de incumplimientos. Nunca ocurrió gracias a la habilidad como negociador de Julio. Estuvo bajo vigilancia, pero hubo cine. Y del bueno. Y, lo más importante, es que por allí flotaba la sensación de estar ante algo insólito, dentro y fuera de la pantalla.

En su casa de Madrid ha ido depositando un sensacional archivo personal como prueba fehaciente de su existencia, de sus viajes y lecturas. En el que naturalmente abunda todo lo relacionado con su actividad como gestor en Benalmádena. Pero hay mucho más. Es un tesoro que reclama un rápido inventario y clasificación.

Son los papeles de Julio. Un ingente banco de datos, libros, revistas, folletos y carpetas que ha almacenado durante toda su vida. Es su patrimonio. Un valioso fondo documental no solo relacionado con la cultura, sino también con la política, ya que igualmente conserva informaciones y escritos de la resistencia antifranquista.

Ahora está a punto de dar el paso para que esa dilatada memoria personal sea custodiada en adelante por la Universidad de Málaga en un espacio, la antigua Escuela de Magisterio, en el que vendrá a tener como vecino el Legado de otro insigne intelectual, el abogado, bibliófilo y poeta, Alfonso Canales.

Me consta que en su generosa decisión, que hoy se formaliza, ha resultado fundamental el interés y la sensibilidad del equipo directivo de la Universidad y de la Real Academia de San Telmo. Juan Antonio García Galindo, vicerrector de Asuntos Institucionales, y Tecla Lumbreras, vicerrectora de Cultura, lo han asumido como algo primordial. Y así mismo esa ha sido, en todo momento, la actitud de Jose Manuel Cabra de Luna, igualmente volcado en esta delicada y compleja gestión.

Ambas instituciones han calibrado la enorme importancia del archivo del que se desprende Julio. Han viajado a Madrid, y allí han percibido con ojos atentos lo que ahora se les ofrece para que aquí quede finalmente depositado, dando cumplimiento a la voluntad y el

mayor deseo del señor Diamante, siempre que se respeten unas elementales condiciones. Que la donación sea gratuita en un espacio apropiado, que se haga una catalogación previa antes de su traslado y que el contenido sea indivisible con el nombre Legado Julio Diamante. Y así va a ser.

Existen factores emocionales que lo han hecho decantarse por Málaga. Su antigua y fructífera relación con esta ciudad en la que tiene casa es uno de ellos. Quizá también su vieja amistad con el alcalde, Francisco de la Torre, que le ofreció la suya como refugio en momentos políticos frágiles y peligrosos, en los que flaqueó nuestra recién estrenada democracia. Es muy elocuente, a este propósito, la imagen tan afectiva del reencuentro de ambos con motivo del homenaje que Diamante recibiera en el Festival de Málaga Cine en Español, en el Auditorio el Museo Picasso.

También creo importante recalcar la confianza y complicidad de Julio en Carlos Taillefer, académico de Bellas Artes y cineasta como él, que siempre ha defendido esta aportación como un asunto clave para la cultura malagueña. Y, por descontado, la complicidad de Sagrario Muñoz Calvo, compañera de Julio, otro eslabón necesario e indispensable para arribar a buen puerto.

Es la herencia que se nos entrega. Aprovechémosla. La de una personalidad gigante. No hay farfolla, relleno ni refrito en su abrumadora biografía que con formidable potencia se ha proyectado en diversos campos del arte, la cultura y la política.

Pueden hacerse una idea de la magnitud de esta donación, que es irreemplazable. Es un fabuloso archivo que se dispone a iniciar su última mudanza, con la que también, a la vez, se materializa en este viaje al Sur el definitivo regreso a Andalucía de un hombre llamado Diamante. Su nombre, como sus papeles, hablan por él. Son —y termino este texto como lo he empezado, con un guiño cinéfilo— Diamantes para la eternidad.

JULIO DIAMANTE GANA LA BATALLA DE BENALMÁDENA

CARLOS TAILLEFER
ACADÉMICO DE Nº, SECCIÓN ARTES VISUALES, REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Cortesía del diario Málaga Hoy.
Publicado el día 9 de julio de 2019

Finalmente, Julio Diamante, en un acto de generosidad, de libertad y, por qué no, de republicanismo, ganando así la batalla de la Cultura, ha donado su Legado a la ciudad de Málaga; todo lo que a lo largo de su vida ha sido su sabiduría; todo menos sus películas, porque de ellas son dueños sus productores. Es un legado más cualitativo que cuantitativo, atípico, lleno de documentos, archivos y papeles insólitos. Los que se ocupen de su ordenamiento y clasificación nos darán fe de ello en algún tiempo.

Su más estrecha relación con tierras malagueñas fue durante el periodo de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena. Inspirada y con el apoyo inicial del alcalde Enrique Bolín (1969), y también machacada y destruida por el propio Bolín.

El legado del cineasta Julio Diamante inicia en la UMA una nueva vida

Es curioso cómo un conflicto cultural se convierte con el tiempo en una donación altruista de una importancia enorme para Málaga, donde además dos generaciones de malagueños de los 70 y 80 fuimos espectadores privilegiados cada mes de noviembre.

Festival de Málaga

En la pasada edición del Festival de Málaga se presentaron 3 películas de Diamante dentro del MAF y no dentro del propio festival de cine, en el que ni siquiera le llamaron para preguntarle qué películas quería él que fuesen programadas dentro de un supuesto homenaje. También le entregaron una Biznaga de Honor, pero en el auditórium del Museo Picasso, cuando las Biznagas de

honor siempre se entregan en el teatro Cervantes. Se proyectó en el mismo lugar una película de encargo sobre el 50 aniversario de la Semana de Cine de Autor, que parecía más un NODO de hace 40 años. Es decir, un despropósito, un homenaje de segunda categoría, indigno para un cineasta como Julio Diamante. Los que toman decisiones en el festival de Málaga deberían estar avergonzados y disculparse por una situación tan bochornosa.

La batalla de Benalmádena

Julio Diamante venció por fin en el mes de julio al triunvirato «malaguita» opositor y boicoteador en su día (finales de los 80) del propio festival de Benalmádena, convertido en sus últimas ediciones en Semana de Cine de Autor de Málaga. Lo paradójico de esta historia es que el triunvirato estaba formado por Salomón Castiel, Javier Ramírez y el periodista Fernando García del Río; que han sido eso que tanto gusta aquí en llamar: gestores culturales significativos de la ciudad.

Al final la «Batalla de Benalmádena», como al propio Julio Diamante le gusta llamarlo, la ha ganado, pero para convertir las armas en papeles, carpetas, documentos y libros en forma de Legado que se queda en nuestra ciudad para disfrute y goce de generaciones venideras.

Han pasado 30 años desde la última edición de 1989. Esta última batalla ha sido muy larga; en medio, muchos, han querido capitalizar y hacerse con cosas que no les correspondían.

Sólo nos queda para despedirnos decir: gracias Julio, muchas gracias.

AQUEL MÍTICO FESTIVAL

FERNANDO LARA

PERIODISTA Y ESCRITOR CINEMATOGRÁFICO

Cortesía de Cartelera Turia.
Publicado el 30 de marzo de 2019

Dentro de las actividades de su de su 22 Festival de Cine en Español, Málaga ha rendido homenaje a un certamen que le precedió, no en la misma capital sino en una localidad cercana: Benalmádena. Porque fue allí donde hace 50 años, en 1969, se creó un Festival que alcanzó una dimensión mítica entre los jóvenes cinéfilos del momento. Y lo logró gracias a la dirección de Julio Diamante, que estuvo al frente de él durante 18 años y que le dotó de una personalidad específica y muy relevante en el ámbito de una cultura de oposición antifranquista. Por ello, con toda justicia, la celebración de ese medio siglo se ha convertido también en un amplio reconocimiento a la labor que, contra viento y marea, Diamante desplegó durante aquellos años. Hay que subrayar que la Semana de Cine de Autor de Benalmádena fue, en tiempos de penurias de todo tipo, el certamen más influyente de cuantos se organizaban en España. De hecho, constituía una especie de alternativa «de izquierdas» al Festival de San Sebastián de entonces, marcado por el oficialismo y la propaganda del Régimen en el campo del cine. Esa distinta y positiva significación la lograría, muy esforzadamente y con escaso presupuesto, tanto por su arriesgado esquema de programación como por la espléndida pléyade de cineastas y películas que aportó a nuestro país, y, sobre todo, por la valentía de afrontar los múltiples y casi insuperables obstáculos que se le ponían desde las instancias gubernativas y censoras. De la experiencia de Benalmádena aprendimos mucho los que asistimos a él y, temprano o tarde, nos dedicamos a un trabajo similar, en mi caso en Valladolid. Quizá pueda quedar como símbolo de su victoria cultural que la muerte de Franco se produjo durante el Festival de 1975, con la estricta obligación de parar todas las actividades durante los tres días de luto oficial. Como si un sinfín de imágenes reprimidas por el poder actuara sobre la Historia, el fin del dictador fue algo así como la insólita «sesión especial» de un certamen que Julio Diamante definiese, con pleno acierto, como «una plataforma para la libertad de expresión». Y ya que, sin que sirva de precedente, hablamos de Franco, sabemos ahora que entre 1946 y 1975 le proyectaron en el Palacio

del Pardo casi dos mil películas (465 españolas y 1514 extranjeras, norteamericanas en su mayoría, además de los No-Dos de turno), en sesiones a las que invitaba a menudo a familiares y jerarcas del Régimen. Así lo revela el reciente libro *Las películas que vio Franco*, de José María Caparrós y Magí Crusells (Ediciones Cátedra), quienes aportan como novedad documental los programitas que se editaban para la ocasión, conservados en el Archivo General del Palacio Real. También Hitler, Mussolini o Stalin fueron grandes aficionados, y es que el ser cinéfilo no acredita *per se* nada necesariamente bueno.

JULIO CADA NOVIEMBRE

FRANCISCO GRIÑÁN

PERIODISTA

Cortesía de Diario SUR.
Publicado el 26 de octubre de 2016.

Murió joven. Era apenas una veinteañera cuando la Semana de Cine de Autor de Benalmádena publicó su epitafio en 1990. Desde su inauguración, el festival tuvo una personalidad accidentada y un gusto por las películas prohibidas que le dio fama de contestatario en la España del tardofranquismo. El desaparecido cineasta Luis Mamerto López-Tapia fue su fundador, pero, tras dos temporadas taquicárdicas, le cedió la dirección al crítico José Luis Guarner que probó fortuna un año y dijo hasta luego ante los problemas internos y externos. Entonces, aquellas fechas señaladas en rojo —comunista— cada noviembre fueron para Julio. Para Julio Diamante, que llegó a Benalmádena en 1972 y se quedó hasta que el mítico certamen desapareció. Traía una visión clara de un certamen sin alfombra roja, cinéfilo y comprometido, lo que aumentó aún más la fama del festival como un islote libertario en el que se podían ver películas inaccesibles en otras muestras.

En el Ateneo no han olvidado todavía algunos de aquellos incorrectos e irreverentes títulos y, la semana pasada, invitaron a Diamante para rendirle un acertado homenaje. A sus 85 años, el Julio César de Benalmádena volvió, vio y venció. Y eso que cuando cruzó el umbral del Ateneo se encontró con la kilométrica escalera de acceso. Pero para el hombre que superó todas las montañas de la censura y subió más alto que las prohibiciones, aquellas decenas de escalones no iban a ser un problema. Traía su bastón, buen humor y el tiempo suficiente para que el obstáculo acabara conquistado.

Arriba le esperaba el profesor de Historia Fernando Arcas, que recordaba las piardas para irse a ver aquel cine vetado el resto del año. También José Moreno, creador de la Semana de Cine Científico de Ronda, o Carlos Taillefer, que pese a estudiar en Madrid volvía a casa para no perderse una película. Se sentaban en las mismas butacas que miles de malagueños y de desconocidos visitantes, como Fernando Lara, más tarde director de la SEMINCI de Valladolid, o Diego Galán, futuro impulsor del Festival de San Sebastián. Todos peregrinaban a un certamen en el que no solo aprendieron a ver cine, sino al que también imitaron.

JULIO DIAMANTE

ANTONIO SEMPERE

PERIODISTA, CRÍTICO DE CINE Y TELEVISIÓN.

Cortesía del diario Málaga Hoy.
Publicado el 19 de marzo de 2019.

Fue un instante para recordar de por vida. Esperábamos a Julio Diamante para tributarle el homenaje que se merece en vida. Aguardábamos en la bellísima plazuela que da acceso al Auditorio del Museo Picasso cuando, de repente, apareció por el callejón lateral, con gran dificultad para caminar, apoyado en su compañera.

Al instante acudieron en su ayuda el alcalde de Málaga, Francisco de la Torre, y Eduardo Trías, el director del documental que repasa la historia de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, de la que el homenajeado fue cuer-

po y alma. Escoltado por ambos entró en el Auditorio, y tras subir con dificultad al escenario, llegó el momento de tomar la palabra.

Y ahí comprobamos que la mente lúcida de Julio Diamante permanece inalterable. Con bagaje enciclopédico y su marchamo de creador insobornable, volvió a reivindicar el Festival de Benalmádena como lo que fue, un reducto de libertad en unos tiempos en los que era complicado moverse en los márgenes. El cineasta justificó la bajada de telón en el año 1989. Era mejor morir con honra que dejar que el evento se convirtiese en algo alejado de lo que le dio razón de ser.

Como muy bien apostilló Carlos F. Heredero al cierre del acto de homenaje, el caso de Julio Diamante es el del intelectual completo. Hombre de cine, de teatro y de literatura. Uno de esos nombres que salen de largo en largo, uno de esos imprescindibles de verdad a los que a España le cuesta tanto reconocer.

Por eso fue tan emocionante encontrarle en la plazuela del Auditorio Picasso, y acompañarle en esa tarde de tributo. Y escucharle. Escuchar al sabio que vivió varias vidas, y que todavía hoy, transcurrida la quinta parte del siglo XXI, es memoria viva de nuestra cultura. •

CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2019

TERCER ACTO DE HOMENAJE A ROSARIO CAMACHO

17 DE ENERO

Dentro del Ciclo titulado «Málaga, un escenario único» y en la Sala Ámbito Cultural El Corte Inglés, tuvo lugar, el 11 de diciembre de 2018, el tercer acto de homenaje a Dª Rosario Camacho Martínez, Vicepresidenta 1ª de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Académica de la Academia Andaluza de la Historia y catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Málaga.

Dª ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ, ACADÉMICA DE LA ACADEMIA ANDALUZA DE LA HISTORIA, CATEDRÁTICA DE HISTORIA DEL ARTE Y VICEPRESIDENTA 1ª DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

En el acto intervinieron Dª Marion Reder Gadow, Secretaria y Académica de la Real Academia de Bellas Artes; D. José María Ruiz Povedano, Presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga, y D. Francisco García Gómez, Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

Además, el acto fue completado con dos conferencias. La primera, titulada «Emociones de mujer en el Museo Vostell-Malpartida de Cáceres», fue impartida por Dª Mª del Mar Lozano Bartolozzi, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura y Académica Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. La segunda, titulada «José Martín de Aldehuela y el Tabernáculo de la Catedral de Málaga. Otra nota de la sinfonía inacabada», fue impartida por D. Juan Antonio Sánchez-López, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

JORNADA SOBRE EL ACUEDUCTO DE SAN TELMO

24 DE ENERO

En el Salón de actos del Museo de Málaga-Palacio de la Aduana, tuvo lugar la jornada «El Acueducto de San Telmo, una conducción de agua potable a Málaga en el siglo XVIII», organizada por la Academia Malagueña de Ciencias y patrocinada por el Museo de Málaga y la Junta de Andalucía. Moderó y presentó la Jornada D. Juan Antonio Rodríguez Arribas, Coordinador de Ciencias Tecnológicas de la Academia Malagueña de Ciencias.

Dª Rosario Camacho, Catedrática de Historia del Arte Moderno de la Universidad de Málaga, cofundadora del Colegio Universitario de Málaga y Vicepresidenta 1ª de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, impartió la conferencia titulada «El Acueducto de San Telmo de Málaga: historia, viaje y valoración patrimonial». En la 2º parte de la Jornada intervino el arquitecto D. Carlos Lanzat, quien presentó el Plan Especial del Acueducto de San Telmo.

ACTO DE CLAUSURA HOMENAJE A ROSARIO CAMACHO

11 DE FEBRERO

En la Sala Ámbito Cultural del Corte Inglés, tuvo lugar la VIII edición del ciclo «Málaga: un escenario único» que celebró su acto de clausura. El evento rindió homenaje a Rosario Camacho, Vicepresidenta 1ª de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, Académica de la Academia Andaluza de la Historia y Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Este ciclo surgió con el fin de acercar a la sociedad el patrimonio cultural y natural de Málaga y provincia, y finalizó durante el mes de marzo con una serie de visitas guiadas ofrecidas por expertos de Historia del Arte.

Dª ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ, ACADÉMICA DE LA ACADEMIA ANDALUZA DE LA HISTORIA, CATEDRÁTICA DE HISTORIA DEL ARTE Y VICEPRESIDENTA 1ª DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

En este acto de clausura participaron la presidenta del Ateneo de Málaga, Victoria Abón; el presidente de la Real Academia Malagueña de Ciencias, Fernando Orellana; el director de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera, Bartolomé Ruiz González; el miembro del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, Francisco García Mota, y el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna.

Rosario Camacho ofreció la conferencia titulada «Retrato del arquitecto Antonio Ramos (1703-1782)». El acto lo clausuraron el presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea, y la directora de CIS Arqueología, Mª Carmen Íñiguez.

CONFERENCIA «LOS SILENCIOS DEL AGUA»

23 DE FEBRERO

Dentro del Seminario «Los engramas estéticos. La Vía Mística de Bill Viola», y en el ámbito de las Jornadas de Filosofía y Arte «Estética, Mística, Hermenéutica», en el Salón de Actos del Centro Asociado de la UNED, en Cuenca, el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. José Manuel Cabra de Luna, impartió la conferencia titulada «Los silencios del agua». Sus palabras pusieron de manifiesto que «...el místico que escribe no tiene otro instrumento que el lenguaje, y Bill Viola otro medio que la imagen, y a veces, unos ecos del silencio».

PRESENTACIÓN DE LIBRO *SOLO QUEDA UNA SOMBRA*

19 DE MARZO

El poeta y Académico José Infante presentó su libro, *Solo queda una sombra* (Huerga y Fierro editores), un poemario personalísimo, intenso y magistral. La presentación fue en

EL POETA Y ACADÉMICO JOSÉ INFANTE, Y SU LIBRO DE POEMAS «SOLO QUEDA UNA SOMBRA»

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, IMPARTIENDO LA CONFERENCIA «LOS SILENCIOS DEL AGUA»

el Ateneo de Málaga y acompañaron al autor en el acto Inés María Guzmán, vocal de poesía del Ateneo; el editor Antonio Huerga y el poeta y también Académico Francisco Ruiz Noguera. El volumen está ilustrado por el joven poeta y profesor Daniel Díaz Godoy. A decir de Noguera, esta obra de Infante tiene resonancias de Kavafis, Gil de Biedma, Pérez Estrada o García Baena.

CONFERENCIA SOBRE LA VUELTA AL MUNDO DE MAGALLANESY Y ELCANO

27 DE MARZO

En el CMPF de Benalmádena Costa, y dentro de las Tertulias del Ateneo Libre de Benalmádena, la Catedrática de Historia Moderna y Académica Dª Marion Reder Gadow, impartió la conferencia titulada «La vuelta al mundo de Magallanes y Elcano», dentro de los actos conmemorativos del V Centenario de este hecho histórico y trascendental.

CONFERENCIA SOBRE ELENA LAVERÓN

28 DE MARZO

La Vicepresidenta 1ª de la Academia, Dª Rosario Camacho, participó en el Seminario Internacional «Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas», celebrado en la Térmica (Málaga), con la ponencia titulada: «Elena Laverón: experiencia vital e identidad artística».

CONFERENCIA «HERNÁN CORTÉS: ¿CONQUISTADOR O LIBERADOR?»

8 DE ABRIL

En la Sociedad Económica de Amigos del País, y en el ámbito del Aula de Cultura del Sur, la Secretaria y Académica de Nª de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Dª Marion Reder, pronunció la conferencia titulada «Hernán Cortés: ¿conquistador o libertador?», en la que destacó la gran ignorancia sobre la presencia española en América, y el atrevimiento que existe a la hora de opinar de este tema sin conocer su base y sus fundamentos.

SEMANA SANTA

15 DE ABRIL

Dentro los actos de la Semana Santa malagueña, los Académicos D. Álvaro Mendiola, Dña. Marion Reder y D. Elías de Mateo participaron, como es tradicional, en la procesión de la Cofradía del Santo Entierro.

D. ÁLVARO MENDIOLA, Dª MARION REDER Y D. ELÍAS DE MATEO, EN LA PROCESIÓN DE LA COFRADÍA DEL SANTO ENTIERRO

MARION REDER IMPARTIENDO LA CONFERENCIA SOBRE HERNÁN CORTÉS, JUNTO AL DIRECTOR DEL AULA DE CULTURA SUR, PABLO ARANDA

MANUEL ALCÁNTARA, *EL PORVENIR DE AYER ES YA RECUERDO. POEMAS & COLUMNAS*, CON SELECCIÓN E INTRODUCCIÓN DEL ACADÉMICO FRANCISCO RUIZ NOGUERA

PRESENTACIÓN DE ANTOLOGÍA DE MANUEL ALCÁNTARA

23 DE ABRIL

El 23 de abril se presentó, en el Centro Andaluz del libro, el ejemplar titulado *El porvenir de ayer es ya recuerdo. Poemas & columnas*, una antología con textos de toda la producción literaria y periodística de Manuel Alcántara, poeta, escritor, articulista y Académico, que había fallecido pocos días antes. La recopilación, editada por la Agenda Andaluza de Instituciones Culturales, fue efectuada para el Centro Andaluz de las Letras por el Académico Francisco Ruiz Noguera, a fin de celebrar el nombramiento de Manuel Alcántara como Autor del Año 2019.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO SOBRE EL EDIFICIO DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

30 DE ABRIL

El pasado 30 de abril, en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga, se presentó el libro *El Ayuntamiento de Málaga 1919-2019; cien años en el Paseo del Parque,* editado por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, coordinado por los Académicos Rosario Camacho, José Manuel Cabra de Luna y Ángel Asenjo, y diseñado por Antonio Herráiz, Fran Barrionuevo y Alberto Villén. El libro recoge numerosos artículos, escritos por nuestros Académicos y otros expertos, sobre la historia y cualidades del edificio, recogiendo, en un anexo final, dibujos y motivos sobre el edificio realizados tanto por Académicos como por distintos artistas de Málaga. El acto, al que acudieron numerosas personalidades, fue presidido por el Alcalde de Málaga, D. Francisco de la Torre.

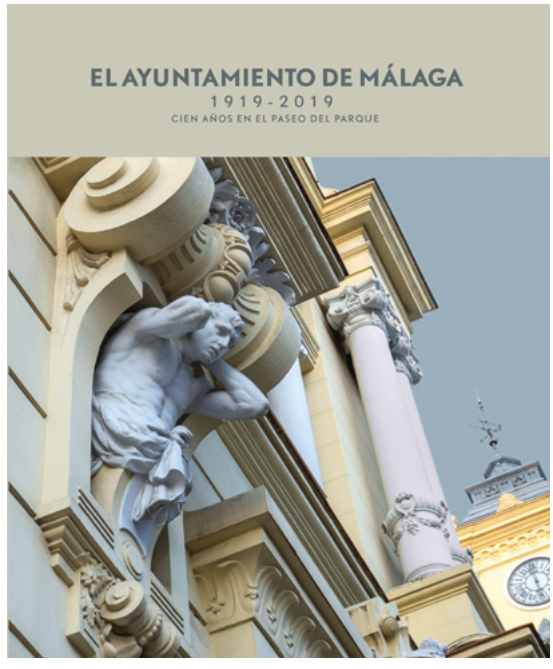
El Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, pronunció las siguientes palabras:

«Sr. Alcalde; Sra. Ex / Alcaldesa; Sr. Ex / Alcalde; Sra. Concejala de Cultura; Señoras y Señores Portavoces y Concejales; Sra. Directora General del Área de Cultura; Autoridades (con una referencia muy especial a quien ahora empieza nueva tarea: la Jefa del Servicio de Protocolo de este Ayuntamiento, a quien deseamos toda la suerte en el desempeño de su cargo); Sr. Presidente de la Academia de Ciencias; Señoras y Señores Académicos de Bellas Artes y de Ciencias; Señoras y Señores Colaboradores con la Academia en el libro que presentamos; Sr. Presidente de la Fundación Málaga; Señoras y Señores, amigos todos:

Cien años de un edificio, cien años de un pueblo

La arquitectura es el arte del vacío, un espacio que el hombre habrá de completar llenándolo con su vivir, con su trabajar, acumulando en él sus emociones, sus aspiraciones y anhelos, transformándolo así en un vacío pleno de sentido. Toda construcción humana acaba impregnándose de vida, desde la morada más humilde hasta el más espléndido de los palacios. Pero hay una construcción que se distingue de todas las demás y es el edificio público, porque su espíritu está cuajado de lo anónimo, es un espacio del común, un vacío en el que todos los sin nombre, cuyas vidas se pierden en la oscuridad de los días ya pasados, acaban habitándolo y expandiendo su recuerdo.

Conmemorar un aniversario de un edificio público es bucear en el alma colectiva de la sociedad a la que pertenece. Por eso, colocarlo en nuestro horizonte del recuerdo es una sabia decisión, porque reflexionando sobre él lo haremos, al tiempo, sobre la comunidad a la que sirve. Sus ventanas y escaleras, sus vidrieras, sus despachos y salones albergan un conocimiento vivencial más intenso sobre el pueblo de Málaga que el que en todo Internet pueda contenerse. El pueblo anónimo, sus servidores desde la política, sus artistas y científicos, que es otra forma de servir, (esos que nos contemplan desde las lunetas del techo y tantos otros) conforman una masa crítica de memoria común que hoy,



PORTADA DEL LIBRO *EL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA 1919-2019*, CIEN AÑOS EN EL PASEO DEL PARQUE

rememorando los cien años de este edificio, recordamos también porque, conforme pasa el tiempo, un edificio no es sólo él mismo físicamente, sino también las historias que contiene, la vida que en él ha tenido lugar.

En el milenario texto del Tao Te Ching se nos dice que en el vacío de la vasija reside su utilidad, de la misma forma que en el vacío creado por la arquitectura reside la suya. Y es que, como hemos dicho, somos las personas quienes con nuestros afanes y deseos, con nuestras aspiraciones, con nuestros éxitos y fracasos, modelamos la historia de los edificios, completándola.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO SOBRE EL EDIFICIO DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. DE IZQUIERDA A DERECHA: Dª GEMMA DEL CORRAL, D. FRANCISCO DE LA TORRE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA Y Dª ROSARIO CAMACHO

El constructor de esta Casa Consistorial, don Antonio Baena, en un arranque de dolida sinceridad dijo que «la obra que menos beneficios me produjo y más disgustos y sinsabores me proporcionó, siendo la que ejecuté con más cariño y entusiasmo, fue el tan llamado y traído Palacio Municipal».

Señor Alcalde, Sra. Concejala de Cultura, Sra. Directora General del Área, y me dirijo a ustedes porque han estado más cerca en la gestación de esta obra, no les diré que a la Academia el libro sobre este edificio le haya producido disgustos y sinsabores como le produjeron al constructor del mismo, pero sí puedo afirmarles que ha supuesto para nosotros un auténtico y difícil reto y un extraordinario esfuerzo. Había poco tiempo, porque este tipo de obras son de larga y extensa preparación; había que coordinar a muchas personas, todas muy ocupadas, ordenar material, componerlo tipográfica y gráficamente y conseguir una obra que, sin merma de rigor alguno, llegase a los más y preferiblemente a todos. No es ésta una obra académica, aunque esté hecha por académicos y colaboradores de la Academia. Este es un libro que se quiere tenga una amplia difusión y que adquiera el carácter de libro canónico de esta Casa.

Gracias sean dadas a todos cuantos en él han participado, ya desde la palabra, ya desde las imágenes, por su esfuerzo y dedicación. No los citaré singularmente porque esa es tarea que cumplirá nuestra Vicepresidenta, pero sí quiero alabar su entrega, sacrificio y sujeción al escaso tiempo de que disponíamos. Deseo hacer constar un muy especial agradecimiento a la Coordinadora General de la obra, la profesora doña Rosario Camacho. Gracias también a don Ángel Asenjo, que coordinó la participación de los arquitectos; sin olvidar a nuestro diseñador don Antonio Herráiz que, una vez más ha sabido hacer de la contenida elegancia su marca de fábrica. Y gracias también a doña Gemma del Corral, doña Susana Martín y doña Belén Sánchez, que tanto nos han ayudado en largas reuniones de trabajo. Y un agradecimiento muy especial a nuestro Alcalde porque, otra vez, ha confiado en nuestra Academia.

Mas ustedes pueden preguntarse el motivo por el cual el Ayuntamiento acude a la Academia de Bellas Artes para realizar esta obra. Ahora verán que no podía ser de otra manera; porque con la realización de este libro nuestra Academia y el Ayuntamiento cierran un círculo que comenzara a trazarse hace un siglo.

Según nos refiere el profesor Sánchez López en el artículo con el que participa en el libro, titulado *S.P.Q.M. (Senatus Populusque Malacitanus),* «...el 22 de agosto de 1911, tenía lugar la resolución del concurso nacional convocado por los conductos oportunos, cuyas bases (publicadas en el *Boletín Oficial de la Provincia y la Gaceta de Madrid)* consignaban la obligatoriedad de contemplar en los proyectos concurrentes elementos singulares ligados a las ambiciones programáticas y funcionales del inmueble. El fallo del certamen se confió a los individuos de la Sección de Escultura y Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. El proyecto elegido, presentado por los arquitectos Manuel Rivera Vera

(1879-1940) y Fernando Guerrero Strachan (1879-1930) bajo el lema MALACA, satisfacía plenamente las expectativas del jurado y los capitulares...» Y nos sigue diciendo el profesor Sánchez López que:

«El 31 de diciembre de 1911, es decir cuatro meses después de la adjudicación del concurso, se contrató la obra con el ya citado constructor don Antonio Baena Gómez, reflejándose en las cláusulas una singular preocupación por el pulcro acabado del programa iconográfico-ornamental destinado a las zonas señeras del edificio...». El constructor Antonio Baena sería el principal promotor de la decoración esculto-pictórica del Palacio Municipal que, según sus palabras, debía ejecutarse «por los artistas pintores malagueños y los residentes en esta ciudad, de reconocida competencia, de acuerdo con los Señores arquitectos directores de las obras». Al tiempo, Baena se reservaba la responsabilidad de seleccionar la terna encargada de llevarla a cabo, en connivencia con la Academia de San Telmo, pues (nos dice) «como de tan digna corporación forman parte nuestros más esclarecidos artistas, su obra, como ninguna otra, ha de representar el momento artístico actual de Málaga, y legarán a las generaciones venideras el fruto de su inspiración y de sus talentos». Asimismo, ofrecía su disponibilidad a la corporación para asesorarla llegado el momento en que —decía Baena— «presentaré los bocetos de los asuntos que hayan de ejecutarse».

La colaboración de la Academia fue muy extensa durante toda la duración de las obras, asesorando en las materias relacionadas con las bellas artes como las vidrieras, las pinturas y murales al fresco de los techos en salones y otras estancias o las esculturas. Pero demos un salto en el tiempo y veremos que la relación entre Ayuntamiento y Academia continua hasta el siglo presente

ACADÉMICOS EN LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO SOBRE EL EDIFICIO DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. SUSO DE MARCOS, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS, Y D. JAVIER BONED PURKISS

y así: «En la sesión de 31 de octubre de 2002, nuestra Academia emite informe favorable a la inscripción de esta Casa Consistorial como Bien de Interés Cultural, lo que, tras compleja tramitación, había de plasmarse mediante el decreto 11/2010, de 12 de enero que ordenaba inscribir en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como BIC con la tipología de Monumento (así fue publicado en el BOJA nº 22 de 03/02/2010)».

Pero tiene, además, este libro una singularidad y es que está compuesto, a la par, desde la palabra y desde la imagen. Cuando comenzamos a plantear la estructura conceptual de la obra, se pensó en solicitar a los artistas plásticos de la Academia que hiciesen algunos dibujos referidos a los diversos temas de que los diferentes artículos trataban, unas a modo de viñetas. Pero luego nos preguntamos si no era esa una colaboración menor, demasiado adjetiva, cuando es lo cierto que la imagen, por sí misma, tiene fuerza y vida propia. Concluimos que la imagen plástica es otra vía de conocimiento, distinta pero no inferior al relato contenido en un artículo. Así hicimos y el libro quedó ordenado en dos grandes bloques, el de la palabra y el de la imagen. A este segundo lo hemos titulado *La mirada que piensa* y en ella encontraremos la visión que del Palacio Municipal tienen los artistas plásticos; los de la Academia y también la de sus colaboradores. Es muy ilustrativo ver como un mismo objeto, este edificio, ha sido contemplado desde perspectivas tan diferentes. Cuando, dentro de muchos años un lector tenga este libro entre sus manos podrá leer rigurosos y esclarecedores textos cargados de conocimiento y reflexión y también podrá apreciar cómo vieron y miraron el Palacio un conjunto de artistas cien años después de que fuese construido.

Ya concluyo, pero quiero dejar constancia —y ahora hablo solo como un malagueño más— de que esta Casa a la que hoy conmemoramos se soporta muy especialmente sobre dos pilares, el uno se evidencia de manera muy profusa en el propio edificio y me refiero al pueblo de Málaga, al sufrido contribuyente, que soporta sobre sí el edificio y a la propia Administración Municipal. En cada esquina cuatro atlantes mantienen

sobre sus espaldas el Palacio, en clara significación de que es el pueblo quien sostiene física y financieramente al Ayuntamiento y a cuanto éste hace. Esa es la portada del libro y sobran las palabras al respecto.

Pero no hay una referencia explícita en el conjunto del Palacio a quienes, sin su concurso, nada de cuanto aquí acontece y ha acontecido hubiese sido posible. Me refiero a los servidores políticos, a todos, desde los de mayor relevancia, hasta los de cargo más sencillo, de todos los signos y de todas las procedencias. Porque si hemos dicho que el ser de un edificio se completa con la vida que en él se ha desarrollado, con las alegrías y tristezas que ha visto, con las ilusiones, esfuerzos y renuncias que ha albergado, debemos convenir que sería un irreparable olvido no pensar que todos ustedes aquí hoy presentes y cuantos les han precedido en los más diversos cargos, forman parte del Palacio con todo merecimiento y también, y por ello, se les conmemora. Muchas gracias. José Manuel Cabra de Luna.»

A continuación, la Vicepresidenta 1ª de la Academia, Dª Rosario Camacho, presentó la edición, haciendo una relación pormenorizada de todos los intervinientes en la misma.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *LLAVE DE LOS RECUERDOS*

7 DE MAYO

En la Fundación Unicaja de la Plaza de la Marina, se rindió un homenaje a la figura del poeta y Académico Manuel Alcántara, con la edición del libro *Llave de los recuerdos*, una antología en la que se recoge una cuidada selección de su obra poética, además de un poema nunca antes publicado por el autor, dedicado al cineasta José Luis Garci.

El Salón de Actos de la sede de la Fundación Unicaja acogió la presentación del volumen, cita que contó con la participación de Sergio Corral, director general de la Fundación Unicaja; Antonio Pedraza, presidente de la Fundación Manuel Alcántara; Francisco Ruiz Noguera, profesor de la Universidad de Málaga, Académico de San Telmo y responsable de la edición, y Lola Alcántara, hija de Manuel Alcántara

Francisco Ruiz Noguera ha preparado la edición de *Llave de los recuerdos* fruto del trabajo y la colaboración constante en el proyecto con el propio autor y con sus descendientes. En sus propias palabras, el libro contiene lo más representativo del corpus poético de Manuel Alcántara, además de una serie de poemas a los que el escritor se sentía especialmente unido. «Aquí están los tres pilares fundamentales en la obra de Alcántara, que son conocimiento, comunicación y temporalidad».

PRESENTACIÓN DEL LIBRO «LLAVE DE LOS RECUERDOS», ANTOLOGÍA POÉTICA DE MANUEL ALCÁNTARA. DE IZQUIERDA A DERECHA: ANTONIO PEDRAZA, LOLA ALCÁNTARA, SERGIO CORRAL Y FRANCISCO RUIZ NOGUERA

EXPOSICIÓN DE DANIEL QUINTERO. DIBUJOS, GRABADOS Y LITOGRAFÍAS

7 DE MAYO

La exposición *Daniel Quintero: Dibujos, grabados y litografías* exhibía por primera vez en Málaga algunas de las creaciones más personales e íntimas del artista malagueño: su obra gráfica, que ha corrido paralela a su trabajo como pintor. Agrupada en series con títulos como *La Metamorfosis de Kafka, La Máscara, Árboles, El Pelele, La Voz del Árbol, Niños*... Daniel Quintero es de sobra conocido por su labor como retratista, pero también con una importante producción como dibujante y grabador.

La muestra se exhibió en el MUPAM y se compuso de un total de 86 obras entre dibujos, grabados al aguafuerte, litografías y sus *Paisajes Inestables*. Varias carpetas y libros encuadernados con las series completas de grabados completan la exposición.

La exposición fue comisariada por el director artístico del MUPAM,

INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN DE DANIEL QUINTERO, EN EL MUSEO MUNICIPAL. DE IZQUIERDA A DERECHA, EL ACADÉMICO ELÍAS DE MATEO; JUAN COBALEA, PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA; GEMMA DEL CORRAL, CONCEJALA DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA; EL ARTISTA DANIEL QUINTERO Y JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. FOTO: DMÁLAGA

Elías de Mateo, y el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna.

Un montaje intimista de vocación y ambición que presenta los orígenes del artista malagueño, que ha llegado a las colecciones de instituciones como The Meadows Museum de Dallas, el Victoria & Albert Museum londinense y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, como comentó en Diario Sur Antonio Javier López.

El presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna, aseguró que buena parte de las creaciones como grabador de Daniel Quintero se asientan sobre una paradoja: «Las técnicas artísticas de reproducción de imágenes por medios indirectos, ya fuere en la originaria xilografía, ya en el grabado o en la posterior litografía, nacieron con la vocación de multiplicar las imágenes»

Como señala Elías de Mateo: «En sus creaciones como grabador al aguafuerte, Daniel Quintero demuestra que es uno de los últimos grandes maestros de esta difícil técnica, en la mejor tradición de grandes maestros como Rembrandt, Goya, Blake o Picasso. Gracias a su dominio de la misma, es capaz de plasmar en sus obras infinitos matices jugando con la luz y las formas».

La obra del dibujante y grabador malagueño Daniel Quintero se expuso en el MUPAM hasta el 28 de julio. Esta exposición completaba además un ciclo de encuentros con el artista en el salón de actos del MUPAM. El 5 de junio tuvo lugar un encuentro entre Quintero y Enrique Brinkmann, titulado 'Figuración versus abstracción'. El miércoles, 12 de junio, tuvo lugar un encuentro titulado «A propósito del retrato de Manuel Alcántara. Vigencia actual del género», un diálogo de Daniel Quintero con el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna. Una semana después, el día 19, Quintero relató su experiencia como grabador y dibujante en el encuentro titulado «Motivos, inspiración y técnica».

DISTINCIÓN PONTIFICIA A FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS

8 DE MAYO

Su Santidad el Papa Francisco, en su calidad de Pontífice Máximo y Jefe del Estado-Ciudad del Vaticano, mediante un Breve Pontificio fechado el 8 de mayo de 2019, ha concedido el título de Caballero Comendador de la Orden Pontificia de San Silvestre Papa a Francisco Javier Carrillo Montesinos, Académico Numerario y Vicepresidente 3º.

EL ACADÉMICO D. FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS, Y LA DISTINCIÓN PONTIFICIA QUE LO ACREDITA COMO CABALLERO COMENDADOR DE LA ORDEN PONTIFICIA DE SAN SILVESTRE PAPA

Durante el ejercicio de sus funciones como Embajador y Director de la Oficina Regional de la UNESCO en Ciencias Sociales y Humanas para la Región de los Estados Árabes, el Sr. Carrillo Montesinos promovió la primera Cátedra UNESCO de «Estudio Comparado de las Religiones» en el mundo árabe y firmó tres convenios de cooperación en esta Región con Cáritas Internationalis. También contribuyó al desarrollo de las escuelas para niños palestinos en colaboración con el Patriarcado Latino de Jerusalén y a la enseñanza de los derechos humanos conforme a la Declaración Universal. Llevó a cabo diversas gestiones diplomáticas reservadas en pro de la libertad de expresión, libertad religiosa y derechos fundamentales de la mujer árabe.

ROSARIO CAMACHO, SOCIA DE HONOR DE LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DE MÁLAGA

17 DE MAYO

Con motivo del Día de los Museos de 2019, la víspera 17 de mayo, y para celebrar el 20 aniversario de la constitución de la Asociación de Amigos del Museo de Málaga, tuvo lugar una reunión en el patio del Museo de Málaga, en la cual se nombró Socia de Honor a nuestra Vicepresidenta Dª Rosario Camacho, que se remató con un concierto de la Joven Orquesta Provincial de Málaga. Fue un acto entrañable al que asistieron autoridades de la ciudad y muchos asociados, recordando aquella etapa en la que tanto se luchó por conseguir «La Aduana para Málaga», en lo que hoy es una feliz realidad con el Museo de Málaga.

LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO (EN EL CENTRO), TRAS SER NOMBRADA SOCIA DE HONOR DE LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DE MÁLAGA, JUNTO AL PRESIDENTE, D. RAFAEL MARTÍNEZ, Y DIVERSOS REPRESENTANTES DE LA ASOCIACIÓN

DISCURSO DE INGRESO EN LA SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA

20 DE MAYO

En la Sociedad Económica de Amigos del País, tuvo lugar el Discurso de Investidura, como socia Numeraria de la Sociedad Erasmiana de Málaga, de la Catedrática y Académica Dña. Marion Reder Gadow, con la conferencia titulada «Erasmo de Rotterdam y su percepción de la mujer». Marion Reder es Catedrática de Historia Moderna de la Universidad de Málaga; Secretaria y Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga y de la Academia de Nobles Artes de Antequera; Académica Numeraria de la Academia Andaluza de la Historia y Correspondiente de la Academia da Historia de Portugal y de la de Doctores de España. La contestación corrió a cargo del Dr. D. Pedro Luis Pérez Frías, Doctor en Historia, Teniente Coronel Retirado, Diplomado de Estado Mayor, Académico Correspondiente de la Academia Andaluza de la Historia y Secretario de la Sociedad Erasmiana de Málaga.

Dª MARION REDER, EN EL ACTO DE INVESTIDURA COMO SOCIA NUMERARIA DE LA SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA, JUNTO A D. QUINTÍN CALLE CARABIAS, PRESIDENTE DE LA MISMA

V CENTENARIO DE LA 1ª VUELTA AL MUNDO

23 DE MAYO

Dentro de los actos en conmemoración del V Centenario de la 1ª Vuelta al Mundo de Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano, fue impartida, en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga, la conferencia titulada «Magallanes y

EL PINTOR Y ACADÉMICO D. EUGENIO CHICANO, CON EL DIRECTOR DEL AULA DE CULTURA SUR, PABLO ARANDA

CORO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA. FOTO: FUNDACIÓN MÁLAGA

Elcano: una aventura de cinco siglos de Historia», por parte del Académico Numerario D. Francisco Cabrera Pablos.

ENCUENTRO CON EL PINTOR EUGENIO CHICANO

30 DE MAYO

En la sociedad Económica de Amigos del País, tuvo lugar un encuentro con el pintor y Académico D. Eugenio Chicano, organizado por el Aula de Cultura Sur y la Obra Social «la Caixa». El artista malagueño repasó el primer tramo de su amplia trayectoria, remontándose a 1976, cuando, ya en Italia, realizó las obras que formarían parte de la exposición individual en Madrid, donde le ofrecieron representar a España en la Bienal de Venecia de 1982.

LIBRO SOBRE EL CORO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

30 DE MAYO

Dentro del ciclo «Sopa de letras», en el Restaurante «Lo güeno» de Málaga, y editado por la Fundación Málaga, fue presentado el libro *Una joya del barroco español: el coro de la Catedral de Málaga*, del Académico y antiguo deán de la Catedral, D. Francisco García Mota, con prólogo de la Catedrática y también Académica Dª Teresa Sauret Guerrero, y fotografías de Mariano Zamora. El Coro fue construido en el siglo XVII, participando notables artistas como Luis de Vargas, José Micael y Alfaro, y Pedro de Mena, a quien correspondió la mayor parte del trabajo.

HOMENAJE A ALFONSO CANALES

5 DE JUNIO

Organizado por Asprojuma y coordinado por Antonio García Velasco, tuvo lugar en el Salón de Actos del Rectorado, dentro del Aula de Poesía en la UMA, un homenaje al que fue gran poeta y Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. Alfonso Canales. El homenaje fue realizado por el Profesor y Académico D. Francisco Ruiz Noguera, interviniendo como poeta invitada Dª Inmaculada García Haro.

EL QUE FUE GRAN POETA Y PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. ALFONSO CANALES, EN RETRATO DE F. REVELLO DE TORO

PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2018. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JAVIER BONED PURKISS, ACADÉMICO DE Nº Y DIRECTOR DEL ANUARIO; D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, Y Dª ROSARIO CAMACHO, VICEPRESIDENTE 1ª DE LA ACADEMIA

DE IZQUIERDA A DERECHA: Dª MARÍA PEPA LARA, D. QUINTÍN CALLE CARABIAS, Dª MARION REDER, D. CARLOS ISMAEL ÁLVAREZ Y EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE

PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2018

20 DE JUNIO

En el Salón de Actos del MUPAM de Málaga, fue presentado el Anuario 2018 de la 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.

MESA REDONDA EN TORNO A ANTONIO GARRIDO MORAGA

25 DE JUNIO

En el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga, tuvo lugar, dentro de los actos de Clausura del Curso Académico 2018-19, organizados por la Sociedad Erasmiana de Málaga, una Mesa Redonda en torno a la personalidad del que fue escritor, profesor, Director del Instituto Cervantes y Académico, D Antonio Garrido Moraga. En el Acto intervinieron D. Francisco de la Torre, D. José Ángel Narváez, D. Carlos Ismael Álvarez, y las Académicas Dª Mari Pepa Lara y Dª Marion Reder Gadow. Moderó el acto D. Quintín Calle Carabias, Presidente de la Sociedad Erasmiana.

EXPOSICIÓN DE EUGENIO CHICANO

28 DE JUNIO

El pasado 28 de junio se inauguró, en el Ámbito Cultural de el Corte Inglés, la exposición titulada *Visitación a las naturalezas muertas de vanguardia y contemporáneas*, del artista y Académico D. Eugenio Chicano. La Exposición, que se prolongó hasta 9 de agosto, estaba compuesta de 34 obras de igual formato (140 x 114 cm.) en los que el pintor reincidía en su personal visión de los bodegones y las naturalezas muertas, con particulares homenajes a autores como Picasso, Joaquín Peinado, Joan Miró, Juan Gris o Magritte, entre otros.

BUSTO DE MANUEL ALCÁNTARA, REALIZADO POR EL ESCULTOR Y ACADÉMICO D. JAIME PIMENTEL

PREMIOS DE POESÍA MANUEL ALCÁNTARA

24 DE JULIO

En el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga, fueron entregados los Premios de Poesía Manuel Alcántara, en su XXVII edición, siendo el primer acto que no contó con la presencia del maestro. La ganadora fue la poetisa y artista malagueña Beatriz Ros, con su obra denominada «Principio de humanidad», siendo presidente del jurado el escritor Alvaro García, quien destacó la calidad de la obra vencedora.

El acto finalizó con la entrega del galardón, que incluyó además una estatuilla creada para la ocasión por el escultor y Académico D. Jaime Pimentel. El artista explicó que

EL PINTOR Y ACADÉMICO D. EUGENIO CHICANO, JUNTO A ALGUNAS LAS OBRAS DE SU EXPOSICIÓN «VISITACIÓN A LAS NATURALEZAS MUERTAS»

desde la primera edición siempre había diseñado un trofeo original y diferente, aunque este vigesimoséptimo era todavía más especial, debido al fallecimiento de su amigo y poeta. Una ausencia que mitigó realizando un busto del propio Manuel Alcántara.

ALGUNOS DE LOS ARTISTAS Y ACADÉMICOS CUYAS OBRAS FUERON EXPUESTAS EN LA EXPOSICIÓN «LA MIRADA QUE PIENSA. CREACIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA». FOTO: JAVIER ALBIÑANA

EXPOSICIÓN «LA MIRADA QUE PIENSA. CREACIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA»

31 DE JULIO

El pasado 31 de julio, en el MUPAM, se presentó e inauguró la exposición denominada *La mirada que piensa. Creaciones artísticas sobre el Ayuntamiento de Málaga*. Esta muestra, que estaría abierta hasta el 31 de octubre, recogía 27 obras originales realizadas por distintos artistas y Académicos de San Telmo, que ilustraban la parte final del libro «El ayuntamiento de Málaga 1919-2019; cien años en el Paseo del Parque», contando con una gran riqueza de aportaciones, tanto de pintores, como de fotógrafos, escultores, diseñadores y arquitectos. Según comentaba el Académico y Director Artístico del MUPAM, D. Elías de Mateo, «...es impresionante la pluralidad de miradas que había sobre la casa capitular, así como la variedad de estilos». En la muestra también se pudo disfrutar de ocho bocetos originales del pintor César Álvarez Dumont que no se habían visto nunca, y que estaban destinadas en su momento a decorar los salones nobles del Ayuntamiento. La Exposición fue comisariada por el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, y por el propio Director Artístico del MUPAM, el Académico D. Elías de Mateo. En el acto de presentación, el Vicepresidente 2º de la Academia, D. Ángel Asenjo, pronunció las siguientes palabras:

Palabras del vicepresidente 2º de la Academia, D. Ángel Asenjo, para la presentación y la inauguración de la exposición de los dibujos contenidos en el libro sobre el edificio del Ayuntamiento de Málaga

La exposición que hoy se inaugura, que recoge los dibujos realizados por artistas y arquitectos sobre el Edificio de la Casa Consistorial de Málaga, y que son parte del libro editado por el Excmo. Ayuntamiento de Málaga para celebrar los cien años de la inauguración del edificio del Ayuntamiento en su actual ubicación, conforman el último capítulo del ejemplar, denominado «La mirada que piensa».

Este libro se inicia con un artículo del Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, y se refiere al milenario volumen denominado «El libro del curso y la virtud», del autor chino Lao Tse, cuando dice que «toda construcción humana conforma una realidad material, un volumen». Esto nos lleva a afirmar que la primera imagen que percibimos de un edificio es su aspecto exterior. En este mismo artículo José Manuel Cabra también nos dice que si este volumen es concebido desde el entendimiento de la arquitectura, una de las Bellas Artes más complejas, «... es mucho más que un cuerpo sólido, es un generador de lugares y de vacíos, que en realidad son los espacios que la arquitectura es capaz de conformar, lo que precisamente es la razón última de toda obra construida». En este sentido, estas ideas nos permiten afirmar que, si bien cualquier edificio es un volumen, no tiene por qué ser necesariamente una obra de arquitectura, pues ésta derivaría de la creatividad del arquitecto, la cual no siempre se manifiesta en cualquier construcción humana.

Desde estas consideraciones, creo que nos acercamos mejor a los contenidos de esta exposición, a los 27 dibujos que la constituyen, que conforman un mosaico con las diversas visiones de esta importante obra de arquitectura de los insignes arquitectos Fernando Guerrero Strachan y Manuel Rivera Vera. Visiones que intentaremos estructurar agrupándolos según la forma de percibir la obra para procurar un mejor entendimiento de los dibujos expuestos, lo que haremos en la forma siguiente:

a) En primer lugar agrupamos los dibujos que consideramos que buscan expresar esta edificación desde la búsqueda de una cierta ensoñación, desde el recuerdo y la imaginación, en los

ACTO DE PRESENTACIÓN DE LA EXPOSICIÓN «LA MIRADA QUE PIENSA. CREACIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA». DE IZQUIERDA A DERECHA: D. ÁNGEL ASENJO, VICEPRESIDENTE 2º DE LA ACADEMIA; Dª NOELIA LOSADA, CONCEJALA DE CULTURA Y DEPORTES DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, Y D. ELÍAS DE MATEO, DIRECTOR ARTÍSTICO DEL MUPAM Y ACADÉMICO NUMERARIO

que englobamos los de Victoria Abón, Juan Béjar, Enrique Brinkmann, José Manuel Cabra, Chema Cobo, María Angeles Diaz Barbado, Pablo Alonso Herráiz, Clotilde Lechuga, Francisco Peinado, Suso de Marcos, Jaime Pimentel y Mª Paz Unghetti.

b) En segundo lugar, englobamos los dibujos que buscan expresarse desde una aproximación a la abstracción, desde una realidad subjetiva, en los que encontramos los de Javier Boned, Eugenio Chicano, Carlos Estévez, Salvador Moreno Peralta, Daniel Quintero y Fernando de la Rosa.

c) Y, por último, comentamos los dibujos realizados desde una búsqueda de una determinada realidad, desde una mirada pretendidamente objetiva, en los que están los de Ignacio Dorao, Sebastián García-Garrido, Antonio Herráiz, Rafael Martín Delgado, Manuel Pérez Ramos, Luis Ruiz Padrón, Rodrigo Vivar y el que yo mismo he realizado.

Este último ha sido elaborado después de tomar unos croquis y hacer algunas fotografías al edificio. Mi intención ha sido expresar de la forma más objetiva posible la realidad arquitectónica de este edificio, como normalmente dibujamos los arquitectos, desestimando producir una abstracción o una ensoñación del edificio. He intentado comprender las motivaciones que llevaron a Fernando Guerrero Strachan y Manuel Rivera a ordenar sus ideas estructurantes de la arquitectura neo-barroca en este proyecto, proponiéndome abrir vías para el entendimiento de esta obra, y que me ayudara a producir una mejor redacción del artículo que he aportado a este libro sobre el Edificio del Ayuntamiento. Para entenderlo, no es suficiente dibujarlo, hay que analizarlo en el momento histórico en que se produjo y valorarlo desde los parámetros imperantes en el momento cultural y social de su concepción. Desde mi punto de vista, estos arquitectos eligieron una opción conservadora y se situaron lejos de las ideas del racionalismo incipiente, que en ese momento propiciaban las más avanzadas vanguardias en Europa, como las ideas de la Bauhaus y otros movimientos culturales de similares características.

Este es un hecho que en forma alguna desmerece a los valores arquitectónicos y constructivos de nuestro Ayuntamiento, que con toda dignidad posee la representatividad exigible como lugar de encuentro de los ciudadanos de Málaga, pero lo aleja de entenderlo como una arquitectura de vanguardia para catalogarlo como una arquitectura clásica de su época.

Indudablemente la Casa Consistorial de Málaga es un edificio espléndido, y muestra de ello es el juego literario, de investigación, de análisis y de representación gráfica que nos ha dado para la elaboración del libro editado por el Ayuntamiento para celebrar su centenario, que no ha sido mayor por el escaso tiempo tenido para su elaboración, que también se demuestra a través de esta exposición.

El homenaje a este edificio es algo merecido, y de él debemos estar orgullosos los malagueños, tanto por su riqueza formal como por su expresividad, lo que le permite ser visto y entendido de múltiples maneras, como puede observarse ampliamente en esta exposición.

ROSARIO CAMACHO, ATENEÍSTA DE HONOR

14 DE SEPTIEMBRE

El 14 de septiembre de 2019 tuvo lugar en Sanlúcar de Barrameda el X Encuentro de Ateneos de Andalucía, organizado por la Federación de Ateneos de Andalucía. En esta ocasión fueron nombrados Ateneístas de Honor D. José Caballero Bonald, Dª Sara Baras, D. Antonio M. Rodríguez Ramos y Dª Rosario Cama-

LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO (SEGUNDA POR LA DERECHA), ENTRE LOS NOMBRADOS ATENEÍSTAS DE HONOR

X ENCUENTRO DE ATENEOS DE ANDALUCÍA. CARTEL CONMEMORATIVO

cho, Vicepresidenta de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, recibiendo la mención Ateneo de Honor la Casa de Medina Sidonia y Dª Luisa Isabel Álvarez de Toledo. El acto, que contó con numerosísima asistencia, se celebró en el Auditorio de la Merced, al que siguió un almuerzo de Hermandad en una conocida bodega sanluqueña.

CONFERENCIA SOBRE «LA ARQUITECTURA DE MÁLAGA DURANTE LA ILUSTRACIÓN»

16 DE SEPTIEMBRE

La Sociedad Económica de Amigos del País abrió un ciclo de conferencias dedicado a celebrar los 230 años de la institución en Málaga, en 1789. La conferencia inaugural corrió a cargo de Dª. Rosario Camacho, Académica Numeraria y Vicepresidenta 1ª, sobre el tema «La Arquitectura de Málaga durante la Ilustración. Imagen y transformación de la ciudad».

PRESENTACIÓN DE *MAR DE FONDO*

16 DE OCTUBRE

El 16 de octubre, en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga, se presentó el libro *Mar de fondo. Poesía reunida 1955-2018*, de Manuel Alcántara, un nuevo volumen de la emblemática colección de poesía «Ciudad del Paraíso», editada por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. El acto estuvo presidido por el alcalde de la ciudad, Francisco de la Torre, y contó con la presencia de la concejala de Cultura, Noelia Losada, y el director de la colección, el profesor y Académico numerario Francisco Ruiz Noguera. Esta obra recoge los libros completos publicados por Manuel Alcántara y pudo ser revisada por él mismo, poco antes de su fallecimiento, ya que trabajó junto a Ruiz Noguera en su edición.

LA POESÍA REUNIDA DE MANUEL ALCÁNTARA (Extracto de la presentación en el Salón de los Espejos)

FRANCISCO RUIZ NOGUERA

Durante años, la palabra de Manuel Alcántara fue una realidad que diariamente llegaba a los lectores en forma de columnas que se extendían por toda la geografía española, pero su otra actividad literaria —su verdadera pasión: la poesía— aunque fue la primera a la que se entregó, probablemente haya sido menos conocida, sin duda porque las vías de difusión de lo poético son más recónditas.

En 2018, tuve ocasión de preparar tres recopilaciones de la obra del poeta y articulista malagueño. Aunque las tres estaban acabadas a finales de aquel año, las respectivas presentaciones se hicieron a lo largo de 2019. El poeta no pudo estar ya presente en ellas: falleció, como sabemos, el 17 de abril.

De las tres recopilaciones, las dos primeras son antologías para cuyos títulos tomé versos suyos. La primera, *El porvenir de ayer es ya recuerdo,* fue publicada por el Centro Andaluz de las Letras con motivo de su nombramiento como autor andaluz del año, y presentada el 23 de abril, Día del Libro. La segunda, publicada por la Fundación Unicaja, lleva por título *Llave de los recuerdos*, y fue presentada el 7 de mayo. Pero era necesaria una publicación que recogiera el conjunto de sus poemas, a ese propósito corresponde la tercera: *Mar de fondo. Poesía reunida*, presentada el 16 de octubre. El volumen no es una antología, sino que recoge toda la poesía publicada por Alcántara entre 1955 y 2018.

Aparte del estudio introductorio, que sitúa la figura del poeta en el ámbito de su generación y estudia las características de su obra, *Mar de fondo* se divide en ocho apartados; siete de ellos corresponden a cada uno de sus libros: *Manera de silencio* (1955), *El embarcadero* (1958), *Plaza Mayor* (1961), *Ciudad de entonces* (1962), *Anochecer privado* (1984), *Sur, paredón y después* (1984), y *Este verano en Málaga* (1985); el octavo reúne una serie de poemas no recogidos en libro, que vieron la luz en revistas o antologías.

Manuel Alcántara (Málaga, 1928-2019) termina su soneto «Niño del 40» con este terceto: «No se estaba ya en guerra aquel verano, / mi padre me llevaba de la mano, / yo estudiaba segundo de jazmines», son versos que nos ayudan a situarlo en la llamada «generación del cincuenta» o de «los niños de la guerra». Publicó su primer libro en 1955 y tuvo un despegue fulgurante: en apenas seis años, publica cuatro títulos más con los que consigue ser accésit y ganador del Premio Nacional de Poesía. Tras ese brillante comienzo, vendrá un silencio de más

D. ANTONIO PEDRAZA, Dª LOLA ALCÁNTARA, D. FRANCISCO DE LA TORRE, Dª NOELIA LOSADA Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, EN LA PRESENTACIÓN DE *MAR DE FONDO. POESÍA REUNIDA 1955-2018*, DE MANUEL ALCÁNTARA. FOTO: FUNDACIÓN MANUEL ALCÁNTARA

LIBROS DE POESÍA DE MANUEL ALCÁNTARA

de veinte años hasta las tres publicaciones de los años ochenta.

Esta trayectoria de Alcántara ¿a qué poética corresponde? En primer lugar, y con respecto a un debate generacional muy vivo entonces —la concepción de la poesía como conocimiento o como comunicación—, no hay declaración expresa por su parte, pero, según se deduce de sus poemas, la suya es una postura ecléctica. Por otra parte, es valor fundamental en su poesía la temporalidad, en la estirpe de nuestros poetas barrocos, sobre todo Quevedo. Esa concepción lo lleva a una deriva que va de lo nostálgico (en la tradición machadiana), a lo existencialista (en la estirpe de Unamuno). Estilísticamente, estos focos temáticos se resuelven a través de dos formas fundamentales: por una parte, un excelente sentido del ritmo, herencia de la poesía clásica, y, por otra, el cultivo de las formas breves propias de la poesía popular. Y, como rasgo estilístico nuclear, la exactitud en el uso del lenguaje.

1 Manuel Alcántara: *Mar de Fondo*. Poesía reunida, edición e introducción de Francisco Ruiz Noguera, Málaga, Ayuntamiento, Colección Ciudad del Paraíso, 2019.

FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS, ACADÉMICO EMÉRITO

21 DE OCTUBRE

En conformidad con la estipulado en el Artículo 25 y lo previsto en los Artículos 36, 37 y 39 de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Francisco Javier Carrillo Montesinos decidió, con fecha ejecutiva de 21 de octubre de 2019, pasar de Académico Numerario a Académico Emérito.

D. FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS, NUEVO ACADÉMICO EMÉRITO

El Sr. Carrillo Montesinos fue nombrado Académico Correspondiente en Brasil en 1976, habiendo sido ratificado posteriormente como Correspondiente en París y en Túnez. Fue elegido Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo el 26 de febrero de 2004 y nombrado Vicepresidente 3º el 10 de abril de 2015, pasando a Emérito, por decisión propia, el 21 de octubre de 2019.

CONFERENCIA «RELIGIÓN Y ARTE EN MORENO CARBONERO»

29 DE OCTUBRE

En la Casa Hermandad del Santo Sepulcro, y dentro del ciclo con motivo de su 125 Aniversario Fundacional, tuvo lugar la conferencia titulada «Religión y Arte en Moreno Carbonero», impartida por la Catedrática de Historia de la Universidad de Málaga y Académica de Número, Dª Teresa Sauret Guerrero. Pintor malagueño extraordinariamente fecundo, además de escenas históricas y retratos cultivó la pintura costumbrista, orientalista y de género, tipos de época y vistas urbanas con edificios monumentales. También destacó por su pintura de temas literarios, extraídos sobre todo de Gil Blas y el Quijote.

CONFERENCIA SOBRE EL LIBRO *HERNÁN CORTÉS, GIGANTE DE LA HISTORIA*

29 DE OCTUBRE

Organizado por el Ámbito Cultural El Corte Inglés, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de Málaga, tuvo lugar en el Auditorio del Ámbito Cultural, una conferencia-coloquio del Profesor y Académico Correspondiente D.

Ramón Tamames, sobre su último libro *Hernán Cortés, gigante de la Historia,* editado por Erasmus (Barcelona, 2019). El acto fue presentado por el Académico D. Francisco Carrillo.

LIBRO SOBRE LUIS DE UNZAGA, PRECURSOR EN EL NACIMIENTO DE EEUU

19 DE NOVIEMBRE

En el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga, fue presentado el libro *El gobernador Luis de Unzaga (1717-1793). Precursor en el nacimiento de los EEUU y en el liberalismo,* editado por la Fundación Málaga.

Una publicación que aborda la figura de este malagueño, creador del primer sistema de educación público bilingüe. El libro ha sido escrito por Rosa María García Baena, José David Polo Rubio y Francisco José Cazorla Granados, quien también ha coordinado la edición. El prólogo ha sido realizado por Dª Marion Reder, catedrática de Historia Moderna de la UMA, Académica numeraria y Secretaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Los autores han realizado una profunda investigación sobre el gobernador de Luisiana (actual EEUU), Luis de Unzaga, ilustrado malagueño, pionero al aplicar el libre comercio. Es considerado, además, precursor en el nacimiento de EEUU y el liberalismo.

Unzaga fue creador del primer sistema de educación público bilingüe, y en Málaga incentivó la economía al demoler las murallas, aplicar obras en el puerto, comenzar la construcción de la Aduana y dar forma a la Alameda, donde situó su residencia.

JOSÉ MORENO CARBONERO. *ENTRADA DE ROGER DE FLOR EN CONSTANTINOPLA*, 1888

PRESENTACIÓN DE LIBRO SOBRE LUIS DE UNZAGA. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. FRANCISCO JOSÉ CAZORLA GRANADOS; EL ALCALDE DE MÁLAGA D. FRANCISCO DE LA TORRE; EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, D. JUAN COBALEA; Dª ROSA MARÍA GARCÍA BAENA; Dª MARION REDER Y D. JOSÉ DAVID POLO RUBIO. FOTO: FUNDACIÓN MÁLAGA

HERNÁN CORTÉS, GIGANTE DE LA HISTORIA, DE RAMÓN TAMAMES

TALLER «CINE Y MEMORIA, CONCEPTOS Y MÉTODOS»

19 DE NOVIEMBRE

En la Sala de Juntas de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga, el grupo de investigación denominado Contenidos Audiovisuales Avanzados organizó el Taller «Cine y Memoria, Conceptos y Métodos», dirigido por Miguel de Aguilera, catedrá-

LA ACADÉMICA NUMERARIA Y BIBLIOTECARIA DE LA ACADEMIA, Dª MARÍA PEPA LARA, EN EL TALLER «CINE Y MEMORIA, CONCEPTOS Y MÉTODOS»

tico de Comunicación Audiovisual y Publicidad, y Nekane Parejo, profesora Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, ambos de la Universidad de Málaga. La Académica Numeraria Dª Mari Pepa Lara cerró el Taller con la conferencia *Los orígenes y la evolución del cine en Málaga,* contribuyendo la reflexión sobre el pasado de la industria cinematográfica en Andalucía, y aportando la experiencia de la vivencia del cine en una forma diferente a la que conocemos en la actualidad.

APERTURA DE CURSO DEL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA

23 DE NOVIEMBRE

El 23 de noviembre de 2019 tuvo lugar en Antequera la Apertura del Curso 2019-2020 del IAA, bajo la presidencia del Alcalde de Antequera y del Presidente del Instituto de Academias de Andalucía, D. Benito Valdés Castrillón. En representación de la Junta de Andalucía asistió la Directora General de Universidades. La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo estuvo presente en la persona de su Secretaria doña Marion Reder. El Secretario General en funciones del IAA, don José Escalante Jiménez, leyó la Memoria del Curso 2018-2019 del IAA.

El Discurso de Apertura corrió a cargo del Prof. Ramón Tamames, Académico Numerario de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas de España y Académico Correspondiente en Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. La presentación del conferenciante fue hecha por don Francisco J. Carrillo Montesinos, Académico Emérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y Medalla del IAA. El solemne acto fue acogido con palabras de bienvenida de don Bartolomé Ruiz González, Director de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera y tuvo lugar en el Salón de Plenos del Excmo. Ayuntamiento de Antequera.

CONFERENCIA «LOS ESPACIOS TEATRALES EN MÁLAGA A FINALES DEL SIGLO XIX»

26 DE NOVIEMBRE

El pasado 26 de noviembre, dentro del ciclo «Rosario Pino, paraíso y ocaso de una actriz», tuvo lugar, en el salón de Actos del MUPAM, la conferencia titulada «Los espacios teatrales en Málaga a finales del siglo XIX», que fue impartida por la Académica numeraria y Bibliotecaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Dª María Pepa Lara.

María Pepa Lara destacó la importancia del Teatro como una de las diversiones y entretenimientos de masas favoritos de los malagueños hasta las primeras décadas del siglo XX, contando con numerosos recintos para su representación, como el Teatro Cervantes, el Teatro Principal, el Lara, el Vital Aza y otros, todos extraordinariamente activos.

APERTURA DE CURSO 2019-20 DEL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. BARTOLOMÉ RUIZ GONZÁLEZ, D. RAMÓN TAMAMES Y D. FRANCISCO J. CARRILLO

LA ACADÉMICA Dª MARÍA PEPA LARA, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA EN EL MUPAM, DENTRO DEL CICLO SOBRE ROSARIO PINO

PRESENTACIÓN DEL NUEVO RETRATO DEL PRESIDENTE DE HONOR, D. MANUEL DEL CAMPO Y DEL CAMPO

28 DE NOVIEMBRE

En Junta Extraordinaria de la Academia celebrada en la Sede del Museo de la Aduana, se presentó al público el retrato de D. Manuel del Campo y del Campo, penúltimo presidente de nuestra Academia y actual Presidente de Honor. Celebrando el mandato de los presidentes salientes, este retrato formará parte de la Galería de Presidentes. La obra, realizada por el también Académico y pintor D. Manuel Pérez Ramos, fue comentada significativamente por el Presidente D. José Manuel Cabra de Luna, convirtiéndose en una brillante culminación de la encomiable labor desarrollada por D. Manuel del Campo y del Campo todos estos años, así como fiel testimonio de su dedicación y entrega a la Academia.

CONFERENCIA «LA ROMANIZACIÓN DE LA COSTA EN MÁLAGA»

28 DE NOVIEMBRE

En el Museo de Vélez-Málaga (Antiguo Hospital San Juan de Dios), organizado por la Concejalía de Cultura y Patrimonio Histórico, y dentro del ciclo "Los jueves del Museo de Vélez-Málaga", tuvo lugar la conferencia titulada *La romanización en la Costa de Málaga,* impartida por el Catedrático y Académico Numerario D. Pedro Rodríguez Oliva.

INAUGURACIÓN DE LA GLORIETA CÉSAR OLANO

3 DE DICIEMBRE

El pasado 3 de diciembre de 2019 se inauguró una rotonda situada en la zona de Pinos del Limonar, entre las calles Sierra de Grazalema y Sierra del Co, a espaldas del Colegio de Arquitectos, dedicada al ar-

IZQUIERDA: EL PRESIDENTE DE HONOR, D. MANUEL DEL CAMPO Y DEL CAMPO, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL AUTOR DE LA OBRA, EL ACADÉMICO D. MANUEL PÉREZ RAMOS. FOTO: FERNANDO DE LA ROSA / DERECHA: EL PRESIDENTE DE HONOR DE LA ACADEMIA, D. MANUEL DEL CAMPO Y DEL CAMPO, JUNTO AL NUEVO RETRATO, EFECTUADO POR EL ACADÉMICO D. MANUEL PÉREZ RAMOS. FOTO: FERNANDO DE LA ROSA

D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA JUNTO AL DIPUTADO PROVINCIAL DE CULTURA Y LA CONCEJALA DE CULTURA EN EL MUSEO DE VÉLEZ-MÁLAGA

quitecto César Olano, como recoge una placa con el nombre de este profesional. Nacido en Galicia (Barco de Valdeorras 1931-Málaga 2013) se afincó definitivamente en Málaga donde desarrolló su actividad interviniendo en la rehabilitación y restauración de importantes edificios del patrimonio arquitectónico de la ciudad y la provincia, y asimismo fue un arquitecto moderno e innovador que contribuyó a la renovación urbana de Málaga y la Costa del Sol en los años 60-70. Con Carlos Verdú formó uno de los equipos más destacados de esta etapa, referente de la arquitectura de Málaga.

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo solicitó para Olano, que fue Académico Numerario de la misma y uno de sus miembros más activos, la dedicación de una calle o espacio urbano, a través de la Comisión Técnica de Calles, que fue aprobada por el Alcalde, aunque por estar esta zona en obras su inauguración se había retrasado mucho.

Presidió la inauguración el Alcalde Francisco de la Torre, acompañado del Concejal de Economía Carlos Conde, así como otros cargos de la Dirección General de Cultura del Ayuntamiento, especialmente Gema del Corral y Susana Martín, que han sido clave en esta tramitación. Hubo una nutrida representación de Académicos de San Telmo, del Colegio de Arquitectos, así como la numerosa familia de Olano, agrupados alrededor de la que fue su mujer, Nena Krauel, y no podían faltar los amigos.

El Alcalde glosó la figura de Olano, al que conocía bien, y se detuvo en algunas de sus intervenciones como la rehabilitación del convento del Císter, de la ermita de Archidona, su recorrido por las torres de defensa de Málaga (no sólo de la costa sino también del interior de la provincia), así como la restauración de algunas de ellas, el reconocimiento de los techos del palacio de Villalón (lo que le llevó a descubrir nuevas armaduras mudéjares, tema en el que era experto), la rehabilitación del palacio de Buenavista en los años 80 y otras. Importante fue asimismo su última rehabilitación, el teatro-cine Echegaray, donde trabajó junto a Francisco Peñalosa (fallecido en 2008) y Salvador Moreno Peralta.

César Olano, que era un hombre culto y poliédrico, se interesó mucho por la nueva sede del Colegio de Arquitectos en la urbanización Las Palmeras del Limonar, lo cual se plasmó en un estudio-catálogo de la botánica de su jardín realizando un interesante ensayo.

IZQUIERDA: FAMILIARES DE CÉSAR OLANO, EN LA INAUGURACIÓN DE LA GLORIETA QUE LLEVA SU NOMBRE A INSTANCIAS DE LA ACADEMIA / DERECHA: EL ARQUITECTO Y ACADÉMICO D. CÉSAR OLANO, EN LA CUBIERTA DE UNO DE LOS EDIFICIOS QUE REHABILITÓ
FOTO: *MÁLAGA HOY*

Su hijo Eduardo indicó a la Vicepresidenta Dª Rosario Camacho que estaba seguro de que el espacio asignado iba a agradar a su padre, porque esta glorieta tiene una historia relacionada. A César le gustó el ajardinamiento de la glorieta y de la avenida que arranca de ella y se lo comunicó a los jardineros (padre e hijo) que la llevaban a cabo, e iba a ver cómo se desarrollaban los trabajos, charlaba con ellos e incluso se planteó que pudieran trabajar en el Colegio de Arquitectos. Con el paso de los años todos recordamos cómo quedó aquella zona: la magnífica fuente de Berrocal que ocupaba la parte alta se fue resquebrajando y, en peligro de desaparecer, se trasladó para su restauración, el césped se secó y los caminos en bajada fueron espacio predilecto de los monopatines que destrozaron sus mármoles. César sufría al ver su deterioro. Ahora volvería a estar a su gusto.

ATENEO DE MÁLAGA Y FUNDACIÓN MÁLAGA

TRIBUNA EUROMEDITERRÁNEA 2019 (RESUMEN ANUAL)

En el marco del Ateneo de Málaga, y con el patrocinio de la Fundación Málaga, el Académico Numerario (que pasó a Académico Emérito) de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. Francisco Javier Carrillo Montesinos, en su función de director de TEM (Tribuna Euromediterránea, iniciada en abril 2018), ha continuado con esta plataforma de debate libre y plural sobre temas internacionales que giran en torno al espacio euromediterráneo o internacional.

Al proyecto de Tribuna Euromediterránea le ha sido concedido, el pasado 14 de septiembre, el galardón Ateneo y Sociedad, otorgado por la Federación de Ateneos de Andalucía. El Alcalde de Málaga, D. Francisco de la Torre felicitó oficialmente, por su labor y por el premio concedido, al director del proyecto, el Académico Emérito D. Francisco J. Carrillo.

TRIBUNA EUROMEDITERRÁNEA, FORO DIRIGIDO POR EL ACADÉMICO EMÉRITO D. FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS, DESARROLLADO EN EL MARCO DEL ATENEO DE MÁLAGA, Y CON EL PATROCINIO DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA

La programación de 2019 se desarrolló con las siguientes ponencias:

Febrero: Jean-Pierre Filiu; Catedrático en el Instituto de Ciencias Políticas de París (Sciences-Po): *Revolución y contrarrevolución en el Mundo Árabe (2011-2019)*.

Marzo: Ramón Tamames, Catedrático de Estructura Económica y Titular de Cátedra Jean Monnet de la Unión Europea: *Buscando a Dios en el Universo. El sentido de la vida en un planeta antrópico*.

Junio: Salvador Moreno Peralta, Arquitecto: *Globalización del pasado: el Caribe y el Mediterráneo*.

Septiembre: Jean-Patrick Connerade, Catedrático Emérito de Física en el Imperial College de Londres y Presidente de la Academia Europea de Ciencias, Artes y Letras, Premio de Poesía de la Academie Française: *Ciencia y saber en el espacio mediterráneo. ¿Sería preciso más intercambio y co-acción?*

Octubre: Bernardino León Gross, Diplomático, ex Secretario de Estado del Ministerio de Asuntos Exteriores. Director de la Academia Diplomática de Emiratos Árabes Unidos: *El Mundo Árabe entre la guerra y la paz.*

Para el inicio de 2020 (enero) está programada la conferencia de Adolfo Plasencia, Prof. En Postgrado de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), Prof. Invitado en el MIT de Boston y en la Universidad de Harvard: *La confusión entre lo real y lo irreal en la Segunda Digitalización.*

ACTUALIDAD: INAUGURACIÓN DEL «PARQUE DE LA LAGUNA, ARQUITECTA Mª EUGENIA CANDAU»

11 DE MARZO DE 2020

El 11 de marzo del presente año se inauguró el Parque de La Laguna de la Barrera, incorporando el nombre de la «Arquitecta Mª Eugenia Candau». El acto fue presidido por el Alcalde de Málaga, Francisco de la Torre Prados y la Concejala de Cultura Noelia Losada, descubriendo una placa con la nueva denominación, que fue solicitada, entre otras

ESCULTURA DEL ARTISTA CHEMA LUMBRERAS, EN MEMORIA DE LA ARQUITECTA Mª EUGENIA CANDAU. A LA DERECHA, COMPAÑEROS Y AMIGOS DE Mª EUGENIA EN LA INAUGURACIÓN DEL PARQUE DE LA LAGUNA «ARQUITECTA Mª EUGENIA CANDAU»

instituciones y particulares, por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Asistieron además representantes de la Universidad, del Colegio de Arquitectos, de la Gerencia Municipal de Urbanismo, de la propia Academia, de la Delegación Provincial de Cultura, así como las hermanas, hijos y nietas de la arquitecta. Después de los discursos de inauguración, las sentidas palabras de los familiares y el reconocimiento de Ignacio Jáuregui en representación de todos sus compañeros, el coro del Colegio de Arquitectos, magnífico, a cuya creación contribuyó Mª Eugenia, interpretó dos piezas, que fueron el complemento ideal de aquella luminosa mañana.

A continuación, se inauguró una escultura de bronce policromado realizada por el artista Chema Lumbreras, quien había regalado su trabajo; representa a una niña corriendo con un libro en la mano, y en la parte inferior tiene una placa con un poema de la propia María Eugenia Candau. No se puede olvidar que, llena de inquietudes culturales, fue también una magnífica escritora y poeta, que había publicado varios libros además de los concernientes a su profesión. La escultura ha sido patrocinada por el Colegio de Arquitectos y por suscripción popular, contribuyendo los amigos y compañeros de Mª Eugenia. •

08

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

352. 50 ANIVERSARIO DEL FALLECIMIENTO DE D. ÁNGEL HERRERA ORIA / Francisco Javier Carrillo Montesinos 357. IN MEMORIAM. PEPE ONETO / Francisco Javier Carrillo Montesinos 364. HOMENAJE A EUGENIO CHICANO / José Manuel Cabra de Luna / Francisco Javier Carrillo Montesinos / Elías de Mateo Avilés 373. IN MEMORIAM. MANUEL GÁMEZ LÓPEZ / Francisco García Mota 375. IN MEMORIAM. PEDRO LUIS TEDDE DE LORCA / Francisco Javier Carrillo Montesinos 378. IN MEMORIAM. JOSÉ LUIS MIRANDA / Fernando de la Rosa 381. IN MEMORIAM. MANUEL ALVAR EZQUERRA, PASIÓN POR LAS PALABRAS / Francisco Ruiz Noguera 384. IN MEMORIAM. ANTONIO BONET CORREA, UNO DE LOS MÁS FIRMES PILARES DE LA HISTORIA DEL ARTE / Rosario Camacho Martínez

50 ANIVERSARIO DEL FALLECIMIENTO DE D. ÁNGEL HERRERA ORIA

PEREGRINACIÓN A MÁLAGA (11-13 DE OCTUBRE 2019)

LA PEDAGOGÍA DE D. ÁNGEL HERRERA ORIA

Nunca está de más rememorar, revivificando, la figura del que fuera Obispo-Cardenal de Málaga, el Siervo de Dios D. Ángel Herrera Oria (1886-1968). Máxime cuando el paso del tiempo suele ir cubriendo con un tupido velo —el más importante, el del olvido— a una personalidad tan destacada de la historia de España y de la historia de Málaga.

Voy a centrarme en lo que viví con cercanía. No recurriré a sus profusos escritos ni a los estudios publicados sobre su persona. El material es muy extenso y, a decir verdad, leído o consultado por un reducido número de lectores e investigadores. Sí me referiré a hechos concretos de la acción, siempre de inspiración pastoral evangélica que encontró instrumentos de aplicación en el Magisterio de la Iglesia, en particular en la Doctrina Social de la Iglesia, en «Pro del Bien Común», divisa de toda su acción social y, naturalmente, pastoral. La espiritualidad fue su denominador común.

Ya en la época en que dirigió el periódico El Debate (antes de la Guerra de España), era partidario, y así lo hizo en su famosa Escuela de Periodismo (1926), de que los periodistas recibieran una formación más allá de las propias técnicas del periodismo tradicional, con contenidos formativos en economía y en ciencia política, y dosis de Doctrina Social de la Iglesia. (En la misma empresa de El Debate había introducido importantes elementos de la DSI como fueron la participación en beneficio y los préstamos sin interés).

Testimonio de hechos concretos

Su llegada como Obispo de Málaga (1947) viene cargada de proyectos de pedagogía, de acción social cristiana y de lo que hoy podríamos calificar de nueva evangelización. Tareas que continuará como Cardenal (1966) hasta su muerte (1968). Estos proyectos venían anidados desde el pasado, como fue su importante labor con los pescadores en Santander tras recibir la ordenación

ÁNGEL HERRERA ORIA (SANTANDER, 19 DE DICIEMBRE DE 1886-MADRID, 28 DE JULIO DE 1968)

sacerdotal (1940) y como laico activo y cristiano antes de la Guerra de España, tema este que por razones de tiempo y espacio no voy a abordar.

D. Ángel Herrera Oria, en Málaga, diseña las grandes líneas de lo que sería la Escuela de Ciudadanía Cristiana para formar estudiantes católicos para la vida civil y pública. Para ello, era preciso disponer de una infraestructura adecuada, que la creó en Madrid: una residencia universitaria, el Colegio Mayor Pío XII, la prestigiosa Escuela de Periodismo de la Iglesia y un centro muy potente de formación para la acción social, el Instituto Social León XIII. Ya existía también el Colegio Mayor San Pablo y el Centro de Estudios Universitario (CEU). Podríamos decir que todo ello estaba bajo el

paraguas de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNdeP), hoy ACdeP, pero con órganos de dirección bien identificados.

Es preciso subrayar que el estudiante que se albergaba en el Colegio Mayor Pío XII (fue el caso del que os habla) debía estudiar dos carreras: una en la universidad pública y la otra ya sea en la Escuela de Periodismo de la Iglesia, ya sea en el Instituto Social León XIII (que después fue reconocido como Facultad de Ciencias Política y Sociología). Otra de las aspiraciones era que todo colegial aprendiese dos idiomas. Dado que el objetivo era la formación de ciudadanos cristianos, libres y responsables, lógicamente el Colegio Mayor Pío XII estaba regido por la libertad y la responsabilidad, con intensas actividades extra universitarias que generalmente eran propuestas y organizadas por los propios alumnos y que solían servir de puente con la realidad del entorno. Otras actividades de apostolado social se desarrollaban durante los fines de semana en zonas de barrios muy deprimidos, «descartados» como diría el Papa Francisco, de la periferia de Madrid.

El mecanismo para la acción, muy inspirados en el «ver-juzgar-actuar», funcionaba. El acto inaugural de la Escuela de Ciudadanía Cristiana (1961) tuvo lugar en el salón de actos del Colegio Mayor Pío XII, presidido por el Cardenal Ottaviani, enviado del Papa, por el Cardenal Pla y Deniel y por el entonces Obispo de Málaga, Herrera Oria, con presencia de numerosos Propagandistas, otros invitados y colegiales.

Gran proyecto de formación, que se puso en marcha, para formar, con inspiración evangélica, «sal de la tierra», ciudadanos cristianos conscientes y responsables, insertos en la sociedad civil y con una aspiración a desarrollar un efecto multiplicador de inspiración cristiana en sus lugares de destino.

En el diseño de la Escuela de Ciudadanía Cristiana también figuraba la creación de un Instituto Social Obrero. Cierto es que en la época ya eran muy activas la HOAC (Hermandad Obrera de Acción Católica) y la JOC (Juventud Obrera Católica).

Málaga

Manteniéndome en el terrero de la formación, D. Ángel, como Obispo de Málaga, puso en marcha la enseñanza de nociones de Doctrina Social de la Iglesia, que se identificaban como «Sociología». Estos cursos se nutrían de un alumnado voluntario de algunos colegios católicos. Recuerdo esos cursos en el Preuniversitario del Colegio de los Hermanos Maristas. Los temas a considerar durante el curso escolar eran los siguientes: 1) Seis pasos hacia los escombros (problemas de la vivienda, la pobreza, el trabajo, el materialismo, etc.); 2) Surgiendo de entre las ruinas (el destino de los bienes, el derecho de propiedad, la retribución asegurada, salarios y seguros laborales, conflictos laborales, etc.); 3) Constructores de un mundo mejor (relaciones humanas, reforma estructural de la empresa, cooperativismo, el gerente del bien común, etc.).

Se decía entonces que las cuestiones sociales de mayor trascendencia están en manos de personas mayores, pero que era preciso «imbuir una ade-

cuada formación social a la juventud, pues de ella saldrán los hombres del mañana». Toda esta formación debía ser «instrucción traducida en acción, en hechos, con ideas claras». Las clases de Estudios Sociales no pretendían formar sabios y elocuentes hombres de meras fórmulas, sino de formar el espíritu, de encauzar el juicio enseñando a observar, a reflexionar, a crear caracteres, exigiendo de cada uno un esfuerzo personal y perseverante; y, concretamente, a esculpir y desempolvar personalidades cristianas dispuestas a enfrentarse con la dura realidad de muchos seres humanos.

Eran como un semillero en donde el seglar, en colaboración con el clero, será un arma poderosísima de acción y de pastoral social. Se constataba que el seglar, aunque educado en círculos religiosos, generalmente vive «en una gran ignorancia de las exigencias de la Fe, poseyendo una carencia total de entrega social». Se afirmaba que todo esto, para todo católico, es una cuestión de conciencia, de obligación y no de perfección. Para ello, hay que impulsarle a la «búsqueda de la verdad» y «a la incorporación activa de esta verdad».

La influencia de este caldo de cultivo llegaba, incluso, a la entonces llamada Escuela de Asistentas Sociales de Málaga, y se traducía en acción sobre el terreno en zonas de pobreza extrema (Playas de San Andrés) o en eficaces Campañas de Desarrollo Comunitario en la provincia de Málaga.

Se subrayaban las obligaciones, como cristianos, que nos impone la justicia social. Y nos preguntábamos: ¿qué es la justicia social? Don Ángel trató extensamente este tema. En su ponencia de clausura de la I Asamblea de la Escuela de Ciudadanía Cristiana, dijo: «...La justicia social exige de las partes lo que es necesario para el bien de todos. Mas, para que las partes o miembros de la sociedad, esto es, los ciudadanos puedan cumplir sus deberes sociales, es necesario que el Estado los provea de todo lo que necesitan para vivir y desarrollarse. En otros términos, que se guarden los preceptos de la justicia distributiva».

Así pues, la gran tarea de formación en estas materias era de obligado cumplimiento en el ámbito cristiano y eclesial. Era necesario que, en algún sitio, centros de estudio, escuelas, parroquias, seminarios religiosos, púlpitos, encuentros... se enseñen estas disciplinas de tan trascendental importancia. Ya el Papa Juan XXIII, en su Encíclica *Mater et Magistra*, nos aclara y orienta: «Aconsejamos, en primer lugar, que se incluya la Doctrina Social de la Iglesia como materia obligada en las escuelas católicas de toda índole..., que se divulgue por todos los medios actuales de difusión: diarios, revistas, radio, televisión, libros científicos o de divulgación».

Hecho relevante

Pasar a la acción con estos mimbres era una norma de conducta, rebosante de profunda espiritualidad, de D. Ángel Herrera Oria como Obispo y Cardenal. Así lo fue a través de toda su vida consagrada o no consagrada. La creación en la provincia de Málaga de una red de más de 250 Escuelas-Ca-

pilla en zonas muy deprimidas, rurales, con población dispersa, logró varios objetivos: cohesión social, contribución importante a la erradicación del analfabetismo, valiosos resultados (a veces no visible ni cuantificables) en la educación de adultos, incitación al trabajo cooperativo de aquella población dispersa... Y, sobre todo, respeto a la dignidad de cada persona humana. Sin por ello silenciar esa nueva modalidad de evangelización en zonas rurales marginadas.

Esta aplicación de la DSI traducida en hechos tuvo su repercusión en zona urbana con la promoción de viviendas llamadas sociales para los sin techo y zonas muy deprimidas de pescadores de bajura que vivían en condiciones infrahumanas.

Conclusión

Hasta aquí algunas pinceladas sobre el hombre bueno, un hombre santo. He querido voluntariamente dejar de lado mis vivencias personales y familiares de proximidad con el Obispo y Cardenal Herrera Oria.

Podría decirse que lo hasta aquí dicho se refiere a «otros tiempos». Aunque así es, no es por ello menos cierto que en las condiciones actuales, los problemas de la globalización (abordados magistralmente por el Papa Francisco) no pueden ni deben ocultar los problemas, viejos y nuevos, a los que la Doctrina Social de la Iglesia, tan enraizada en el pensamiento y en la acción de Ángel Herrera Oria puede, si se quiere, dar respuestas contundentes. ¿Acaso la justicia distributiva que tanto esgrimió D. Ángel es algo del pasado? En este último verano, volví a leer la *Pacem in Terris* que sigue siendo de una implacable actualidad.

Hemos de volver a esas fuentes desde León XIII a Francisco. Son fuentes vivas de inspiración, como en cierta ocasión me decía un parlamentario británico. Tenemos materiales más que de sobra. Hay que desempolvarlo con el foco puesto en las nuevas realidades de nuestro tiempo. Y, sobre todo, saber actuar con nuevas modalidades, y con apertura de espíritu, en las ágoras de la ciudadanía con esos inagotables instrumentos que esperar ser utilizados con efecto multiplicador.

Con la caridad para construir humanidad desde la familia y el barrio, hasta los foros internacionales más relevantes.

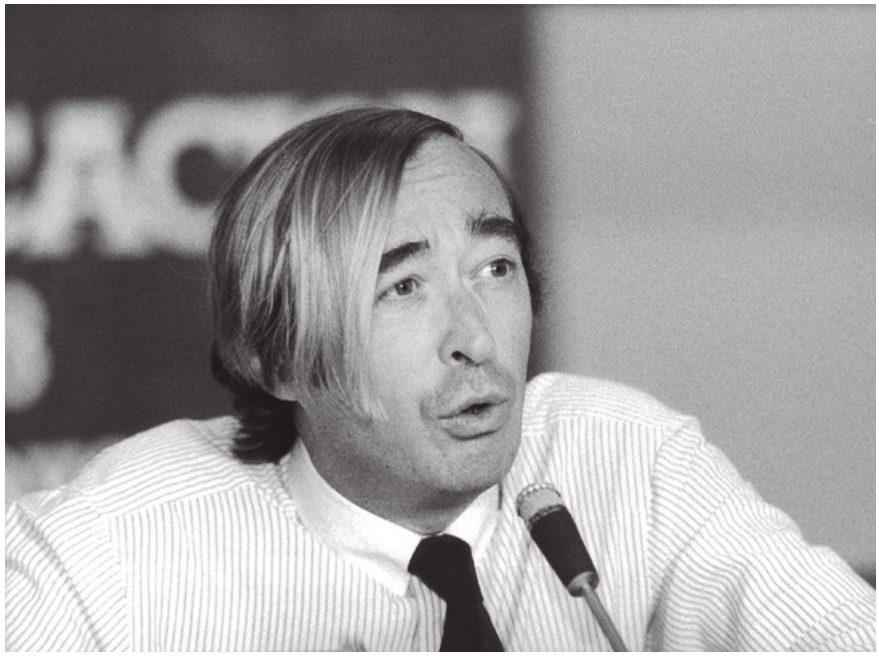
Estoy convencido de que Ángel Herrera Oria, en nuestros días, seguiría buscando soluciones y dando respuestas sin temor («No tengáis miedo», como dijo san Juan Pablo II) a los más desfavorecidos y a los muchos que esperan para aprender y hacer camino con empatía.

FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS
Málaga, 11 de octubre 2019

IN MEMORIAM

PEPE ONETO

(1942-2019)



JOSÉ MANUEL ONETO REVUELTA (PEPE ONETO) (1942-2019)

En 1962 iniciamos una andadura de amistad activa en medio del silencio. Habíamos ingresado en la Escuela de Periodismo de la Iglesia, heredera de la Escuela del Debate fundada por el entonces Abogado del Estado, Ángel Herrera Oria, que llegó un día a Málaga para ser obispo y cardenal. Pepe simultaneaba los estudios de Periodismo con los de Económicas; por mi parte, lo intenté, pero con Derecho. Él perseveró en la Escuela de Periodismo más Económicas y yo opté por cambiar Periodismo por Ciencias Políticas y Sociología más Derecho.

Vivíamos en la Ciudad Universitaria en sendos Colegios Mayores distanciados apenas por trescientos metros. En los años 1966 y 1967 compartimos Consejo de Redacción del semanario de la juventud SIGNO, hasta su obligada extinción. En el verano de 1967 nos encerramos en la

torre de un chalé de Montemar/Torremolinos para escribir un libro sobre la prensa católica (que había sufrido mucho) de los años de Pre-Transición. No era un trabajo urgente que alternábamos con sol y playa y algún que otro guateque de pandilla. Llegamos a redactar unas 50 páginas que conservo.

Madrid universitario era nuestro caldo de cultivo de una amistad que se perpetuó hasta ayer. Atentos siempre a la formación que genera la evolución de aquella España que se dirigía imparable hacia la democracia y hacia la restauración de una Monarquía que resultó parlamentaria. Atentos siempre también a las actividades literarias de jóvenes escritores y poetas, casi todos amigos. Valga aquí nuestra ida en autobús para participar en «Los Paseos con Antonio Machado» en Baeza, portadores con otros de un busto que le modeló Pablo Serrano, hoy en los jardines de la Biblioteca Nacional. Atentos al diálogo como instrumento esencial del entendimiento político. Eran tiempos, y muy cerca estuvimos, de aquellos «Cuadernos para el Diálogo» que fundara Joaquín Ruíz-Giménez. Atentos a nuestro más próximo entorno: los movimientos estudiantiles reagrupados mayoritariamente en la Unión de Estudiantes Demócratas (UED), de inspiración democristiana no colaboracionista y en la Federación Universitaria de Estudiantes Demócratas (FUDE), de inspiración socialdemócrata. Atentos a los movimientos sociales, a los debates en el interior de la Iglesia en España, a las incipientes formaciones políticas y sindicales que asomaban cabeza desde la clandestinidad. Incluso prestamos particular atención a la repercusión del Concilio Vaticano II en España y a la caída de las tristemente célebres bombas atómicas USA (que no explosionaron pero que algo contaminaron) en el mar de Palomares. Éramos soñadores sin certeza hasta que llegó La Transición. Marché a ampliar estudios en el extranjero en donde salté a la ONU/UNESCO, y Pepe Oneto resultó ser, a mi entender, el mejor cronista de la citada Transición. Maestro de maestros del Periodismo, desarrolló una muy nutrida profesión periodística en prensa escrita, radio y televisión, que marcarán los anales de la información y de la comunicación en España.

Cuando participaba en los debates de TVE, nos comunicábamos con mensajes y podía advertir en la pantalla sus gestos de simpatía controlada por el medio. Lo seguía fielmente en el digital República de las Ideas (república.com) que, con Pablo Sebastián (amigo de París), dieron un vuelco a la crónica política independiente.

Pepe Oneto no dudó en escribir un largo prólogo a mi libro *Cambio de Era* (Diario SUR y Fundación Málaga, editores) y aventuró anécdotas que traducían una «vieja amistad», porque ya también éramos viejos. La última vez que nos encontramos en Madrid le desafié, ante Paloma (a la que hoy en particular abrazo con cariño) a que escribiera sus Memorias, memorias que ya estaban escritas e inscritas en toda su andadura pública. Porque las Memorias de Pepe Oneto están ampliamente redactadas para siempre en la Hemeroteca.

Siento de verdad perder a un amigo con tantas emociones y experiencias compartidas. Teníamos una clave: ¡Siempre es Pascua! También hoy, querido Pepe, ¡Siempre es Pascua!, ahora más para ti que para mí.

FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS
(Publicado en Diario SUR/Vocento,
Málaga 9 octubre 2019

UN TEXTO DE PEPE ONETO*

Introducción al Libro de Francisco J. Carrillo

Mi entrañable amigo Paco Carrillo, con el que tanto he conspirado en los años de «tiempo de silencio», en esos años de Franco y negro, en los que nos permitíamos, también, recalar en una de aquellas locas representaciones de Tip y Coll, o en un Vermut en el «Café Gijón», acaba de cumplir, aunque no los aparenta, setenta años. Ante un número tan redondo, y tan definitivo, en esa edad en la que empezamos a creer solo en la Aspirina, Paco podía haber convocado una cena fantasma a la que podrían haber asistido los personajes más sorprendentes de la política, de la literatura, del periodismo e, incluso, del clero y si no, lean algunos de sus escritos sobre el Papa Francisco y sus «periferias existenciales».

O quizás, más difícil todavía, citarnos clandestinamente, en Túnez, en donde fue embajador de la Unesco y adónde muchos de nosotros acudiríamos, sin saber para qué se nos convocaba, convencidos, de que si «Paco dijese ven», muchos de nosotros, lo dejaríamos todo, porque lo de Túnez, en estos momentos, con una extensión del yihadismo radical y un resurgimiento del Estado Islámico, seguro que sería una cita histórica como muchas con las que he estado con nuestro autor. Incluso, podríamos haber celebrado en la Catedral de Málaga y oficiado por el obispo de la diócesis, un Tedeum con música del gran Héctor Berlioz, que serviría, también, para un homenaje de muchos amigos a uno de los más importantes teólogos españoles de los últimos años: José María González Ruiz, el «Chegua», al que Paco dedica uno de sus obituarios.

Pero no, Paco Carrillo, trabajador infatigable, ha querido celebrar su cumpleaños de una forma original e insólita, sacando a la calle este libro que contiene 70 artículos y 1 Poema, con el sugestivo título de *Cambio de era*, editado por la Fundación Málaga y el diario Sur, en donde suele colaborar con frecuencia como analista político y, sobre todo, como experto en problemas de Oriente Medio que conoce perfectamente por sus contactos privilegiados,

(*) Introducción de José Oneto (con prólogo de Manuel Alcántara) al libro *Cambio de Era*, de Francisco J. Carrillo, editado por Fundación Málaga y Diario SUR/Vocento, 400 páginas, Málaga 2014.

por sus viajes, y por su interés y curiosidad de periodista interesado por todo lo que pasa en su entorno cercano o lejano.

Porque si hay algo que no refleja su abultada y rica biografía, una biografía llena además de merecidas distinciones, es su vocación, su vivencia, su forma de contemplar la vida, de quien es periodista, y, además, periodista de raza. Solamente hay que leerle y repasar sus cuidados artículos, sus brillantes análisis, algunos de sus relatos, para darse cuenta de que estamos ante un periodista, y que, probablemente, su gran frustración haya sido no haber terminado la carrera de periodismo en esa Escuela de Periodismo de la Iglesia, en donde muchos hemos aprendido las primeras enseñanzas para saber contar historias. Porque, al fin y al cabo, no nos engañemos, el periodista no es sino es un «contador de historias».

Yo siempre he considerado a Paco como periodista, un gran periodista, desde que comenzó a colaborar, junto conmigo, en el semanario de Acción Católica *Signo*, la primera publicación que fue cerrada después de la «aperturista» Ley de Prensa de 1966 y, coyunturalmente, sociólogo, politólogo, diplomático, poeta, experto en relaciones internacionales...y amigo entrañable. Desde ese periodismo de denuncia, en esa primera publicación que fue adelantada de la apertura y donde Paco formó parte del Consejo de Redacción, ese periodismo de denuncia que hacíamos siguiendo la vieja pauta de que noticia es lo que molesta a alguien y, si es poderoso, más, (por eso cerraron la publicación a pesar de todas las protestas de la Iglesia), llegamos a establecer relaciones privilegiadas con el partido comunista en la clandestinidad.

Interesado el Partido, a través del fallecido escritor Armando López Salinas, junto con el entrañable abogado Amandino, en tener los primeros contactos con una Iglesia Católica que, poco a poco, estaba ya marcando distancia con el régimen franquista, poniendo las bases de lo que, años después, seria la reconciliación nacional y el inicio de la Transición a la que tanto contribuyó el partido de Santiago Carrillo, y el propio Santiago. Para López Salinas, y para el partido, tanto Paco Carrillo como yo, sin ningún tipo de título, éramos representantes, entonces, de esos movimientos sociales católicos que estaban ya claramente enfrentados con el Régimen. Nosotros asistíamos a las reuniones clandestinas, a los preparativos de las manifestaciones que empezaban a ocupar las calles, a los actos de solidaridad que se montaban, a los debates sobre cómo iba a ser el futuro de España. En una de esas tempranas reuniones, nos enteramos del diseño de lo que mucho mas tarde, sería la Junta Democrática de España, que tanto contribuyo a la normalización política del país.

Pero hay que aclarar para que nadie se llame a equívocos que Paco Carrillo nunca asumió aquello de ser «compañero de viaje». Era un joven de la izquierda demócrata-cristiana. En aquel entonces había participado en una casa de ejercicios espirituales de Los Molinos para refundar la Democracia Cristiana no colaboracionista, junto a Joaquín Ruíz-Giménez, Oscar Alzaga, Gregorio Peces-Barba, Pedro Tedde de Lorca, Santiago Rodríguez Miranda, Gregorio Marañón Bertrán de Lis, Álvaro Gil-Robles... Era residente del Cole-

gio Mayor Pío XII creado por el cardenal Herrera Oria, colegio que fue un semillero de ciudadanía democrática en evolución. De aquí salieron dispersados hacia todas las tendencias de la pre-Transición. (Paco Carrillo optó por la diplomacia preventiva multilateral y la cooperación internacional en UNESCO/ONU, formando parte de la emigración intelectual). Paco creía en aquel principio de Juan XXIII: «se puede colaborar con los que yerran, pero no con del error». De ahí que, recientemente, escribiera sobre el principio liberal (que no liberalismo doctrinario) en política, «tan escaso en nuestros alrededores», tomando como referencia al sociólogo Ralph Dahrendorf. En aquellos tiempos pensaba que la restauración con Juan III, aún siendo él partidario de la accidentalidad de las formas de gobierno, según la tradición herreriana, era una poderosa alternativa a la cuestión del Estado. La fórmula definitiva se concretó en Juan Carlos I y, ahora, en Felipe VI. Esa «accidentalidad» la subraya, como principio, en su reciente artículo «De los reyes godos al federalismo».

Por eso, leyendo, o releyendo, los artículos de Paco Carrillo en su *Cambio de era* se puede comprobar que estamos ante un periodista, y en parte ante un reportero peculiar, según el concepto que el gran Kapuscinski, tiene del reportero. «Siempre creí que los reporteros éramos los buscadores de contextos, de las causas que implican lo que sucede». Ese concepto, se percibe claramente en los trabajados artículos de Paco, en los que suele introducir datos, algunos de primera mano, que ayuda al lector a comprender el conflicto, la narración o la reflexión.

Porque Paco reflexiona sobre casi todo, y no me extiendo más porque me ha advertido, en varias ocasiones, que no quiere que en esta introducción, haya ni elogios, ni halagos... sobre él Son reflexiones sobre todo, de lo que denomina «cambio de era» ya que, según él, hemos entrado en una nueva era (sin apenas ser conscientes de ello), cuyo marco podría definirse por la globalizaciónn financiera en choque con las économías, digamos «nacionales», por el capital financiero que crea su propio capital especulativo sin la penetración suficiente para sostener la vieja sociedad industrial, y por la revolución tecnológica. De ahí la descolocación de los sindicatos y de los tradicionales partidos políticos, y de ahí, también, el cambio que están sufriendo los medios de comunicación a la búsqueda de un modelo alternativo al actual. Todos los países europeos están afectados por estos nuevos hechos, y sus sociedades están «convulsionadas», a pesar de la aparente calma en algunas de ellas. Están en trance de «pasar a otra era» que Touraine califica de «sociedad de la comunicación», la sociedad digital.

Es, en efecto, esa sociedad de la comunicación, la sociedad de la información, junto con la globalización, lo que ha abierto las puertas de esa «nueva era», que ha revolucionado las comunicaciones, la prensa, el periodismo, la forma de contar las historias, y que al mismo tiempo ha desencadenado la mayor crisis en el mundo del papel, en los periódicos y en los libros. Los periódicos están intentando adaptarse a esa «nueva era», en medio de la crisis económica, de la crisis publicitaria, y, por encima de todo, de la crisis de un nuevo modelo de periódico de papel, que, si no se encuentra, el sector tende-

rá lentamente a desaparecer, engullido por ese tsunami que avanza implacable a una velocidad abrumadora.

Antes —cuenta Kapuschinski— los periodistas eran un grupo muy reducido, se les valoraba. Ahora el mundo de los medios de comunicación ha cambiado radicalmente. La revoluciónn tecnológica ha creado una nueva clase de periodista. En Estados Unidos, les llaman media-worker. Los periodistas al estilo clásico son ahora una minoría. La mayoría no sabe ni escribir, en sentido profesional, claro. Este tipo de periodistas no tiene problemas éticos ni profesionales, ya no se hace preguntas. Antes, ser periodista era una manera de vivir, una profesión para toda la vida, una razón para vivir, una identidad. Ahora, la mayoría de estos media-workers cambian constantemente de trabajo; durante un tiempo hacen de periodistas, luego trabajan en otro oficio, luego en una emisora de radio... No se identifican con su profesión.» En el fondo han olvidado, esa importante máxima de que el trabajo de los periodistas «no consiste en pisar las cucarachas, sino en prender la luz, para que la gente vea cómo las cucarachas corren a ocultarse.»

El libro de Paco Carrillo, el libro de los 70 artículos y 1 poema (Poema con el que el autor ganó el prestigioso Premio Litoral de Poesía) se refiere en extensión la mayor parte, a las relaciones internacionales: China-USA, mundo árabe (Palestina, Israel, Siria, Iraq, Egipto...) el yihadismo, Mali, Al Qaeda Magreb, Líbano, Gaza..., y, en todos ellos, se aportan datos valiosos, un contexto bien explicado y desde una clara postura de defensa de los Derechos Humanos Universales, desde el punto de vista de Alain Touraine que siempre sostuvo que los Derechos Humanos no son una creación «etnocentrista europea» no aplicable en otras aéreas culturales.

A lo largo de más de cuatrocientas páginas aborda la política, la economía, las relaciones internacionales, los grandes conflictos, las neurociencias, la razón y las creencias a partir de ese pronóstico que hace ese neurólogo de Dallas que sostiene que, todavía, no se sabe en dónde se encuentran los mecanismos de la razón, si en el cerebro o en todo el cuerpo, ni se puede demostrar ni la existencia, ni la no existencia de lo que él llama el Gran desconocido: Dios.

Una segunda parte la dedica el autor a Málaga, su ciudad, la ciudad de todos los andaluces, esa Málaga de la que dice el admirado Manolo Alcántara, que «naufragaba y emergía» y que, en los últimos años, ha emergido definitivamente para convertirse en capital andaluza de la cultura y sin que se haya hecho verdad eso de que lo mejor del recuerdo es el olvido. Lo mejor del recuerdo siempre es a quien conocimos, con quien compartimos algo, la gente. Esa gente de Málaga que le da sentido a la ciudad. Sentido y personalidad. Una personalidad que la hace distinta de otras ciudades de Andalucía. Se pregunta Paco Carrillo, que qué quedaría de Málaga si se vaciara de su gente, aunque sólo fuese por un día, mientras se recorre la ciudad, acompañado de la ciudad, de sus recuerdos de una infancia y una adolescencia que alimentan para siempre a la memoria viva, a la memoria de vida. Las mismas referencias hoy sumidas en la tensión de la tradición y de la modernidad. El mismo mar

y los mismos montes. La misma luminosidad del cielo mutante en sus colores como nuestro propio devenir.

La misma gente, que integra eso que llamamos ciudadanía, que se transmite la antorcha de generación en generación en una ciudad abierta, hospitalaria y poco endogámica como es nuestra ciudad. ¿En dónde encontrar las ocurrencias para escribir el elenco de todas las mujeres y hombres, ilustres porque dan alma a Málaga, que denominamos gente? Creo sinceramente —piensa Paco— que son los poetas los únicos que tienen capacidad espiritual para condensar las historias paralelas de tantas personas que, en definitiva, hicieron posible las biografías de los que se entierran con honores en los «panteones de hombres y mujeres ilustres».

En fin, la tercera parte son Obituarios, Obituarios de personajes a los que conozco a todos o, a casi todos, a compañeros de profesión y amigos (Juby Bustamante, Huertas Clavería, Alejo Jesús García, Pepín Vidal Beneyto, Joaquín Ruiz Giménez, Gregorio Peces Barba, Jorge Semprún, Máximo Cajal..., González Ruiz, el querido Cheguá, el canónigo de la catedral de Málaga, el cura que me casó y el sacerdote que tuvo más influencia en el mundo universitario durante finales de los años sesenta. Personajes que han marcado la historia de nuestro país y como no, nuestra propia historia, esa historia de la que forman parte muchos capítulos que hemos vivido juntos Paco y yo.

Y cierra todo el poema Premio Litoral, en el que el autor, después de tanto recorrer mundo, de tanto conocer a gente, de tanto vagar y vagar, reconoce y comprende con una cierta amargura que la fraternidad universal no es un hecho y que no todos los hombres pueden actualmente practicarla. Es su hermosa «Partida de caza entre Cañaverales», donde «falta espacio y sobran héroes».

A muy pocos personajes de los que conozco, y conozco a muchos y muy peculiares, se les hubiera ocurrido celebrar sus setenta cumpleaños con la publicación de un Libro recordando cada año vivido con un artículo y poniendo como epílogo una Partida de Caza entre Cañaverales. Pensándolo bien, lo debería haber celebrado invitándonos a todos a esa partida de caza... entre Cañaverales. Allí estaríamos Manolo Alcántara, y yo, y la buena gente del diario Sur, y muchos de sus amigos, y algunos de los ilustradores del libro-aniversario del que Paco, legítimamente se siente tan orgulloso porque no olvida que ¡Siempre es Pascua! (nuestra consigna clandestina).

IN MEMORIAM

HOMENAJE A EUGENIO CHICANO

(1935-2019)

CHAO, CHAO, EUGENIO CHICANO

Cuando un amigo llega al final del camino, siempre se nos queda algo pendiente. En nuestro caso fue una comida que íbamos posponiendo de semana en semana. Ya no tendremos esa comida en que habríamos hablado de nuestras cosas o quizá sí, quizá podamos aún hablarnos sin palabras y escucharnos con los oídos del alma.

Se nos ha ido un gran artista y un gran malagueño. Un hombre que amó a su tierra hasta lo indecible, que luchó denodadamente por ella y que aspiró a que la cultura la transformase y se constituyera en su seña de identidad.

Existen al menos dos maneras de ser andaluz, la una es alegre, dicharachera y se ampara en un gracejo que ayuda a vivir; la otra es más grave, más formal y severa y en ella el humor es reportado, contenido hasta la sutileza. A esta segunda pertenecía Eugenio Chicano y fue así hasta en su paleta de colores. Consiguió tener un estilo propio, unas formas y una gama cromática reconocible y personal.

Tuvo una gran responsabilidad para con el arte y para con la sociedad toda. Sentía que el artista ha de ayudar a los demás a ver, a penetrar en el misterio de las cosas, a traspasar su apariencia y habitar el tiempo sin tiempo, el no lugar del arte. Fue incansable en esa generosidad que cristalizó en el uso de motivos y elementos populares.

Son muchas las cofradías que han tenido carteles suyos para mil diversas circunstancias, ya fuera un pregón, ya una serie de actos religiosos o una coronación canónica. Él, desde el más absoluto respeto hacia esas creencias (quizá muy lejanas de las suyas), contribuía a lo que popularmente era aceptado y querido. Los estandartes, los frescos de muchos templos, nacieron de su mano y vírgenes Marías hubo por doquier con sus rostros de luz resplandecientes, que siempre evocaban a su compañera en la vida.

Pero, con ser muy importante cuanto decimos, su relación con lo popular no se agotaba en el mundo cofrade, sino que el mejor folclore también fue para él fuente constante de inspiración temática, desde los alegres mo-

EUGENIO CHICANO, EN SU ÚLTIMA EXPOSICIÓN *DIÓCESIS DE MÁLAGA* (19/11/2019)

EUGENIO CHICANO (1935-2019). FOTO: JAVIER ALBIÑANA (*MÁLAGA HOY*, 24 DE NOVIEMBRE DE 2019)

tivos de los verdiales, hasta el mundo flamenco al que, por ser un gran aficionado, glosó con la hondura de un entendido enamorado. Sus obras sobre los diferentes palos del cante no fueron simples ilustraciones plásticas, sino re-creaciones alumbradas a la luz del ritmo y el espíritu de la soleá, la bulería o la seguiriya y no podía ser de otra manera porque Eugenio Chicano era un artista culto, pero no solo en la pintura, que también, sino en el mas extenso sentido de la palabra.

Su obra siempre bebió de dos fuentes que supo aunar. Se sentía afín a las vanguardias porque se sabía vivamente de su tiempo, pero, a la vez, conocía que la tradición no era sino fundamento necesario de su hacer. Lo uno era el haz, lo otro el envés. La hoja de sus cuadros nacía en la rama del gran arte, que es una y múltiple.

Y así, formalmente utilizaba la carpintería del cubismo, la imagen rota, fraccionada o distorsionada para crear una imagen nueva, que es fiel a la realidad y no lo es, porque ciertamente estaba creando otra imagen, la imagen plástica en estado puro, que no es la realidad, pero tampoco es ajena a ella.

Y esa manera la cohonestó con la libertad de utilizar los nuevos sujetos plásticos. El arte «pop» se constituyó como uno de los movimientos artísticos más imponentes del pasado siglo y él lo hizo suyo porque le permitía abordar objetos simples, cotidianos, de uso diario; dando así una vuelta de tuerca a su acercamiento a lo popular. Pero, yendo más allá, llega incluso a convertir en iconos pop la obra de los pintores precedentes. Y así ocurre en una serie de bodegones que realiza a partir de obras de Picasso, Braque o Morandi, que aparecen como objetos cotidianos ya asumidos por nuestra mirada de modo natural. Por eso he mantenido siempre que Chicano fue un pintor culto, que impregnó de cultura su mundo de imágenes.

Esa mezcla de lo intelectual en la estructuración del cuadro y lo popular en el uso de las imágenes más prosaicas con el lenguaje de las técnicas de representación de la publicidad, dio lugar a una personalísima forma de pintar.

Su ciclo se completa cuando durante una decena de años se sumerge en el mundo sutil, bello y potente del arte italiano. En Verona se conformó en plenitud su sabiduría artística, surgiendo una obra personalísima, plena de conocimiento y modernidad y —al tiempo— de fuerte arraigo popular.

En un artículo como éste, que tiene evidente y necesaria naturaleza necrológica, parecería más oportuno dejarnos llevar por las emociones y abandonarnos a ellas. Mas he preferido moderar mi sentimiento de duelo para pergeñar esta meditación sobre la obra de Eugenio Chicano en el convencimiento de que quizá a él no le hubiese disgustado que, en su partida, pensásemos en lo que es su obra y en cuales fueron algunas de las razones profundas que le llevaron a ella; porque nos hallamos ante un artista que gustó del pintar y del hacer de cuantos le precedieron y que se sentía inserto en esa larga cadena que es la historia del gran arte.

Málaga, los malagueños, la Academia de Bellas Artes de la que fue miembro significado, están hoy de luto por su definitiva ausencia. Permítanme despedirme como él lo hacía desde que vino de Italia: Chao, chao, querido Eugenio.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
(Publicado en diario *Málaga Hoy,* Málaga, 20 de noviembre de 2019)

EUGENIO CHICANO

Hoy, 19 de noviembre, Málaga se revistió de luto negro de rigor en sus corazones y el día soleado que amaneció resistió a la tristeza profunda en son de cante jondo para acompañar a Eugenio con la luminosidad imperecedera de sus cuadros. Esa luz que convierte las sombras en la máxima expresión de un lienzo siempre inacabado. Hay ocasiones que el Pop-Art no admite crespones, como el alma. Pero no sólo Málaga porque Chicano había entrado con perseverancia y recreación en el gran río de la historia del arte que desborda fronteras. Y Renato Guttuso le sedujo para abrir caminos.

Hoy la pena es transversal y agita las emociones de la amistad, del mundo de la copla, de la pintura sacra, del paisaje contrastado de los pueblos de Andalucía, de la película coloreada de personas que hicieron parte de nuestra historia. Los verdialeros enjutos descienden de los Montes esta vez al ritmo de los violines y los panderos en sordina porque oyeron el sonido de una caracola de muerte que se perpetúa en lo creativo de su propia creación; el flamenco rompe el tablao con la fuerza del zapateado y detiene el aire con el golpe seco del martinete. Marinero en los cielos, gritaría Rafael Alberti, mientras los otros arrastran la red de los recuerdos de viejos ritos de iniciación en desafío con la mar de cada día.

EUGENIO CHICANO, JUNTO A LOS ACADÉMICOS PIERO TEDDE DE LORCA
Y FRANCISCO J. CARRILLO

Hoy la memoria es caja de resonancia alborotada y sin orden. Aquí emerge el destello de aquel frágil poemario de *Opresiones* que firmó Chicano de la mano de Ediciones El Guadalhorce y de aquella Imprenta Sur que dio vida a la palabra con los del 27 con Ángel Caffarena y las viñetas de José Ignacio. Alfredo Taján entraría en escena editora, Cabra de Luna iniciaba un recorrido poético, José Ángel Valente vino a Málaga en pública audición antes de instalarse en París con Coral y José María Amado recuperaba «Litoral» al tiempo que «Caracola» perseveraba, mientras que Alfonso Canales y Bernabé convertían sus casas en pedagogía doméstica y Rafael León se inspiraba en los clásicos de Grecia y Roma con un Teatro Romano a medio naufragar por una inexplicable «Casa de la Cultura» condenada a su ulterior derrumbe. Pero hasta pudimos leer poesía en la escena del ARA de la mano de Angelita Rubio Argüelles. Allí, «La Buena Sombra» con Juan Genovés (el de *El Abrazo*), Rafael Pérez Estrada, Ullán, Stefan, Luiso, Agustín Delgado, Pepe Infante, Juvenal y tantos otros convirtiendo el arte en fiesta. Y todos aquellos más: Enrique Brinkmann, Francisco Hernández, Barbadillo, Dámaso Ruano, Toral, Laverón, Alberca, Berrocal, Manolo Blasco, María Pepa Estrada, Lindell, Marina, Peinado, Fermín Durante, Rebajes, Ruíz de Luna, Torres Mata, Rodrigo, Revello de Toro... en los entretelones del retorno de Picasso a la Ciudad la muy hospitalaria con Eugenio de anfitrión y con la UNESCO en sus preliminares. Hoy todos, con Manuel Alcántara animando la memoria de amigos en tertulia y escribiendo columnas junto al latir poético de María Victoria Atencia y de Pablo García Baena que contagiaron el virus a los jóve-

nes poetas que encontraban refugio en el Ateneo de Málaga en la Plaza del Obispo. Salvador Moreno Peralta tenía en Madrid la vista en Málaga...Tiempo de creadores que inmortaliza vidas.

Hoy encuentro la calidez de las celebraciones de la amistad a las que Chicano nos convocaba en aquella casa cerca del Hospital Civil o en su revisitado estudio de la calle de la Victoria. El arte es una sucesiva yuxtaposición del gozo de lo sensible. Eugenio era un Maestro de las ceremonias más íntima cargadas de emociones y de aprendizajes. Con Mariluz, activa comensal de las fiestas artísticas, y del amor que ama, nuestro pequeño mundo era siempre una feria de ternuras inolvidables.

La historia contemporánea de Málaga no puede asumirse sin Eugenio Chicano, desde la mar a tierra adentro. Como tema recurrente de nuestras conversaciones (la penúltima con Mariluz, Pedro Tedde, Beatriz y Piti), un tema que queda pendiente: el Museo de esa Generación de los 50 que se nos escapa de las manos y que dejó una notable producción artística porque fue vanguardia local en tiempos de autarquía. Y que en ese Museo (sin tópico) se encienda la luz de una época fecunda en las artes de artistas que nos legaron el limo creativo.

Es sorprendente. La última vez que nos ayudamos mutuamente con el peso de los años, fue en la inauguración de los preliminares de «un proyecto de arte» de Manolo Castillo. Días después, siempre con cita pendiente, el hospital y el adiós del silencio. Contemplo lo que tengo más a mano mientras tomo fuerzas para escribir estas líneas: su Antonio Machado, sin duda con fondo de un patio de Sevilla, y un grabado de Tell Zaatar que hizo en homenaje a los palestinos. Chicano siempre rompió barreras, porque su nacionalidad era el corazón de todas las personas, sobre todo, las que sufren: desde el Nazareno hasta los descartados marengos. Así fue como lo conocía hasta hoy.

Hoy, sin embargo, estamos inmersos en la zozobra del gran y viejo amigo que se nos fue. Pienso en su hijo y en Mariluz, su fiel compañera de viaje.

FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS
(Publicado en Diario SUR/Vocento, 20/11/2019)
Versión corregida y ampliada.

EUGENIO CHICANO, EL CRISTO DE LA BUENA MUERTE Y LA CONGREGACIÓN DE MENA

El pasado día 19 de noviembre de 2019 falleció, de manera repentina, el prestigioso pintor, cartelista y muralista Eugenio Chicano Navarro. La capilla ardiente, instalada en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga contempló un interminable desfile de personalidades del mundo de la cultura, de la política, de las cofradías, y de la vida social y económica de nuestra ciudad.

Chicano fue, por derecho propio, uno de los artistas que trajo a nuestra ciudad la estética de las vanguardias pictóricas a partir de los años cincuen-

ta del pasado siglo. Es imposible resumir en estas breves líneas su intensa y brillante biografía como creador, pero también como gestor cultural. Sus numerosos viajes y exposiciones en el extranjero, su larga estancia en Verona (Italia), su labor como primer director de la Casa Natal de Picasso o su liderazgo en el movimiento ciudadano para lograr que la Aduana se convirtiera en el gran museo de Málaga. Muralista, cartelista, ilustrador e incluso escenógrafo, su obra estuvo influida de manera determinante por el pop art y por los grandes muralistas mejicanos.

Con independencia de su siempre reconocido compromiso con la izquierda política, Chicano dedicó una especial atención en su labor creadora a las tradiciones ancestrales de su tierra natal, como el flamenco, los verdiales y, sobre todo, la piedad popular expresada a través de las devociones populares y de una manera muy especial a nuestra Semana Santa, a sus Cristos y a sus Vírgenes.

La Congregación de Mena puede vanagloriarse de que el maestro Chicano le dedicó dos de sus creaciones más excelsas como cartelista.

En 1986 y de cara a la Semana Santa del año siguiente, recibe el encargo del entonces presidente de la Agrupación de Cofradías de realizar el cartel oficial de la Semana santa de Málaga 1987. Chicano presenta entonces una obra vanguardista, rompedora, que tiene la cabeza del Cristo de la Buena Muerte como gran protagonista. Sin duda, los hermanos mayores de la época no estuvieron a la altura de las circunstancias y, en medio de una gran polémica, rechazaron la obra en noviembre de 1986, optando por convocar un concurso de diapositivas que dio como resultado un cartel oficial anodino carente de cualquier atractivo. Sin embargo, un grupo de cofrades malagueños capitaneados por el entonces hermano mayor de Mena, Vicente Pineda y por Cayetano Utrera decidieron editar el cartel rechazado, difundiéndolo por toda la ciudad y presentarlo oficialmente en un acto multitudinario que tuvo lugar en el salón de actos de la Diputación Provincial en la Plaza de la Marina.

Para el profesor y académico Antonio Garrido «...en la base de la obra, el artista ha querido representar, con una sobriedad de tonos que es la constante cromática del cartel la cabeza del Cristo de la Buena Muerte. La representación es fidelísima pero personalísima (...). Cristo muerto a los pies de su propia cruz. La rosa, pasión de amor y de dolor, se integra con la moderna rotulación como una sola unidad compositiva».

Para gozo de propios y extraños, aquella obra emblemática figura desde entonces ocupando un lugar de honor en las dependencias de la Congregación.

Tres años más tarde, nuestra Congregación preparaba los fastos del LXXV aniversario de su creación como fruto de la fusión de la Antigua Cofradía de Ntra. Sra. de la Soledad con la Hermandad del Cristo de la Buena Muerte. Antes del verano de 1990 el entonces hermano mayor, Vicente Pineda junto al congregante y consejero Juan Salvador Martín Ruiz, encargan a Chicano el cartel anunciador de la efeméride.

En un solemne acto que tuvo lugar en el Antiguo Conservatorio María Cristina el 8 de junio de 1991, tuve el honor de presentar la obra a los

EUGENIO CHICANO (1989). CARTEL CONMEMORATIVO DEL LXXV ANIVERSARIO DE LA CONGREGACIÓN DE MENA

EUGENIO CHICANO (1986). CARTEL OFICIAL DE LA SEMANA SANTA DE MÁLAGA 1987

congregantes y a la Málaga cofrade en general. Entonces destaqué que nuestra Congregación «...se colocaba en la vanguardia de una necesaria renovación estética de la que (entonces) tan necesitadas estaban nuestras cofradías (...). Junto al impacto del colorido empleado, una amplia gama de grises, burdeos, azules, violetas y verdes, el cartel posee un contenido eminentemente simbólico. El motivo principal son dos grandes cirios penitenciales encendidos que, con viejos escudos grabados, representan las dos viejas hermandades, la del Cristo y la de la Virgen y su multisecular devoción pasionista y mariana. El halo que engloba las dos llamas, así como el gran lazo que los une, vienen a simbolizar aquella feliz decisión de unión que fraguó la actual Congregación. Escoltando el motivo central, el pintor sitúa, con su inconfundible estilo el airoso torreón y la inconfundible espadaña de Santo Domingo (...). Un escapulario antiguo, tradicional, bordado en oro sobre terciopelo negro, viene a cerrar toda la composición simbolizando el compromiso procesional de nuestros congregantes de ayer, de hoy y del mañana».

Para el mejor conocedor de su obra como cartelista de temática religiosa, el profesor Manuel Bueno, en ella «...brilla con luz propia por cuanto se aleja de tópicos introduciendo formas y símbolos que se entroncan con la tradición, con la historia, tras un exhaustivo estudio previo del argumento elegido. El resultado, en todos los casos, es una artística metáfora representativa y precisa, que, complementada mediante la rotulación personal de los textos, nos ofrece logros y hallazgos claros y bellos».

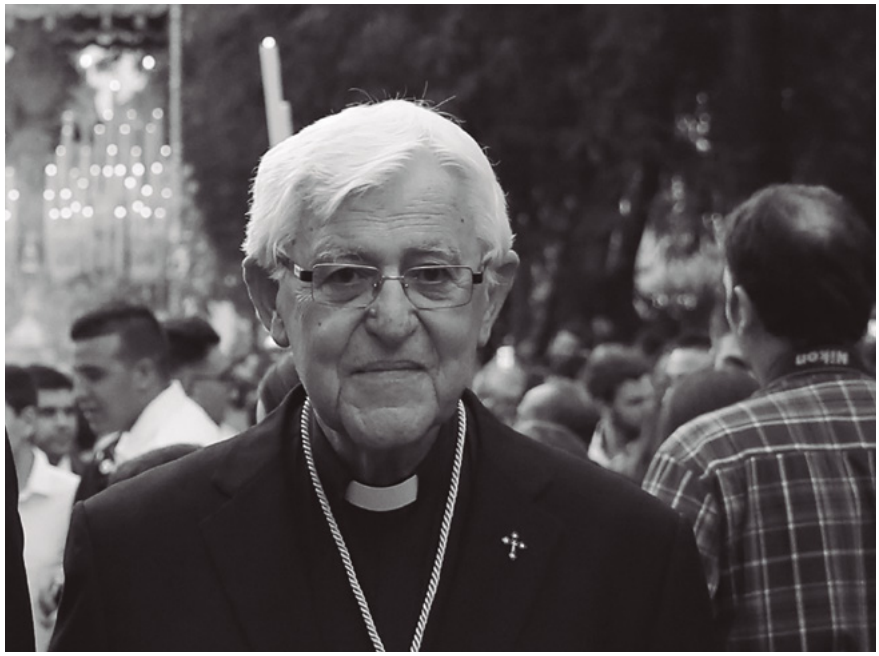
Hijo predilecto y Medalla de la Provincia de Málaga; Hijo predilecto y Medalla de la Ciudad de Málaga; miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, constituyen algunos de los muchos y prestigiosos títulos y reconocimientos obtenidos a lo largo de su dilatada y fructífera trayectoria vital. Los grandes artistas como él perviven tras su desaparición física a través de sus geniales creaciones como las glosadas en este artículo.

ELÍAS DE MATEO AVILÉS

IN MEMORIAM

MANUEL GÁMEZ LÓPEZ

(1927-2019)



MANUEL GÁMEZ LÓPEZ (PADRE GÁMEZ) (1927-2019). FOTO: HERMANDAD DEL MONTE CALVARIO

Manuel Gámez López fue Canónigo de la Sta. Iglesia Catedral de Málaga y tuvo el cargo de Maestro de Capilla. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo desde 1978.

Nació en Fuengirola el 19 de septiembre de 1927; era el mayor de 11 hermanos. Su padre era jefe de Correos y Telégrafos en aquella ciudad. Se refería a su padre como «...hombre muy trabajador, honrado y fiel». Su madre hacía milagros para sacar adelante su familia numerosa.

Manuel Gámez, sacerdote, «vivió de la música y para la música». Su apostolado Sacerdotal lo hizo con la música además de la devoción popular a través de las Cofradías. Su labor se convirtió en Arte.

Hizo los estudios sacerdotales en el Seminario de Málaga, donde desde el principio se distinguió por su amor a la música; estudió armonía y compo-

sición con el Maestro de Capilla de la Catedral, Don Domingo López Salazar. Ordenado sacerdote en julio de 1950, fue profesor de Música y Director de la «Schola Cantorum» del Seminario.

Su curriculum musical fue excelente. Participó en cursos de música polifónica y canto gregoriano en las Abadías de Monserrat, Silos y en las Universidades Pontificias de Comillas y Salamanca.

Fundador de la Coral Santa María de la Victoria (1969), de la Escolanía Sta. María de la Victoria (1989), y Director de la Coral Sta. Cecilia, de Alhaurín de la Torre desde 1990.

Sus composiciones musicales fueron publicadas en dos volúmenes, 547 páginas, por la Diputación Provincial, con el título *Para ti es mi música, Señor* (Palabras del Salmo 101). Composiciones que, según el propio Don Manuel, «...eran música para andar por casa, muy apropiadas para los coros amateurs, sin grandes complejidades en la polifonía, sencilla y modesta». Una de sus obras fue la famosa *Salve malagueña a Sta. María de la Victoria*.

Nuestro numerario de la Real Academia de San Telmo (1978) fue también Hijo Predilecto Fuengirola (1990), medalla e Hijo Adoptivo de Málaga (1992), Premio Ciudad de Málaga (2010), y socio de Honor del Museo Interactivo de la música de Málaga. De 1985 a 1989 dirigió el Museo Diocesano de Arte Sacro. Últimamente el Ayuntamiento le ha distinguido con una glorieta denominada «Glorieta Padre Manuel Gámez».

Muy unido al mundo de las Cofradías de las que ha sido un gran creador, colaborador, y entusiasta de la devoción popular, principalmente de la Cofradía de la Virgen de la Paloma y de la Hermandad del Monte Calvario.

FRANCISCO GARCÍA MOTA
Académico de nº de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

IN MEMORIAM

PEDRO LUIS TEDDE DE LORCA

(1944-2020)

PEDRO TEDDE DE LORCA (1944-2020)

Solamente la luz nos separaba. Y nos envolvía sin saber que se trataba del compás de una espera. La muerte acecha y merodea. Y alumbra diminuta como una luciérnaga que desciende en la noche, o en el día, al ritmo acompasado del silencio. No era un tiempo de espera de una elegía lorquiana ya que el tiempo de vida y de proyectos latió en el dialogo sereno que acompasaba vida. Unas horas después de esa empatía cálida, con el sorbo de agua indicio de esperanza, muere un amigo del alma con ánima translúcida. Deja de palpitar un corazón abierto, grande, inmenso como el horizonte marino navegable para seguir la buena travesía sin vientos en la popa. Murió en paz Pedro Tedde de Lorca, al que los más próximos llamábamos Piero, de padre italiano, sardo que llegó un día, hace ya algunos años, para instalar Italcable en Málaga y conectarnos con aquel pequeño, y grande entonces, mundo de

las telecomunicaciones. Y encontró en la Málaga de la década de 1940 a una malagueña para recorrer itinerario. Creo recordar que conocí a Piero cuando teníamos 4 años. En la preprimaria escolar marista estaba inscrito como Pier Luigi Tedde de Lorca, *Pierino* en aquel entorno autárquico en el que se desarrollaron tantas niñeces recubiertas por fantasías y por la ingenuidad que nos hacía descubrir mundos de ilusiones, así como las primeras caligrafías con plumilla y tintero. Una época marcada de entrañable nostalgia con la formación que marca la conciencia evolutiva y que se convierte en hechos de memoria imborrable plena de avatares.

Segunda etapa: la vida universitaria a las que nos convocó, y siguió aunándonos, Ángel Herrera Oria, en la primera promoción del Colegio Mayor Pío XII. Allí había que tomar decisiones y consolidar proyectos de futuro. Inmersos en una nueva realidad, fundamos —por así decirlo— una revista plural de debate que titulamos *Hojas*. Sobrevivió tres números que conservo en el ángulo oscuro del trastero. Y se nos vino a la mente inquieta —hoy creo responsable— organizar un coloquio sobre la «realidad de España» que moderamos junto con Piero y Diego Núñez Ruiz, años después catedráticos de Historia Económica y de Filosofía; por mi parte, opté por la diplomacia preventiva internacional con Unesco/ONU. Aquel coloquio, con conferenciantes tan destacados como Aguilar Navarro, Enterría, Ruiz-Jiménez, Tamames, Aranguren, etc., pudo iniciarse sólo con la primera conferencia. Corrían los años de 1965, años de pre-Transición en el C.M. Pío XII bajo el paraguas del cardenal Herrera Oria.

Piero obtuvo por oposición la cátedra de Historia Económica. Y en ella se jubiló como catedrático de esta materia en la Universidad CEU-San Pablo que creara Ángel Herrera antes de la Guerra de España y, por supuesto, antes de que fuera obispo-cardenal de Málaga. Desde su cátedra, simultaneada con la investigación en el Servicio de Estudios del Banco de España, desempeñó una tarea docente muy sobresaliente que, en resumen, se concreta en la publicación de su trilogía (siglos XIX y XX) de la Historia de la Banca en España. Me consta, porque compartimos emociones y realidades, el hilo conductor vivido por la referencia primaria de los Maristas y por la referencia universitaria de Ángel Herrera, que sigue siendo un gran desconocido para la historia contemporánea de Málaga. Los hechos están inscritos en el devenir del pasado.

Pedro Tedde presidió la Asociación de Historiadores Económicos de España. Accedió por elección a la Real Academia de la Historia, para la que redactó la «entrada» biográfica del malagueño Marqués de Salamanca. Fue Académico de la Academia Europea de Ciencias, Artes y Letras y de la Academia Andaluza de Ciencias Sociales, así como Académico Correspondiente (en cuyo ingreso me correspondió recibirlo) de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga. A pesar de los honores, Piero fue una personalidad íntegra que, muy machadiano, le acompañaba el empeño de ir ligero de equipaje. Soy testigo de que así fue hasta su muerte nunca prevista, a

la que precedieron, horas antes, los planes su próximo verano en Málaga, su primera playa.

Me cupo el gran privilegio de vieja amistad comunicarnos todos los días por mor del Internet hasta una jornada del pasado diciembre en que tuvo que ser hospitalizado. Comentarios del presente que se anclaban en el pasado. Conocí muy bien sus prioridades de amor: Piti su constante acompañante; Soledad, su hija; sus amigos confiantes y, sin ninguna pretensión abstracta, la Málaga de sus orígenes. Todo ello, formando un universo que deseo calificar de «en estado de poesía». Porque Piero, ante todo, estaba modelado y medulado por la sensibilidad del lenguaje poético que nos lleva a recordar aquellos primeros pasos de lectura de poemas de juventud en torno a una mesa en el viejo Ateneo de Málaga de la Plaza del Obispo. Los historiadores ateneístas seguro conservan estos datos y su grafía. Yo ya los he perdido, aunque no en mi memoria. Al igual que guardé aquella *Primera Playa* (Ediciones Arenal, 1984): «Pero no preguntéis el nombre de los héroes, / la fecha de los viajes en los barcos / ni la cadencia lenta de una lágrima. / El sol se asienta grande / en espacios de abierto mediodía, / cuando el mundo parece pedir dueño».

Y ya que en Málaga estamos, sin pretensión de alaracas localistas, se nos fue un muy querido amigo que la llevaba grabada en su corazón.

FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS
Académico Emérito de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

IN MEMORIAM

JOSÉ LUIS MIRANDA

(1939-2019)

El 29 de julio del año 2019, se produjo en Madrid el fallecimiento del médico, poeta y dramaturgo José Luis Miranda Roldán.

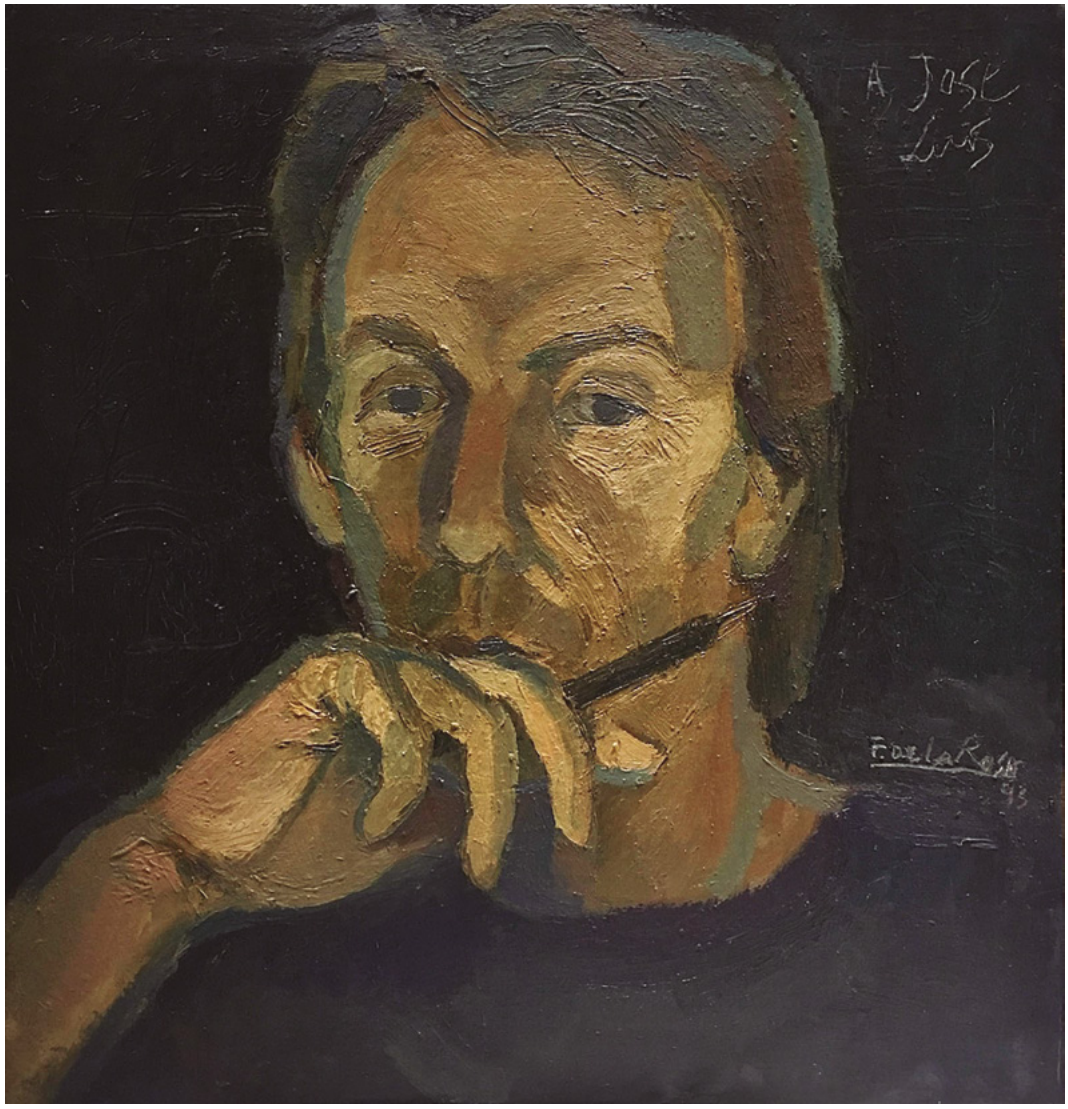
Nacido en Archidona en 1939, no dejó de ir a su casa natal, donde pasaba los veranos o la Semana Santa, que pregonó junto a José Luis Ortiz Nuevo. Presidió las primeras corridas goyescas en la Plaza Ochavada y el Premio de Poesía Ciudad de Archidona, así como su Fundación Cultural. Académico correspondiente de la Real Academia de las Nobles Artes de Antequera, el Auditorio Municipal de Archidona lleva su nombre desde 2015.

Como médico (Universidad Complutense, Madrid, 1976) especialista en rehabilitación y medicina del trabajo, desarrolló su carrera principalmente en la empresa. Gran aficionado a la tauromaquia, torero incipiente en sus inicios, compaginó a lo largo de su carrera el ejercicio de la medicina con el de la escritura. Primero fue poeta y como poeta se le siguió tratando, tal era su talante, aunque acabó apartándose de la poesía, sin abandonarla, para enamorarse del teatro.

En poesía son señalados sus libros:

- *Juego del silencio y de los espejos* (El Toro de Barro. Cuenca. 1976).
- *Invocación al silencio* (Editor Ayuso. Madrid. 1983).
- *Novio Juan* (Ángel Caffarena. Málaga. 1987).
- *Gacela y frío* (Puerta del Mar. Málaga. 1987).
- *Las palabras y el frío* (Antología poética con prólogo de Antonio Hernández. Ayuntamiento de Archidona.1993).

Dramaturgo de gran versatilidad discursiva y crítica, escudriñó desde dentro el mundo en el que vivió, si bien no estuvo exento de influencias con una marcada reflexión culta y humanista. La poesía para él fue una cuestión de introspección y de literatura, que ya contenía en su concepción primera un dramatismo que participaba de un acentuado espíritu teatral. Teatral era también su idea de las relaciones humanas. El teatro podía revelarse en la plaza de toros, como en el metro, en los grandes almacenes o en la alcoba, pues era la vida misma y como tal se manifestaba.



FERNANDO DE LA ROSA. *RETRATO DE JOSÉ LUIS MIRANDA* (1993). ÓLEO SOBRE LIENZO, 40X40 CM

Fue el teatro, en su vida literaria, el que más señalados éxitos le proporcionó.

Desde su primer estreno (*Cartas marcadas*, Madrid, 1961. Teatro de la Comedia) hasta el último (adaptación al castellano de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, dirigida por Mario Gas e interpretada por Vicky Peña, Roberto Álamo y Ariadna Gil. Teatro Español, 2011) cultivó la visión de una sociedad que impera sobre el individuo a través de sus reglas no escritas, así como la confrontación de los personajes con sus deseos y su propio destino.

Casi todas sus obras han sido premiadas con prestigiosos galardones y cuando no, lo han sido por una crítica especializada y un público que conoce y aprecia la fértil interpelación que emana de sus diálogos.

- *El Centauro*. (Premio de Teatro Ciudad de Alcorcón. 1987).

- *Transbordo*. (Premio Rojas Zorrilla, 1987. Estrenada en Toledo, Teatro Rojas, 1989. Publicada por Ediciones de Cultura Hispánica.Madrid. 1990).

- *Ramírez*. (Premio Tirso de Molina. 1988. Estrenada en Málaga. Teatro Cervantes.1990. Dirección de Jaime de Armiñán. Principales intérpretes: Manuel Galiana y Cristina Higueras. Publicada por Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid. 1990).

- *La niña del almanaque*. (Premio Enrique Llovet. 1993. Publicada por la Diputación de Málaga en 1997).

- *En el hoyo de las agujas*. (Premio Lope de Vega. 1995. Estrenada en Madrid. Teatro Español. Interpretada por Victoria Vera. Publicada por el Ayuntamiento de Madrid. 1998).

- Premio «La Celestina». Mejor autor 1998.

Cabe destacar, además obras como:

- *La habitación del hotel*. (Estrenada en Madrid. Teatro Arlequín. 2000. Interpretada por Amparo Muñoz, Blanca Marsillach y Aurora Frías. Dirección: Manuel Galiana. Publicada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en su colección «textos dramáticos». 2002).

- Versión libre de la obra de Tennessee Williams *Dulce pájaro de juventud*, interpretada por Analia Gadé y Pep Munné. Estrenada en Orense. 2011).

Archidonés con gran predicamento en su tierra y fuera de ella, siempre estuvo íntimamente ligado a su pueblo y a Málaga, ciudad a la que venía con frecuencia a encontrarse con sus buenos amigos, Antonio Soler o Rafael Ballesteros entre los más íntimos. Atento a cada obra publicada o representada en los escenarios españoles y extranjeros, quiso dejar voluntariamente la escritura, conscientemente preocupado y ocupado por una enfermedad que le iba ganando la mente y el cuerpo, convencido de haber hecho ya aquello que le correspondía hacer como autor. No tomó a ligereza su decisión de dejar la pluma, pero fue siempre razonada y firme en ella, su obra ya estaba y ahí quedaba. Un escritor singular, de abrupta personalidad y esquinas exactas, exquisito en el trato y en el estoque, no fue autor muy popular, pero sí un finísimo observador de la realidad de la gente y de la calle, del tiempo y la sociedad que le tocó vivir.

FERNANDO DE LA ROSA
Académico de nº de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

IN MEMORIAM

MANUEL ALVAR EZQUERRA, PASIÓN POR LAS PALABRAS

(1959-2020)

MANUEL ALVAR EZQUERRA (1959-2020)

El pasado 3 de abril de 2020, Viernes de Dolores, falleció el filólogo y catedrático de Lengua Española Manuel Alvar Ezquerra a los 70 años, víctima de un ictus. La muerte le sorprendió de forma inesperada en Málaga, ciudad a la que estaba muy ligado desde su juventud, al igual que ligado estuvo a nuestra Institución: Alvar Ezquerra era académico correspondiente por Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, pero antes, durante su etapa como catedrático de la UMA, había ingresado como académico de número, el 4 de junio de 1991, con un discurso de recepción titulado *Conquista, emi-*

IN MEMORIAM MANUEL ALVAR EZQUERRA.
DISEÑO: SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

gración, repoblación y habla. Poco después, también fue nombrado académico correspondiente por Andalucía de la Real Academia Española, a la que, más adelante, fue presentado en dos ocasiones (1998 y 2009) para optar a un puesto de miembro de número.

Nacido en Zaragoza (1950), cursó estudios en las universidades de Granada y Complutense de Madrid. En 1974, se doctoró, en la Autónoma de Madrid, con la tesis *Beneficiado de Úbeda. Vida de San Ildefonso de Toledo (Estudio, ediciones, vocabulario y notas)*, que sería publicada al año siguiente en el prestigioso Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, y en 1976 obtuvo un nuevo doctorado en la Universidad de la Sorbona. Tras pasar por las universidades Autónoma de Madrid y La Laguna, llegó muy joven a la de Málaga (1977) y aquí —con la breve estancia de un curso en la de Alicante— ocupó la cátedra de Lengua Española casi durante veinte años, hasta su traslado a la Complutense de Madrid en 1996, donde ejerció como catedrático hasta su jubilación en 2017. Fue, además, profesor visitante en numerosas universidades extranjeras: Ruan, París III, Lovaina, Bérgamo, Wisconsin, La Habana.

Aunque su extensa nómina de publicaciones abarca muy diversos campos y aspectos del estudio de nuestra lengua, sus principales líneas de investigación se centraron en la lexicografía y lexicología del español, la historiografía lingüística, y el léxico dialectal. Alvar Ezquerra fue —tanto en la lexicografía práctica (elaboración de diccionarios) como en la teórica— uno de nuestros mayores especialistas, y, sobre todo en la aplicación de los métodos informáticos al campo lexicográfico y en la llamada lingüística de corpus, un auténtico pionero: su *Proyecto de lexicografía española* (1976) vino a retomar, con una metodología actualizada que atendía, ya entonces, al tratamiento computacional de textos, una tradición que parecía haberse estancado desde los trabajos de Julio Casares.

Además de las obras ya citadas, avalan esta trayectoria de verdadera pasión por las palabras, múltiples títulos, entre ellos, *Diccionario Actual de la Lengua Española* (1991), *Lexicografía descriptiva* (1993), *Diccionario de voces de uso actual* (1994), *Diccionario para la enseñanza de la lengua española* (1995), *La enseñanza del léxico y el uso del diccionario* (2003) o, finalmente, la recopilación de repertorios léxicos del pasado, como la llevada a cabo, en colaboración con Lidio Nieto, en los once volúmenes del *Nuevo Tesoro Lexicográfico del Español (s. XIV-1726)* (2007).

Aparte de riguroso investigador, fue una persona de trato cercano y proceder sosegado. Durante su etapa malagueña, tuve ocasión de colaborar con

él y con otro compañero de Academia que también nos dejó, Antonio Garrido; entre los tres tradujimos y adaptamos la obra dirigida por Bernard Pottier *El lenguaje. Diccionario de lingüística*. Él fue, además, director de nuestras tesis doctorales sobre el estudio del léxico siguiendo la nueva metodología por él introducida (Garrido sobre el *Poema de Fernán González*; yo, sobre el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena), incluso fue autor del estudio introductorio de una antología en la que participábamos: *Noray, muestra de poesía malagueña actual* (1982). Un dato más sobre la relación con miembros de esta Casa: también fue director de la tesis de Eugenia León sobre *La poesía de María Victoria Atencia*.

Quede aquí constancia de nuestro recuerdo y afecto a su persona y su trabajo. E igualmente de nuestro afecto y cercanía a su esposa, la profesora doña Aurora Miró, a sus hijos y al resto de su familia, tan ligada a Málaga y, en el amplio sentido de la palabra, al mundo académico. Descanse en paz el maestro, compañero y amigo.

FRANCISCO RUIZ NOGUERA

IN MEMORIAM

ANTONIO BONET CORREA, UNO DE LOS MÁS FIRMES PILARES DE LA HISTORIA DEL ARTE

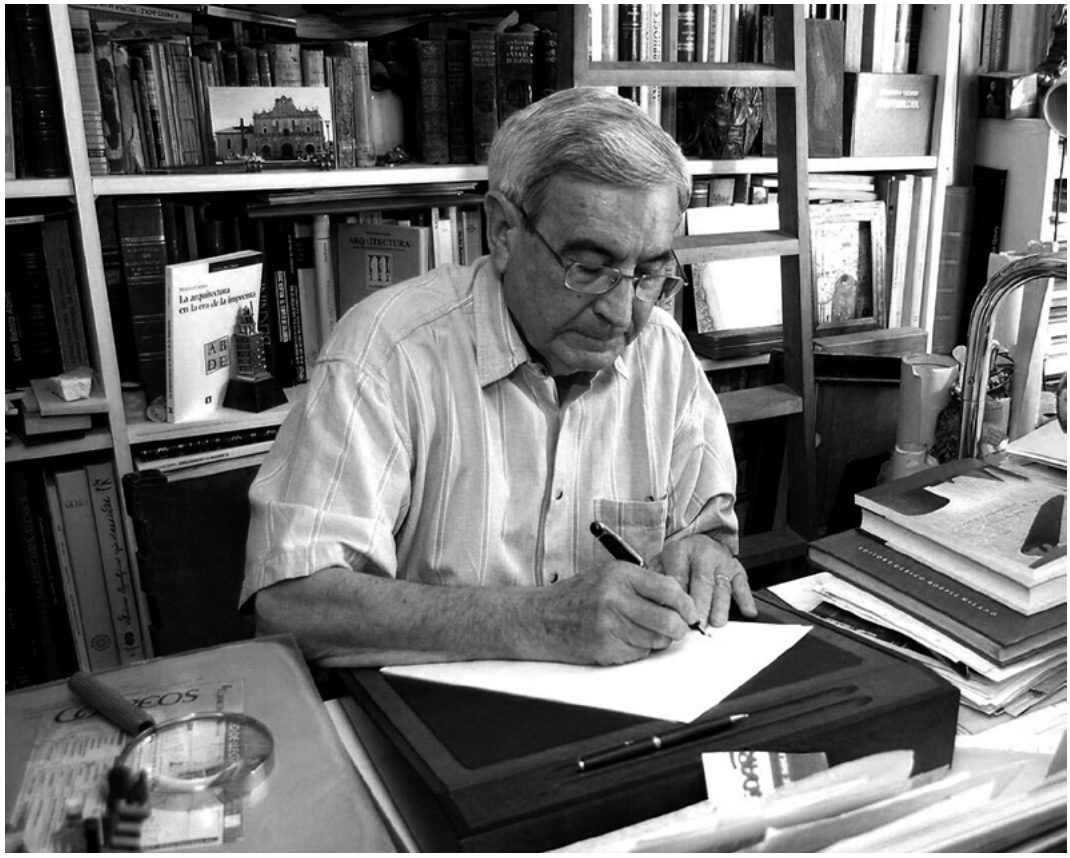
(1925-2020)

El 22 de mayo de este año 2020 ha fallecido D. Antonio Bonet Correa. Me resulta muy triste repasar su vida y su obra para escribir este obituario, cuando todavía duele, cuando siguen sucediéndose artículos sobre su muerte en toda la prensa nacional y en las redes sociales, pero nuestro Anuario va a entrar en imprenta y no queremos esperar un año para reconocer a una persona a quien hemos admirado y querido.

D. Antonio ha sido uno de los grandes historiadores del arte de todos los tiempos, el último de una brillante generación de historiadores del arte, académico, crítico de arte, que ha gozado de una dimensión intelectual y académica inconmensurable. Con él desaparece un gran estudioso uno de los más firmes pilares intelectuales de la historia del arte, pero aunque el tiempo haya acabado con su persona, no podrá acabar con su legado y su gran personalidad, así como su obra, permanecerá viva.

Nacido en La Coruña en 1925, cursó la licenciatura de Historia en la Universidad de Santiago de Compostela que finalizó en 1948, doctorándose en la Complutense de Madrid en 1959 con una magnífica tesis sobre «La arquitectura barroca en Galicia», que presentó tras su etapa en Francia, y con la que ganó el Premio Menéndez Pidal. Porque entre 1952-57 amplió estudios en el Institut d'Histoire de l'Art de la Universidad de Paris, diplomándose en Museología por la Escuela del Louvre, y trabajó como Profesor Ayudante en la Universidad de la Sorbona. Fueron años decisivos. Allí conoció a Monique Planes con la que formó una familia estable y entró en contacto con algunos maestros que marcaron sus líneas de investigación y su trayectoria, como Pierre Lavedan, Elie Lambert o Pierre Francastel, que le transmitieron su interés por el urbanismo, iniciando asimismo un contacto con los artistas que le ha acompañado siempre.

A partir de 1960 y tras un tiempo de docencia en la Universidad Complutense y en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, ganó la Cá-



ANTONIO BONET CORREA (1925-2020)

tedra de Murcia, pasando después, de 1966 a 1972, a la Catedra de Arte Hispano-Americano de la Universidad de Sevilla; había obtenido anteriormente una beca de la Fundación Juan March para estudiar en México lo que le permitió prepararse en este campo. Su presencia en la ciudad fue fundamental en la renovación cultural de la misma, siendo asimismo director de su Museo de Bellas Artes. En 1973 regresó a la Universidad Complutense, a la Cátedra de Historia del Arte Moderno, pero no se redujo al entorno universitario. Fue una persona comprometida con los asuntos culturales. La escena artística española había empezado a cambiar en los años 80, y él estuvo muy involucrado en la esfera del arte contemporáneo. Sensible y receptivo, atento a lo que ocurría en el mundo de la plástica y con un extraordinario interés por el conocimiento, impulsó diferentes actividades, como ocurrió más tarde con la Feria Internacional Arco (de la que en 1982 sería nombrado presidente, y continuó como Patrono), un año antes ocupó la Presidencia de la Asociación Española de Críticos de Arte. Y mantuvo siempre un apasionado compromiso con la cultura en su dimensión política y social. Compartió amistad con muchos artistas, sobre algunos de los cuales escribió, y muy bien, porque

además de sus conocimientos adquiridos había heredado la vena literaria de la familia, y sabía comunicar, transmitía su pasión por el arte, transformándose en un fantástico animador cultural.

Fue un magnífico docente. Supo impartir la disciplina de Historia del Arte de una forma amplia e integradora, que no atendía a una sola línea sino que mostró interés por muchos temas abriendo nuevos caminos de investigación, en alguno de los cuales fue pionero, incluso con temas que podían parecer menos académicos, pero sabía arriesgarse; esa amplia mirada interdisciplinar, acompañada del rigor científico, le capacitó para integrar su visión de la historia y de la cultura, de la sociología, de la historia del arte y la historia de la ciencia, abordando de manera impecable muchos estudios. Era entusiasta, generoso, coherente y muy renovador, abierto y alentador, de una curiosidad infinita, con una sólida erudición, enorme sensibilidad ante los valores de la obra artística y capacidad para compartir sus conocimientos e ideas con sus discípulos, planteando otras formas de ver las cosas, con las más acertadas interrelaciones y las propuestas más sagaces, y haciéndolos crecer intelectualmente. Propició un entorno intelectual estimulante que alentó a diferentes generaciones.

D. Antonio Impartió muchos seminarios y cursos, y los de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo fueron memorables, abriendo caminos a novedades intelectuales y al arte contemporáneo. Allí fue donde yo lo conocí personalmente, aunque ya le admiraba a través de sus trabajos que me habían resultado imprescindibles, y sin dejar de tener relación con mi maestro D. José Manuel Pita, que me tuteló sabia y cariñosamente hasta el final, también me convertí en una de las discípulas adoptivas de Bonet, pues mi campo de investigación era el Barroco y él era el gran especialista en el tema. Con su talante afable, su simpatía, su proverbial cordialidad, su cercanía, la amabilidad de su trato comunicaba confianza, lo cual no rompía el aura de su autoridad. De aquellos contactos, y de las entrevistas en su propia casa, surgió una amistad, familiar y entrañable, de la que también participaba Monique. No cabe duda de que ha dejado en mí una gran huella.

Decía su discípulo Juan Antonio Ramírez que estando con Bonet la vida y la cultura no se podían separar. La camaradería intelectual se convertía en amistad y era posible conciliar lo trivial con lo sublime. D. Antonio disfrutaba con las cosas y las personas, y tenía algo admirable, que siendo un universitario serio, había producido siempre la sensación de una intensa alegría de vivir.

No pretendo reseñar aquí sus muchos méritos, para los que faltaría espacio, pero me gustaría destacar algunos. Siempre me parecieron fundamentales sus iniciativas editoriales, su trabajo en las colecciones de arte de Editorial Catedra que permitió una gran apertura intelectual, acercándonos la obra de historiadores del arte internacionales, cuyos trabajos no estaban traducidos. Abrió la línea de estos grandes manuales, encargando su traducción, pero también impulsando otras monografías, instrumentos didácticos fiables, a destacados especialistas españoles que ampliaron ese escenario con diferentes materias.

Entre sus líneas de investigación, además del Barroco donde destacan sus monografías sobre *La arquitectura del s. XVII en Galicia (1964),* la genial *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo (1978)*, *Monasterios Iberoamericanos* (2001) o el *Atlas Mundial de la Arquitectura Barroca* (2001), quiero citar otras como sus estudios sistemáticos sobre tratados de arquitectura e ingeniería, tal el de Fray Matías de Irala, Arfe y Villafañe, o el del padre Caramuel, entre otros, que han sido publicados en ediciones facsímiles con lúcidos análisis, y la acertada idea de reunir en un volumen, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles* (1993), los diferentes artículos sobre estos temas, que habían sido dados a la imprenta en artículos en revistas especializadas o medios de difusión, para facilitar su acceso, lo mismo que hizo con sus publicaciones sobre la fiesta y la arquitectura efímera en *Fiesta, poder y arquitectura* (1990), también *Arquitectura y urbanismo en España e Iberoamérica (1991),* o *Arquitecturas singulares* (2013). Son muchas más y diversas sus publicaciones, que abarcan desde recopilaciones cartográficas, *Cartografía militar de plazas fuertes y ciudades españolas, s. XVII-XIX (1991),* monografías como la dedicada al arquitecto *José Mª Tomás Llavadó* (2009), *Los cafés históricos* (2012), *El tráfico de Bienes Culturales* (2015), otras en colaboración como *La polémica arquitectos-ingenieros en España. Siglo XIX* (1985) y multitud de artículos, críticas de arte, prólogos, etc. Y no quiero dejar de citar «Valoración urbana y artística de Antequera», proemio a la segunda edición del libro de José Mª Fernández, *Las iglesias de Antequera* (1970), en la cual valoraba la importancia del Barroco en la construcción de la imagen de esta ciudad mediana pero tan importante en la historia de Andalucía y abrió nuevos caminos en el barroco andaluz.

Fue profesor Extraordinario en Estrasburgo y profesor Visitante de la Fundación Paul Getty de Santa Mónica (California) y ha realizado diversas estancias más breves en otras muchas universidades. Perteneció a prestigiosas instituciones como la Academia Nacional de Bellas Artes de Lisboa, la de San Jorge de Barcelona, la de Sª Isabel de Hungría en Sevilla, la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, la Real Academia Extremeña de las Artes y las Letras, Académico Honorario de la Academia Rusa de Bellas Artes y también fue académico correspondiente en Madrid de nuestra Academia de Bellas Artes de San Telmo. Pero a la que estuvo más ligado fue a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde ingresó en 1987, en la cual dirigió su museo, y desde 2009 a 2015 fue su Director, llevando a cabo una magnífica gestión. Ha sido también Comendador de la Orden des «Palmes Académiques» de Francia y «Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres».

Muy sensibilizado por la tutela del patrimonio monumental, ha sabido valorar muy acertadamente los bienes culturales. Ha sido representante de la UNESCO en la Comisión del Patrimonio Artístico de Santiago de Compostela y del Camino de Santiago, y fue asesor del Patrimonio Nacional y de su Presidente. Ha sido vocal de la Comisión para el seguimiento de los Inventarios artísticos del Ministerio de Cultura, Vicepresidente de ICOMOS en España, en 1988 miembro del Comité «Rutas del Barroco» del Consejo de

Europa. También asumió durante doce años la responsabilidad de presidir la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. Perteneció a diversos patronatos como el del Museo del Prado y el de la Academia de España en Roma, Asesor de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, de la Fundación Fenosa y de la Colección «Arte Contemporáneo» en el Museo Patio Herreriano de Valladolid. Fue uno de los primeros presidentes del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.) y ha sido miembro del Comité Internacional (C.I.H.A.). Por su prestigio ha formado parte del Jurado de diversos premios nacionales de investigación y del premio Príncipe de Asturias de las Artes.

Asimismo él ha recibido numerosos galardones: en 2007 fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Extremadura, también por la de Santiago de Compostela, en 2017 lo nombró la Universidad de Sevilla, y cuatro años antes, en 2014, fue Doctor Honoris Causa por nuestra Universidad de Málaga, cuyo discurso *La perspectiva, el territorio y las escenografías renacentistas en Maquiavelo*, una muestra de su capacidad para integrar disciplinas como la historia del arte y la de la ciencia, arrancó numerosísimos aplausos. En 2005 recibió el Premio Ibn Jaldun de Investigación y Ciencias Jurídico-Sociales, y en 2007 el Premio Andrés de Vandelvira del Patrimonio Cultural de la Junta de Andalucía; ese mismo año fue especialmente homenajeado en el Proyecto Andalucía Barroca 2007. En 2012 recibió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y en 2013 el prestigioso Premio Internacional «Geocrítica» por sus trabajos de urbanismo.

En estos últimos tiempos, sabemos que trabajaba con extraordinaria lucidez en un estudio sobre Vitruvio y otro sobre Guillermo Pérez Villalta, su interés por la literatura artística y por los artistas contemporáneos, siempre hasta el final.

D. Antonio Bonet ha disfrutado de una intensa y larga vida muy fructífera y nos ha dejado un gran legado. Siempre será recordado y admirado por muchas cosas, entre ellas por su obra profunda e inmensa, por su grandeza humana y su dimensión intelectual, por su bonhomía y generosidad, por su alegría de vivir. Y a través de ese legado pensamos que no se habrá ido del todo.

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

ÍNDICE

PRESENTACIONES

PÁG. 9 EL ANUARIO NÚMERO DIECINUEVE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SEGUNDA ÉPOCA
José Manuel Cabra de Luna
Javier Boned Purkiss

PÁG. 12 CARTA DEL JEFE DE LA CASA DE S.M. EL REY. S.M. EL REY AGRADECIENDO ENVÍO DEL ANUARIO 2018

PÁG. 13 CARTA DEL PRESIDENTE DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA AGRADECIENDO ENVÍO DEL LIBRO SOBRE EL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

PÁG. 17 DISCURSO PRONUNCIADO POR LA VICEPRESIDENTA Iª DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO EN LA CELEBRACIÓN DEL DÍA DE ANDALUCÍA
Rosario Camacho Martínez

PÁG. 23 PALABRAS SOBRE EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID, DON EMILIO GIL
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 26 DISCURSO DE INGRESO DE D. EMILIO GIL EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
Emilio Gil Cerracín

PÁG. 47 INGRESO DE D. EMILIO GIL COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID
Sebastián García Garrido

PÁG. 52 PALABRAS SOBRE EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID, DON FERNANDO PÉREZ RUANO
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 54 DISCURSO DE INGRESO DE D. FERNANDO PÉREZ RUANO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
Fernando Pérez Ruano

PÁG. 66 INGRESO DE D. FERNANDO PÉREZ RUANO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID
Manuel del Campo y del Campo

PÁG. 71 ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA A DOÑA MARÍA ELVIRA ROCA BAREA
José Manuel Cabra de Luna

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

PÁG. 76 LA SEDE DE LOS FERROCARRILES ANDALUCES EN MÁLAGA. (PALACIO DE LA TINTA)
Rosario Camacho Martínez

PÁG. 86 MUSEO DEL VIDRIO Y CRISTAL DE MÁLAGA
Estrella Arcos von Haartman
Joaquín Gallego Martín

PÁG. 94 LUIS MAMERTO LÓPEZ-TAPIA
María Pepa Lara García

PÁG. 104 BERLÍN AÑOS 90. ARQUITECTURAS PARA LA CAÍDA DE UN MURO
Javier Boned Purkiss

PÁG. 126 ARTE DESDE MÁLAGA. JAVIER CALLEJA
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 129 CONCEPTO Y DISEÑO DEL ESCUDO DE ANDALUCÍA QUE REPRESENTA LAS COLUMNAS DE HÉRCULES
Sebastián García Garrido

PÁG. 135 APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE RENZO PIANO
Ángel Asenjo Díaz

PÁG. 168 MOSAICOS ROMANOS DEL MUSEO DE MÁLAGA PROCEDENTES DE LA HACIENDA DE LA CONCEPCIÓN
Pedro Rodríguez Oliva

PÁG. 185 LA BELLEZA COMO MISTERIO DE LA VIDA
José Manuel Cabra de Luna

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

PÁG. 200 DISCURSO PARA LA PRESENTACIÓN DEL RECTOR DON JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 204 INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LOS FICUS EXISTENTES EN LA CIUDAD DE MÁLAGA
Ángel Asenjo Díaz

PÁG. 206 INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LA AMPLIACIÓN DE LA PLAZA DE LA MERCED DE MÁLAGA
Ángel Asenjo Díaz

PÁG. 207 INFORME SOBRE LA EDIFICACIÓN DE LA PORTADA DEL CAMINO DE VÉLEZ Y OTROS HITOS MONUMENTALES
Rosario Camacho Martínez
Ángel Asenjo Díaz
Pedro Rodríguez Oliva

RESEÑAS Y CRÍTICAS

PÁG. 220 *POSTALES DESDE EL LIMBO*
Ángel María Rojo

PÁG. 222 *PROMENADES*
Fernando de la Rosa

PÁG. 224 SURCANDO LOS SUEÑOS DE SEBASTIÁN NAVAS
Fernando de la Rosa

PÁG. 228 DEL JARDÍN AL AZUL. UN PASEO CON PILAR BERNABÉU
Fernando de la Rosa

PÁG. 231 CRÓNICA MEDITERRÁNEA DESDE LA CORNICHE DE ALEJANDRÍA
Carlos Taillefer de Haya

PÁG. 234 CINE Y VINO. UN MODELO
Carlos Taillefer de Haya

PÁG. 237 LOS ALMOGÁVARES DE BERROCAL, TEMPORALMENTE EN EL MUSEO
Suso de Marcos

PÁG. 240 UN ESPÍRITU VELA MIS SUEÑOS
José Manuel Cabra de Luna

COLABORACIONES EXTERNAS

PÁG. 244 UN CÓNSUL FRANCÉS EN LA MÁLAGA DE LOS AÑOS CUARENTA
Andrés Arenas
Enrique Girón

PÁG. 250 PREHISTORIA MUSICAL EN EL MUSEO DE MÁLAGA
María Encarna García Escribano

PÁG. 260 EL DIARIO DE JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN
Pedro Tedde de Lorca

CRÓNICA ANUAL

PÁG. 269 PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2019

PÁG. 275 CICLO 100 AÑOS DE LA BAUHAUS

PÁG. 311 EL LEGADO DE JULIO DIAMANTE

PÁG. 330 CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2019

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

PÁG. 352 50 ANIVERSARIO DEL FALLECIMIENTO DE D. ÁNGEL HERRERA ORIA
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 357 IN MEMORIAM. PEPE ONETO
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 364 HOMENAJE A EUGENIO CHICANO
José Manuel Cabra de Luna
Francisco Javier Carrillo Montesinos
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 373 IN MEMORIAM. MANUEL GÁMEZ LÓPEZ
Francisco García Mota

PÁG. 375 IN MEMORIAM. PEDRO LUIS TEDDE DE LORCA
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 378 IN MEMORIAM. JOSÉ LUIS MIRANDA
Fernando de la Rosa

PÁG. 381 IN MEMORIAM. MANUEL ALVAR EZQUERRA, PASIÓN POR LAS PALABRAS
Francisco Ruiz Noguera

PÁG. 384 IN MEMORIAM. ANTONIO BONET CORREA, UNO DE LOS MÁS FIRMES PILARES DE LA HISTORIA DEL ARTE
Rosario Camacho Martínez

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA