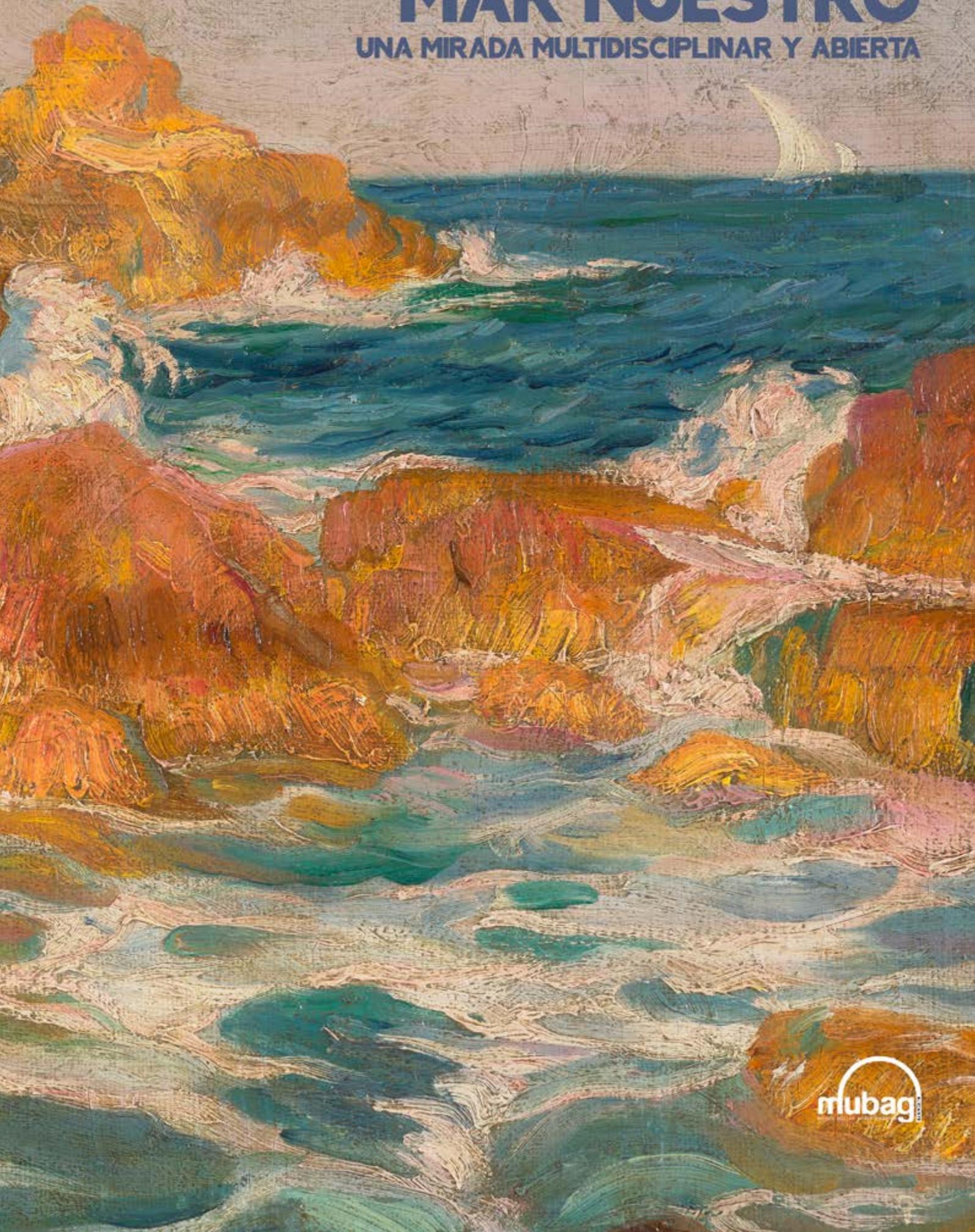


CUADERNOS DEL MUBAG *extra 01*

# MAR NUESTRO

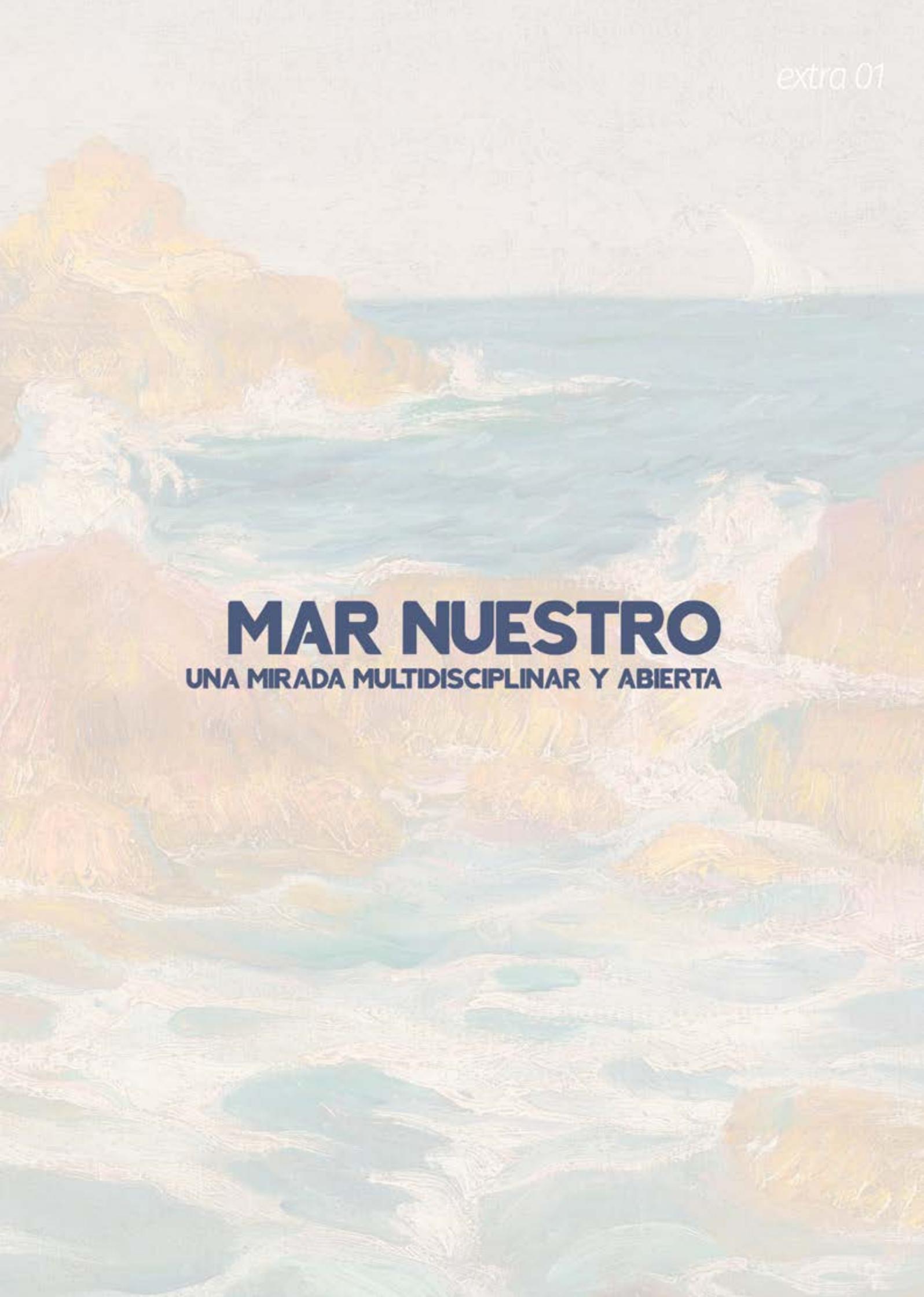
UNA MIRADA MULTIDISCIPLINAR Y ABIERTA



mubag



extra 01



# MAR NUESTRO

UNA MIRADA MULTIDISCIPLINAR Y ABIERTA

Número monográfico Extra 1 de Cuadernos del MUBAG  
**MAR NUESTRO. UNA MIRADA MULTIDISCIPLINAR Y ABIERTA**

Monographic issue Extra 1 of MUBAG Notebooks  
**OUR SEA. A MULTIDISCIPLINARY AND OPEN VIEW**

**Coordinadora / Coordinator**

Pilar Escanero de Miguel

**Edita / Publisher**

**MUBAG – Museo de Bellas Artes de Alicante**  
Diputación de Alicante ©2022

**Información e intercambio / Information and exchange**

**MUBAG**  
C/ Gravina, 13-15 • 03002 Alicante  
965146780  
[www.mubag.es](http://www.mubag.es)

**Maquetación e impresión / Layout and imprint**

Julián Hinojosa García  
Quinta Impresión

**Portada**

*Cala Nova, Ibiza, 1ª mitad siglo XX,*  
Rigoberto Soler Pérez, MUBAG

**ISSN**

2792-6362

**Depósito Legal / Legal deposit**

A 475-2021

**© De las imágenes:**

- Autores
- Propietarios
- Guillermo Pérez Villalta, Joan Castejón, VEGAP, Alicante, 2022

La responsabilidad de las opiniones incluidas en esta publicación corresponde exclusivamente a cada uno de los autores o autoras que lo suscriben

**CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD**

**Comité de redacción / Drafting Committee**

**Director / Director**

**Jorge A. Soler Díaz**  
Museo de Bellas Artes de Alicante

**Secretaría / Secretariat**

**María Gazabat Barbado**  
Museo de Bellas Artes de Alicante

**Vocales / Members of the Committee**

**Juana María Balsalobre García**

Doctora en Historia  
**Rosa M<sup>a</sup> Castells González**  
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

**Pilar Escanero de Miguel**  
Universidad Miguel Hernández, Elche

**M<sup>a</sup> José Gadea Capó**  
Museo de Bellas Artes de Alicante

**Oscar García García**  
Plataforma de Arte Contemporáneo

**Lourdes Navarro Ferrón**

Universidad de Alicante

**Pilar Tébar Martínez**

Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert

**Joaquín Sáez Vidal**

Doctor en Historia del Arte

**Pablo Sánchez Izquierdo**

Universitat de València

**Joaquín Santo Matas**

Consell Valencià de Cultura

**Almudena Saura Alberdi**

Museo de Bellas Artes de Alicante

**Consejo asesor / Advisory Board**

**Ester Alba Pagán**

Universidad de Valencia

**Javier Barón Thaidigsmann**

Museo Nacional del Prado, Madrid

**Annabelle Birnie**

Hermitage, Amsterdam

**Primitiva Bueno Ramírez**

Universidad de Alcalá de Henares

**Javier García Peidró**

Casa Museo Benlliure, Valencia

**Juan García Sandoval**

Museo de Bellas Artes de Murcia

**Pablo González Tornel**

Museo de Bellas Artes de Valencia

**José María Luzón Nogué**

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

**Lourdes Moreno Molina**

Museo Carmen Thyssen, Málaga

**Ferran Olucha Montins**

Académico Correspondiente de la Real Academia de BB.AA de San Carlos de València

**Luis Alberto Pérez Velarde**

Museo Sorolla, Madrid

**José Piqueras Moreno**

Catedrático de dibujo

**Juan A. Roche Cárcel**

Universidad de Alicante

**Leticia Ruiz Gómez**

Patrimonio Nacional

**Harry Tupan**

Drents Museum, Assen

El Museo de Bellas Artes de Alicante cuenta en su trayectoria con un extenso programa de actuaciones que ha contribuido a lo largo de su historia a preservar, difundir y promocionar los extraordinarios fondos artísticos que atesora. Desde diciembre de 2021 ofrece, además, la revista en papel y digital *Cuadernos del MUBAG*, un importante escaparate para dar a conocer su patrimonio cultural y sus actividades a nivel internacional.

Como presidente de la Diputación de Alicante, ahora tengo el orgullo de presentar este monográfico titulado *Mar nuestro. Una mirada multidisciplinar y abierta*, el primero que se lanza como complemento y anexo a *Cuadernos del MUBAG* para ampliar nuestros horizontes artísticos. El tratamiento y el enfoque de sus contenidos le confieren una entidad especial, tanto desde el punto de vista de la historia del arte como desde diferentes perspectivas, siempre con el Mediterráneo como epicentro esencial.

Me complace formar parte de este gran proyecto y aprovecho estas líneas para animar a su lectura y análisis pues supone, sin duda, una excelente oportunidad de enriquecer nuestra cultura y crecer como personas. Mi más sincero agradecimiento a todo el equipo que lo ha hecho posible.

**Carlos Mazón Guixot**  
*Presidente de la Diputación de Alicante*



Como diputada de Cultura y vicepresidenta, me resulta gratificante contemplar el camino que ha emprendido el Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG, para desarrollar nuevas iniciativas que contribuyan a difundir la cultura contando con el valioso testimonio de acreditados expertos, estudiosos y profesionales a los que merece la pena prestar atención. Con este monográfico que presentamos bajo el título *Mar nuestro*. Una mirada multidisciplinar y abierta se consolida un proyecto que comenzó en 2021 con la creación de la primera revista de divulgación artística del museo.

En esta publicación se recogen temas de interés de diferentes ámbitos y materias en relación con la historia del arte, las bellas artes, la sociología, la antropología, los eventos, la historia y las tradiciones. Pese a la variedad, los contenidos tienen como elemento común la presencia del mar Mediterráneo, un espacio único que deja una huella reconocible en la cultura y en todos los que vivimos en estas tierras.

Es una gran satisfacción compartir con todos ustedes este trabajo divulgativo que enriquece la colección bibliográfica de la Diputación de Alicante gracias a las aportaciones de todos sus autores y al equipo del MUBAG, impulsor de este gran proyecto.

**Julia Parra Aparicio**

*Vicepresidenta primera y diputada de Cultura y Transparencia*



# MAR NUESTRO. UNA MIRADA MULTIDISCIPLINAR Y ABIERTA

## Sumario



<b>Preliminar</b>	<b>08</b>	Jorge A. Soler Díaz
<b>Presentación</b>	<b>09</b>	Pilar Escanero de Miguel
<b>Isla de Tabarca y piratería</b>	<b>11</b>	Paloma Belmonte Rives
<b>El Mediterráneo como fuente de inspiración en los eventos</b>	<b>20</b>	Gloria Campos García de Quevedo
<b>Mirando al Mar: Miguel Fisac y el turismo</b>	<b>28</b>	Ramón V. Díaz del Campo Martín-Mantero
<b>Pintar el mar, pensar el mar</b>	<b>38</b>	Julián Díaz Sánchez
<b>Poesía en estado puro. Los pintores (de Alicante) y el mar (Mediterráneo)</b>	<b>46</b>	Pilar Escanero de Miguel
<b>El arte como recurso turístico en Alicante</b>	<b>54</b>	Tomás Mazón Martínez
<b>Grup d'Elx</b>	<b>64</b>	Antonio Navarro Fernández
<b>Mar en las tierras. Artistas alicantinas en la cultura contemporánea</b>	<b>71</b>	Raquel Puerta Varó
<b>Una aproximación sociológica y cultural al Mar desde la Tragedia Griega</b>	<b>81</b>	Juan Antonio Roche Cárcel
<b>El mar soñado</b>	<b>91</b>	Adolfo Rodríguez Nieto
<b>De los estados anímicos que la luz confiere a la construcción del artista mediterráneo</b>	<b>103</b>	José Sánchez Segovia
<b>Pasiones que dan al mar: El mar y el agua en la obra poética de Miguel Hernández</b>	<b>112</b>	José Luis Ferris
<b>Saranderas de Guardamar del Segura. Alicante</b>	<b>121</b>	Augusto Viudes Ferrández

# MAR NUESTRO. UNA MIRADA MULTIDISCIPLINAR Y ABIERTA

PRELIMINAR

Al poco de tomar la dirección del MUBAG, en septiembre de 2020, me puse en contacto con la Profesora Doctora Pilar Escanero de Miguel, persona de referencia en la investigación del arte en nuestro entorno, a la que conocí en los noventa, cuando el Museo Arqueológico y las colecciones de Bellas Artes tenían su sede en el Palacio Provincial de la Diputación de Alicante. Hablamos de Xavier Soler y de la Tesis Doctoral que ultimaba sobre su pintura. A ese artista Pilar ha vuelto recientemente con *Xavier Soler en perspectiva*, como aportación del relevante volumen coordinado por Juan Antonio Roche Cárcel, editado en 2020. En mi encuentro con ella, volvimos a hablar de Xavier y de los días que pasé con él en Planes, en 1995, cuando dirigía la tercera campaña de excavaciones arqueológicas en la Cova d'En Pardo.

También hablamos del proyecto que teníamos de *Cuadernos*. De una parte, queríamos disponer de un medio ágil que nos permitiera publicar las actividades del museo a la par que artículos a propósito de las exposiciones o de la investigación que suscita el arte en Alicante, la tierra que habitamos en la orilla occidental del mar que condiciona nuestra cultura desde el Neolítico. De otra, nos interesaba lanzar volúmenes monográficos que, coordinados por alguien de prestigio académico, recogieran una temática concreta. En nuestro encuentro alguno de los dos pronunciaría el nombre que nuestra generación interioriza en la canción de Joan Manuel Serrat, y fue cuando la Profesora me hizo saber su intención de reunir textos para publicar una monografía que, desde distintas perspectivas, abordara la influencia, y la evocación que provoca nuestro mar.

*Mar Nuestro. Una mirada multidisciplinar y abierta* es el resultado del buen hacer de la Dra. Escanero, a la par que el mejor regalo para una serie de monográficos que se inicia con su edición. A los arqueólogos nos encanta la palabra multidisciplinar, porque desde ese modo de hacer se procura la colaboración de distintos investigadores para reconstruir un contexto cultural. Hay que tener tesón para conseguir aunar voluntades y llevar a buen puerto las distintas iniciativas que se piensan para conseguir una miscelánea, que recoja el entorno y las manifestaciones culturales que lo caracterizan.

Escanero lo consigue desde la primera página que subscribe, mencionando aquel Crucero por el Mediterráneo que, en los años de la República, reunió a jóvenes estudiantes que luego fueron brillantes profesionales tan mítico para los investigadores que, desde el presente, nos dedicamos al pasado. Hay que agradecer a todos los autores, las colaboraciones, que entre otros temas abordan el territorio y la isla; los vestigios culturales de quienes sortearon sus olas; de la honda inspiración que provoca en nuestra cultura y en nuestra sociedad; del arte que se piensa y que se siente porque se contempla calmo o embravecido; y que es también valor rentable en términos de turismo cultural. Revindicar la importancia de artistas de esta orilla occidental del mar común ofrece enormes posibilidades para este Museo de Bellas Artes, que se hace más grande con esta línea editorial propia que se inicia con y a propósito del Mediterráneo.

**Jorge A. Soler Díaz**

*Director del Museo de Bellas Artes de Alicante*

# MAR NUESTRO. UNA MIRADA MULTIDISCIPLINAR Y ABIERTA

## PRESENTACIÓN

«Júntense en un lugar las aguas debajo de los cielos y aparezca lo seco», así describe el Génesis la separación de las aguas y las tierras en el proceso de la creación, un poco antes, el anónimo autor escribe que «el espíritu de Dios se cernía sobre las aguas», que son la luz. Es una bella forma de explicar la influencia del mar en nuestras vidas. El mar es el horizonte, el principio y el final.

En 1933, Manuel García Morente, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, promovió una actividad para los estudiantes que consistía, precisamente, en un crucero por el Mediterráneo; el objetivo era visitar los lugares en los que se situaban las raíces históricas, filosóficas y artísticas de la cultura española. Para Julián Marías, que escribió un diario emocionado y riguroso, fue un viaje iniciático<sup>1</sup>, es difícil encontrar una síntesis más atinada de lo que, desde el punto de vista de la cultura, significa el mar Mediterráneo.

Pensar el Mediterráneo desde una visión multidisciplinar y abierta resulta de gran utilidad en el contexto de una revista que se hace desde el Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG, refuerza nuestra voluntad de abordar cada tema con una mirada amplia y un encuadre que incluya lo global y lo cercano.

De este modo, el monográfico reflexiona sobre asuntos diversos y complementarios; las diferentes y casi infinitas presencias del mar en la teoría y la práctica de la pintura (Julián Díaz, Pilar Escanero, Antonio Navarro, Raquel Puerta, José Sánchez), en la historia y la antropología (Adolfo Rodríguez), en la literatura (José Luis Ferris) y en la sociología (Juan Antonio Roche); la capacidad del mar para propiciar una arquitectura del ocio (Ramón Vicente Díaz del Campo). El mar es, desde siempre, lugar de incesante actividad económica, por eso se contemplan fenómenos tan interesantes como la piratería (Paloma Belmonte) que, en realidad, no ha desaparecido, aunque adopte otras formas; la interesante actividad de las sabanderas (Augusto Viudes), como pervivencia derivada de la gran industria de la pesca. Se incluye también el estudio de actividades económicas determinantes, como el poderoso fenómeno del turismo (Tomás Mazón), y, algo muy relacionado con el turismo, el mar y la organización de eventos (Gloria Campos).

En definitiva, el argumento del monográfico es la relación poliédrica de las personas con este mar interior que ha sido escenario de civilizaciones muy distintas, de sus conflictos, pero también de sus encuentros, que aparece en la historia como un verdadero actor; así lo vio Fernand Braudel en su estudio apasionante e imprescindible sobre el Mediterráneo, así lo ha visto, más recientemente, John Julius Norwich, autor de una ambiciosa historia del mar nuestro; «su extensión relativamente pequeña, su forma cerrada, lo benigno del clima, la bendita fertilidad y la irregularidad de sus costas europea y asiática se combinaron para ofrecer un entorno acogedor y único en el cual diversos pueblos pudieron desarrollarse y florecer»<sup>2</sup>.

Queda, aunque puede intuirse en algunos de los escritos del dossier, la contraimagen de un mar cada vez menos vivo, sucio (en muchos sentidos), muy alejado de las bellas visiones de Henry Matisse o André Gide y cuyo futuro parece hoy irremediabilmente desolador.

1. MARÍAS, Julián, *Notas de un viaje a Oriente. Diario y correspondencia del Crucero Universitario por el Mediterráneo*, Madrid, Páginas de espuma, 2011

2. NORWICH, John Julius, *El Mediterráneo. Un mar de encuentros y conflicto entre civilizaciones*, Madrid, Ático de los libros, 2021, p. 730.

**Pilar Escanero de Miguel**  
Coordinadora del Monográfico





Figura 1. *Desembarco y combate*, siglo XVII, Cornelis de Wael, Museo Nacional del Prado

## Isla de Tabarca y piratería

Paloma Belmonte Rives  
*Universidad Miguel Hernández*

Alojada en el litoral levantino español, frente a las costas de Alicante, se encuentra Nueva Tabarca, como es llamada oficialmente. Es un pequeño archipiélago ubicado frente al cabo de Santa Pola compuesto por una isla principal rodeada por los islotes de La Cantera, La Galera y La Nao, junto a muchos escollos: Negre, Roig, Cap del moro, Sabata o Naveta.

En las siguientes líneas se realizará una breve descripción de una etapa histórica del Mediterráneo, que concierne al origen y causa de transformación de Nueva Tabarca. Algunos hechos del pasado donde los enfrentamientos, principalmente por la expansión de cristianos y musulmanes, ataques de piratas y corsarios, sus modos de proceder, o cualquier otro de los hechos que acontecieron, especialmente en la edad moderna, condujeron al desarrollo fortificado y poblacional de la isla de Nueva Tabarca (Figura 1).

Nueva Tabarca es un enclave geográfico e histórico singular. Constituye un modelo de desarrollo de los elementos de defensa del litoral alicantino en base al concepto de guerra en la edad moderna y un ejemplo de exploración sobre la movilidad social en esa misma época. El sueño constructivo de los que pretendían alcanzar una utopía como la que aspiraba a ser esta ciudadela de frontera marginal y un prototipo de los anhelos reformistas del go-

bierno de Carlos III. En definitiva, Nueva Tabarca se estableció como un punto clave en la lucha entre musulmanes y cristianos desde el siglo XV al XVIII y cuya huella persiste todavía.

Fue conocida en la antigua Grecia como Planesia, Planaria para los romanos; también recibió el nombre de isla Plana o isla de Santa Pola en 1418, ciudad de la que dista unas tres millas náuticas, y diez de la ciudad de Alicante, aunque sus islotes y escollos la hacen de difícil navegación. Apenas tiene 2 kilómetros de largo por 400 metros de ancho, lo que la hace ser la isla habitada más pequeña de España. En 1769 tomó el nombre de Nueva Tabarca en memoria de la isla tunecina de Tabarka, de donde provenían los colonos de la isla alicantina esclavos del Bey de Túnez y liberados posteriormente por Carlos III.

El geógrafo Al Edrisi en su descripción de Alicante comentó:

*«...En sus inmediaciones al occidente está una isla denominada Plana que dista una milla de la costa; es este puerto excelente donde se ocultan los navíos de los enemigos...»*

Desde la isla, con el cielo despejado, se puede divisar gran parte de la costa alicantina, incluso se

pueden ver por el norte hasta los acantilados de la Sierra Gelada en Benidorm, hacia el sur hasta el mar Menor de Murcia; y también una amplia zona que alcanza incluso a las montañas del interior de la provincia de Alicante.

Su territorio se puede dividir en dos áreas diferenciadas. Por un lado, tenemos una pequeña ciudadela amurallada llamada de San Pedro y San Pablo, donde se dispone la zona urbana y negocios turísti-

rio histórico, etnológico y artístico, abarca también el entorno marino ya que obtuvo la calificación de primera Reserva Marina de Interés Pesquero del Estado Español en 1986. Su relevante patrimonio cultural inmaterial etnológico demuestra una profunda relación de los habitantes con su entorno para su conservación, a pesar de que apenas medio centenar de residentes permanece habitualmente en la isla; población que fue reduciéndose poco a poco durante el siglo XX.



Figura 2. Isla de Tabarca, Ayuntamiento de Alicante

cos limitada parcialmente por murallas. Por el otro lado, se halla un gran terreno que constituye más de dos terceras partes del suelo total sin construir denominado El Campo, destinado originalmente a la agricultura y que actualmente está fuera de rendimiento. En cuanto al clima, es mediterráneo seco, de escasas precipitaciones y temperaturas suaves a lo largo del año, con una velocidad media del viento poco elevada. Estas características establecen una disposición óptima para las actividades turísticas, pero no para el desarrollo de la agricultura, debido a la escasez de agua que dificulta también el aprovisionamiento humano.

Posee un rico patrimonio natural y cultural del que se puede disfrutar gracias al apoyo y salvaguarda de normas jurídicas que fueron trascendentales para su protección y conservación. Está declarada Conjunto Histórico Artístico y Bien de Interés Cultural desde 1964 por la ciudadela amurallada en tiempos de Carlos III, ejemplo de proyecto de las ciudades utópicas de la época barroca en el siglo XVIII. Conserva un patrimonio considerado integral porque aparte del excepcional interés de su territo-

Su ubicación, además de la cercanía a tierra firme y la riqueza de sus aguas para la pesca, justifica la presencia humana desde épocas muy antiguas, de la cual se han encontrado indicios, así como de pecios cargados de ánforas de la época romana, pese a la ausencia de agua potable para suministro humano. Podemos decir que los datos encontrados revelan que esta isla fue transitada a través de muchos siglos y ocupada de forma irregular, pero no tuvo una población estable hasta su colonización. (Pérez Burgos, 2012), probablemente a causa de que las restricciones de habitabilidad no parecían las más apropiadas para el desarrollo autosuficiente de un poblado. Pero quienes colonizaron definitivamente esta isla, y consolidaron su nombre, Nueva Tabarca, fueron pobladores de origen genovés, liberados por la corona española del cautiverio argelino en la segunda mitad del siglo XVIII, y cuya procedencia hay buscarla en la homónima isla de Tabarka argelina, frente a las costas de Túnez.

Pese a tratarse de una pequeña isla, se encuentra estratégicamente situada dentro del mar Mediterráneo, considerado históricamente como un magnífico espa-

cio para el desarrollo de la piratería, por ser zona de rutas comerciales con un constante tráfico de productos de cualquier tipo. Es por esto por lo que los piratas siempre estaban al acecho aprovechando cualquier oportunidad para asaltar a las embarcaciones en el mar o atacar en tierra a través del litoral levantino, apropiándose de todo lo que podían y provocando el miedo de los residentes de estas zonas. Además, la costa mediterránea española por sus características geográficas, de escarpados acantilados, bahías, refugios y promontorios rocosos; reunía todas las facilidades para poder acechar y asaltar por sorpresa y huir a la mayor brevedad posible después del ataque. Esto ocurría con muchas naves comerciales que transitaban los puertos de Cartagena y de Alicante en ruta hacia las Islas Baleares (Figura 2).

Debido a que las incursiones piráticas iban en aumento se hizo preciso que las localidades costeras emprendieran sus estrategias para defender a las poblaciones y las rutas comerciales. Principalmente mediante una flota que protegiera las naves que transitaban los puertos. Y por otra parte habría que habilitar un sistema de control en la línea litoral para la prevención mediante avisos a las localidades marítimas hasta que las milicias lograran acudir. La construcción de una red de defensa del litoral constituida por torres de vigilancia se inició de forma progresiva a finales del siglo XV, pero sobre todo en el siglo XVI. Del mismo modo, para imposibilitar que la pequeña isla de Tabarca fuera utilizada y aprovechada como fondeadero de barcos piratas procedentes del norte de África, desde donde se emprendían ataques a la costa peninsular limítrofe, especialmente de los asaltos de piratas berberiscos; fue necesaria la edificación elementos militares de defensa y vigilancia.

Desde los primeros tiempos de griegos y romanos, los piratas existieron como personajes reales que con sus hazañas elaboraron sus propias leyendas, que no eran más que falsos mitos. Aunque sí fueron objetivamente figuras legendarias representativas de una época y de una sociedad muy heterogénea, diferenciada social y económicamente, y de entornos políticos y religiosos muy distintos.

A lo largo del tiempo, el tema de piratas y corsarios ha sido muy explotado y separado de las connotaciones de violencia y criminalidad; desde la literatura, el cine, la música, la fotografía y otros medios de expresión, para transportarlo a un mundo idealizado y de románticas y admirables conductas, aunque dichas interpretaciones no se sujetan a la autenticidad de los hechos.

Conviene aclarar que las obras narrativas del Siglo de Oro y la historiografía siguiente se refieren sin distinción a corsarios y piratas, empleando ambas expresiones como si fueran análogas. El uso no

diferenciado de los dos vocablos podría inducir a error por una imprecisión conceptual. Si bien no existían diferencias en las acciones que realizaban, su posición jurídica era bien distinta. Ambos atacaban y apresaban barcos de pasajeros y mercancías, realizaban asaltos y robaban cualquier tipo de bienes por todo el litoral. En cambio, los corsarios actuaban con la autorización de un Estado o soberano, acometían una guerra lícita, a diferencia de la piratería. Este permiso bajo licencia se denominó patente de corso, que les permitía capturar o asaltar barcos mercantes de países enemigos, adueñándose del botín y de los ocupantes capturados.

Por el contrario, el pirata no aceptaba autoridad alguna por encima de su propia voluntad, no obedecía leyes y acometía sin distinción contra amigos o enemigos. A comienzos del siglo XVIII los piratas usaron distintivos específicos para identificarse al acercarse al barco escogido para el abordaje y saqueo, provocando temor en la tripulación. El emblema empleado era claramente identificable y estaba relacionado con la muerte, exhibiendo la bandera tradicional de los piratas, negra con una calavera cruzada por huesos en blanco. Generalmente, tras el asalto y saqueo de un barco, el capitán ordenaba matar a la tripulación.

Pero la imagen que trascendió fue la del hombre protector de los pobres, de los olvidados y oprimidos; simbolizando al hombre libre y justiciero que combatía contra los poderes abusivos de las autoridades. Sin embargo, en realidad el aire de romanticismo que se le concedió al pirata era absolutamente inexistente, no tenían nada de generosos y sensibles, sino que eran unos ladrones y criminales.

Desde la época medieval, principalmente al inicio del renacimiento y durante gran parte del siglo XVI, el Reino de Valencia estuvo expuesto a repetidos ataques piratas que procedían generalmente del Norte de África; movidos no solo por la ambición del botín y el lucro, sino que fueron animados por el Imperio Turco Otomano, en aquel tiempo en constante guerra con el Imperio de los Austrias y los Estados Europeos para desplegar distintas formas de enfrentamiento con intención de perturbar y agotar su patrimonio económico y militar en la pugna por la supremacía en el Mediterráneo; hasta que los intereses geopolíticos de la Corona Española hicieron que el conflicto se trasladase al Norte de Europa y el Océano Atlántico.

Durante la primera mitad del siglo XX algunos autores hacen alusión a la guerra corsaria como un conflicto entre las dos fronteras del Mediterráneo, pero Braudell recoge el fenómeno del corso y de la piratería mediterráneas como uno de los elementos de gran transcendencia en la historia de este mar en la edad moderna.

Tras la batalla de Lepanto concluyó la gran guerra entre la cristiandad y el islam por su desmesurado coste y escasa eficacia y se amplió la pequeña guerra corsaria. Los ataques corsarios, estaban favorecidos por Estados e Imperios enfrentados con la Monarquía Hispánica que primordialmente eran berberiscos, pero también ingleses, holandeses o genoveses que perseguían diferentes objetivos, que pudieran satisfacer no solo a los propios corsarios o gobiernos que autorizaban sus patentes de corso sino además a particulares y comerciantes.

Los corsarios berberiscos, probablemente los más organizados y temidos, fueron los principales actores del Mediterráneo, en el que en las últimas décadas del XVI y en la primera mitad del XVII se evidenció su mayor auge. Procedentes de Berbería (África Septentrional), sometieron casi a todo el Mediterráneo Occidental. Argel y Túnez pasaron a ser grandes asientos del corso y el comercio. Aunque el corso establecía un sistema económico en el que se obtenían grandes beneficios, gradualmente los costes iban siendo superiores porque las naves habían de fabricarse más grandes o debían navegar en grupo para que sus combates fueran rentables. Pero para progresar en el incremento de sus saqueos, los corsarios tuvieron que acometer la innovación de sus flotas, dejando de lado a las grandes galeras sustituyéndolas por otras embarcaciones de menor tamaño, pero más veloces y manejables como jabeques, galeotas, galeazas y fragatas.

Para el desarrollo del sistema económico establecido por el corso se requería la participación de los cristianos. Los botines se transformaban en dinero mediante la comercialización de las mercancías y rescate de los cautivos, lo que convertía a los territorios corsarios en un reclamo para el mercado europeo, ya que los corsarios dependían de Europa en cuanto a avances técnicos náuticos y armamentísticos para proseguir con sus acciones. Igualmente, por medio del tráfico de los mercaderes que infringían el veto de comerciar con mercancías prohibidas con los musulmanes, el dinero de los rescates retornaba a Europa.

Asimismo, los corsarios berberiscos debían de soportar la ofensiva de los cristianos y de los grupos de vigilancia enviados por el gobierno local o estatal, y las costas se colmaron de puestos de vigilancia para supervisar los desembarcos y la amenaza de las naves enemigas, fortaleciendo las guarniciones para la protección o el contraataque cuando se aproximaban a la costa.

La defensa de la costa se estableció en primer lugar mediante la repoblación donde se asentaban grupos de personas que labraban y explotaban las tierras; y en segundo lugar mediante la edificación de torres de vigilancia repartidas a través de la costa del

Reino que sirvieran para dar aviso a la población en caso de desembarcos o ataques piratas. Las torres de defensa estaban distribuidas estratégicamente para una defensa eficaz del litoral y del territorio y estaban dotadas de soldados, guardas armados o atajadores; hombres muy preparados y capacitados que recorrían la costa de madrugada encontrándose a mitad de camino con otro atajador para advertir sobre los peligros de la zona. Para completar ese recurso, la comunicación del avistamiento de naves que se aproximaban a las localidades cercanas a la costa se realizaba, si era posible, con emisarios a caballo y a falta de ellos, principalmente a través del sistema de torres, mediante hogueras que avisaban a las torres vecinas y asimismo hasta los núcleos fortificados para que los habitantes se refugiaran en las fortalezas o huyeran al interior.

Las torres de la franja litoral alicantina que abarca entre la desembocadura del río Segura y el cabo de Huertas, fueron auténticos baluartes de vigilancia y defensa y estaban distribuidas de esta forma: En Alicante Agua Amarga y Cabo Huertas; en Santa Pola, la Torre Talaiola, Torre Escaletes, Torre del Tamarit, Torre Cap de Santa Pola y Carabassí; en Tabarca, Torre de Sant Joseph; en Elche, Torre El Pinet y Cap de l'Aljup; en Guardamar, Castell de Guardamar; en Torrevieja, Torre La Mata, Torre Cabo Cerver (del Moro); en Orihuela, Torre Cabo Roig; y en Pilar de la Horadada, Torre de la Horadada. Esta red de defensa se completaba con tres fuertes que protegían las estratégicas bahías marítimas que eran punto de salida de las mercancías del campo de Elche y de la huerta de Alicante. Las fortalezas de Guardamar, Santa Pola y Alicante permitían la existencia de una población estable y de un destacamento militar que respondiera a las invasiones.

El declive del corso magrebí y sus actividades y saqueos se redujeron ampliamente en el último tercio del siglo XVII. Los sistemas de protección de la costa y el incremento en la envergadura de los barcos mercantes y de guerra, asimismo ayudaron a obstaculizar las prácticas corsarias. Además, el valor de las naves comenzaba a resultar muy alto debido a los costes de construcción, y los comerciantes y gobiernos no podían asumir las cuantiosas pérdidas que causaban las sustracciones de barcos por parte de los enemigos. El Mediterráneo empezó a dejar de ser un espacio de aventureros; sin embargo, la guerra corsaria persistiría hasta finales del setecientos permaneciendo como un mal endémico asumido con frustración por los habitantes de las márgenes costeras.

El modo de proceder de los corsarios era el siguiente: bajaban su bandera y la reemplazaban por la que mejor se ajustara a sus objetivos ya que con ello evitaban su identificación. Además, sus capturas se realizaban tanto en tierra como en mar abor-

dando naves enemigas o desembarcando en tierra y asaltando a los cristianos. En el momento en que se hallaban frente a un enemigo trataban de pactar su entrega de forma amable y proponiendo falsas promesas, pero disparando varias cargas de cañón para atemorizar y alcanzar su propósito. Sin embargo, si no lo conseguían, intentaban hacer arder y hundir las naves del enemigo. En caso de llegar al abordaje el escenario era aterrador. El corsario berberisco no ejecutaba a sus víctimas arbitrariamente, sino que trataba de mantener el mayor número de vidas y evitaban la destrucción de las mercancías, ya que estos le reportarían futuras ganancias.

En resumen, los piratas y corsarios ocuparon todo el Mar Mediterráneo dificultando e interrumpiendo completamente la navegación y el comercio afectando a las vidas y al desarrollo socioeconómico de las zonas litorales. Por las características típicas de la orografía del paisaje alicantino, con sus terrenos albufereños y sus accidentes geográficos también accesibles para el desembarco; ricas en pesca, caza y ganado, además de ser zonas pobladas, susceptibles de raptos; durante la época medieval y moderna se configuraba un particular interés para el desarrollo de actividad delictiva de la piratería y el corso de forma potente y lucrativa. Esto se vio reforzado por la coexistencia además de numerosas rutas marítimas y comerciales con el Norte de África a la península, oeste, centro del Mediterráneo y oriente, por donde navegaban los barcos mercantes que también atraían la atención de piratas y corsarios y de las que se beneficiaban todos sin establecimiento de límites en su dominio. Por otro lado, se añaden las condiciones climáticas y de navegación favorables de estas costas, por lo que a lo largo de la historia se ha concedido a Tabarca una posición estratégica ante la amenaza de ataques al litoral alicantino. Como ya hemos mencionado, además de la aprehensión del botín de los barcos enemigos en alta mar, los piratas y corsarios eran atraídos por la riqueza de los territorios cercanos a la costa, ya fuera riqueza natural, como los saladares, albuferas y lagunas marítimas transformadas en salinas de las que se obtenía la sal, con gran repercusión económica en el comercio nacional e internacional, durante la edad media y moderna; o también otras materias primas, oro y esclavos.

Apoiados económicamente por el Imperio Turco para fustigar y disminuir las defensas y flotas de la Corona Española, los corsarios han sido mostrados popularmente como los generales y almirantes con importantes flotas, erigidos como genuinos príncipes de sus estados corsarios de Argel y Túnez. La amenaza corsaria de nuestras costas fue protagonizada por los nombres de Oruch (Aruj), que significa renegado, el mayor de los hermanos Barbarroja y el pequeño conocido por Jeireddín (Hayreddín), conseguiría ser rey de Argel desde 1516 a 1518, año

en que murió. Pero atacó nuestras costas en numerosas ocasiones en compañía de otros lugartenientes, del mismo modo famosos por sus andanzas, como Salah Rais (Sinan-Rais), Cachidiablo y Dragut. Estos protagonizaron una serie de episodios de secuestros para el canjeo posterior de los cautivos mediante rescate, así como invasiones y saqueos que originarían un intenso y constante temor generalizado en las poblaciones de la costa del Reino de Valencia, Alicante y Santa Pola durante siglos. Los ataques más célebres y audaces se produjeron a mediados del siglo XVI y fueron emprendidos por la flota corsaria de Salah Rais en Guardamar y Vinaroz, Barbarroja en Xilxes. En Denia, Parcent, Piles, Oliva y Oropesa y principalmente actuaba Dragut, el cual invadió consecutivamente las villas de Benisa y San Juan, Cullera,

Benicarló, Altea y nuevamente Denia. Oruch Barbarroja se autoproclamó rey de Argel y en 1534 conquistó Túnez, dominando desde Trípoli hasta Orán y al resto de pueblos, por lo que llegó a ser un importante enemigo para España y los países de la ribera mediterránea. Muerto Oruch, el mayor de los hermanos Barbarroja, en Tlemecén durante una batalla contra los españoles en 1518, Jeireddín heredó el gobierno de Argel. Además, las ansias de venganza por la muerte de sus tres hermanos le llevarán a luchar con más fuerza que nunca y a ser temido por toda la cristiandad mediterránea, hasta el punto de considerarlo como indestructible.

El emperador Carlos V en 1520 tomó posesión del imperio y planeó la conquista de Argel en 1541, enfrentándose a Jereiddin Barbarroja, pero estando preparado para el ataque se presentó una tormenta de viento y lluvia provocando que las naves dispuestas para el combate chocaran entre ellas naufragando la mayoría de ellas. Abatido y deprimido por la derrota, decidió descansar en la pequeña isla de Tabarca.

Tanto Bendicho como Maltés dejaron la crónica del paso de Carlos V por Tabarca.

*«Volviendo el Emperador en el año 1541 de la empresa fatal que le sucedió en Argel, mandó volver las proas a esta Ciudad por hallarse fatigado y necesitar de algún descanso. El rumbo y derrota que llevaba su Armada, era Cartagena, mas el Emperador quería descansar algunos días en esta Ciudad. Lo impidió Don Bernardino de Cárdenas, Duque de Maqueda y Marqués de Elche, con el motivo que representó, de ser esta ciudad población corta, y el Puerto no seguro para el desembarco de su real persona.*

*Descansó y se detuvo algo el emperador en la isla de Sta. Pola, hizo su salva la Ciudad (Alicante) al pasar por delante de ella la Galera Real. Envió desde luego la Ciudad a la isla de Santa Pola un bergantín cargado de volatería, de dulces, de vinos, de*



Figura 3. Rescate de cautivos en tiempos de Carlos III, boceto, ca. 1813, José Aparicio Inglada, Museo Nacional del Prado

*terneras, y de otros regalos que pudo prevenir con el breve tiempo que tuvo. Recibiolo el Emperador con agrado y volviéndose a Don Bernardino le dixo: mirad, Duque, que estos servicios y regalos no salen de lugares chicos y de poca monta como me haveis dicho. Sospechase que el Duque embarazó el desembarco del Emperador en esta ciudad para excusar los excesivos gastos que tendría con esta ocasión porque teniendo tan cerca su Marquesado de Elche habría sin duda después de hospedar en su casa al Emperador y Familia Real y esto le estaría a mucha costa. Hemos leído en un antiguo manuscrito que con el regalo dieron al emperador el diseño y planta de esta ciudad y que su M. mostró pena de no haber desembarcado en ella»*

Desde el mismo momento en que se presentan los conflictos bélicos entre dos bandos, se inicia el problema del cautiverio, ya sea por razones económicas o bien por la lucha por el dominio del territorio y sus riquezas; como por motivos políticos o religiosos. La larga contienda acometida desde hacía siglos entre España y los países musulmanes del Norte de África podría incluirse en todas esas causas. Los prisioneros españoles apresados en el mar o en tierra por los corsarios argelinos eran conducidos a las ciudades corsarias, comenzado un proceso de sufrimiento, de duración variable, dependiendo de la liquidez financiera de sus familias para pagar el rescate que se reclamaba por su liberación, siendo las religiones

de la Merced y la Trinidad las que se hicieron cargo en España de este asunto.

Aunque uno de los de rescatados españoles de gran resonancia cautivo en Argel fue Cervantes, no son menos importantes el resto de miles de personas anónimas que fueron rescatadas y liberadas con la ayuda de estas órdenes religiosas. Aunque los libros de historia narran escasamente estos acontecimientos, frente a los numerosos textos sobre hechos políticos, ese acto de solidaridad colectiva posee gran trascendencia en la historia; por lo que debería hacerse un esfuerzo por poner de relieve la importancia de la memoria de los cautivos para reconocer el esfuerzo de la restitución su libertad.

Tras las campañas de Carlos V en Túnez y Argel, la Tabarka argelina fue arrendada en 1540 a una familia genovesa para la extracción de coral en sus fondos marinos. El dieciocho de junio de 1741 el Bey de Túnez tomó la isla y sometió a sus habitantes, un total de ochocientos cuarenta y los trasladó a Túnez y seguidamente a Argel. Años más tarde, la intervención y ayuda de las órdenes redentoras fue crucial ya que persuadieron al rey Carlos III para patrocinar su rescate y trasladado a España, concretamente a Alicante.

El relato sobre la redención de estos cautivos y su traslado a la isla de Nueva Tabarca se localiza en un

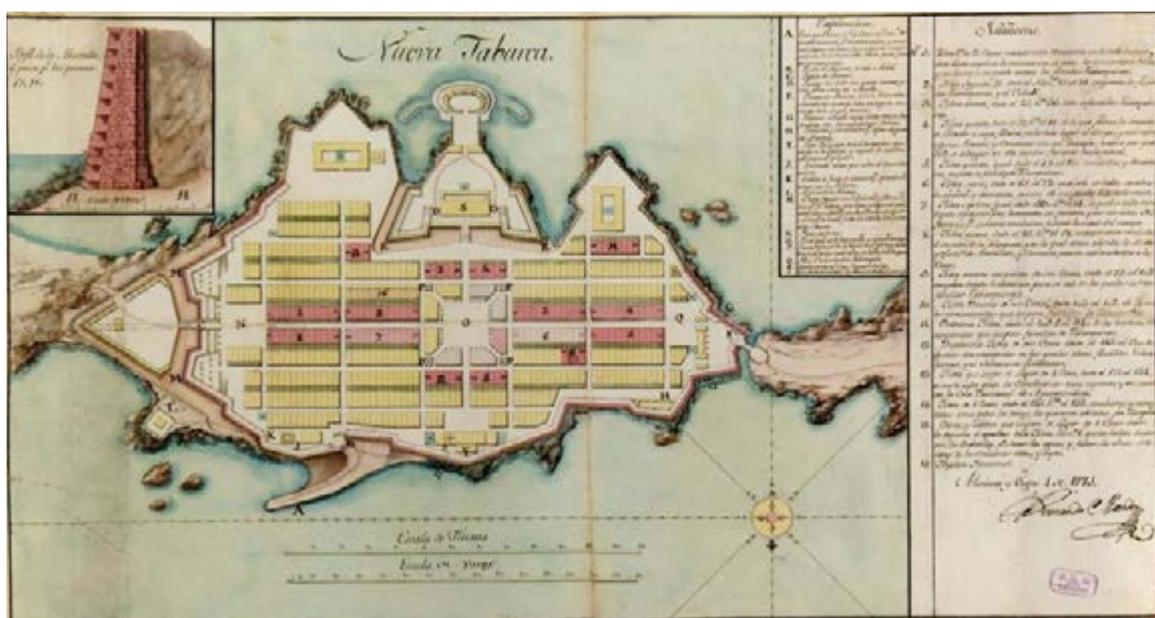


Figura 4. Plano de Nueva Tabarca, 1771, Méndez de Rao, Archivo Histórico Nacional

manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de Alcalá de Henares (aunque existen cuatro copias más), cuyo título es *Nuevo aspecto de la Topografía de Argel, su estado, fuerzas i gobierno actual comparada con el antiguo*, firmado en 1778 en Madrid por Fray Alonso Cano y Nieto. Según se expone en el manuscrito, el 5 de abril de 1768 el Rey Carlos III de España firmó una orden que se difundió a las tres órdenes redentoras: Trinitarios Calzados, Trinitarios Descalzos y Mercedarios, en la que ordenaba acordar un canje de cautivos argelinos por los españoles prisioneros que habían quedado en Argel tras la última gran redención de los años 1754- 1755, proceso en el que mediaría el embajador marroquí en España, Hamet Elgazel. Para apoyar la redención el Conde de Aranda solicitó a Carlos III el envío de cuatro navíos de guerra como escolta y como forma de intimidación (Figura 3).

Carlos III entonces proyectó poblar la Isla Plana para impedir que sirviera de cuartel general de los piratas berberiscos que arrasaban el litoral levantino, se les dio alojamiento definitivo en isla Plana, la cual se denominaría a partir de entonces Nueva Tabarca, en memoria de su procedencia; donde a los trescientos once liberados se les dotó de viviendas y útiles de pesca, encomendándole al Conde de Aranda la defensa de la isla, llevando a cabo la construcción de una muralla y varias fortificaciones. Fue nombrado también un gobernador militar de la isla, pero sin los resultados previstos, ya que no pudo conseguir que sus habitantes residieran en la isla de forma permanente.

El patrimonio construido en Nueva Tabarca fue ideado por Fernando Méndez de Rao, primer gobernador de la isla, edificando el sistema de fortificación para la colonización de la isla a finales del siglo XVIII. El proyecto original no pudo ser realizado en su totalidad por

falta de presupuesto y aunque siguen en pie buena parte de las construcciones, algunas se hallan en muy malas condiciones. En dicho patrimonio disfrutamos de las murallas, levantadas en defensa de los piratas, las puertas de San Gabriel, San Miguel y San Rafael, la torre defensiva de San José, la casa del Gobernador y la Iglesia de San Pedro y San Pablo; así como un faro situado en el extremo oriental de la isla del siglo XIX. Además, las impresionantes calas y aguas cristalinas propias de un paraíso natural son grandes atractivos de la isla (Figura 4 y 5).

Probablemente la construcción más atrayente sea la muralla, una fortificación de aproximadamente ocho metros de altura que rodea la isla ajustándose a su contorno y al pueblo edificado en su interior. Cuenta con tres puertas o entradas, todas distintas y ubicadas en diferentes límites del recinto amurallado, una hacia el norte, otra hacia levante y otra hacia poniente, consagrándose a los arcángeles bíblicos: San Miguel, San Gabriel, y San Rafael.

La Iglesia de San Pedro y San Pablo, es otro edificio de gran interés, de estilo neoclásico de inspiración barroca, ofrecida a los patronos de la isla, San Pedro y San Pablo, cuya estructura está unida al baluarte defensivo de la Concepción, la sobriedad y solidez de la construcción denotan la influencia militar. Comunicando con el muro del levante, situado junto a la cabecera de la iglesia, se hallaba la casa parroquial, que se utilizó inicialmente como la escuela, pero actualmente está íntegramente destruida. Este inmueble conduce a las bóvedas subterráneas del ya citado Bastión de la Concepción, componiendo en su conjunto una unidad de carácter religioso y defensivo.

También dentro del terreno amurallado se encuentra la Casa del Gobernador, ubicada al noroeste de



Figura 5. Puerta de la Trancada o de San Gabriel, Enrique Ñíguez Rodríguez (CC-BY-SA)

la isla, frente a la muralla y el actual campo de fútbol y helipuerto de la isla, en uno de los lados de la plaza principal y diseñada también por Méndez. Pero el proyecto principal de éste era la construcción de un castillo, que igualmente él mismo había diseñado, el Castillo de San Carlos, y que nunca se llegó a construir. En vez de castillo, se edificó una gran casa para el Gobernador, que a su vez funcionaba como Ayuntamiento. Con las características arquitectónicas de numerosas construcciones del barroco tardío alicantino, dispone de dos plantas con un tejado a dos aguas y un patio interior.

De las edificaciones realizadas fuera del recinto fortificado podemos destacar la Torre San José. Es un torreón defensivo emplazado en el acceso al Campo de Nueva Tabarca, cuyo proyecto fue realizado por Baltasar Ricaud en 1789, pero llevada a cabo por el arquitecto Francisco Gilve Federichi. De base cuadrada se estrecha en altura evocando a una pirámide truncada, se ordenó construir por Real Orden con un foso a su alrededor, que no logró realizarse. En noviembre de 1843, por mandato de la Junta de Represalias, se ejecutó a los diecinueve prisioneros carlistas presos en la Torre San José.

Finalmente, otra de las obras más notorias que podemos observar es el faro situado en El Campo, al extremo noroeste de la isla. La construcción original fue levantada en 1854 en base a los planos de Agustín Elcoro Berocibar. Este gran edificio de diseño neoclásico tardío, al mismo tiempo de su papel como faro, sirvió además durante años como escuela de torreros o fareros, pero fue abandonado. En 1971 se reemplazó por un faro en forma de torre cilíndrica de hormigón armado ubicándose frente al original. Este otro faro fue demolido en 1998 con la intención de recuperar el faro original, que fue utilizado como laboratorio de la Reserva Marina de la Isla de Tabarca en los años 90 (Figura 6).

No obstante, el ingeniero no acertó ni en su concepto de ciudad utópica ni en el cálculo de los inconvenientes que tenía la isla para su habitabilidad:



Figura 6. Faro de la isla de Tabarca, década de 1860, fotografía de J. Laurent

falta de suelo fértil, que complicaba el desarrollo agrario, exceso de sol y viento, y principalmente la falta de caudales hídricos naturales para satisfacer las necesidades básicas de los residentes. Aunque el ingeniero intentó paliar el problema con pozos y aljibes, estos no podían llenarse por la falta de lluvia, por lo que el transporte de agua desde la península se hacía necesario pero complicada y encarecía el mantenimiento de la población. Por tanto, en pocos años el proyecto fue en declive.

En definitiva, la situación geográfica de la isla de Nueva Tabarca ha determinado a lo largo de los siglos su devenir histórico. Las luchas en el mediterráneo sobre todo en la edad moderna, principalmente por los ataques de naves otomanas y berberiscas al litoral de la costa alicantina promovieron la construcción de espacios defensivos en la isla desde el siglo XIV hasta su evolución en plaza fuerte en la segunda mitad del siglo XVIII. Después de la muerte del ingeniero Méndez en 1782, junto a la nueva coyuntura histórica provocada por el Tratado de Paz hispano argelino de 1786, comenzó el declive de los enfrentamientos bélicos y las agresiones piráticas berberiscas en las costas del litoral levantino y se iniciaba una nueva etapa en Nueva Tabarca hasta la actualidad, donde todavía persiste la huella de esos tiempos.

## Bibliografía

- ABULAFIA, D. (2013), *El Gran Mar*. Madrid: Ediciones Crítica.
- BARRIO, M. (2006), «El corso y el cautiverio en tiempos de Cervantes», en *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, 26, pp. 81- 114, Valladolid: Servicio de Publicaciones Universidad de Valladolid.
- BENDICHO, V. (2006), «Historia de la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Alicante» y MALTÉS, J. B., «Illice ilustrada», en M. MARTÍNEZ, *Piratas y corsarios en las costas de Alicante*, pp. 88-89, Alicante: Club Universitario.
- BRAUDEL, F. (1953), *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 2ª edición (2001). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- CALIXTO, D. (2016), *Las ordenanzas de corso y el marco de actuación corsario*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Carlos III.
- CÁRCELES VALERA, A. (2020), «El conjunto histórico de Nueva Tabarca (Alicante): estudio y puesta en valor», en *DAMA. Documentos de Arqueología y Patrimonio Histórico*, 5, pp. 129-145, Alicante: Universidad de Alicante. Acceso en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/113883><https://doi.org/10.14198/dama.2020.5.08>
- DONOSO, I., «Historia textual de la Nueva topografía de la ciudad de Argel de Alonso Cano», en *Revista Argelina*, 3, otoño 2016, pp.129-136. Alicante: Universidad de Alicante.
- GONZÁLEZ ARPIDE, J. L. (2004-2005), «Las raíces de lo popular: Etnohistoria de Alicante en el siglo XIX», en *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 49, pp. 254-271, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
  - (2002), *Los Tabarquinos*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- MENENDÉZ FUEYO, J. L. (2014), *Conquistar el miedo, dominar la costa. Arqueología del paisaje de la defensa en la provincia de Alicante (ss. XIII-XVI)* (Tesis doctoral). Alicante: Universidad de Alicante.
- NAVALÓN, R. (2019), «Proyectos y efectos: pasado, presente y futuro de la Isla de Nueva Tabarca» en *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 171, pp. 143-157, edita el Instituto Universitario de Investigación Social y Turismo de la Universidad de La Laguna y el Instituto Universitário da Maia (ISMAI).
- PÉREZ BURGOS, J. M. (2016), *Nueva Tabarca, patrimonio integral en el horizonte marítimo*, Alicante: Universidad de Alicante.
  - (2007), *De Tabarka a Nueva Tabarca. Una singular historia en un mar de comerciantes, piratas y soñadores*, Alicante: Ayuntamiento de Alicante.
  - (2012), «El sueño de Nueva Tabarca. Un anhelo utópico entre el deseo y la realidad», en *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 60, pp. 50-63, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
  - (2014), «Nueva Tabarca: testimonio de un devenir singular. Cultura y Naturaleza» en *Nueva Tabarca: un desafío multidisciplinar. Actas de las jornadas sobre Patrimonio Integral*, pp. 69-80. Coordinado por G. Canales, J. M. Pérez y F. Lozano. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante.



Figura 1. *Mediterráneo (det.)*, Fura dels Baus, Juegos Olímpicos 1992, Barcelona, Web Fura dels Baus

## El Mediterráneo como fuente de inspiración en los eventos

Gloria Campos García de Quevedo  
*Universidad Rey Juan Carlos*

Luz, color y sensaciones nos traslada en los eventos a espacios y ambientes muy arraigados en la cultura mediterránea. El mar Mediterráneo es símbolo de creatividad, y como indica Sağlamer (2020)<sup>1</sup>,

*«(...) de búsqueda del sentido de la vida y de la sabiduría, así como de amor por el ser humano y la naturaleza. Este mar siempre ha sido un entorno capaz de engendrar a destacables personalidades que han realizado notables aportaciones al desarrollo histórico de la filosofía, el arte, la música, la literatura, la ciencia y la tecnología».*

Los eventos no escapan a esta afirmación, la inspiración del mediterráneo ha sido una constante en la joven industria de eventos en España y de los países de la cuenca del mediterráneo, ese mar «entre tierras» que ha sido cuna de la civilización mundial.

Hablar del mediterráneo y de los eventos, es hablar de creatividad y de arte. Los seres humanos tienen la necesidad y la posibilidad de expresarse e interactuar con los demás y con el entorno, gracias a diferentes medios, entre los que podemos destacar el arte. Todo lo que una persona recibe del exterior lo

interioriza, lo que hace que se personalice, pudiendo surgir en ese momento la ambición de compartirlo.

Parece ostentoso y puede que incluso controvertido, considerar la propuesta creativa de un evento como arte, pero la realidad demuestra que la creación artística es la base del hilo conductor, el relato que nos cuentan los eventos. La creatividad es el puente que une al cliente o promotor del evento, con el equipo de organización, compuesto por planificadores y *producers*, pero también por escenógrafos, artistas escénicos, músicos, directores de arte, diseñadores, guionistas, realizadores de cine, creativos y un sinfín de recursos humanos especializados capaces de construir un espacio y un relato que despiertan numerosas sensaciones.

En los eventos empresariales actuales es habitual y muy recurrente cualquier manifestación artística, ya que a través de ellas, nos permiten conectar con el público al que van dirigidas, bien directamente (invitado) o bien a través de los canales de comunicación generalistas o especializados.

Se puede considerar que las artes, en sus distintas manifestaciones, aportan a los eventos su condición de espectáculo y, como tal, de manifestación

que interrelaciona la escena con un público, un proceso de comunicación que el arte puede transformar en un lenguaje directo y bidireccional con nuestros invitados.

A través del relato, trasladamos mensajes que ni siquiera tienen que ir relacionados con la identidad o la imagen de la empresa, pero sí con lo que quieren transmitir. En palabras de Kowzan «*el arte donde los productos se comunican en el espacio y en el tiempo*» (1975: 25). Exige necesariamente ambas dimensiones, son artes de forma, luz y movimiento sobre todo. Por eso, el espacio escénico se caracteriza por una gran riqueza de significado. Todo lo que entra a formar parte de la escena adquiere un significado complementario respecto a la función directa del objeto.

Muchos autores consideran que el arte tiene una función privilegiada: la de comunicar mensajes y contenidos. Pero ha de hacerlo manteniendo esos contenidos trascendentes y conceptuales más o menos complejos que caracterizan la creación artística.

Este artículo no pretende adentrarse en la teoría del arte y en sus manifestaciones. Tan siquiera en su definición. Sencillamente, analizar como los eventos, y en concreto, los inspirados en el mar Mediterráneo abarcan, como decía Kowzan (1997: 25), un arte particular y distinto, «*el arte donde los productos se comunican en el espacio y en el tiempo*»

dos dimensiones que siempre deben estar presentes y que necesitan un espacio escénico donde todo adquiere un significado.

Para Abad (2009):

*« el arte también es un reflejo de la evolución de la sociedad. Si la marca se asocia este, no se queda descolgada de las nuevas tendencias. Las enseñanzas pueden asociarse a cualquier disciplina: música, pintura, gastronomía, etc., al tipo de arte más afín al target al que se dirigen y convertir a ese público en parte de su acción».*

Es precisamente en ese marco donde se pretende reafirmar como la creación artística que se representa en distintos eventos inspirados en la cultura mediterránea, constituyen una canal de expresión generador de emociones y experiencias que nos permiten un mayor acercamiento de ambas partes (público y empresa) y facilitan la percepción y mejor comprensión de los mensajes a transmitir.

Para ello nos centramos en el espacio escénico, fuente de inspiración de relato que contamos en todos los eventos, porque, por lo general, nunca hay un espacio escénico único establecido y definido, ya que to-

dos los espacios pueden ser modificados y adaptados para transmitir la idea que se haya concebido.

Durante el proceso de la creación y construcción de una escenografía determinada, el objetivo principal es hacer que el espacio en sí mismo cobre vida, de tal modo que él mismo pueda definir un punto de vista significativo sobre el mundo.

La escenografía pone en evidencia un trabajo de reflexión sobre la división del espacio, del tiempo y de la acción. Siempre se debe conferir un valor poético al espacio escénico tomando en cuenta lo que se desea representar. En el proceso creativo de una escenografía siempre estarán presentes el volumen y el espacio, la arquitectura pintada, la música, la iluminación y las manchas, las sombras y las atmósferas móviles.

Como pensantes y creadores de un espacio escénico se buscará recrear el realismo de la idea en sí misma para poder transmitir la mayor credibilidad sobre esta. Aunque haya una descomposición abstracta sobre el tema tratado a representar, de difícil apariencia, el espacio deberá tener la verdad suficiente como para que el espectador acepte las imágenes como auténticas y creíbles.

Rodín (1840-1917) afirmaba que:

*«El arte es contemplación. Es el placer de un espíritu que penetra la naturaleza y descubre que también esta tiene un alma. Es la más sublime misión del hombre, puesto que es el ejercicio del pensamiento que trata de comprender el universo y de hacerlo comprender».*

«*Todo entra por los ojos*». Para que algo resulte atrayente debe ser visualmente atractivo, y en el caso de los eventos, de cualquier ámbito, no es ni mucho menos una excepción. Es más, es su naturaleza de ser. Si un evento no consta de una buena escenografía, de un buen montaje que atrape al público, pierde toda su fuerza y queda en un mensaje vacío sin apenas atractivo. Es por ello, que cobra importancia una buena escenografía para eventos que haga lucir sus montajes audiovisuales.

La escenografía permite que el trabajo audiovisual realizado obtenga un valor agregado en su conjunto, de manera que complementa y destaca el mensaje. Un buen trabajo audiovisual es la suma de muchos elementos, entre los que se encuentran la propia realización, el equipo usado, los profesionales a cargo y un escenario adecuado para que el conjunto sea impecable.

Se erraría si se pensara que el arte está al alcance de unos pocos, y no solo en un plano consumis-

ta, sino también en un plano creacionista. Durante muchos años, el mundo artístico, y con ellos los artistas, han sido catalogados de personas complejas, y con un sentido del mundo superior o distinto al resto de mortales. A lo largo de este artículo se quiere mostrar que no es así. Todos somos creadores de lo que nos rodea, y plasmadores de ideas. Sobre todo si una idea es efímera, como es el caso de los eventos, sin intentar buscar una perduración en el tiempo, ya que esto no tendría sentido.

Tal y como dijo Marinetti (*El futurismo*, 1911), nada es más bajo y mezquino que pensar en la inmortalidad al crear una obra de arte.

En el sector de la organización de eventos, el trabajo escenográfico no sólo enmarca el trabajo que en él se desarrolla, sino que también es capaz de potenciarlo. De este modo, se ofrece un mayor realismo, y permite que el público capte mejor el mensaje que se quiere transmitir.

Los proyectos creativos de cualquier índole no serían suficientes tan solo con una narrativa a contar. La escenografía permite potenciar este mensaje, creando incluso uno a parte, y ayuda a que el espectador lo capte en su mente de una forma más potente.

### Los precedentes de inspiración mediterránea en los eventos en España

El precedente de inspiración mediterránea más próximo a las tendencias actuales de incluir la ma-

nifestación artística y su relación con el público, lo encontramos en las ceremonias de inauguración o clausura de los grandes acontecimientos deportivos de la década de los noventa.

La ceremonia de inauguración y clausura de las Olimpiadas celebradas en Barcelona en el año 1992 marcaron un antes y un después en las representaciones escénicas de los eventos<sup>2</sup>. En la ceremonia de inauguración se combinaron distintas disciplinas de las artes con gran eficacia y majestuosidad convirtiéndolas en un impresionante espectáculo denominado *Mediterráneo* (Figura 1 y 2).

Este se concibió por vez primera para ser seguido en directo por millones de personas en todo el mundo. La recepción internacional fue entusiasta y destacó que *Mediterráneo, mar olímpico*, había logrado transmitir un ideario ligado a los orígenes de la cultura de la ciudad que albergaba los Juegos mediante una puesta en escena arriesgada e innovadora.

Con este macro espectáculo creado por La Fura se narraba el viaje de Jasón y los argonautas hasta el límite del mar Mediterráneo, hasta las columnas de Hércules, que según la mitología clásica eran la puerta al mundo desconocido.

Y es que *Mediterrani, mar olímpic* supuso una revolución en la tradición que hasta ese momento había definido los espectáculos de los Juegos Olímpicos, que se limitaban a evoluciones de masas, coloristas y carentes de contenido, esteticistas y poco arriesgadas.



Figura 2. *Mediterráneo*, Fura dels Baus, Juegos Olímpicos 1992, Barcelona, Web Fura dels Baus

Las primera parte de esta ceremonia, avala la afirmación de la importancia del arte y su inspiración en la cultura mediterránea. En la apertura, un ramo de flores daba la bienvenida al mundo, desde el corazón de Barcelona, en una evocación de sus populares Ramblas.

Ochenta músicos hicieron sonar la fanfarria olímpica de Carles Santos. Las flores, los pájaros y su alegría mediterránea recibieron a todo el mundo con la palabra de la amistad: ¡Hola!

Más de ochocientas personas en escena, vestidas por Peter Minshall y coreografía de Judy Chabola forman una sonrisa que se convierte en el logotipo de los Juegos de Barcelona.

¡Sed bienvenidos!, cantaron Montserrat Caballé y Josep Carreras a todos los que estaban mirando a Barcelona, mientras seiscientos bailarines vestidos de blanco estrechaban sus manos en el milenario baile de la sardana, danza típica de Catalunya, creando cinco anillos olímpicos y un corazón que dibujan en el estadio.

Un fuerte estruendo resonó en el estadio: 360 tambores de las tierras del Bajo Aragón iniciaron, en su descenso por las gradas, una recreación de la tradición de Calanda que tan popular hizo Luis Buñuel.

En paralelo, 300 músicos de bandas levantinas y catalanas se reunían con los tambores en el centro del estadio, mientras 200 bailaoras formaron una poética media luna que se introdujo en el gran círculo. Una alegoría de la pintura y la cultura española en la que se vieron quijotes, meninas y figuras goyescas formando en el escenario un gigantesco retablo creado por Javier Mariscal, diseñador de Cobi, la mascota de los Juegos de 1992.

Plácido Domingo comenzó a cantar una emocionada canción a una misteriosa mujer. Esta apareció vestida de rojo sobre un fogoso caballo negro: era Cristina Hoyos, una de las más grandes artistas del baile flamenco. El fuego del flamenco se apoderó de los bailarines en expresión del sentimiento de un pueblo y Alfredo Kraus apareció en el escenario para despedir con su voz este mosaico cultural de la tierra de la pasión.

Pero quizás la parte que inspira este artículo, fue la dedicada al *Mediterráneo, mar olímpico*. La leyenda de Hércules, héroe de héroes, es la de la aventura humana. Bajo la protección del sol, fuente de vida, Hércules inicia un viaje para conocer los límites del mundo: es la primera carrera olímpica, que parte de Oriente hacia Occidente. Vencedor de la competición, el héroe fija los límites entre el cielo y la tierra, entre el bien y el mal. Surge un manantial que se convertirá en el mar olímpico, el Mediterráneo,

mar de la civilización. Protegidos por el espíritu de Hércules, los hombres comenzaron su aventura adentrándose en el mar. Van en una nave armados con la inteligencia, el coraje y la cultura. Pero les acechan todos los peligros. Un laberinto de dudas les desorienta y los monstruos del hambre, la enfermedad y la guerra les atacan. La batalla es terrible. Vencedores de las fuerzas del mal, los hombres cruzan el mar, repitiendo la hazaña de Hércules. Celebran su alegría fundando una ciudad. La leyenda dice que esta ciudad es Barcelona. Es una ficción para todas las ciudades de la tierra. La música fue compuesta por Ryuichi Sakamoto y la puesta en escena por La Fura Dels Baus.

La importancia de la manifestación escénica en este evento fue tal que influyó, sin lugar a dudas, el posterior desarrollo de los eventos en el mundo. El espectáculo se convirtió en una canal de comunicación de los valores de la cultura mediterránea, y a través de su contenido y esencia generó una percepción de la marca España de una mayor modernidad y vanguardia.

Cinco años después, La Fura recibía el encargo de una de las grandes empresas de la industria del automóvil, Mercedes Benz. Uno de sus propietarios, tenía muy claro que en su estrategia de comunicación para promocionar el nuevo modelo de la Clase A debía incorporar un espectáculo multicultural que reforzar el mensaje que quería transmitir. Este funcionó como elemento de comunicación entre la marca y su público.

El sello del deporte ha ofrecido espectáculos artísticos inigualables con unas producciones técnicas innovadoras y de gran complejidad donde la presencia de distintas disciplinas artísticas era de una gran evidencia.

Otro de los ejemplos de la importancia del espectáculo y de la reconstrucción artística y expresiva en los eventos nos remonta a la ceremonia de apertura del los Juegos del Mediterráneo celebrados en Almería en el año 2005, donde se llevó a cabo un impresionante acto de inauguración que combinaba la presencia deportiva, el programa protocolario y un brillante espectáculo producido y dirigido por la compañía de teatro La Fura dels Baus, que se responsabilizó de la producción artística y técnica y de la puesta en escena del espectáculo que bajo el nombre de Al-Mariyat Bayyana (El espejo de la bahía, nombre árabe de Almería) representó las distintas culturas que han habitado Almería, con el Mediterráneo como símbolo de un mar que acerca a los pueblos permitiendo que se cree una superposición de culturas que invita a la convivencia y con un gran contenido dramático en el que fueron introduciendo diferentes actuaciones musicales. En el espectáculo participaron más de 450 voluntarios y cerca de 900 niños.



Figura 3. Inauguración, XVIII Juegos del Mediterráneo 2018, Tarragona, Web Focus Events

Más de 20.000 personas abarrotaron el estadio para asistir a la ceremonia de inauguración. Con ellos cerca de 4.000 deportistas de 21 delegaciones, centenares de profesionales de los medios de comunicación, más de un millar de voluntarios y todo el personal de los distintos equipos que conforman la organización de un evento de esta naturaleza.

La historia del espectáculo se fundamenta en la consideración de que en las civilizaciones mediterráneas siempre se encuentran fusiones de las maneras distintas de convivencia y las formas de aceptar y comprender la vida.

Partiendo de esa premisa, La Fura se basó en la arquitectura autóctona de Almería para escenificar su ceremonia. Esta se convierte en un paseo por las diferentes culturas arquitectónicas de los pueblos que la han visitado y también, mediante un salto a nuestros días, en una mirada a la realidad arquitectónica actual en la que diferentes culturas conviven en semejanza a otros tiempos. Para ello, se ideó un planchada en forma de Indalo<sup>3</sup> con un material que no estropeará el césped y la pista de atletismo y cuyos brazos y piernas salían de las puertas principales del estadio para soportar las estructuras instaladas para los efectos de iluminación y las estructuras móviles construidas por La Fura para la representación escénica.

Se pretendió que todos los elementos que intervinieron, tanto humanos como materiales, además de tener forma y color por sí mismos por lo que iban a representar, reflejaran todo lo que les rodeaba en lo posible multiplicando además de su propia imagen participativa la fusión simbólica con otras culturas del pasado a través de los elementos escenográficos que las representan y que se fueron acumulando en el campo.

El espectáculo estaba concebido para ser retransmitido por televisión. La Fura hizo una escenificación teniendo en cuenta este aspecto. Y para mantener el espíritu de los contenidos, rompió con convencionalismos, hábitos y costumbres de rigor profesional, perdiendo el miedo y prejuicios con respecto a brillos, reflejos, cantes, etc. y buscando encuadres y muchos planos cortos de detalle, por medio de espejos, imposibles tradicionalmente.

Las estructuras que soportaban las principales fuentes de luz, el movimiento de los actores y los propios objetos de representación (barco, carroza romana, noria...) se construyeron con materiales sumamente ligeros pero a su vez resistentes. Materiales que permitían la versatilidad inmediata de las formas. En la figura 2, podemos ver un momento de la ceremonia y de alguna de las estructuras empleadas.

Se partió de la idea de generar un sentimiento o sensación de novedad, de irrealidad en el espectador a través de una puesta en escena con elementos que, aunque notablemente deformados en su construcción, pudieran resultar reconocibles a la audiencia. Esta irrealidad formal se traslada a la iluminación, que entronca en esta línea estética que emana de la propuesta artística. Situar la luz en un plano único de acompañamiento escenográfico y de apoyo actoral contribuyó a empastar las escenas. Sin embargo, resultaba insuficiente, lo que llevó a la necesidad de crear espacios sutiles, trazar caminos en dirección única que fueran capaces de conducir la visión a un lugar, una emoción y una sensación determinada.

Se optó por inundar de luz la escena, llenar de destellos y espejismos este espacio y se planteó una sola línea de luz, un único haz marcado en el aire para ser capaces también de llevar al espectador a un punto determinado en la elasticidad del espacio y las sensaciones. La iluminación se basó en determinados puntos focales ubicados en distintas estructuras distribuidas en el espacio, así como elementos situados a pie de escena. A la totalidad de estos elementos se añaden los juegos de proyecciones que son también generadas por la luz.

Partiendo de la línea argumental y estética de la creación del espectáculo, la primera misión de la iluminación fue no pasar a la estridencia, no abandonar la uniformidad de la irrealidad como generadora de una historia a desarrollar como signo de identidad de lo que se va a narrar y de los narradores. Para el director del espectáculo, Pep Gatell (2005), «se trata de abrir una gama, un abanico de casi infinitas

piezas que permitían trabajar desde la más grande a la más ínfima de las apariciones, vertiéndoles las sensaciones que la parte artística pretendía hacer llegar a los espectadores y televidentes».

La música del espectáculo fue una composición propia y personalizada con el fin de que el espectáculo ganara en entidad y fuerza. El público se identifica con sus melodías y estas acaban convirtiéndose en uno de sus puntos clave y de memoria cada vez que en el futuro se recuperan. El diseño técnico de sonido es fundamental en actos de estas dimensiones para conseguir los efectos y climas deseados. Debe cubrir todo el espacio, desde el césped a las gradas, con la particularidad muy utilizada por La Fura de focalizar el sonido. Las piezas musicales se localizaron allí donde empezaba la escena, dando una dimensión al espacio de caja de resonancia que sumerge a la audiencia hacia el interior del espectáculo. La sensación conseguida fue impactante. El público sintió los truenos en sus cabezas y ver pasar el sonido de un lado al otro del estadio como si fuera un elemento tangible, con movilidad física.

De este espectáculo recogemos varios elementos y factores comunes en todos los eventos de hoy en día con independencia de su complejidad.

En 2018, otro evento deportivo nos recordaba nuestra fusión con el mediterráneo, eran los XVIII Juegos del Mediterráneo celebrados en Tarragona, una ceremonia, ideada y dirigida por Hanzel Cereza y con la música del compositor y pianista Sergio de la Puente (Figura 3).



Figura 4. Castellers, Mundiales de Natación 2013, Palau Sant Jordi, Barcelona, Agencia EFE

Durante todo el espectáculo se realizaron coreografías masivas representando los elementos naturales responsables del paisaje del mediterráneo catalán. La piedra, la flora y el agua envolvieron un gran escenario central con forma de *impluvium* romano, desde donde se emitieron unos sorprendentes contenidos audiovisuales.

De 1992 a 2021 se ha producido un avance espectacular en el protagonismo de las artes y de las tecnologías en los eventos. Aunque es en el ámbito de lo no oficial donde observamos un mayor número de eventos con contenidos artísticos, la mayoría son herederos de ceremonias financiadas con capital público con motivo de grandes acontecimientos internacionales. Hemos referenciado dos que han marcado un antes y un después, inspiradas en la cultura mediterránea, pero son muchos los eventos, principalmente del ámbito de la empresa, que encuentran en el Mediterráneo su fuente de inspiración.

El arte a través del espectáculo potencia el poder de la comunicación en vivo tan característico en los eventos, facilita la proximidad entre el emisor (organizador del evento) y el receptor y su interrelación, porque la respuesta es inmediata, genera actitud y fomenta la comunicación.

### El color Mediterráneo en los eventos

Luz y color protagonizan las puestas en escena de los eventos que se inspiran en el mediterráneo. En cuanto a los colores, predomina el blanco, junto con una gama cromática sugerida por la naturaleza: el azul del agua y el cielo, tonos amarillos que recuerdan a la arena, y el verde para evocar la vegetación.

El azul del mar es protagonista de las escenografías de eventos inspirados en la cultura mediterránea. Agua y fuego como raíces mediterráneas. El agua representado la unión, la tolerancia y la paz entre las diferentes culturas y como fuente de vida y energía, y fuego, como elemento de vida.

Colores que dan sentido a las metáforas y alegorías para tejer un poético homenaje al elemento más básico que conforma la vida, el agua, como podemos ver en la imagen, donde un 'castell' de dificultosa ejecución, con dos de sus pisos por debajo de la superficie de una piscina, simbolizó la simbiosis entre el ser humano y esa agua revitalizante capaz de crear riqueza, vida y felicidad, como sucedió en la ceremonia de inauguración de los Mundiales de Natación en Barcelona en 2013 (Figura 4).

El azul del mar caracteriza gran parte de las escenografías de los eventos inspirados en el mediterráneo, aunque no siempre con escenografías aso-

ciadas a un relato llenos de metáforas a la cultura mediterránea, pero hay una constante que siempre nos recuerda que vivimos en torno a ese «mar entre tierras» que ha dado origen a nuestra civilización.

### Conclusiones

Los eventos se vertebran sobre un eje comunicacional a través del cual se determina qué se quiere conseguir y qué se quiere comunicar demostrando que siempre están orientados hacia logros y resultados.

Un buen trabajo escenográfico no solo enmarca el trabajo que en él se desarrolla, sino que también es capaz de potenciarlo, ofreciendo mayor realismo y por tanto que se capte mejor el mensaje a transmitir. Un ejemplo de como la escenografía puede mejorar en estos casos el trabajo realizado es el uso tanto de equipos y elementos que potencien el resultado, como aquellos que aún formando parte del equipamiento audiovisual, como los soportes de proyección (pantallas), pueden ser integrados también de forma efectiva en la escenografía, tal es el caso de las esferas de proyección.

Y nada mejor que el Mediterráneo nos inspire a los contadores de relatos que trabajamos en las propuestas artísticas de los eventos, porque contamos con elementos de esa cultura del *Mare Nostrum* que van más allá de la estética, porque representa la diversidad física, humana, histórica, cultural y religiosa que han caracterizado a los pueblos que se desarrollaron «entre tierras» y han sido fuente de inspiración para nuestra profesión, organizar eventos con alma, con metáforas y símiles que nos recuerden siempre de dónde venimos, y con el arte como canal de transmisión.

No olvidemos que el arte, en su sentido más amplio, es utilizado como fuente de inspiración y forma de expresar información sobre las empresas, sus marcas, su imagen y su reputación corporativa. La puesta en escena, las manifestaciones artísticas y los elementos que dinamizan el contenido de los eventos insinúan, sugieren y evocan un ambiente concreto, sentimientos y emociones que refuerzan el mensaje y su comprensión aumentando la eficiencia del mismo y el retorno de inversión.

El ambiente escenográfico lo dominan elementos y factores que permiten estimular la comprensión visual y conceptual del lenguaje de lo plástico. La escenografía en los eventos envuelve diferentes lenguajes, pasando de la carpintería a la pintura, de la forja a la costura o de la luz a la utilería escénica. Aquí, el espacio escenográfico adquiere significado propio, es parte consustancial al mensaje y utiliza distintas manifestaciones artísticas para expresarse.

La puesta en escena, con su estética visual y también corpórea y ambiental, sirve de puente entre la marca y el público, predispone al entendimiento y la complicidad, arroja al invitado y transmite sensaciones de vital importancia para que se produzca contacto y complicidad. Requiere, por tanto, de una gran creatividad. Y el Mediterráneo nos ayuda a esa inspiración que siempre necesitamos los artistas.

#### Notas

1. Sağlamer, G. (2020), es Presidenta del Consejo de Universidades del Mediterráneo.
2. Para hacernos una idea de la importancia del espectáculo en estas ceremonias es interesante conocer los recursos empleados. La fundación Barcelona Olímpica en su página web <http://www.fundaciobarcelonaolimpica.es/intro.html> detalla los siguientes recursos: 507 metros cuadrados de escenario, 20.573 participantes en total (incluidos deportistas y voluntarios), 150 artistas y actores profesionales, 317 músicos, 1.483 técnicos de vestuario, construcción, sonido e iluminación, 1.100 horas de ensayos, 2.626 horas de montajes, 296 horas de grabación, 1 grúa de 330 toneladas para el montaje del escenario, 1 helicóptero para el montaje del escenario, 14.000 metros de cable instalado, 2.350.000 vatios de luz para el

encendido del Estadio, 350.000 vatios de sonido, 30.000 metros de varitas de fibra de vidrio, 112 figuras gigantes hinchables, 25.000 m<sup>3</sup> de helio, 1.000 flechas lanzadas en las pruebas del arquero, 21.000 m<sup>2</sup> de tela, 12 trailers de pirotecnia, 15 metros cuadrados de malla, 1.500 cañas de pesca, 98.983 bocadillos para equipos y participantes, 123.983 litros de refrescos consumidos, 25.000 comidas calientes servidas, Flota de 120 autocares para los participantes, 94.082 Km. Recorridos, 2.028 litros de café consumidos por el equipo de trabajo, 555.000 folios de papel de trabajo, 123 personas formando el coro, 80 componentes de fanfarrias, 76 modelos diferentes de vestuario, 5.031 piezas diferentes a fabricar para el vestuario, 10.062 pares de zapatos, 49 modelos de atrezzo, 4.870 piezas de atrezzo, 65.150 kits del espectador

3. El Indalo es una figura de origen ancestral que representa a una figura humana con los brazos extendidos y un arco sobre sus manos. Es una pintura rupestre que se encuentra en la Cueva de los Letreros, situada en la falda del Maimón, en el municipio de Vélez-Blanco (Almería). Aunque su significado no queda claro, varias teorías le otorgan cierta divinidad. En las últimas décadas, el Indalo se ha convertido en el símbolo más representativo de Almería y lo almeriense.

#### Bibliografía

- CAMPOS, Gloria (2013), *La puesta en escena, la creatividad y el espectáculo en los eventos de empresa. España 2005-2010*. Tesis doctoral publicada. Universidad Camilo José Cela.
- KOWZAN, Tadeusz (1975). *Literature et spectacle, Warszawa, PWN, Editions Scientifiques de Pologne*, (Traducción española: Literatura y espectáculo, Madrid, Taurus, 1992).  
– (1997). *El signo en el teatro*. Madrid: Arco.
- MARINETI, Filippo (1909), «Manifiesto Futurista» en *Le Figaro de Francia*.
- SAĞLAMER, Gülsün (2020), *El mar Mediterráneo: cuna de la civilización*. Naciones Unidas, recuperado el 30/10/2021 de <https://www.un.org/es/chronicle/article/el-mar-mediterraneo-cuna-de-la-civilizacion>.



Figura 1. Casa de Torcuato Luca de Tena en Costa de los Pinos, 1960, Archivo de la Fundación Miguel Fisac, AFF-122

## Mirando al Mar: Miguel Fisac y el turismo

Ramón V. Díaz del Campo Martín-Mantero  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

El arquitecto Miguel Fisac Serna (Daimiel, 1913 - Madrid, 2006) fue una de las figuras más destacadas del panorama arquitectónico español de la segunda mitad del siglo XX. Su trabajo destacó por la utilización de un lenguaje muy personal y una particular concepción de la arquitectura. En la actualidad, su obra ha sido ampliamente estudiada como corresponde a una figura tan destacada, pero lo cierto es que algunos aspectos de su producción han despertado más interés que otros. Su arquitectura religiosa ha sido uno de los temas más tratados pero otros proyectos más modestos son todavía auténticos desconocidos. Por tanto, el estudio de parte de su producción arquitectónica ofrece todavía posibilidades de investigación porque hay temas, algunos fundamentales en su obra y pensamiento, que pueden ser examina-

dos para aportar nuevos enfoques que enriquezcan la visión de su obra.

El ámbito del turismo ha sido uno de los aspectos que menos ha interesado a los investigadores a pesar de que durante la década de los años sesenta del siglo XX el arquitecto tuvo una intensa actividad dentro del sector<sup>1</sup>. No se trata de un caso aislado, un buen número de las arquitecturas turísticas se han incorporado de manera tardía al relato historiográfico de la modernidad. Una vez que habían sido estudiadas las grandes figuras del movimiento moderno y sus principales focos, la historiografía ajustó su discurso a las experiencias derivadas del discurso central presentándolas como sucesoras de las vanguardias europeas. Fue en este momento

cuando se incorporó la primera fase de la arquitectura española al panorama internacional, primando la arquitectura construida en Madrid y Barcelona (Loren, 2008: 237). Las obras pioneras en el estudio de la arquitectura moderna española repitieron un relato que dejó de lado áreas de la geografía española como el litoral. Esta situación, como apunta Pérez Escolano (1999), se empezó a solventar posteriormente mostrándose entonces un escenario mucho más complejo dentro de la historia de la arquitectura moderna española. Fue a partir de esa segunda oleada cuando se introdujo en el discurso oficial a la llamada «segunda periferia». A esa tardía incorporación de la arquitectura «de sol y playa» en la historiografía tenemos que añadir lo que se ha pensado y dicho acerca de la figura de Miguel Fisac. Aunque hoy en día goza de un papel privilegiado en el relato de la modernidad nacional e internacional no siempre fue así. Durante la década de los años cincuenta el arquitecto y sus obras tuvieron una enorme repercusión en medios especializados y prensa generalista, pero durante los setenta su figura se diluye y prácticamente acaba en el olvido hasta que a mediados de los años noventa, debido a una serie de publicaciones y reconocimientos, se recuperó su figura como uno de los pilares de la arquitectura española de la pasada centuria gracias a una obra muy personal, extensa y compleja.

### El turismo: una gran oportunidad

Fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando desde algunos ámbitos de la burguesía se instituyó la costumbre de pasar temporadas cerca del mar. Cuando llegaba la época estival, abandonaban las urbes y se trasladaban a diferentes zonas del litoral. Con el tiempo fue necesario cubrir las necesidades de alojamiento y se construyeron viviendas frente al mar mediante concesiones estatales de terrenos ribereños. Surgieron hileras de viviendas unifamiliares que se asomaban al mar a lo largo de todo el litoral que constituyeron los pioneros asentamientos turísticos. Estos inmuebles fueron definiendo la fachada marítima en contraste con lo que había sido la forma tradicional de vida en la mayoría de las poblaciones costeras que hasta principios del siglo XX vivían de espaldas al mar. Siguiendo modelos europeos y americanos empezaron a surgir ciudades-satélites que se ubicaban en áreas estivales como el Cañabal, Playa de Gandía o San Juan de Alicante que se basaron en el modelo anglosajón de ciudad-jardín. Con el fin de la II Guerra Mundial se desarrolló el turismo de masas y apareció la necesidad de construir equipamientos destinados al alojamiento, ocio y transporte de turistas. Estas construcciones se diversificaron a medida que el fenómeno se desarrolló, apareciendo varias tipologías que colonizaron territorios hasta entonces

prácticamente vírgenes. En España, la industria turística no se desarrolló con plenitud hasta finales de la década de los cincuenta, una vez superados los años de autarquía, cuando la administración central, consciente de su importancia económica, intervino para convertir España en una potencia turística (Sebastián, 2017: 784).

El turismo ha sido la actividad que más ha contribuido a generar nuevos paisajes en las últimas décadas, transformando la línea de costa para convertirla en un espacio urbano de frentes marítimos que concentraron toda una serie de actividades terciarias (Martínez Mediana, 2004: 231). Son conocidas las diferentes actuaciones de administraciones, tanto nacionales como locales, con el fin de revitalizar las fachadas marítimas y convertir lo que eran pueblos de pescadores en centros turísticos. Fue en este contexto cuando se construyeron una serie de establecimientos hoteleros, de pequeñas dimensiones en un primer momento que a partir de los años sesenta, con el desarrollo del boom turístico, se fueron reemplazando por grandes conjuntos hoteleros. Buena parte de esta producción arquitectónica se hizo dentro de una estética moderna, en línea con la ortodoxia internacional, conscientes del importante escaparate que suponía para la imagen del régimen (Martínez Mediana, 2004). Se dejaron atrás diferentes propuestas hoteleras basadas en estilos populares o regionalistas para utilizar lenguajes renovadores al igual que había ocurrido en otros ámbitos del panorama arquitectónico español. Un significativo número de los nuevos edificios turísticos fueron firmados por autores clave en la renovación arquitectónica española (Sebastián, 2017: 564). Alcanzados los años sesenta, el turismo se reveló como uno de los pilares de la economía nacional trayendo consigo que la frontera marítima mediterránea sufriera una importante metamorfosis y que su paisaje natural quedara hipotecado. Esta transformación del territorio se materializó básicamente en dos propuestas opuestas: la ciudad-jardín (modelo horizontal) y la ciudad funcional (modelo vertical), el primero formado por tramas de viviendas individuales frente a grupos de bloques comunitarios. Buena parte de los paisajes estivales terminaron repitiendo algunos de estos modelos constructivos sin tener en cuenta las características propias de cada lugar dando como resultados espacios que dejaron de tener identidad o los también denominados como «no lugares» (Augé, 1994: 83). Este fenómeno se intensificó con el desarrollo del turismo de masas, cuando se produjo una auténtica intensificación de la arquitectura turística, con la aparición de complejos hoteleros y bloques vacacionales. En la mayoría de los casos, este tipo de obras no despertó demasiado interés en los historiadores de la arquitectura, obviando obras del sector turístico que fueron firmados por figuras importantes de la renovación arquitectónica. Este olvido, como afirma

Ricard Pié, se debe a que este tipo de arquitectura ha sido entendida como una «*arquitectura vergonzante, una actividad económicamente importante, indispensable para la supervivencia económica de grandes territorios, pero despreciable por su forma y sus contenidos*» (2002: 26).

Pero no todos los procesos urbanizadores litorales siguieron el mismo camino, ya que dentro del impulso iniciado a partir de los cincuenta hay algunas experiencias que plantean conceptos distintos de alojamiento estival. Miguel Fisac realizó algunas aportaciones interesantes en el sector. El arquitecto manchego había comenzado su carrera en los complicados años cuarenta, con proyectos como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), bajo el mecenazgo del Ministerio de Educación, en la zona madrileña de la Colina de los Chopos donde construyó la iglesia del Espíritu Santo (1942), el Edificio Central del Consejo (1943) y el Instituto Nacional de Óptica Daza de Valdés (1949) dentro de un intento de actualización del clasicismo que fue considerado rabiosamente moderno, aunque una vez concluidos el arquitecto consideró que esa vía estaba agotada (Fisac, 1981: 32-33). Coincidiendo con un periodo de apertura y entusiasmo profesional, que no se vivía desde antes a la Guerra Civil, algunos arquitectos pudieron realizar viajes al extranjero tras un paréntesis de casi quince años de aislamiento solamente roto por escasas revistas de arquitectura (Bergera, 2010: 119). Buena parte de aquellos viajes fueron financiados por organismos oficiales y se centraron en su mayoría en países europeos. En este contexto, Miguel Fisac realizó tres viajes que marcaron su futuro profesional. En primer lugar, se desplazó por varias ciudades europeas en 1949 para documentar un proyecto de un centro de investigación del CSIC. En octubre de 1952 el arquitecto se trasladó varios días a Granada para participar en una Sesión de Crítica de Arquitectura con otros homólogos en lo que se conoció como el Manifiesto de la Alhambra. Finalmente, durante

1953, visitó varios países de Extremo Oriente donde le influyó especialmente la cultura japonesa, pudiendo conocer su estética, arquitectura y jardinería que le causó gran impresión (Lorente, 2012: 396).

Gracias a esta serie de influencias, los cincuenta fueron los años más productivos de la carrera, no solo en cuanto a número sino por la singularidad de sus obras. En ellas, apostó por incorporar lenguajes modernos como se puede ver en la librería del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1950), el Instituto Laboral de Daimiel (1950) y el Instituto Cajal y Centro de Investigaciones Biológicas en Madrid (1951). También realizó importantes proyectos en el ámbito religioso como el Colegio Apostólico de Arcas Reales (1952) que en 1954 le reportó la Medalla de Arte Sacro de Viena y el Teologado de los Padres Dominicos (1955), una de sus obras más famosas y difundidas. Será durante estos años de intenso trabajo, a finales de los años cincuenta, cuando Fisac descubra en el turismo de sol y playa la oportunidad de desarrollar alguna intervención en el litoral.

### El primer proyecto: Costa de la Luz

En 1959 Fisac lleva a cabo su primer edificio vinculado con el sector turístico. Se trata del complejo denominado Costa de la Luz situado en Santa Ponça, en el término municipal de Calvià que fue promovido por una sociedad con sede en Madrid, donde el arquitecto desarrollaba habitualmente su carrera. Gracias a este trabajo Miguel Fisac descubre Mallorca, isla en la que tuvo una intensa actividad y en la que pasó largas temporadas estivales. Aunque era en la capital donde se encontraba la zona con una mayor densidad hotelera, en otras localidades fueron apareciendo pequeños equipamientos hoteleros desde las primeras décadas del siglo XX. Se trataban de establecimientos de tamaño reducido con una cercana ubicación al mar. En lo referente a estilos arquitectónicos, la mayoría eran construcciones que buscaban adaptar cierto regionalismo o reinventar determinados elemen-



Figura 2. Boceto para el conjunto Costa de la Luz, 1959, Archivo de la Fundación Miguel Fisac, AFF-106



Figura 3. Vista aérea del conjunto Costa de la Luz, 1959, Archivo de la Fundación Miguel Fisac, AFF-106

tos considerados tradicionales dentro del llamado «estilo ibicenco» (Seguí Aznar, 2001: 56). En los años cincuenta se produjo una segunda ola de construcciones hoteleras en la isla siendo Costa de la Luz uno de los más destacados. (Figura 2 y 3)

La ubicación fue el primer rasgo diferencial de Costa de la Luz, al que se sumó la utilización de un lenguaje de plena modernidad que empezaba a despegar tímidamente dentro del ámbito de la arquitectura turística. Además del uso de avances técnicos y materiales, la arquitectura que propuso Fisac se caracterizó por una austeridad de formas y la capacidad de crear un ambiente de reposo respetuoso con el paisaje circundante. Un aspecto destacado dentro del proyecto, a diferencia de lo que solía ocurrir entonces, fue que el porcentaje de superficie construida se encontra-

ba muy por debajo a los límites permitidos por las Ordenanzas Municipales, siendo el arquitecto quien defendió esta forma de ocupar el solar en la memoria del conjunto (Fisac, 1958). Se dispusieron diferentes bungalows y edificaciones comunes a lo largo de una parcela con inmejorables vistas al Mediterráneo. Las casitas se clasificaron en tres tipologías (A, B y C) de acuerdo con sus dimensiones y el número de estancias que tenían cada una, construidas en volúmenes aislados de una sola planta de gran sencillez de formas que se iban diseminando por un solar con fuerte pendiente rocosa, sobre el mar, formando un conjunto en armonía con la tradición popular de las islas Baleares. Para la cubierta de cada edificio utilizó una sección prácticamente recta con una mínima inclinación (Fisac, 1958).

<b>1959</b>	Hotel Costa de la Luz	Santa Ponsa, Calvià (Mallorca)
<b>1960</b>	Vivienda Luca de Tena «La Pionera»	Son Servera (Mallorca)
	Concurso zona residencial Elviria	Marbella (Málaga)
	Casa Goizueta	Son Servera (Mallorca)
	Casa Padilla	Son Servera (Mallorca)
	Urbanización y Motel CIURSA	San Pol de Mar (Barcelona)
<b>1961</b>	Vivienda Gregorio Marañón	Son Servera (Mallorca)
	Casa Andrés Segovia	Almuñecar (Granada)
	Casa Grasset	Son Servera (Mallorca)
	Casa Miguel Fisac	Son Servera (Mallorca)
	Casa Berguesse en Monte Biarritz	Estepona (Málaga)
	Casa Rafael García	Son Servera (Mallorca)
	Casa Fanjul	Son Servera (Mallorca)
	Casa don Joao da Silva Ramos	Guadalmina (Málaga)
	<b>1962</b>	40 Viviendas y apartamentos
Casa María y Josefa Cervera		Son Servera (Mallorca)
Casa Magaz Costa de los Pinos		Son Servera (Mallorca)
Casa Larco		Son Servera (Mallorca)
<b>1963</b>	48 Vivienda Las Delicias	Águilas (Murcia)
<b>1966</b>	Apartamentos Costa de los Pinos	Son Servera (Mallorca)
<b>1967</b>	Casa Pilar García	Son Servera (Mallorca)
<b>1968</b>	Vivienda Fisac	Bahía Mazarrón. Isla Plana (Murcia)
	Eurotel Golf Punta Rotja.	Son Servera (Mallorca)
	Vivienda Vizconde Edna	Sotogrande (Cádiz)
<b>1969</b>	Casa Antonio García	Son Servera (Mallorca)
<b>1972</b>	Casa marqués de Villareal	Puerto de Santa María (Cádiz)
<b>1973</b>	Hotel Tres Islas.	Playa de Corralejo (Fuerteventura)
<b>1974</b>	Conjunto Loma Verde	La Orotava (Tenerife)
	Apartahotel Playa Serena	Roquetas de Mar (Almería)
<b>1976</b>	Casa Arcenegui.	Puerto de Santa María (Cádiz)
<b>1980</b>	Casa Saab	Palma de Mallorca
<b>1990</b>	PAU 4 San Juan	Alicante

Tabla 1. Obras y proyectos de Miguel Fisac en el sector turístico  
Fuente: elaboración propia a partir del inventario de los fondos de la Fundación Fisac

A lo largo de su trayectoria Fisac realizó varios proyectos modernos usando elementos populares como punto de partida pero evitando en todo momento una interpretación trivial de los mismos. Lo vernáculo fue un planteamiento mental y no un repertorio de soluciones arquitectónicas. Buscaba entroncar sus obras con su lugar de nacimiento a través de singulares propuestas que buscaban acentuar la relación entre el edificio y el terreno. Para conseguir esa conexión, en cada proyecto estudiaba a fondo la topografía e intentaba respetar los elementos singulares existentes. Para potenciar esa relación utilizaba materiales constructivos que tuvieran alguna referencia con el lugar. Se buscaron materias naturales, que pretendían devolverse de alguna manera al paisaje original, se empleaban sin camuflarlos, mostrándolos en toda su sinceridad constructiva. En la utilización de este tipo de elementos tradiciones el arquitecto buscaba alcanzar un mayor sentido plástico, cambiando su contenido y dándole condiciones más actuales de habitabilidad. Fisac tenía un amplio conocimiento de lo popular que aplicó en obras distribuidas a lo largo por la geografía nacional (Segovia, Huesca, Mallorca o La Mancha) donde las propuestas y soluciones se hacían desde un profundo conocimiento de la tradición de cada sitio. El uso de lo vernáculo no se limitó a la utilización de materiales tradicionales, en ella lo popular impregnó todo, consiguiendo que ocupase un lugar primordial en el proceso creativo que se expresó en varios ámbitos como la jardinería o el mobiliario. Cada módulos se iba distribuyendo por el terreno, aprovechando la pendiente, para conseguir las mejores vistas del mar. Este diálogo entre arquitectura y paisaje se potenciaba con la utilización de grandes frentes acristalados en la

dependencia principal, buscando que la distinción entre interior y exterior se diluyera: el salón se volvía hacia el exterior mediante las grandes superficies de cristal que se podían abrir comunicando el espacio interior con el jardín y el mar.

### Un proyecto singular: Costa de los Pinos

Costa de los Pinos fue un proyecto residencial que empezó a construirse en los años sesenta en una zona boscosa junto al mar en el término de Son Servera, al nordeste de la isla de Mallorca. El emplazamiento formaba parte de la antigua finca de Sant Jordi, un terreno posesión de la familia Servera que estaba formado por tierras de cultivo y playas de pequeños arenales entre pinares. Dos compañías (Costa de los Pinos S.A. y Punta Rotja S.A.) diseñaron y desarrollaron un proyecto que incluía campo de golf, un hotel y diversas viviendas (Font, 2017: 40) (Figura 4).

Desde sus orígenes, despertó el interés de familias españolas y extranjeras de alto poder adquisitivo, para las que se edificó un conjunto de casas destinadas a estancias estivales. Desconocemos quién fue el autor del planeamiento urbanístico de la zona, el hecho de que Fisac fuera el autor de buena parte de las primeras viviendas y otras infraestructuras de la urbanización hacen pensar en su activa colaboración con los promotores. Varias calles articularon el territorio sobre el que se construyó la zona residencial que comprendía áreas diferenciadas siguiendo la topografía de la costa. Fisac construyó 13 viviendas unifamiliares, un conjunto de apartamentos al lado del campo de golf, un hotel, el edificio de ofi-



cinas del conjunto y varios proyectos de una ermita finalmente no construida. Estas obras planteaban una singular propuesta caracterizada por una tipológica que enlazaba con las experiencias previas del autor en el ámbito de la vivienda que se adaptaban a las necesidades de cada cliente. El estudio de las memorias de cada construcción permite entender como las viviendas fueron respuesta a necesidades particulares de cada propietario, pero que a la vez buscaban un resultado en su conjunto. Debido al emplazamiento y programa de necesidades, cada edificio tiene una propuesta diferente, pero todas se caracterizaron por su marcada sencillez y racionalidad. Todo ello nos permite valorar este lugar como una obra coherente con la trayectoria profesional de su autor y situarlo como uno de los más destacados que se construyen en el ámbito turístico español del momento.

El principal reto fue articular un nuevo territorio partiendo prácticamente desde cero y a la vez conseguir dotar de importancia al lugar donde se construyeron sus obras buscando no perder sus características naturales (Ferrer Fores, 2011: 1). La primera residencia que construyó fue la de Torcuato Luca de Tena, entonces director del periódico ABC, que tomó el nombre de «La Pionera». Las viviendas, destinadas a albergar a diferentes familias durante el periodo estival, convivían con la vegetación existente en el terreno, donde se fueron situando las construcciones con el fin de garantizar su privacidad, tanto desde el exterior como desde el mar. El programa base se repetía, configurado por tres grandes áreas que Fisac establecía como elementos ordenadores en sus casas: zona de estar, dormitorios y cocina-servicios. La zona comedor-estar fue entendida como el lugar protagonista de la vivienda con vistas hacia el mar o hacia el paisaje a través del uso de grandes ventanales que relacionan el espacio con el exterior y que se prolongaban por el uso de porches y patios. Las viviendas que se localizaron en la zona interior de la urbanización seguían un esquema de casa articulada en torno a un patio mientras que las de primera línea tenían su principal valor esencial en las vistas hacia el mar (Peris, 2016: 174).

Pese a ser diseñadas para familias acomodadas, las casas se basaron en la sencillez constructiva, simetría y austeridad. Se construyeron utilizando muros de carga de piedra del marés, viguetas de hormigón armado, cubierta plana y revoco de cal, dando lugar a una urbanización con una muy baja densidad configurada por construcciones de volúmenes muy sencillos y geometrías rotundas. Las viviendas de Costa de los Pinos se adaptaron a las condiciones topográficas y a la amplitud de las parcelas donde se respetó al máximo la vegetación. Además, la plantación en las áreas libres de cada parcela de especies autóctonas permitía consolidar más su relación con el entorno. Fisac mostró un enorme

interés en el estudio de los elementos que componían sus patios y jardines, diseñando con precisión hasta el más mínimo detalle, para él, el jardín tenía un programa detallado que desarrollaba en numerosos planos y en las memorias de sus proyectos. Cuando se enfrentaba a ellos Fisac comenzaba a trabajar desde lo existente. Así, en estas parcela destacaba la utilización de muros bajos y escaleras de piedra seca sacada del terreno que se utilizaron para organizar los espacios de acceso al mar. En todas estas viviendas podemos ver como la relación con la naturaleza fue llevada, además, hasta consecuencias extremas, con la posibilidad de vivir parcialmente al aire libre.

### Arquitectura Vertical: Complejo turístico Delicias en Águilas

Fisac, a lo largo de su carrera, expresó interés por la forma en el que la arquitectura se relacionaba con su entorno y especialmente en espacios turísticos donde empezaron a proliferar arquitecturas especulativas que se mostraban totalmente ajenas a las condiciones del lugar donde se construían. Durante el desarrollo del turismo de masas surgieron numerosos edificios de viviendas destinados a albergar turistas extranjeros y a servir de segundas residencias para familias españolas de clase media. Fue así como se popularizó el modelo de ciudad vertical en Levante donde la ciudad de Benidorm se convirtió en su más destacado ejemplo gracias al desarrollo de su Plan General de Ordenación Urbana de 1956 que proporcionó la metamorfosis de un pueblo pesquero a la ciudad de los rascacielos.

Miguel Fisac realizó algún proyecto basado en el modelo de ciudad vertical configurado por tramas de bloques comunitarios como ocurrió en un complejo turístico firmado junto al arquitecto José Ramón Azpiazu que pretendía ser un reclamo para atraer visitantes a la localidad de Águilas (Murcia). En primera línea de mar en la zona conocida como Playa Las Delicias Fisac proyectó, entre 1963 y 1966, dos edificios y piscina, promovidos por Antonio Peregrín. El primer edificio construido se situó al fondo de la parcela, de forma paralela a la costa, y estaba formando por un bloque de cuarenta viviendas configurado por cuatro módulos iguales, cada uno de 10 apartamentos, ligeramente escalonados entre sí. Uno de los detalles más destacados del bloque es la utilización de unas singulares celosías correderas de maderas en color natural en las ventanas que se deslizaban gracias a unas guías enmarcadas en la fachada. El segundo edificio, proyectado y firmado solamente por Fisac en 1965, se situaba en el lado izquierdo de la parcela. Se trataba de un bloque de 80 apartamentos, configurado por cinco módulos iguales cada uno de dieciséis viviendas con fachadas escalonadas. En este caso



Figura 5. Eurotel Punta Rotja, 1968, Archivo de la Fundación Miguel Fisac, AFF-246

cada bloque tenía ocho plantas, con dos viviendas en cada una, situando la fachada principal orientada hacia el recinto interior del conjunto. Este último bloque se ejecutó con más rapidez ante las urgencias de promotor para conseguir una rápida comercialización gracias al éxito obtenido en el anterior. El conjunto se complementó con una piscina, solárium en la planta primera y en todo el perímetro, bajo la terraza, una serie de locales comerciales (Ros, 2014: 269-276).

### El uso del hormigón: de Mazarrón a Fuerteventura

En los años sesenta, Miguel Fisac era un arquitecto maduro que estaba en el momento más álgido de su carrera. Fue entonces cuando inició uno de los aspectos más destacados de su arquitectura: las investigaciones sobre el hormigón. Preocupado por la expresión de los materiales, el hormigón era el que mejores posibilidades estéticas presentaba para él (Delgado, 2009: 143). Realizó varias obras donde el material se convirtió no solo en un alarde técnico, sino en la piel de los edificios dotándolos de una personalidad propia. Inició un camino individual destacando por su excesivo formalismo abstracto, sus edificios partían de un concepto adintelado y de nuevas posibilidades que brindaba la prefabricación. Destacó la realización de un tipo de piezas de hormigón destinadas a funciones de cubierta que denominó como «huesos» cuyo origen estaba en las necesidades del encargo del Centro de Estudios Hidrográficos en Madrid (1960) donde había que realizar una cubierta de 22 metros de luz. Estas piezas formaban parte de una búsqueda casi obsesiva por encontrar el elemento ideal que resolviera mejor las funciones constructivas, estructurales y arquitectónicas en una única solución (González Blanco, 2010). Se hicieron con distintos tipos de tratamiento, pretensado o postensado, según fuera la luz, carga, tamaño de las piezas, etc. Fueron más de una docena de tipos distintos salidas de su estudio que se utilizaron principalmente en cubiertas aunque también ensayó forjados y un tipo para fachada que utilizó en el edificio IBM de Madrid.



Figura 6. Detalle de las marquesinas del Eurotel Punta Rotja, 1968, Archivo de la Fundación Miguel Fisac, AFF-246

Algunas de estas piezas aparecen en el Eurotel Golf Punta Rotja construido en Costa de los Pinos (Figura 5 y 6). En esta lujosa urbanización, la implantación de las construcciones fue respetuosa con el entorno, adaptándose a la topografía y creando un conjunto en estrecha relación con la naturaleza. Sin embargo, el proyecto que Fisac desarrolló en 1968 rompió parcialmente con este concepto. Se trataba de un hotel de alta categoría, construido para la cadena europea Eurotel en un saliente junto al mar denominado Punta Rotja. Al igual que en las viviendas construidas en los alrededores, el arquitecto intentó respetar el pinar en el que se levantó el proyecto, pero con el paso de los años se arrepintió del resultado final: «Este hotel de lujo en Costa de los Pinos tuvo una implantación formal en el paisaje mayor de la deseada por mí» (Arques, 1996: 178).

El programa comprendía un conjunto de más de 300 habitaciones de diferentes tipos con una serie de servicios comunes para los huéspedes distribuidos



Figura 7. Vivienda en Mazarrón, 1968, Archivo de la Fundación Miguel Fisac, AFF-244

en un volumen de nueve plantas que presentaba algunas expansiones laterales de una y dos plantas donde se ubicaron zonas de uso común. A pesar de las dimensiones, debido a las características del proyecto, Fisac intentó imprimir algunas referencias a conceptos arquitectónicos mediterráneos como fue el uso de una gran masa de volumen rectilíneo que combinaba el color natural de la madera de la carpintería con el color blanco de las fachadas, la solución espacial del patio y la escalera principal que hacían un guiño a los palacios señoriales de la ciudad de Palma de Mallorca. La marquesina de acceso al hotel fue una de las notas más características del edificio formada por piezas huecas prefabricadas y pretensadas de hormigón armado de 1,5 centímetros de espesor empotradas en vigas.

Mientras construía los apartamentos las Delicias en Águilas, Fisac conoció un terreno a un precio muy económico cerca de la localidad murciana de Mazarrón en el que proyectó una casa de veraneo en 1968. Uno de los protagonistas del edificio fue el terreno donde se levanta, debido a que la parcela presentaba una importante pendiente de unos 30º de inclinación con unas inmejorables vistas a la Bahía de Mazarrón (Arques, 1996: 238). Fisac sacó el máximo provecho a las difíciles condiciones del rocoso solar ubicando un sencillo programa de vivienda que se distribuía escalonadamente en la complicada pendiente gracias a un sistema de pedestales escalonados y unas escaleras en piedra que se camuflaban con el terreno rocoso del paisaje. Sobre la estructura ubicó una vivienda de cuatro módulos escalonados de hormigón armado de gran simplicidad en una época en la que la prefabricación estaba dando sus primeros pasos en

nuestro país. Las dependencias de la vivienda estaban repartidas entre los cuatro cubículos de hormigón. En el primero se ubicó el salón-comedor con la cocina y en los siguientes se fueron disponiendo diferentes dormitorios. Cada uno de ellos contaba con una terraza delantera de grandes dimensiones que enmarcaban las vistas e incorpora la bahía en el interior de las habitaciones. La vivienda tenía una compleja habitabilidad porque para pasar de una zona a otra había que recorrer la escalera que estaban al aire libre (Ros, 2016: 276-279).

En la década de los setenta, Miguel Fisac que había vivido una enorme popularidad durante años anteriores, siendo considerado por la opinión popular como uno de los arquitectos modernos por antonomasia, se enfrentó a la falta de encargos y cierto olvido. Debido al descenso de proyectos en 1977 cerró su estudio en Madrid y decidió trasladarse durante largas temporadas a La Mancha. Realizó algunos encargos esporádicos, principalmente obras en la provincia de Ciudad Real, y algunas intervenciones en anteriores edificios suyos. La falta de trabajo hizo que el artista centrara buena parte de su tiempo en su faceta de colaborador de varias publicaciones. Su firma aparecía frecuentemente en ABC o Blanco y Negro, donde el arquitecto plasmó sus inquietudes, pensamientos, reflexiones y denuncias, contribuyendo a crear una imagen polémica que fue perfectamente resumida por Francisco Umbral: «El viejo arquitecto Miguel Fisac tiene algo de intelectual cabreado y algo de aldeano manchego» (Umbral, 2006).

Su último período profesional fue también el más incomprensido, porque sus investigaciones,



Figura 8. Hotel Tres Islas, 1973, Archivo de la Fundación Miguel Fisac, AFF-274

producto de su peculiar fascinación por el hormigón, apenas encontró eco entre sus colegas, y el arquitecto se vio relegado a una oscuridad profesional, más notoria aun cuanto que seguía a décadas de éxito continuo. En su particular búsqueda de la cualidad exclusiva y característica del hormigón la encontró en su original estado pastoso. El arquitecto quiso encontrar la manera de conseguir un molde que dejara constancia de que aquella masa había sido en algún momento un elemento blando con el fin de dar al hormigón una expresividad nueva. A partir de esta idea experimentó con lo él denominó «encofrados flexibles». El nuevo sistema fue patentado a principios de la década y consistía en formar encofrados a través de estructuras que daban al material un aspecto totalmente nuevo al utilizado de forma tradicional. Los esqueletos para el encofrado se configuraban con una lámina de un material flexible (principalmente plásticos o derivados) que formaban distintos huecos y formas. Sobre ese molde se vertía el hormigón permitiendo moldear las superficies y obteniendo un paramento que reproduce la configuración que tenía la estructura del encofrado, intentando plasmar en el resultado final la huella genética de su estado pastoso original (Fisac, 1972). Utilizando esta técnica de muros flácidos construyó el Centro de Rehabilitación Mupag, la Parroquia de Nuestra Señora de Altamira o el Centro Social de las Hermanas Hospitalarias, además de su propio estudio en el Cerro del Aire o su casa en Almagro. Fisac mostró su interés por la prefabricación como mejor solución para estos elementos surgiendo una nueva patente en 1983. Con este procedimiento, una vez fraguado el hormigón presentaba un aspecto diferente al convencional, mostrando abombamientos, pliegues, arrugas e irregularidades que ofrecían un efecto desconocido hasta el momento. Sin embargo, para su elaboración no era necesaria una mano de obra cualificada que unido a los bajos costes de los elementos que formaban los moldes, hicieron de esa patente una forma de construir original y de bajo precio. El turismo de masas permitió al arquitecto utilizar a gran escala piezas de hormigón flexible para el proyecto del Hotel Ybarra en Playa de Corralejo (Fuerteventura).

Se trataba de un hotel de cinco estrellas con más de 700 camas para una empresa alemana. En 1972 realizó este singular edificio en el que dispuso todas las zonas comunes del hotel en la planta sótano y baja, quedando las otras cinco restantes en exclusiva para las habitaciones de los turistas. El enorme edificio se construyó con una estructura de hormigón armado que fue recubierto por placas prefabricadas con la técnica del hormigón flexible que se hormigonaron a pie de obra y posteriormente colocadas por una grúa en su sitio definitivo. Se trataba de piezas que recordaban a una T (de unos cuatro metros) que formaban la estructura de las terrazas de las habitaciones permitiendo un amplio ángulo de visión del paisaje pero no de las habi-



Figura 9. Colocación de pieza de hormigón flexible del Hotel Tres Islas, 1973, Archivo de la Fundación Miguel Fisac, AFF-274

taciones vecinas. Los diferentes cuerpos del edificio fueron dispuestos como pantallas a los vientos dominantes con una planta en forma de V que se escalonaba en los laterales. Esta singular silueta era, según el autor, una referencia a las formas de las dunas que rodeaban el hotel y a la silueta de la cercana isla de Lobos. Por otro lado jugó con el cromatismo del paisaje desértico en el que se elevaba el complejo hotelero a través del blanco resultante de las piezas de hormigón flexible que solo era roto por la jardinería.

## Conclusiones

Del estudio de Fisac salieron más de una treinta de proyectos vinculados al sector turístico de costa, siendo la gran mayoría de ellos proyectados junto al mar Mediterráneo. Construyó diversas tipologías como viviendas unifamiliares, apartamentos y construcciones hoteleras. Dentro de las ordenaciones urbanísticas tan solo realizó una pequeña actuación en San Juan (Alicante) y un proyecto presentado al concurso de la zona residencial Elviria en Marbella (Málaga). Después de realizar una serie de viajes se intensificó la idea de relacionar la arquitectura con el lugar y el paisaje donde se levantan. El concepto de arquitectura moderna para Fisac estaba alejado del concepto espacial abstracto que defendían algunos padres del Movimiento Moderno. De esta manera, el arquitecto siempre intentaba vincular sus edificios con el entorno, y si sus características lo permitían, relacionarlos con el paisaje por medio de jardines, mobiliario o la utilización de materiales locales. Pero no se trata de una valoración del espacio físico, sino que su concepto de paisaje tenía que ver más con la tradición y lo popular en el amplio termino de la palabra. Por

este motivo valoraba y utilizaba múltiples recursos de la memoria local, pero evitando en todo momento caer en el costumbrismo porque a Fisac le interesaba la esencia de lo popular y no su modelo. En todas estas obras el mar siempre fue el protagonista y para darle forma utilizó los materiales y recursos estéticos que el arquitecto empleó en cada una de sus etapas arquitectónicas.

## Bibliografía

- AUGÉ, M. (1994), *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- ARQUÉS SOLER, F. (1996), *Miguel Fisac*. Madrid: Pronaos.
- BERGERA, I. (2010), «Maletas vacías: cuando viajar pudo no ser imprescindible» en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Pamplona: T6.
- DELGADO ORUSCO, E. (2009), «Las Iglesias de Miguel Fisac» en *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto*. La Coruña: Netbiblo.
- FERRER FORÉS, J. (2011), «El patrimonio moderno de Fisac en Mallorca» en *Actas de la Conferencia Internacional Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo 20 / CAH 20thC*. Madrid: Mairea Libros.
- FISAC, M. (1958), *Costa de la Luz. Memoria*. Archivo de la Fundación Fisac.
  - (1972), *Sistema de encofrados flexibles para hormigón. Memoria de Patente ES0382096*. Madrid: Oficina Española de Patentes y Marcas.
  - (1981), «Asplund en el recuerdo», en *Quaderns d'Arquitectura i urbanisme*, nº147. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears.
- FONT, M. et al. (2017), *Club de Golf Son Servera. 50 años de Golf e Historia*. Mallorca: Akha Edicions.
- GONZALÉZ BLANCO, F. (2010), *Los huesos de Fisac. La búsqueda de la pieza ideal*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- LOREN MÉNDEZ, M. (2008), «La modernidad española como relato de las periferias. Laboratorio arquitectónico y visiones urbanas en el alejado sur íbero» en *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, vol. 21, nº 2, pp. 234-251. Bogotá: Pontificia Universidad Javierana.
- LORENTE ALCOYA, Ó. (2012), «Hacia la esencia de la arquitectura: el papel de Oriente en los años experimentales de Fisac», en *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, nº 25, pp. 395-418. UNED: Servicio de Publicación y Difusión Digital.
- MARTÍNEZ MEDINA, A. (2004), «Paisaje, ciudad y arquitectura turísticos del Mediterráneo, 1923-1973» en *Arquitectura y turismo: 1925-1965. Actas del IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*. Barcelona: Docomomo Ibérico.
- PÉREZ ESCOLANO, V. (1999), «Arquitectura moderna como patrimonio» en *La arquitectura moderna en Andalucía, un patrimonio por documentar y conservar. La experiencia Docomomo*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- PERIS, D. (2016), *El proyecto residencial de Miguel Fisac*. Madrid: Bubok Publishing.
- PIÉ i NINOT, R. (2002), «La arquitectura vergonzante» en *La arquitectura del sol*, pp. 24-29. Barcelona: COA Catalunya, COA Comunidad Valenciana, COA Illes Balears, COA Murcia, COA Almería, COA Granada, COA Málaga, COA Canarias.
- ROS PERÁN, S. A. (2016), «Miguel Fisac y su arquitectura en la región de Murcia» en *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo de Lorca*, nº 14, pp. 257-285. Lorca: Asociación de Amigos del Museo de Lorca.
- SEBASTIÁN, M. (2015), «Un modelo turístico alternativo: el hotel Araxa de Franes Mitjans en Palma de Mallorca» en *Actas del II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.
  - (2017), «Propuesta de creación de un catálogo evolutivo para el estudio de la arquitectura contemporánea. Una experiencia de investigación sobre la construcción turística en las Islas Baleares» en *Actas I Congreso Iberoamericano Redfundamentos*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- SEGUÍ AZNAR, M. (2001), *La arquitectura del ocio en Balears. La incidencia del turismo en la arquitectura y el urbanismo*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- UMBRAL, F. (2006), «Miguel Fisac. Los Placeres y los días», en *El Mundo*, 15-5.

## Notas

1. Este artículo se engloba dentro del proyecto de investigación: La modernidad paradójica: experiencia artística y turística en la España desarrollista (1959-1975), PGC2018-093422-B-I00, (MCI/AE/FEDER, EU)



Figura 1. *Tormenta de nieve sobre el mar*, 1842, J. M. W. Turner, Tate Britain

## Pintar el mar, pensar el mar

Julián Díaz Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

*«y naufragar me es dulce en este mar»*

**Giacomo Leopardi, 2008, 117**

La historia escrita del mar Mediterráneo debería pivotar sobre las imágenes terribles de personas -de toda edad y condición- que llegan, a duras penas y en el mejor de los casos, a las costas de Lampedusa o Lesbos, transformando la resonancia literaria de esos nombres nobles en escenario apocalíptico de las cada vez más frecuentes crisis migratorias. Porque el mar Mediterráneo representa, entre otras muchas cosas, una frontera letal que separa, como otras del mundo, el sur del norte. No es algo nuevo: en la historia de Europa ocupa un lugar de primer orden la cuestión de la circulación de personas y mercancías por el denominado mar interior.

Pensar en eso ayudaría, sin duda, a modular la construcción identitaria que se ha ido creando en torno a la cuenca mediterránea. Las identidades se

construyen sobre verdades relativas y, sobre todo, cansadas, como recuerda de modo muy gráfico George Steiner. El mar parece haber estado siempre en el imaginario de la humanidad, que se ha relacionado con él de modos muy diferentes: el mar ha sido, entre otras cosas, un camino incierto a lugares desconocidos, un campo de batalla y, sobre todo, una fuente de riqueza. El protagonismo del mar en la pintura (de eso quiere hablar este artículo) se vincula a estas funciones, que posibilitan otras tantas visiones; en el momento de inicio de la pintura moderna (Greenberg lo sitúa en torno a la obra de Édouard Manet), el mar deja de ser un escenario (de guerra, de paz) para convertirse en algo que, en sí, merece ser representado.

El descubrimiento y la institucionalización del ocio (el mar tiene mucho que ver en él) y los orígenes de la pintura moderna coinciden; el *flâneur*, de Baudelaire es (al menos en una de sus versiones) el *Coleccionista de estampas* (1860) de Daumier, el burgués ocioso y viajero que sabe que el arte evo-

ca mundos que merece la pena conocer: «[Monet] *pintó mucho las orillas del Sena en Vernon. Ello nos basta para ir a Vernon*» (Proust, 2005, 96).

En todo caso, la representación del *Mare Nostrum*, de la que nos ocupamos de manera prioritaria, viene unida, en la pintura, a la invención de una identidad que, paradójicamente, olvida su papel de frontera, más o menos peligrosa según las épocas y lugares, y considera este mar, sobre todo, como escenario de unos viajes que suelen tener carácter iniciático y consideran el Mediterráneo como una suerte de unidad ideal. No es posible hacer aquí una historia de los viajes por el Mediterráneo, pero sí conviene recordar que los desplazamientos, reales e imaginarios han conformado la identidad del mar interior desde, al menos, *La Odisea*. Sería difícil establecer el inicio de estas líneas de pensamiento, seguramente se vinculan al uso del Mediterráneo como unidad económica, como lugar de intercambio, violento en muchas ocasiones, en el inicio de las primeras civilizaciones, en torno al año 3000 a. C.

Puede que la fascinación de Flaubert por Egipto, desencadenante último de su mítico viaje a Oriente (veremos que ese es un viaje arquetípico), se iniciara cuando el escritor pudo contemplar el obelisco de Luxor, que, antes de llegar a París en 1836, en un accidentado y fascinante viaje, quedó varado en Ruan, la ciudad en la que vivía el escritor, durante tres meses; el obelisco evocaba la otra orilla del Mediterráneo. A partir de ahí, el viaje del escritor, el descubrimiento del Oriente Mediterráneo, aparece como un espacio de libertad para el viajero, no para los habitantes de ese Oriente, que se muestran como los encargados de hacer realidad sus deseos (esto se ve con claridad en el libro de Flaubert); de manera que tiene sentido recordar aquí la reflexión de Michel Leiris, en el diario de su mítico viaje a África, cuando comprueba «*con estupor, que sólo después se transforma en asco, que a pesar de todo uno se siente muy seguro de sí mismo cuando es blanco y sujeta un cuchillo en la mano*» (Leiris, 2007, 135).

Éste es el reverso menos visible en viajes como los de Edith Warton o Henry James (que propiciaron interesantes escritos artísticos y alguna que otra novela del mismo tema) o incluso la presencia de Paul Bowles en Tánger, con un pie en España, donde publicó algunos escritos de arte, seguramente tan exótico para él como el del sur.

Esta visión mítica no es ajena, todo lo contrario, a la construcción cultural, en realidad forma parte de ella. En 1933, la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, en la entonces Universidad Central, organizó para sus estudiantes un viaje cultural por el Mediterráneo; los detalles quedaron plasmados en un sugestivo diario, escrito por unos de los estudiantes, Julián Marías, reeditado recientemente con un

interesante aparato crítico. El libro constituye una construcción del *Mare Nostrum* como lugar donde se contienen los saberes esenciales, esas fueron, seguramente, las intenciones de quienes maquinaron el viaje, con Manuel García Morente a la cabeza, que en alguna medida se parece al citado de Gustav Flaubert. Aunque las motivaciones fueran algo diferentes, no demasiado, en los dos casos hay algo de iniciático, de orientalismo en el sentido que Edward Said dio al término; «*un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente*» (Said, 2013, 21). Se trataba de buscar las raíces de la cultura española, filosóficas, artísticas e históricas, además de conocer «*vidas y civilizaciones ajenas a la nuestra, el espectáculo de otros pueblos y otras costumbres harto distintos de los nuestros*» (García Morente, 1933, citado en Marías, 2011, 166, nota 19).

Merece la pena detenerse en las penetrantes reflexiones de Orhan Pamuk sobre la construcción de la identidad mediterránea, el escritor narra un descubrimiento de este mar, desde Estambul, sobre todo como un lugar de expansión, de caza y guerra para los otomanos. La posterior revelación de una identidad es todavía más sorprendente para un autor como Pamuk que mira el mar desde el Oriente turco: «*soñar el Mediterráneo como un todo, dibujarlo como una identidad intelectual y una fantasía literaria es algo que siempre han hecho los del norte. No los propios mediterráneos. Los mediterráneos supieron que lo eran gracias a los escritores del norte de Europa. El descubrimiento de una 'sensibilidad mediterránea' [...] tuvo su inicio [...] en los libros que Goethe y Stendhal escribieron sobre Italia y sus viajes por el Mediterráneo*» (Pamuk, 2011, 239).

Desde un punto de vista más cercano a la pintura, Paul Valéry ha dejado interesantes líneas sobre la mirada al mar, que sugieren poderosamente la contemplación del arte; el mar muestra a los ojos todo lo que es posible. Por una parte, está lo que vemos: continuo movimiento, colores cambiantes, reflejos inquietos, calma, zozobra; por otra, lo que sabemos: grandes simas, mundos submarinos llenos de vida, restos de naufragios, escenarios de relatos fascinantes, «*Julio Verne es el Virgilio que guía a los jóvenes en esos infiernos*» (Valéry, 2005, 183) invitación permanente al viaje; vemos el mar como el lugar en que se inició la vida, por eso le atribuimos cualidades de un ser vivo. Pintar el mar, pensarlo desde la pintura, requiere considerar, como dice Valéry, lo que vemos y lo que sabemos.

### La pintura y el agua (del mar)

«*Cuando el pintor tenga que representar un conjunto de aguas, advierta que no podrá ver el color de ellas, sino según la claridad u oscuridad del*

sitio en donde él se halle» (Vinci, 1985, 169), la cita es sólo una muestra de un problema pictórico duradero, y es que la transparencia del agua varía en función de los puntos de vista, la iluminación exterior o la distancia. Las aguas pueden ser incoloras, azules, grises, irisadas. Desde la dimensión simbólica, puede verse en colores muy diversos, ciertas tradiciones chinas han utilizado el color negro para el agua, que es color del sugerente mar de plástico sobre el que rema Giacomo Casanova en la película de Federico Fellini y, en realidad, el color del mar cuando empieza a clarear. El paisaje resulta, en la pintura china, un retrato de los individuos y sus equilibrios, el agua es un complemento de la montaña, «el hombre de corazón se encanta con la montaña, el hombre de inteligencia goza del agua», ha escrito Confucio (Cheng, 1985, 113).

«¿Cómo pintar el agua? Un maravilloso problema, me parecía a mí» (Hockney, 2020, 108), una reflexión altamente significativa en este pintor de piscinas azules, espumas blancas y líneas que representan el movimiento y el reflejo. Pero la paradójica advertencia de Leonardo y la confesión, aparentemente ingenua, de Hockney advierten sobre la dificultad secular ancestral de pintar el agua (una tarea casi tan ardua como la de retenerla entre los dedos).

Aunque la historia del arte está llena de ejemplos, mencionaré solo dos; el *Bautismo de Cristo* (ca. 1450), de Piero della Francesca, donde el pintor decidió situar al protagonista fuera del Jordán, por un tema de decoro y *Carlos V en Mülberg* (1548), de Tiziano, en el que el emperador atraviesa su particular Rubicón, pero el río es casi invisible en el cuadro. La representación del agua constituye toda una prueba de destreza, los pintores saben que, en ocasiones, el mejor modo de representar el agua es, precisamente, no pintarla.

Merece la pena detenerse en este comentario del influyente Francisco Pacheco: «*Algunas veces se pinta una tormenta en la mar, donde el cielo ha de ser triste, con blanco y negro y nubes de lo mismo; las aguas azuladas con azul baxo y ondas muy crespas y levantadas, rematando en espumas, estendiéndose (sic) a las orillas que suelen ser arenales, que se harán con sombra y blanco y, a partes, con negro, blanco y tierra roxa, con algunas conchas, o caracoles*» (Pacheco, 1956, II, 131). El agua es, aquí, parte de un conjunto, complementa lo que se quiere pintar y/ o narrar, que es una tempestad, pero el paisaje es, en esa época, un escenario para desarrollar una historia, aunque vaya ganando terreno argumental a lo largo del siglo XVII. Velázquez es, a través de sus dos *Vistas del jardín de la Villa Médici*, pintadas en 1630, es un ejemplo bien conocido.

El mar gana terreno en la pintura abierta y luminosa de Claudio de Lorena, junto a la luz del sol y el cielo, sirve para presentar una naturaleza plácida, muy cercana a los propósitos de la pintura moder-

na. Por eso Eugenio d'Ors propuso, como argumento histórico de gran solidez, una «*cadena Claudio Lorena-Constable-Turner-los impresionistas*» (Ors, 1971, 29). El agua no es un lugar de paso, sino un objeto al que mirar, una puesta a prueba de la pintura. A veces, como en *El paso de la laguna Estigia* (1520-24), de Patinir, el agua puede ser las dos cosas, un lugar de paso y una rotunda exhibición de color.

La conversión del agua en pintura (ese milagro que maravillaba a Paul Cezanne) parece una tentación antigua, pero no se materializará hasta el siglo XIX, cuando Baudelaire elabora su imprescindible concepto de modernidad: «*lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable*» (Baudelaire, 1995, 92) y cuando Delacroix escriba, en sus bellos diarios, que la pintura no es más que «*el pretexto, nada más que el puente entre el espíritu del pintor y el del espectador*» (Delacroix, 1987, 26). Todo el arte moderno está en estas palabras. Pocos años antes de que se escribieran, un verdadero héroe de la vida moderna (ya se sabe que los artistas lo eran para Baudelaire), Joseph Mallord William Turner se ató durante cuatro horas al mástil de un barco para observar cuidadosamente el desarrollo de una tempestad, el recuerdo quedó en el fascinante *Tormenta de nieve sobre el mar*, de 1842 (Figura 1), que sólo puede sugerir la abstracción si desconocemos que se trata del resultado de una minuciosa y arriesgada observación.

La mirada de los impresionistas al mar, convertido consciente y literalmente en una mancha de pintura, tiene que ver con la apreciación del mar como lugar de ocio y destino de contemplación (como decía Valéry), pero también, y sobre todo, con una nueva conceptualización del cuadro, que ya no es la ventana abierta al mundo de lo visible que decía Leon Battista Alberti, sino, más bien, el conjunto de manchas de color a que se refería Maurice Denis, o la apariencia de la que hablaba Jacques Lacan. A partir de ahí, la pintura se interpone (Greenberg lo explicó de manera detallada) entre la escena representada y nuestros ojos, convirtiéndose así en la verdadera protagonista de los cuadros (abstractos o figurativos, da igual) y en el referente más claro de la modernidad.

La representación del agua, y en concreto del mar, alcanza en este proceso un lugar central y se convierte en argumento principal de la conversación entre críticos y artistas que, finalmente, constituirá la teoría -y en parte la práctica- del impresionismo. Algunos ejemplos lo mostrarán claramente; Emile Zola describe en 1868, mirando un cuadro de Monet, un paisaje industrial, moderno y sucio: «*Estamos cara al océano, tenemos ante nosotros un navío calafateado de alquitrán, oímos la voz sorda y jadeante del vapor, que llena el aire con su humareda nauseabunda*» (Zola, 1997, 48). Mallarmé constata que Monet «*ama el agua y su don especial es*

retratar su movilidad» (Mallarmé, 1997, 106), así lo cree también Duret, que ve a Monet como el pintor del agua: «en el antiguo paisaje, el agua aparecía de una manera fija y regular con su 'color de agua', como un simple espejo para reflejar los objetos. En la obra de Monet, ya no tiene un color propio y constante; revisa apariencias de una infinita variedad» (Duret, 1997, 130).

Maupassant afirma que en alguna ocasión Monet «tomó a manos llenas un aguacero caído sobre el mar y lo echó sobre la tela» (Maupassant, 1997, 232), a Seurat, el mar le sirve para componer «un estilo de amplitud, serenidad y distinción indecibles» (Feneon, 1997, 237). El mar sin mediaciones: «Ante sus mares embravecidos de Belle-Isle o sus mares sonrientes de Antibes y de Bordighera, a menudo he olvidado que estaban hechos con pasta sobre un trozo de tela, y me parecía que estaba echado en la playa y que seguía con un ojo fascinado el sueño vivo que asciende del agua y se pierde, a través del infinito, más allá de la línea del horizonte confundida con el cielo» (Mirbeau, 1997, 243).

Como Turner, Carlos Alcolea pensó que el acto de pintar requería lanzarse al agua, así se deja entrelazar en un bello libro de artista que publicó, en edición limitada, en 1980, titulado *Aprender a nadar*. Pintar, decía Alcolea, es zambullirse en una suerte de piscina que es, a la vez, espacio de la pintura y superficie de un espejo que, como el de Alicia de Lewis Carroll, puede atravesarse. Es inevitable recordar una declaración muy citada de Jackson Pollock, en torno a 1947, «cuando estoy en mi cuadro, no tengo conciencia de lo que estoy haciendo» (Chipp, 1985, 582).

Aprender a nadar, dice Alcolea, es «conjugación de los puntos relevantes de nuestro cuerpo con los puntos singulares de la idea objetiva» (Alcolea, 1980, 49), es aprender a pintar, a representar y analizar; «el análisis nunca debe acabar en una forma crítica, sino en un compromiso con lo analizado. Siempre terminas por enamorarte del objeto de análisis» (Rivas, 2011, 367). El agua y la locura, como ha explicado Michel Foucault, aparecen juntas desde hace mucho tiempo en la imaginación de los europeos.

Es éste el sentido en el que el agua nos tienta como «ilusión amniótica de un mundo primitivo e inconsciente» (Alcolea, 1984, 44), nos precede y nos sucede; «mientras alguien se ahoga en su propio llanto [esto, que sucede en algunas pinturas de Roy Lichtenstein, le ocurre también a Alicia de Carroll] el Ródano continúa deslizándose» (Alcolea, 1984, 44); el agua es un mundo sin mapa (inefable), ante el que es mejor zambullirse que resistir; «Narciso hubiera podido ser Alicia de haberse zambullido. Eligió el aburrimiento» (Alcolea, 1984, 45); la pintura es «agua adhesiva» que, al evaporarse, deja ver los cuerpos en suspensión. Es el contacto con el color lo que hace permeable la idea, un mapa del agua debería ser tridimensional.

El agua en la pintura ha de adherirse a otras ideas, su expresividad depende del modo en que toma cuerpo. Sólo el color puede permear el agua, el ojo es un mar «que protege la imagen antes del siguiente parpadeo» (Alcolea, 1984, 44). La escena (pictórica) dice Alcolea se ha quedado vacía, Baco solitario (el de Caravaggio, una de las obsesiones de Alcolea), casi Narciso, resistiendo a la tentación del abismo.

Así que el agua (como absoluto, como lugar de vida) y la pintura son la misma cosa, se ha de estar en el agua como se ha de estar en la pintura, vivo, despierto y a flote. Las personas y el mar se encuentran «en combate continuo sin tregua ni piedad» (Baudelaire, 2010, 52).

## Pensar el mar

Un bodegón en primer plano; lo componen una copa con dos racimos de uvas, blancas y tintas; junto a ella, una bandeja con una rodaja de sandía, un melocotón, una granada abierta (como en algunos cuadros holandeses del siglo XVII), dos higos; más al fondo, hay una terraza que se ve desde arriba, dos personas sentadas a una mesa, rodeada de arquitecturas blancas, algo banales, que recuerdan a las residencias turísticas. Por fin, ocupando una parte no desdeñable del espacio del cuadro, un mar muy azul que se complementa con un cielo de nubes leves; arriba, sobre unos azulejos, la firma de Guillermo Pérez Villalta, el título explica sobradamente el asunto del cuadro, pintado en 1976: *Artistas en una terraza o conversaciones sobre un nuevo arte mediterráneo* (Figura 2). La situación del espectador podría ser similar a la del protagonista de *El hombre de espaldas en la ventana* (1875), de Caillebote, aunque en este caso no vería una calle de París, sino el mar, que aparece con gran frecuencia en la obra de Pérez Villalta. No se cierra ningún círculo, aunque lo parezca, la tentación identitaria forma parte de este mar, de todas sus costas, como ya se ha dicho.

El pintor evocaba una vieja tradición (arte mediterráneo) que tiene que ver con los usos de Eugenio d'Ors (las ilustraciones de Rosario de Velasco de la edición de 1954 de *La bien plantada* de Xenius (Figura 3), modelo del espíritu *noucentista* son elocuentes al respecto) y que estuvo muy presente en los ámbitos de la crítica y la historia del arte del siglo XX, la prueba es que, en 1984, Javier Olivares hablaba de la pintura de Pérez Villalta como «netamente española, pese a moverse en unas líneas que también funcionan internacionalmente. Pero no es la España negra la que aparece en sus pinturas, sino la del sur, la vecina de África» (Olivares, 1984, 47).

Invocar la estética mediterránea es evocar movimientos como el *Noucentisme*, que Eugenio d'Ors caracterizó como una afirmación de Roma contra



Figura 2. *Artistas en una terraza o conversaciones sobre un nuevo arte mediterráneo*, 1976, Guillermo Pérez Villalta, Colección Suñol Soler, Fundación Suñol

Babel, abogando por el predominio del dibujo sobre la música, sugiriendo una suerte de clasicismo autoritario, similar a movimientos como el *Novecento*, divulgado desde 1922 por Curzio Malaparte y muy vinculado al fascismo; en realidad, el movimiento fue una respuesta a la marcha sobre Roma que tuvo lugar el mismo año y un lugar de asilo para un futurismo algo agotado ya en esa época. El *Novecento* se atribuyó la herencia del Renacimiento clásico, leído desde la Italia de los años veinte, subrayaba también la forma y el dibujo, a los que daba carta de autoridad. A la larga, el movimiento defenderá una suerte de italianidad, del mismo modo que el *Noucentisme* lo hará con la catalanidad y su mentor, d'Ors, a partir de 1923, con la españolidad. Son sólo algunas de las actitudes que asocian clasicismo (un término muy ambiguo, como veremos) y Mediterráneo, que, a veces, se ha pretendido que sean sinónimos. En los relatos de Historia del arte español sobrevive la vaga noción de *mediterraneidad*, que suele caracterizarse por una mirada persistente al arte clásico y un interés por la luz, unos rasgos tan generales que pueden aplicarse a estéticas muy diferentes, pero que sirven para la construcción de tradiciones.

Los pintores de Eugenio d'Ors, a partir de los que el crítico construye el concepto de estética mediterránea, la periferia frente al centro en cierta medida, aparecen como materialización de la imagen del Mediterráneo, aunque sean un grupo heterogéneo. Herederos de Pubis de Chavannes y de Paul Cezanne, cuyo legado es mucho más amplio, abarca todo el arte moderno. Los pintores del *Noucentisme* practican las formas clá-



Figura 3. *La bien plantada*, 1954, Rosario de Velasco

sicas, escultóricas, y proponen un paisaje idealizado como vehículo para la mitificación de la historia; en *Mediterránea* (1910-11), de Joaquín Mir, una alegoría de la armonía entre el individuo y la naturaleza, el orden se garantiza gracias al mar, el lugar del que procede la riqueza y la vida. Nada que ver, por ejemplo, con las visiones del mar de Adolfo Guiard, en *La ría en Axpe* (1886), el agua es una «arteria comercial» (Barañano, 2021, 154) que forma parte de un paisaje industrial, como puede verse en las chimeneas humeantes que aparecen tras las gabarras, la sofisticada escena de *En la terraza* (1886), donde el mar, la playa y las castas de los bañistas, complementan la terraza de un elegante restaurante.

En todo caso, el mar ha dejado de ser el lugar tenebroso del romanticismo, de Friedrich, para convertirse en el horizonte de las ideales *Bañistas* de Paul Cézanne, en una invitación al viaje, donde «todo es orden y belleza / lujo, calma y voluptuosidad» (Baudelaire, 2010, 102), como en la pintura de Matisse.

Como para otros pintores que, en su actitud y sus declaraciones se mantuvieron a una prudente distancia de la vanguardia, como Antonio Muñoz Degraín o, sobre todo, Joaquín Sorolla, responsable, entre otras cosas, de la construcción mítica de Jávea como lugar de ocio (hay otros mitos en la zona, posteriores y de origen más azaroso), con lo cual queda claro que uno de los efectos de la representación del mar en la pintura es la construcción de un paisaje turístico. En el caso de Sorolla, la construcción del mar tiene diferentes caras, playas idílicas y lugar de trabajo y riesgo donde los pescadores arriesgan sus vidas.

Hay más de una forma de entender el clasicismo y el Mediterráneo. En todo caso, la persistente tentación identitaria puede rastrearse en el arte sin grandes dificultades. *Mediterráneo* es el nombre de una escultura en bronce realizada en 1905 por Arístides Maillol; se trata de una figura femenina sentada, que apoya el codo sobre la pierna izquierda doblada, la cabeza vagamente apoyada en el brazo en una posición que se aproxima a la representación tradicional de la melancolía, este último rasgo puede explicar el primer título que Maillol ideó para su obra, *El pensamiento*. Una versión en escayola se expuso en 1905 en el Salón de Otoño de París y suscitó una interesante reflexión de André Gide (inclinado al Mediterráneo, como bien sabemos): frente a quienes, como Beethoven, Miguel Ángel o Rodin se empeñaban «en dominar una forma rebelde», explicaba el escritor, hay un grupo de artistas, entre los que se encuentran Bach, Fidias, Rafael o Maillol a los que «la belleza de su arte es lo que en primer lugar y casi únicamente les emociona. No pretenden traducir nada, ni buscan para su obra otra necesidad que la belleza» (citado en Llorens, 2002, 54).

Carl Einstein afirmaría, situando en una frontera la escultura de Maillol, que Picasso «llevó lo griego más allá de Maillol hasta convertirlo en algo gi-

*gantescamente mítico*» (Einstein, 2008, 162), las palabras del historiador alemán sugieren aquí una categoría de larga duración, la de clasicismo (que Picasso vinculó siempre al Mediterráneo, como veremos), que sugiere muy claramente una persistente mirada identitaria al mar interior.

Clasicismo es un término amplio y ambiguo con una dimensión política que se acentuó en los años treinta del siglo XX. Las tan conocidas como poco asépticas reflexiones de T. S. Eliot son, seguramente, una consecuencia de aquel agrio debate. Aunque el autor de *La tierra baldía* promete situarse al margen de la política literaria, al margen de las consideraciones románticas, afirma que lo clásico representa para él un momento de madurez histórica de un pueblo, la suficiente como para despertar una conciencia histórica; «lo clásico debe, dentro de sus limitaciones formales, expresar el máximo posible del rango total de los sentimientos que representan el carácter del pueblo que habla esa lengua» (Eliot, 2011, 384). Una consideración que Picasso y Einstein no habrían compartido, mucho menos después de contemplar cómo los regímenes totalitarios de Europa se habían apropiado de lo clásico, se veía con claridad en la Exposición Internacional de París de 1937, en los pabellones de Alemania, Italia y la Unión Soviética, algo a lo que la pintura de Picasso y la de Léger parecían oponerse, aunque, lamentablemente, desde una posición mucho menos visible.

Picasso decía que cuando pintaba en Antibes «le salían» los temas clásicos, le salían muy a menudo, en realidad, en las *Bañistas* de 1918 (Figura 4), en *La carrera*, de 1922, en determinadas zonas de *Guernica*; pero en aquella ciudad del Sur de Francia, después de la guerra, el pintor supo construir un clasicismo amable, que contraviene los términos de Eliot y que habría gustado seguramente a Carl Einstein, para quien el clasicismo fue una herramienta antiautoritaria; Einstein aparece en un retrato premonitorio de George Grosz delante de un fonógrafo en el que se oye una canción popular alemana «lejos, al Sur, la bella España». Años después, el escritor participó en la Guerra de España, se integró en la Columna Durruti (fue autor de una emotiva oración fúnebre tras la enigmática muerte del dirigente anarquista) y, afirmó que combatía, entre otras cosas, por la libertad de los artistas: «a veces, en el frente, pensaba en él [Juan Gris] y me decía a mí mismo que estábamos defendiendo el trabajo de los amigos, porque si estos señores iban a poder seguir con su pintura y sus poemas, sería gracias a nosotros» (Meffre, 2008, 117), la carta iba dirigida a Daniel Henry Kahnweiler, profundo conocedor de la obra de Juan Gris y galerista fundamental del cubismo.

En Antibes, Picasso seguía una tradición que contribuyó a culminar; Monet había estado allí en 1888, en aquellos años el Midi francés se convertiría en un auténtico Gran Taller, que Van Gogh señalaría como nueva meca



Figura 4. Bañistas, 1918, Pablo Picasso, Museo Picasso de París

del arte: «Creo que, después de todo, el futuro del arte nuevo está en el Midi» (citado en Vial, 2018, p. 34)

En gran medida, la pintura moderna nació en la Costa Azul (Hughes, 2000), como una prolongación de la idea de que el arte del paisaje es, sobre todo, un modo de religación entre los individuos y la naturaleza; es difícil calibrar los orígenes de esta idea, pero puede intuirse su pervivencia en la moderna idea de ocio y en el turismo, del que la costa azul sería territorio privilegiado. *La carrera*, ya citada, de Picasso, uno de las más bellas miradas al mar del pintor malagueño es, en realidad, un boceto para el telón de boca de *El tren azul*, una obra con libreto de Jean Cocteau que habla, precisamente, del ocio y el turismo.

El *fauvismo* se había maquinado a orillas del mar. Matisse mostró una gran obsesión por el Mediterráneo a lo largo de su vida, recordaba con frecuencia un viaje de adolescente a la costa mediterránea y, es sabido, la presencia del mar es frecuente en su pintura, pintó en Niza y Collioure, donde estuvieron también Raoul Dufy, André Derain, Charles Camoin y André Marquet, entre otros, habló con Maillol, probablemente de esta escultura y en 1907 presentó *Desnudo recostado*, un pequeño bronce que se sitúa entre *Mediterráneo*, de Maillol y *Aurora*, una de las esculturas que Miguel Ángel realizó para la tumba de Giuliano de Medicis en Florencia (los grupos que traza Gide no está tan alejados, buscar la belleza y dominar la forma no parecen actitudes incompatibles), pero la mirada al mar parece considerarse, en Occidente, un modo de búsqueda de la belleza.

El mar, en Matisse, representa la vida, que procede del agua, o la pureza de la forma por encima

de cualquier sentido de lo narrativo, *La ola* (1952) es una pura forma geométrica, pero en *La botella azul* (1895), «un mar gris y sordo, unos fantasmas de peñascos bañados por la lluvia, un primer plano informe de líquenes coloreados» (en Pleyne, 1978, 42), un mar que parece que vaya a arrasar la tela. La conversión del mar en espacio de ocio transformó las ciudades del litoral, de modo parecido a como los ferrocarriles transformaron las ciudades en la revolución industrial; los entornos de las playas se poblaron de arquitecturas efímeras y las ciudades se dotaron de estructuras necesarias para un turismo todavía de élite, hoteles, casinos (San Sebastián, Santander), en muchos casos, arquitecturas pintorescas, cercanas a la fantasía. Pero cambió también la visión del mar, dejó de ser una manifestación de una naturaleza sublime y poderosa para convertirse en un pretexto para pintar, sobre todo, la luz, un vehículo a la pintura pura, en un paisaje para la tranquilidad, para la calma.

Matisse subtitula su *Desnudo azul* como «Recuerdo de Biskra» (Figura 4), el lugar en que el protagonista de *El inmoralista*, de Gide, recupera la salud y alguna cosa más. Terminado en 1907 alude al norte de África que el pintor había visitado en 1906, Gide lo describe como un oasis en mitad de un desierto y el cuadro de Matisse está lleno de alusiones al lugar (hierba, palmeras, flores). Lo mediterráneo se cruza aquí con lo colonial. Se trata de una versión moderna de la *Odalisca* en un escenario oriental exótico (como los que en Ingres, Delacroix o Fortuny sugerían la idea de harén o prostitución), Picasso pintó un irónico harén en 1906 que se sitúa en el camino a *Las Señoritas de Avignon*, frente a las que el *Desnudo azul*, de Matisse, podría ser una respuesta. Aunque se enfatiza con el volumen, se subraya la condición de imagen, lo hizo el propio Matisse años después, en una declaración de tono más bien dudoso: «Si yo me encontrara una mujer como ésta en la calle, echaría a correr desparovido. Yo no creo una mujer, yo hago una imagen» (Harrison, 1998, 65).

En gran medida, la historia de la pintura es la historia de los diferentes modos de ver el mar, ya que pensar



Figura 5. Desnudo azul. Recuerdo de Biskra, 1907, Henri Matisse, Baltimore Museum of Art

el mar, representarlo, es imaginar, sobre todo, la relación de las personas con él, parece lineal, pero está llena de mediaciones, sociales, culturales, económicas; la pintura nos proporciona hilos, a través de los cuales podemos, en el mejor de los casos, intuirlos.

## Coda

«El Mediterráneo es un milagro» (Norwich, 2021, 29), no puede ser más elocuente el inicio de una de las más ambiciosas historias de este mar cercano, «rodeado de cadenas de montañas; sus fértiles

llanuras y los valles de sus ríos son como encajes de blonda zurcidos a una estameña» (Brown, 2020, 29), todo lo contrario al tenebroso océano que los antiguos exploradores de este mar interior temían encontrar al otro lado de las columnas de Hércules.

En 1967, poco antes de su muerte accidentada y dramática, Pino Pascali depositó, en la Galería de Arte Moderna de Roma, treinta y dos metros cuadrados (aproximadamente) de agua de mar, dispuestos en pequeñas balsas de color azul. Llevaba así la poética *povera* al borde del abismo y mostraba que hay muchas maneras de pensar el mar.

## Bibliografía

- ALCOLEA, C. (1980), *Aprender a nadar*. Madrid: Los libros de la Ventura. Reproducido en GONZÁLEZ GARCÍA, Á. (1998), *Carlos Alcolea* (catálogo exposición). Madrid: Museo Reina Sofía.
  - (1984), «El agua y la pintura», en *Lápiz*, nº 18, pp. 44-45.
- BARAÑANO, K. de (2021), *Bilbao y la pintura*. Bilbao: Museo Guggenheim.
- BAUDELAIRE, C. (2010), *Las flores del mal* (1857). Sevilla: Renacimiento, trad. de Manuel Neila.
- BROWN, P. (2020), *El mundo de la Antigüedad tardía. De Marco Aurelio a Mahoma* (1989). Madrid: Taurus.
- CHENG, F. (1985), *Vacío y plenitud* (1979). Madrid: Siruela.
- CHIPP, H. B. (1995), *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.
- DELACROIX, E. (1987), *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, (ed.) G. SOLANA. Madrid: Tecnos.
- DURET, T. (1997), «Los pintores impresionistas» (1878) en G. SOLANA (ed.), *El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela.
- EINSTEIN, C. (2008), «Picasso» (1928) en *El arte como revuelta*. Valencia: Lampreave.
- ELIOT, T. S. (2011), «Qué es un clásico» (1944) en *La aventura sin fin*. Barcelona: Lumen.
- FENEON, F. (1997), «El impresionismo» (1887) en G. SOLANA (ed.), *El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela.
- HARRISON, C. et. al. (1998), *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, (1993). Madrid: Akal.
- HOCKNEY, D. y GAYFORD M. (2020), *Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador*. Madrid: Siruela.
- LEIRIS, M. (2007), *África fantasmal* (1934). Valencia: Pre-textos.
- LEOPARDI, G. (2008), *Cantos. Pensamientos* (1831). Barcelona: Debolsillo, trad. de Antonio Colinas.
- LLORENS, T. (2002), *Forma. El ideal clásico en el arte moderno* (catálogo exposición). Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.
- MALLARMÉ, S. (1997), «Los impresionistas y Edouard Manet» (1876) en G. SOLANA (ed.), *El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela.
- MARÍAS, J. (2011), *Notas de un viaje a Oriente*. Madrid: Páginas de Espuma, (ed.) Daniel Marías y Francisco Javier Jiménez.
- MAUPASSANT, G. de (1997), «La vida de un paisajista» (1886), en G. SOLANA (ed.), *El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela.
- MEFFRE, L. (ed.) (2008), *Correspondencia Carl Einstein Daniel-Henry Kahnweiler. 1921-1939*. Madrid: eds. de la Central.
- MIRBEAU, O. (1997), «Claude Monet» (1889), en G. SOLANA (ed.), *El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela.
- NORWICH, J. J. (2021), *El Mediterráneo. Un mar de encuentros y conflictos entre civilizaciones*. Barcelona: Ático de los libros.
- OLIVARES, J. (1984), «Guillermo Pérez Villalta. A pesar de la moda», en *Lápiz*, nº 13.
- ORS, E. d' (1971), *Tres horas en el Museo del Prado* (1923). Madrid: Aguilar.
- PACHECO, F. (1956), *Arte de la pintura* (1638). Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, (ed.) Francisco Javier Sánchez Cantón.
- PAMUK, O. (2011), *Otros colores*. Barcelona: Mondadori.
- PROUST, M. (2005), «Lugares tocados por Monet», en *En este momento*. Valladolid: Cuatro.
- RIVAS, Q. (2011), «Virutas para Carlos Alcolea» (2002), en *Cómo escribir de pintura sin que se note*. Madrid: Árdora.
- SAID, E. (2013), *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo (1977).
- VALÉRY, P. (2005), «Miradas al mar» (1930), *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor.
- VIAL, M. P. (2018), «Los talleres del Midi», en JIMÉNEZ BURILLO, P. *Redescubriendo el Mediterráneo*. Madrid: Fundación Mapfre.
- VINCI, L. da (1985), *Tratado de la pintura*. Murcia: Galería Yerba.
- ZOLA, E. (1997), «Los actualistas» (1868), en G. SOLANA (ed.), *El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela.

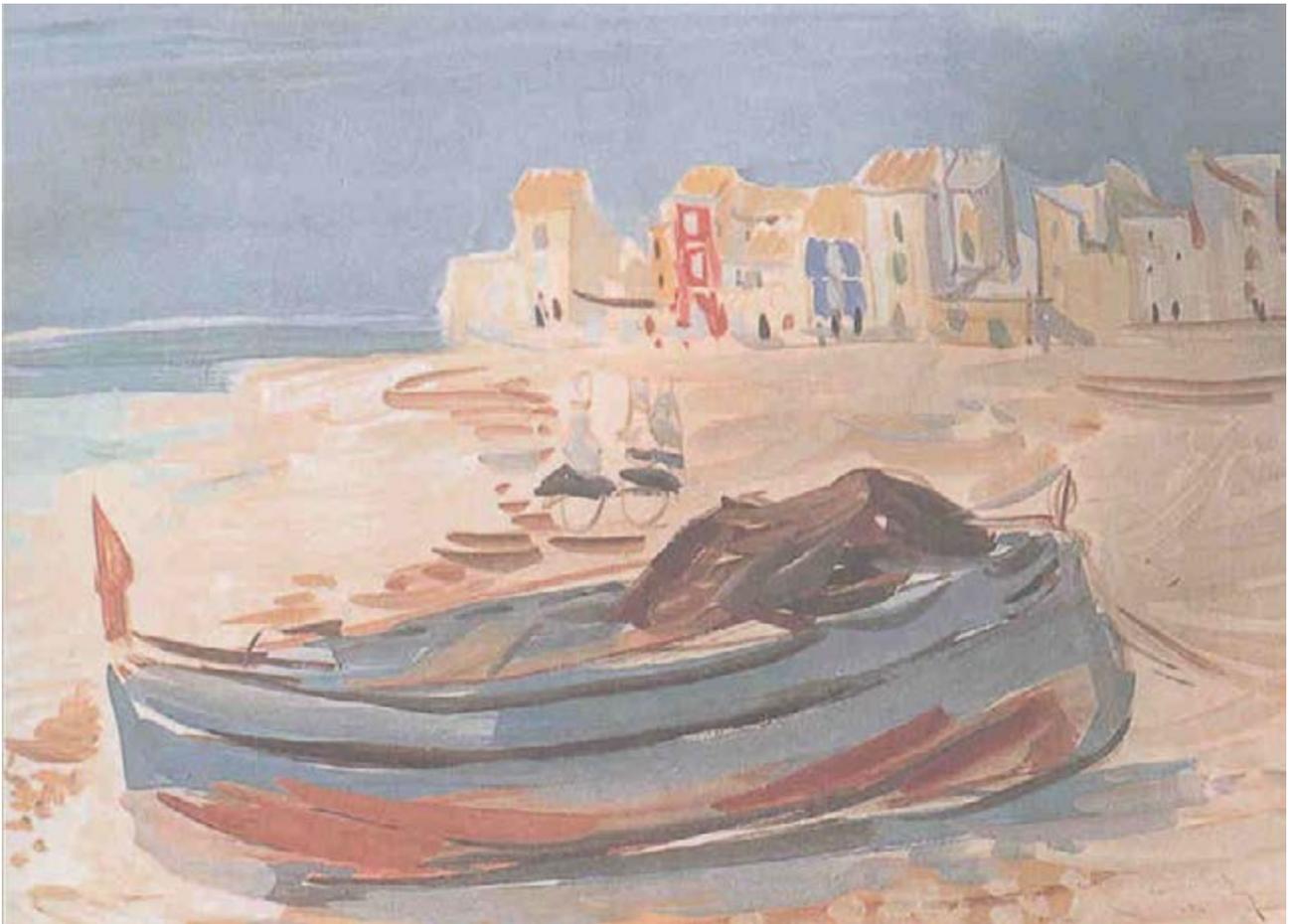


Figura 1. Barca de Pesca en la Playa de Villajoyosa, 1954, Xavier Soler

## Poesía en estado puro. Los pintores (de Alicante) y el mar (Mediterráneo)

Pilar Escanero de Miguel  
 Universidad Miguel Hernández

*«¿Qué es en definitiva el mar?  
 ¿por qué seduce? ¿por qué tienta?  
 Suele invadirnos como un dogma  
 y nos obliga a ser orilla  
 nadar es una forma de abrazarlo  
 de pedirle otra vez revelaciones  
 pero los golpes de agua no son magia  
 hay olas tenebrosas que anegan la osadía  
 y neblinas que todo lo confunden  
 el mar es una alianza o un sarcófago  
 del infinito trae mensajes ilegibles  
 y estampas ignoradas del abismo  
 transmite a veces una turbadora  
 tensa y elemental melancolía  
 el mar no se avergüenza de sus náufragos  
 carece totalmente de conciencia  
 y sin embargo atrae tienta llama  
 lame los territorios del suicida  
 y cuenta historias de final oscuro.»*

El Mar, de Mario Benedetti (extracto)

No tiene ningún sentido vivir de espaldas al mar, sinceramente por mucho que me esfuerzo no alcanzo a comprenderlo, es tan absurdo como cerrar los ojos cuando amanece o cuando cae la tarde. A pesar de que parece un sinsentido, ha habido y desde luego hay, ciudades que lo vienen haciendo desde tiempos inmemoriales, en algunas, hasta bien entrado el siglo XX. No ha sido el caso de las antiguas civilizaciones mediterráneas que descubrieron en su mar tesoros de infinito valor; el mar Mediterráneo era su medio de vida, una vía de comunicación y un elemento que aporta incalculable riqueza. Como tal, sus gentes fueron capaces de sobrevivir a todas las agresividades que el tiempo, el espacio y la historia tuvieron previstas para ellos y desde luego todo gracias al mar.

La vida te enseña que hay que dar la cara (siempre) ya que, si no lo haces antes, sabemos que, lo harás después; por eso lo mejor es mirar de frente al mar y nunca darle la espalda. No es por esperar

una traición de su parte, sino entre otras muchas cosas, por lo que conlleva ver el buen uso de sus riquezas naturales, la paz y la energía que transmite, la belleza que nos aporta, y además porque es inspiración de pintores y de poetas, porque abraza el alma, cuando es salvaje y libre...

Así es el mar, ese, en el que pintores alicantinos, han plasmado sus impresiones llenas de fuerza, de melancolía a veces, para finalmente dejarnos una eterna imagen del mar Mediterráneo, que, si queremos, podemos oír, e incluso oler y sentir, de tal modo que a través de sus pinturas nos dejemos impregnar de la infinita esencia del mar. Un mar que ha sido referente en muchas de aquellas ciudades, cuando de día o de noche llegaba a acariciar la arena o cuando se enfrentaba a sus rocas escarpadas, pero, eso sí, pacientes ante su inminente presencia. Esa majestuosidad del Mediterráneo dobla las almas, sin más.

Cada pintor a través del mar ha vaciado las profundidades de su interior y nos han ido enseñando cómo lo sienten, de tal modo, que según sean nuestras miradas, lo podemos ver de diferentes maneras. Pero, no llega sólo hasta ahí, porque de la misma manera que varía nuestra visión personal, dependiendo de todos los factores que acontecen en la forma de mirarlo, la propia pintura se mimetiza con la mirada del espectador. El mar es así de complejo, es todo contrastes, sobre todo para el que no lo conoce. De esto tratan estas líneas que vienen a continuación...

El mar en los pinceles de uno de nuestros geniales pintores Xavier Soler (Alicante, 1923 – 1995) es poesía en estado puro. Decía que lo pintó poco, pero yo creo que la cantidad no es un valor a tener en cuenta para sentir cómo plasmaba sus emociones. Él vivía frente al mar y lo veía todos los días, con él se sentía acompañado y protegido por su fuerza y su delicada dulzura. En realidad, Xavier pinta a su compañero del alma y de angustias, a su amigo. Para él, tal como nos lo describe a través de sus pinceles siente que le debe afecto, compromiso, lealtad, cariño y por encima de todo le necesita para compartir su soledad. Como compañero en su vida, que lo fue, vivió junto a él. Hubo veces, en las que discutían, es entonces cuando el mar de Xavier ruge furioso; pero también hubo momentos íntimos de comunión espiritual que deja plasmados por ejemplo en un reflejo de una ventana, en un guiño al vacío para dejar constancia de su presencia. Otras veces, era su conciencia, como lo son los amigos y entonces, lo traduce en verdades a medias, que nos deja por descubrir y descifrar.

Quizás es un sueño también su mar, quizás no lo quiso sacar tanto a la luz, porque sentía que era suyo y no lo quiso compartir. Quizás...

Xavier, era increíblemente original, exquisito, elegante y extravagante (en la buena concepción del término), sentía la vida intensamente y así la vivió, sin perder un solo segundo de los años que tuvo para disfrutarla. Su Mediterráneo es así también, como él, lleno de vida, de amor, de ilusión, de belleza, de porvenir, de por llegar...

Se aprende mucho del mar cada día, cada instante nos transmite con su murmullo tantas cosas... Si le miras de frente en su inmensidad, en su infinitud, no te hace sentirte pequeña, si no que, lo que sientes es que quieres llegar al horizonte y cruzar esa raya curva que se pierde a nuestra vista. Te hace sentir grande, desmesurado y te transmite fuerza para llevarte donde quieras ir con él (Figura 1).



Figura 2. Estiu. Barna, 1935, Vicente Albarranch Blasco

Otro pintor alicantino que nos deja disfrutar del mar a través de sus pinceles es Vicente Albarranch Blasco (Elche, 1898 – Alicante, 1940). En realidad, no vivió en estas tierras, sino en Granollers, pero de igual modo, ese mar es el mismo que vemos desde aquí y que el reflejó desde su interior alicantino. Hombre comprometido con ideales y principios que defendió hasta su muerte. Precisamente por ello, su vida fue tan corta, ya que su condición de republicano, le hizo actuar activamente durante la segunda república española; con la dictadura franquista fue encarcelado, como consecuencia de su encierro su tuberculosis empeoró y nos dejó con apenas cuarenta y dos años.

Su obra tiene una pincelada con cierta soltura, y eso nos lleva a valorar, cuan interesantes son los juegos de luz. En esta obra el mar es un elemento secundario, es casi como el soporte del lienzo, donde la gente disfruta alegremente de un día de playa y el mar al fondo sujeta esa tranquilidad de los personajes que la habitan. La visión del mar en sus pinceles es otra historia completamente diferente, aquí el mar tiene esa función de soporte. Es cómplice de la vida y ocupa un pequeño espacio en esa escenografía, en la que pasa casi desapercibido, pero está y se resiste a no tener cierto protago-

nismo. Quizás en esa involuntaria reclusión de Albarranch, también el mar fue su soporte...(Figura 2).

Un gran artista alicantino del XIX, es Joaquín Agrasot y Juan (Orihuela, 1837 — València, 1919). Un hombre inquieto, pero prudente. Consiguió una pensión de la Diputación de Alicante para su formación, pero fue en Italia donde realmente se formó. Es un gran cronista de la realidad de la época que vivió y como tal nos cuenta cual fue el mar que el vio. Su mar es un documento gráfico de una visión basada en el detalle, que si de las anécdotas y que también de lo profundo. Su curiosidad por interpretar lo que veía le llevó a trabajar con una pequeña pincelada a través de la cual, nos escribe textos de colores.

Su mar está captado al detalle, creo que, sin alma, pero si con la curiosidad del que se quiere adentrar en él. En esta obra, nos transmite cómo el mar es un medio de trabajo; así es cómo él lo ve aquí, como el sustento de unos cuantos que con dureza lo trabajan y desentrañan esa riqueza que hay en su interior. Un mar quieto, tranquilo, que en esta ocasión evade su fuerza para aparentar ser dócil a la mano del hombre. El trabajo de los pescadores en el siglo XIX es tan penoso como el de los pescadores del siglo XXI, trabajar el mar (o en la mar) es igual de duro como cuando aquellos antepasados supieron cuantos secretos había en su interior, porque, aunque los avances tecnológicos faciliten el oficio del trabajo en el mar, el mar sigue siendo el mismo, y la mano del hombre para él se mantiene en su ignorancia, en su falta de experiencia igual que hace miles de años (Figura 3).

Imposible eludir la presencia, en estas mis líneas de Antonio Gisbert Pérez (Alcoy, 1834 – París, 1901). A este pintor nuestro, le tocó vivir la época de uno

de los peores monarcas que ha reinado en este país, el inefable Fernando VII que decía «*lejos de nosotros, la funesta manía de pensar...*» a lo que añadió el cierre de las universidades. Esto le llevó a participar activamente, desde su creencia liberal, contra el absolutismo de un personajillo de semejante calado. Llegó a viajar a Inglaterra, para intentar eliminar al tipo y liberar a España de su espantosa opresión. Prueba de ello, es esta magistral obra, en la que representa todo lo que acabo de decir y además la hizo por encargo del gobierno liberal de Práxedes Mateo Sagasta.

Y aquí está el mar como fondo del escenario de esta terrible escena. El mar llora, el mar sufre, el mar tiene sentimientos para los artistas que lo pueden ver llorar o sufrir como sucede en este caso. El mar participa en esta tragedia, está del todo implicado, tanto como los pinceles. Es un mar agónico, que, en la distancia, en un muy segundo plano, muere también con el protagonista del lienzo y con ello deja constancia de que vive con absoluta presencia en cada una de las almas que se acercan a él, así como en todos los pinceles que lo quieren plasmar y en los ojos de las miradas que se aproximan a él. Ahí está, emocional, vivo y consciente en su inconsciencia de su presencia (Figura 4).

Antoni Mirò Bravo (Alcoy, 1944), fue otro de nuestros artistas comprometido con el momento (nace en plena postguerra civil) y en consecuencia con la sociedad que le tocó vivir. Me gusta la gente valiente que hace frente a la vida, que protesta cuando toca y que defiende las ideas en las que cree y en su caso con sus herramientas, pinta sus principios y sus valores. Esto hace que le veamos como un «artista rebelde», yo no le llamaría solo así, rebeldía significa lucha y desde luego es luchador, pero también es



Figura 3. Vista del puerto de Alicante, 1875, Joaquín Agrasot, MUBAG



Figura 4. Los fusilamientos de Torrijos, 1887-1888, Antonio Gisbert, Museo Nacional del Prado

un soñador involucrado con todo lo que le rodea. Hace más de veinte años escribía en su diario: "el tiempo pasa tan rápido que parece que vivimos a una velocidad cada día más grande. Un año de ahora parece un mes de mi niñez. Ya tengo casi sesenta años y tantas cosas todavía por hacer" (Cortés, 2005) digamos que es un «alma inquieta», así casi completamos de alguna forma su filosofía de vida.

Empedernido defensor que sueña con un mundo mejor y mediante denuncias sociales pintadas o esculpidas, le grita al mundo lo que el otro medio mundo no quiere oír, da igual donde esté ese lugar, puede ser no solo en España, sino también en Egipto, en Ucrania...

Bien, pues esta «alma inquieta», también necesita el mar para expresarse, también acude a él, para que le ayude en sus denuncias. En esta ocasión en sus manos, en sus pinceles, el azul del mar es un azul oscuro como el de la noche que cobija y protege a los personajes que huyen. Este barco realizó el último éxodo de refugiados republicanos desde el puerto de Alicante, ocurrió cuatro días antes del 1 de abril de 1939 fecha del final de la Guerra Civil española. La noche les protegía y el mar era cómplice de la huida, sin él, no hubiera sido posible. Acogió en sus entrañas, no solo el miedo, la tristeza y la sinrazón de lo que acontecía, sino también la esperanza del porvenir. Era una huida, no hacia la nada, sino hacia un futuro mejor, libre. Y el mar en su complicidad,

tal como Miró lo utilizó, despeja el horizonte para llevarlos a través de su oscuridad a la luz (Figura 5).

Es infinita la versatilidad del mar, pero no es porque el pintor, ni nosotros con nuestra mirada podamos jugar con él. No, con el mar no se juega, ni el juega con nosotros. El mar se implica, o no, participa, o no, todo depende de que sepamos o no, mirarle profundamente y entonces, si, o no, podemos comunicarnos con él. Cuando el acepta tu mirada infinita, querido lector o lectora, ya sabrás que tienes un amigo para toda la vida. Un amigo de los de verdad, de los que no te abandona, te hablará con

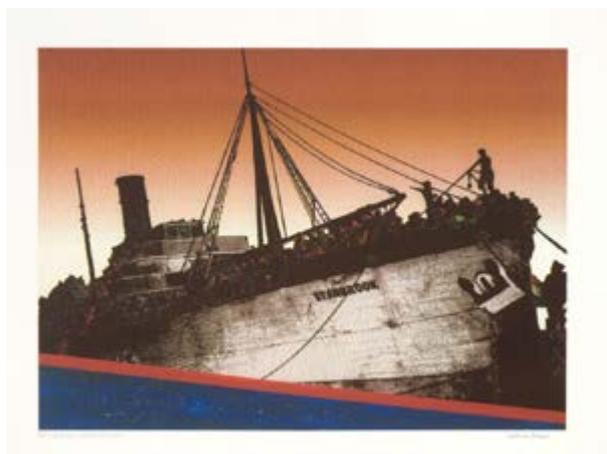


Figura 5. Stanbrook, Serie «El exilio 1939», 2009, Antoni Miró

su susurro y le podrás contar lo que quieras porque él te va a escuchar sin mirar ningún reloj, ¿sabes porqué? Porque, no tiene otra cosa que hacer, sino estar pendiente de ti.

Vamos a seguir viendo, con nuestros queridos artistas alicantinos más sorpresas, algunas inconfeables, pero que hoy quiero sacar a la luz.

Emilio Varela Isabel (Alicante, 1887 – 1951) era un hombre con una profunda tristeza que tuvo escondida mientras pudo. Sin embargo, su obra está llena de colores y melodías. Su amistad con Óscar Esplá que, «en junio de 1928, Esplá invitó a Varela para que le acompañara a un viaje a París para el estreno de *El Contrabandista*, de la compañía de *Les Ballets Espagnols de La Argentina* (Antonia Mercé). *Estuvieron en París entre el 10 y el 26.*» (Palmeral, revista Canelobre 53). Todo lo que vio y sintió en París, se lo trajo en su maleta, ¿Quién no?

Esa amistad con Óscar Esplá, esa aproximación constante a la música, la tradujo en sus pinceles. Él, cuando pinta el mar lo hace como si fuera una melodía; en este caso, es la música de fondo de este impresionante paisaje, al que nos transporta en volandas a través de las notas musicales (que quizás sin buscarlo) llevaba dentro, y al deshacer su maleta salieron sin más. Al mar hay que escucharlo en las pinturas, todos los sentidos deben de estar en marcha y a partir de ahí es cuando empiezas a disfrutar de cualquier obra, si no se hace así, no vemos nada, sino manchas de color... En el caso de Varela, un hombre con cierta timidez innata se rinde a la fuerza del color, de la fantasía, de la música, de la magia. Sus pinceles son el soporte de su alma plagada de música y poesía, y si nos aproximamos a ella, sentiremos lo que llevaba en



Figura 6. *Bernia desde el Trestellador*, ca. 1930, Emilio Varela Isabel, MUBAG

el interior de su maleta; no solo la que se trajo de París, sino todas las anteriores, que no nos quiso decir donde puso.

La melodía tamiza el paisaje de tal manera que cada elemento responde a una nota musical y así, si cerramos los ojos, oímos lo más profundo de su alma. Si quiera sin despertar su corazón (Figura 6).

Un pintor alicantino que mira el mar Mediterráneo desde otra parte es Rigoberto Soler Pérez (Alcoy, 1896 - València, 1968). Lo ve al principio de su vida desde nuestras islas vecinas, las que tenemos enfrente, las Baleares. Un artista que apareció en Ibiza allá por 1924 con una barraca valenciana que pintó de azul y la llamó Niu Blau (Valero, Ibiza, 2011). Un pintor comprometido con la sociedad que «se reconocía a sí mismo como librepensador, seguidor y admirador de su paisano Blasco Ibáñez, cuyas obras en aquel entonces estaban prohibidas, y por consiguiente se definía como republicano con ideas socialistas, pienso que dentro de un socialismo utópico. Todo ello lo exponía sin ningún tipo de problemas en las tertulias. Sin embargo, no fue un inconveniente para que estableciera una relación sincera, cordial y amistosa con personas de ideas de diferente línea» (Soler, Generalidad Valenciana, 2011).



Figura 7. *Cala Nova*, Ibiza, 1ª mitad siglo XX, Rigoberto Soler Pérez, MUBAG

Su obra está preñada de fuerza, la misma que transmite a través de su mar. Un agua azul que se aleja en el horizonte, en este caso, después de arañar la costa escarpada. Un mar inmenso, libre referente de su presencia exclusiva de aquellas tierras, abruptas y duras, resistentes a ese choque a veces enfurecido y otras apacible, pero siempre demostrando que el puede mucho más de lo que pensamos. Esa locura de mar inmensa en el profundo horizonte, te lleva con su fuerza mucho más allá de lo que la mirada alcanza; es un mar, que no vuelve, se va y se queda en su destino final que desde luego desconocemos (Figura 7).

Gastón Castelló Bravo (Alicante, 1903 – 1986) es de esos artistas que tiene la suerte (o no), de que todo el mundo sepa quien es, o cuando menos, todo el mundo ha oído hablar de él. Un hombre polifacético, que supo llegar al corazón y a las entrañas de los alicantinos. Se introdujo en las paredes, en las calles, en el ambiente festivo, era uno más en cualquier sitio y tenía un hueco en el paisaje de Alicante, que se conserva como si el tiempo no hubiera pasado por él. Dejó una estela, como la que dejan los barcos en el mar, fácil de seguir con la mirada.



Figura 8. *La Despedida*, 1940-1950, Gastón Castelló, MUBAG

Su mar en este caso es el símbolo de la esperanza, es ese resquicio de luz que ilumina una estancia vacía, es la puerta entreabierta que hace falta en cualquier sitio. Mucha gente vive en jaulas, pero tienen la puerta abierta, vuelven a la jaula por que les gusta, saben que pueden no volver, pero vuelven...

Ella espera, y esa esperanza que Gastón Castelló nos muestra en este mar tranquilo y lleno de paz, no es solo el deseo del regreso, sino la certeza de que se va a producir. Es la tristeza obviada por la esperanza que comparte con sus hijas a corazón abierto. El mar es más que esperanza, es seguridad dentro del temor de que no regrese. Pero ella espera que el mar se lo devuelva, y así será. El mar se lo susurra despacito, cada noche que salen a esperarlo (Figura 8).

Quizás sea Polín Laporta (Alcoy, 1920 – Alicante, 2004) una soñadora que pudo siempre vivir en la fantasía sin tener los pies en el suelo. Hay personas que no saben lo que es soñar, las hay que no quieren soñar, también están las que tienen miedo a soñar, y luego están las soñadoras, de estas, unas



Figura 9. *Textos en luna menguante*, 1992, Polín Laporta

tienen los pies en el suelo (porque las circunstancias las obligan) y a las otras no las ata nada al suelo (salvo a veces sus recuerdos...). Este último caso es el de Polín Laporta.

Está encasillada en el surrealismo que, además de un mundo de ensoñación, lo es también de muchas más cosas en las que Polín no entra, ni cabe. Pero si tiene sitio en esa introspección que emana de todos los cuadros surrealistas. Ese punto, que nos lleva más allá incluso de la realidad soñada, es la realidad inventada, es esa realidad que tu concibes y después la sueñas. Ahí es donde encaja nuestra querida Polín. Es, además, una artista con una gran capacidad para dominar el dibujo incluso en sus más mínimos detalles, en los que se deleita hasta la saciedad, pero no buscando la perfección técnica (que la tiene), sino por amor a esos recuerdos, que según los traza, los rememora y los va haciendo reales. Así, cuando los ve, va allá donde ellos le llevan, que no es sino, su propia realidad inventada, que, no siendo irreal, resulta que lo es.

¿Qué pasa cuando pinta el mar, ese que veía a diario desde su casa, por ejemplo?, ¿que es lo que siente ese mar que ella pinta...? Es ciertamente soñado, porque no nos parece real. Cuando lo miras, sabes que no es el mar que tu ves a diario, pero, si lo ves con la mirada del alma, entonces puede transportarte a donde tu quieras que te lleve. Ese sueño, que no recuerdas, ese momento que una vez soñaste y del que te has olvidado; su mar te puede llevar volando al pasado o a donde tu quieras volar, a través de ese intenso azul, que penetra con toda su fuerza hasta el fondo de ese mundo de ensoñación que todos tenemos, solo que algunos no lo quieren ver.

Es que el mar a nuestros ojos es tan tornadizo, que se escapa de nuestra, diríamos «perfecta» comprensión. Él se transforma en lo que queramos que

sea, en lo que queramos ver, en lo que queramos sentir y son los pintores con sus «herramientas» (su creatividad y sus pinceles) los soportes o quizás los intermediarios para hacérselo sentir y comprender, es esto, así de sencillo y simple, lo que pretendo contar en estas líneas (Figura 9).

Conocí a Esperanza Asensi (Alicante, 1980) al comienzo de sus primeros pasos en este mundo de plasmaciones creativas. Su vida dio muchas vueltas y su obra fue acoplándose a lo que dejaba atrás y a lo nuevo que empezaba a llegar, de tal modo, que en su avance iba hacia una búsqueda que sin lugar a duda encontró. Me asomo a sus obras y descubro muchas cosas diferentes y otras tantas que he visto desde siempre, por ello, resultan no tan solo estigmáticas, sino diferentes. Me asombra de manera ilusionada que haya mantenido desde el principio unos trazos y unos contenidos que siguen haciendo guiños todavía.



Figura 10. *Vuelan*, Esperanza Asensi

Esperanza es una mujer de convicciones profundas, segura de lo que hace y de porqué no quiere hacerlo de otra manera, lo que realmente da todavía más solidez a su obra. Se mantiene sin dar un paso al frente, en el que no haya plasmado justo lo que desde un principio sabía que iba a decir. Su lenguaje no oculta nada. En él, todo está pensado. Solo pinta para quien la quiere escuchar, solo plasma para quien quiere sentir y comprender su obra. Una obra llena de mensajes traslúcidos que a veces resultan difíciles de comprender, precisamente por su contundencia, por su densidad, por la fuerza que transmite en cada uno de ellos. En algunas ocasiones, nos llevan a un mundo mitológico, ideal, de personajes ficticios y de situaciones tristes o cómicas... ese universo en el que todo cabe, especialmente lo que, por su apariencia de irreal, nos parece inalcanzable. Esa es su auténtica plasmación creativa.

Su mar, como en este caso es muchas cosas, siente la libertad de las gaviotas, la vida de sus entrañas en los peces y sobre todo y muy especialmente es lo perdido.

Es justamente lo que parece que esas figuras femeninas buscan y que el mar ve a través de esa melancolía extremadamente bien plasmada. Parece que sus mentes están abstraídas en una búsqueda o en un sueño infinito del que no parece hayan despertado nunca. El mar, las quiere traer hacia él, pero ellas, no le ven, no le sienten y en esa profunda soledad que tienen asumida hasta lo más hondo de su alma, no cabe sino la tristeza, la ausencia, el desencanto, la desilusión, todo ello, está plasmado después de que ellas ya no sientan nada, porque han superado el dolor. Y el mar las busca, las quiere proteger, las quiere arrullar, pero ellas no quieren salir de ese escondite, de ese agujero de ensoñación que parece que no pueden compartir con él. Así que el mar, se retira triste a su infinita existencia y ellas inconscientes de todo, lo han olvidado, como todo lo demás. Sus personajes tampoco se comunican con nosotros, no tienen ningún interés, permanecen en su inactividad emocional y en su vacío permanente de vida. Resultan una ruina emocional, una muerte vital en plena juventud. ¿Qué puede hacer el mar, si ellas ni siquiera están ahí...? ¿Dónde están?, seguro que, si se encontraran con él volverían a sentir, volverían a la vida, en la que hay de todo un poco.

Siempre he defendido que el arte es un documento gráfico a través del cual podemos reconocer la historia de la humanidad y de no haber sido por esa realidad pintada o esculpida o miniada en los libros, ahora nos moveríamos ciegos sin haber visto nada, sin tener ni idea, de cómo había sido la vida antes. La «visión» que nos ha ido regalando lo que hoy llamamos arte, si quiera sin tener conocimiento de ello en la mayor parte de las ocasiones, nos ubica en el espacio y en el tiempo, y eso es fundamental, entre otras cosas, para saber donde estamos ahora en estos momentos. Sucede desde las primeras pinturas prehistóricas, hasta finales del siglo XIX, en el que ya dejó de serlo, porque otros medios lo fueron poco a poco sustituyendo. Aquella «función» hoy ya no tiene el mismo sentido. No ha lugar en estas líneas, dar respuesta al porqué de nuestras preguntas al respecto, entre otras cosas, porque, que más da...

Sin embargo, si ha habido algún artista que ha decidido seguir con esa precisa «función» (seguramente sin darse cuenta) y que deja plasmada en su obra con minuciosos detalles, todos y cada uno de los rincones de nuestra querida tierra, me refiero a Antonio Pérez Nadal (Alicante 1925-2004).

Su mar es parte de ese paisaje que, Pérez Nadal construye solo con la mirada, y el mar se deja pintar para ocupar un espacio relevante en la vida, en las gentes y en el mundo que conforma este territorio. Su obra, nos ubica en cualquier sitio, y evoca recuerdos, momentos y sensaciones que nos llevan en ocasiones a la melancolía (Figura 10).

He querido en estas, ya nuestras líneas, evidenciar la presencia del mar y sus sentimientos en principio en los pinceles de nuestros pintores.



Figura 11. *El port d'Alacant*, 1995, Antonio Pérez Nadal, colección particular

Yo escucho al mar cuando me susurra despacito cosas bonitas, pero también cuando le noto inquieto y se desahoga con gritos o sollozos que intento calmar, aunque a veces no se deja...

Ese mar, mi amigo, el tuyo, el vuestro, el de todos, sabe sentir. Si le hablamos, nos escucha, porque a nuestro lado ha vivido las mismas sensaciones (si se las hemos contado, claro) y si le miramos evo-

cando momentos pasados, dulces o amargos, nos los trae, nos los regala sin esperar nada a cambio. Háblémosle porque es parte de nuestras vidas y si no está a nuestro lado, permanece en las obras de las manos que lo eternizaron. Como decía al principio ¿hay mayor locura que vivir de espaldas al mar?

## Bibliografía

- ALCINA FRANCH, J. (2004), *Arte y Antropología*, Madrid: Alianza
- BONET, J.M. (2005), «Emilio Varela o la felicidad.» en *Miradas sobre Emilio Varela, Encuentro con Emilio Varela, Jornadas en la Sede Ciudad de Alicante, del 19 al 21 de abril de 2004*, p. 11-32.
- CAMPOY, Antonio M. (1973), *Diccionario del Arte Español Contemporáneo*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- CORTÉS, C. (2005), *Vull ser pintor!* Antoni Miró, Valencia: Edicions 3i4.
- CHIPP, H.B. (1995), *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal.
- GÁZQUEZ MÉNDEZ, D. (2001), *La pintura de Alicante a través de sus creadores (1918-1960)*. Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- GUASCH, A.M. (2001), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza.
- HARRIS, M. (2007), *Antropología cultural*, Madrid: Alianza.
- HARRISON, C. (1998) et. al., *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid: Akal.
- LUCIE-SMITH, E. (1995), *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Destino.
- PALMERAL, R. (2021), «Óscar Esplá y Emilio Varela: pinteladas de una gran amistad» citando a *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, nº 53, (2008), Alicante.
- PIQUERAS MORENO, J. (1990), *Arte del siglo XX. Ciudad*: Editorial.
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J.A. (1986), *El realismo pictórico y la fotografía*, Madrid: Anaya.
- SOLER, M.J. (2011), *Rigoberto Soler de cerca*, València: Publicacions Generalitat Valenciana.
- VV.AA. (2020), *Los caminos de la modernización de los artistas de Alicante desde 1950*, Alicante: Universitat d'Alacant, Institució Alfons el Magnànim.
- VV.AA. (1994), *Un segle de pintura valenciana*, Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.



Figura 1. Catedral y Torre inclinada de Pisa, Archivo Tomás Mazón

## El arte como recurso turístico en Alicante

Tomás Mazón  
*Universidad de Alicante*

### Introducción

Uno de los motivos más sólidos que mueven al turismo es el deseo de conocer otras gentes, culturas, lugares o países y, entre los estímulos más importantes que influyen en los viajeros la contemplación de los tesoros artísticos irrumpe de lleno en el terreno turístico como un componente de primer rango. Son millones los turistas que se desplazan todos los años a lugares como París, Roma, Venecia, Florencia, Viena, Madrid, Granada, Córdoba, Sevilla, Atenas o Egipto guiados, única y exclusivamente, por la atracción que ejerce el incalculable valor de su patrimonio artístico (Mazón, 2014) (Figura 1).

Huelga decir que los tesoros del patrimonio artístico de cada nación, de cada ciudad y de cada lugar se convierten en símbolos representativos de primer orden para la industria turística, hasta el punto de que no podemos concebir una campaña de promoción turística que no haga alusión a las riquezas artísticas que en cada lugar se atesoran (Fernández Fúster, 1985). En consecuencia, el arte se establece como uno de los recursos de mayor capacidad

de atracción turística y es utilizado como factor de reclamo para esta industria. Se podría afirmar, sin riesgo a equivocarnos, que la mayor parte de los turistas que anualmente se desplazan a Granada visitarán obligatoriamente La Alhambra, y no es que vayan a ver La Alhambra por encontrarse en Granada, sino todo lo contrario, lo que nos indica claramente la importancia que cobra el arte en el turismo (Fernández Fúster, 1985).

Arte y turismo siempre han mantenido una estrecha y compleja relación, conviviendo de diferentes formas a lo largo de la historia. El arte ha sido un reclamo turístico de primer orden. Es incontestable el poder de atracción que tienen ciertos edificios, restos arqueológicos, obras artísticas, etc. Pensemos en algunos de los grandes tesoros del mundo como la Acrópolis de Atenas y su Partenón, el oráculo de Delfos, las pirámides de Guiza, el Valle de los Reyes, el Coliseo de Roma, el Duomo de Brunelleschi, la Alhambra, la Giralda, la Basílica de San Pedro, la Catedral de Colonia, la Sagrada Familia, la Catedral de



Figura 2. Partenón, Archivo Tomás Mazón

San Basilio, o en célebres lienzos de autores como Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Velázquez, Turner, Van Gogh, Goya o Picasso. La simbiosis entre arte y turismo está muy clara. Desde esta perspectiva, el uso de estas imágenes para incentivar la afluencia de visitantes dando a conocer las excelencias de un país está en la base de lo que hoy llamamos turismo cultural, un fenómeno que, sin embargo, se remonta a siglos atrás.

El gran éxito del turismo cultural estriba en que permite conocer mucho mejor otros países, regiones y pueblos. Se puede afirmar que el turismo ejerce una función didáctica. Recordemos cómo a lo largo de su historia, el principal objetivo del turismo ha consistido, básicamente, en alcanzar mayores conocimientos. Hoy día las lecturas, el cine, la televisión o internet proporcionan la información y el conocimiento que muchas personas tienen de diferentes partes del mundo, de tal manera que algunos se interesan por las distintas culturas y formas de vida, otros por el patrimonio artístico o monumental, o bien por climas, paisajes, exotismos o por la gastronomía, entre otros aspectos. Y de este modo, son muchos los que sienten el deseo de viajar para ver aquello que conocen por información o por estudio, pero que nunca han visto o sentido directamente.

El viaje proporciona al turista el poder contemplar las grandes obras del arte que nos han legado las generaciones pretéritas y las actuales. Tenemos en primer lugar lo que podríamos calificar de goce estético, íntimo, de la obra artística en su contemplación directa. Las obras de arte nos han permitido, desde siglos atrás, ver e imaginar lugares a los que solo podía llegar nuestra imaginación. Antaño, antes de poder disfrutar de viajes seguros, rápidos y económicos, las personas tenían que conformarse con disfrutar de la belleza del Partenón en la Acrópolis ateniense, de las Pirámides de Egipto, El Grito de Edvard Munch, o la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, a través de grabados, fotografías, reportajes cinematográficos o de la literatura (Figura 2).

El conocimiento que se puede adquirir gracias a los viajes es, desde luego, indudable y, en muchos ca-

sos, forma parte esencial del desplazamiento turístico. Sería muy difícil describir las sensaciones que produce en las personas un viaje anhelado durante mucho tiempo, como puede ser el encontrarse en el Valle de los Reyes en Egipto, o ante una puesta de sol frente al Partenón, o hechizados con la contemplación de la Capilla Sixtina; o cuando turistas, procedentes de la Europa central o del norte, se enfrentan al mundo soleado y luminoso del mar Mediterráneo. Son innumerables las emociones que se pueden vivir gracias al turismo y que, para siempre, quedarán atesoradas en la memoria como momentos importantes, gratificantes y de satisfacción personal en la vida (Mazón, 2001).

Por otro lado, la industrialización del turismo, el turismo moderno, se ha servido del arte y de sus artífices para crear una imagen más o menos idealizada de los distintos lugares, con el fin de atraer nuevos turistas. O dicho de otra manera, ha fomentado la creación artística con fines turísticos (Miguel Arroyo, 2014).

### El turismo cultural

El turismo cultural que comprende el interés por recursos arqueológicos, gastronómicos, patrimoniales, artísticos, paisajísticos, etc., debe contar, por tanto, con una amplia oferta que incluya ciudades históricas, monumentos, arquitectura, programación de eventos artísticos, rutas e itinerarios culturales y, por supuesto, museos. Por lo anterior la Association for Tourism and Leisure Education (ATLAS) define el turismo cultural como el «movimiento de personas fuera de su lugar de residencia con la intención de obtener nueva información y experiencia para satisfacer sus necesidades culturales». (González, 2018). Por su parte, la Organización Mundial del Turismo lo define «como un movimiento de personas esencialmente por una motivación cultural, tal como el viaje de estudios, representaciones artísticas, festivales u otros eventos culturales, visitas a lugares y monumentos, folklore, arte o peregrinación». La principal ventaja para disfrutar de este tipo de turismo, es la cualidad de su atemporalidad (O.M.T., 2019).

Hay que saber que al turista cultural lo mueve una mezcla multidimensional de objetivos (Villa, 2001): no buscan un solo tipo de experiencia: busca un conjunto de ellas (Caldevilla et al, 2019). El factor determinante en lo tocante a la oferta de turismo cultural en lo relativo a lugar, actividad y hecho, va ser la persona que la consuma (Richards, 1996) convirtiendo al turista en consumidor de productos culturales a la vez que contribuye a reconstruir, producir y mantener culturas (Santana, 2003).

Parece fuera de toda duda que globalmente, el turismo permite introducir en el circuito económico los tesoros culturales que, tradicionalmente, no han sido explotados y, en muchos casos, se encuentran sumidos en el abandono o en la degradación del tiempo. Y aquí es donde el turismo puede presentar el balance más favorable. El significado del patrimonio cultural, como atracción turística de un país, estimula a protegerlo y, de hecho, los ejemplos de salvamentos culturales ocasionados por el turismo son muy numerosos.

A decir verdad, el turismo cultural es una de las alternativas de hacer turismo, en donde el ciudadano se desplaza, bien al extranjero o dentro de su país, en busca de una experiencia turística asociada a los productos culturales. Es quizás uno de los modelos turísticos más antiguos, ya que siglos atrás, las jóvenes élites europeas, las más adineradas, visitaban los países europeos con mayor historia con el fin de ampliar sus propios conocimientos instructivos, sociales e históricos culturales (Prieto, 2015). Era lo que se conocía como el Grand Tour.

Efectivamente, en un análisis sobre el arte, la cultura y el turismo es importante subrayar lo que significó el Grand Tour, el viaje de los jóvenes aristócratas ingleses. Conviene analizar cómo en el siglo XVIII ya se empleaba en Inglaterra la frase de origen francés *faire le grand tour*, para referirse a aquellos jóvenes que, tanto para complementar su educación como por otro tipo de objetivos efectuaban largos recorridos por diferentes países del continente europeo, dentro de la más pura tradición antigua (de la Torre, 1980). El Grand Tour es inglés en origen, algunos lo llamaban «el viaje de los ingleses». Su principal fin era que sirviese de escuela para los hijos de la elite británica; es más, en aquellos tiempos no se concebía una formación completa de los jóvenes nobles sin este recorrido. La justificación del viaje era ahora la de alcanzar un mayor enriquecimiento cultural (Gartner, 1996).

El Grand Tour servía a estos jóvenes aristócratas como un magnífico adiestramiento en su futuro oficio de gobernantes de la sociedad. A través de estos viajes, que siempre eran largos, incómodos y en ocasiones peligrosos, además de altamente costosos, se formaba a los jóvenes en dos grandes aspectos. Por un lado el educativo: conocían el mundo y otras formas de vida, de producción, de gentes, de costumbres, etc. La segunda vertiente del aprovechamiento del viaje venía propiciada por razones políticas y económicas, ya que al viajar trababan contactos y estrechaban relaciones con gobernantes y comerciantes de otros países que les servirían a lo largo de toda su vida (Mazón, 2001).

En líneas generales, y a modo de compendio, se puede afirmar que el turismo cultural genera unas

experiencias estéticas (generadas por la arquitectura, por las construcciones, por todo lo visual), intelectuales (ofrecidas por el aumento de conocimiento histórico cultural), emocionales (debido a la curiosidad, a la creencia, al afecto, etc.) y de autenticidad o exclusividad. (Prieto, 2015).

En el turismo cultural nos encontramos con el hecho de que dos perspectivas se enfrentan, a saber, por una parte se considera que poseer un patrimonio cultural de calidad es una ventaja extraordinaria y una oportunidad desde el punto de vista de su explotación turística para el desarrollo económico de una región, zona o localidad; pero por otra parte, la transformación de los bienes culturales en bienes económicos por el turismo supone un fenómeno de explotación económica masivo que implica la degradación irremediable de esos bienes y lugares monumentales o naturales, llegando a su verdadera expoliación (Falero, 2019).

Siendo el turismo una magnífica fórmula de comunicación y de conocimiento personal y directo de otras culturas, sociedades y civilizaciones es, sin embargo, sobre este tema donde se acumulan las críticas más severas, acentuadas, en particular, contra el turismo internacional que se desplaza hacia los países del Tercer Mundo. El turismo internacional es el que desvía el desarrollo de estos países, no solamente en lo que a la economía se refiere sino, sobre todo, bajo el plano social y cultural, además de ocasionar importantes costes medio ambientales.

Cuando se habla del turismo como vía de comunicación entre culturas, hermanamiento de pueblos y otros tópicos por el estilo, se está falsificando la realidad que se halla soterrada en las zonas turísticas, ya que lo que impera es un proceso de imitación por parte de los autóctonos. Los turistas, como ya se ha indicado, son originarios de países y de culturas diferentes, aunque todos tienen un punto en común que es su prestigio social derivado de una superioridad pecuniaria, especialmente por el mayor nivel de vida que manifiestan, que se identifica en una superioridad de comportamientos y que va a ser motivo de imitación, provocando en la población autóctona la adaptación de las costumbres occidentales (Mazón, 2002).

Para el nativo, los turistas no son más que una fuente de ingresos. Son vistos como una herramienta que genera puestos de trabajo y que les permite alcanzar un nuevo nivel de vida que anteriormente se les estaba negando. Por su parte, los turistas ven a los nativos con indiferencia. Buena parte de los viajeros lo hacen envueltos en su propia burbuja cultural y al llegar a las zonas turísticas, contrariamente a lo que cabría pensar, esperan estar lejos y, a la vez, cerca de su país. Quieren ver cosas extrañas, pero a través de su cultura, con los ojos de su cultura. Por esta razón, el nativo se ve obligado

a mercantilizar y trivializar su cultura para que el turista pague por ella. Puede haber contactos entre turistas y nativos, pero difícilmente se va a llegar a una verdadera comunicación (Mazón, 2014).

A estas alturas ya conocemos, por experiencias habidas en el mundo entero, que la cultura local se altera y, a menudo, se destruye en el momento en el que se la trata como motivo de atracción turística. No olvidemos que una de las características fundamentales del sistema capitalista es que todo aquello a lo que pueda ponerse precio se puede comprar y vender, de esta forma la cultura local es considerada y tratada como una mercancía más. Así es como el turismo tiene una gran capacidad para poder introducir modelos sociales modernos y destruir las sociedades antiguas (Mazón, 2001). Un ejemplo de esta situación lo encontramos en un texto de Greenwood (1978) que, al referirse a la localidad de Fuenterrabía, llega a afirmar: «La cultura está siendo empaquetada, con el precio correspondiente, para terminar por venderse tal como se venden los terrenos, los derechos de paso, la comida basura, el servicio de habitaciones».

En líneas generales, podemos decir que los turistas ven los paisajes, los objetos más característicos, pero en ningún momento entran de lleno en contacto con una cultura viva. Se preocupan mucho menos de los seres humanos que de las cosas que van a ver. Es así como el terreno se encuentra abonado para todo tipo de pillajes culturales y artísticos. El fenómeno expoliador se inicia tras las primeras ventas de antigüedades, de cuadros, de grabados, de tapices, etc. y, posteriormente, de todo aquello que llame la atención o la curiosidad de los visitantes. Paralelamente se van introduciendo todos aquellos productos que, detrás de lo «típico» que valoran los turistas, se fabrican de forma industrializada, al tiempo que se inventan fiestas y eventos culturales absolutamente ajenos a las tradiciones del lugar, pero que son demandados por los turistas.

El turismo también puede conducir a una degradación de las danzas clásicas o populares, folclo-



Figura 3. Folclorización de la cultura española, Archivo Tomás Mazón



Figura 4. Turismo cultural masificado en Pompeya, Archivo Tomás Mazón

rizándolas y convirtiéndolas en vulgares. Un ejemplo paradigmático lo tenemos en España, tierra de «bailaoras» y de toreros –son tópicos que se extendieron décadas pasadas en los que España no supera el perfil de sólo sol, fiesta y siesta–, ya que muchos de los turistas que nos visitan buscan una imagen estereotipada que les han vendido en su país de nuestra cultura y de sus habitantes, lo que folkloriza la cultura, surgiendo por toda la costa mediterránea gente disfrazada de «cantaores» y de «lagarteranas», así como creando situaciones de lo más estrambótico, artificial y ridículo (Figura 3).

Así pues, no todo son virtudes ya que el turismo cultural lleva aparejado diversos riesgos. La masificación o la casi «invasión» de algunos espacios o sitios histórico culturales generan inevitablemente un riesgo para el lugar. Pero no solo un peligro físico sino también una amenaza para el ambiente o la atmosfera que se respira en la zona. En el Diario La Vanguardia (2019) publican que Venecia nos enseña que las ciudades pueden morir de turismo. El turismo cultural masificado «ha provocado que ciudades como Venecia, Praga, Barcelona o Drubovnik han sufrido un proceso de deterioro ambiental que no solo afecta a la calidad de vida de la población local, sino que pone en riesgo la propia sostenibilidad del modelo». El caso de Venecia es quizás el más conocido ya que esta ciudad –Patrimonio de la Humanidad– se ha convertido en un parque temático que recibe más de 25 millones de turistas al año. Deterioro de su patrimonio histórico, los servicios básicos (residuos, limpieza viaria, transporte urbano, suministro de agua potable, consumo de energía, etc.) se ven al límite del colapso. A esto hay que sumar el acelerado proceso de abandono de la población local, que huye de la asfixia que el turismo provoca en Venecia (Figura 4).

A nadie debe extrañar que con la llegada del turismo moderno, el identificado con el modelo masificado de sol y playa, se han perdido casi todos aquellos matices didácticos y culturales que, antaño, tenía el viaje turístico, es más, sobre quienes lo practican ha llegado a recaer el tópico de que son personas que viajan con los «ojos cerrados» (Mazón, 2001).

La tendencia actual, entre los que provienen de familias económicamente privilegiadas, es el descalificar de plano a los turistas. Mofarse con desdén y mantener actitudes arrogantes frente a ellos está bien visto en su círculo socio-económico con una instintiva repulsión por las clases trabajadoras. Evitan ser denominados como turistas y, sobre todo, tratarán por todos los medios de no mezclarse con ellos. Los denigran con el convencimiento de que es gente extraña, sin instrucción ni refinamiento, una variedad de sujetos inimaginables tiempo atrás como turistas, cuando los viajes eran exclusivos para las personas acomodadas y que ellas mismas se consideraban eruditas, cultas y refinadas.

Paralelamente, en círculos intelectuales y académicos se propaga el fácil discurso de que buena parte de los turistas no superan el perfil de formar parte de una peligrosa turba de fábrica. Aramberry (2011) tiene razón cuando afirma que son muchos los estudiosos del turismo que permanecen enamorados del rechazo del turismo de masas. Afirman que ha habido una evolución en la demanda turística que ha ido degenerándose con el tiempo, con el convencimiento de que los únicos turistas son aquellos que cuentan con un alto poder adquisitivo.

Se apoyan en el discurso de que el turismo, en una primera época, era una actividad elitista, reservada a la clase aristocrática; en etapas posteriores se sumaron al turismo los burgueses, después los pequeños burgueses y, finalmente la clase media y obrera. Turner y Ash afirman sin rubor que la clase obrera se distingue inmediatamente por ser los únicos que se conforman con un hotel, una playa, mucho sol y la presencia de otros turistas de su misma nacionalidad. Afirman que *«su tótem es el de encontrar en la playa que visitan a una rubia bronceada en bikini, cuya sola presencia se basta para obnubilarlos y así no ser capaces de reparar en las peculiaridades – dan por sentado que negativas– del destino en el que se encuentran»* (Turner y Ash, 1991).

En definitiva, el propósito principal del turismo de masas es la visita a atracciones, sean genuinas o artificiales, organizadas para la conveniencia del turista de masas, en espacios que cuentan con todas la comodidades, han sido escenificadas y, en general, están sometidas a procesos organizativos eficaces (Aramberri, 2011). El objetivo es llegar hasta «ese» sitio para ver «en persona» lo que anuncia el folleto, o lo que han visto en el cine, en el programa de televisión, en el periódico o por los lugares en los que se desenvuelven personajes de la literatura. A nadie le interesa un París que no parezca París, con sus iconos, sus hitos eternos, aquello que es lo representativo de esta ciudad (Mazón, 2014).

Contrariamente, también existen personas instruidas, así como eruditos, especialistas, estudiosos o intere-

sados por la cultura y por el arte, o incluso los que se suman a la moda de acudir a lugares que cuentan con tesoros del arte universal, para quienes la riqueza histórico-arquitectónica, cultural y artística de determinados rincones del planeta es el principal motivo que les empuja en sus desplazamientos. Por esta razón, en aquellos lugares donde cuentan con una gran riqueza artística nos encontramos con legiones de turistas que pretenden, en un corto espacio de tiempo, ver el mayor número de museos, palacios y elementos conocidos y acreditados de la arquitectura y de las artes.

La aglomeración de personas puede llegar a depreciar el conjunto cultural y por ende a perjudicarlo e incluso hacerle desvanecer. La popularidad de algunos destinos genera que el turismo cultural se venda en todos los establecimientos del sector, ofreciendo como tal servicios que no lo son, como los parques temáticos, el turismo cinegético o espectáculos de agua, luz y sonido.

Es necesario distinguir dos tipologías claras de personas o turistas que visitan las zonas histórico-culturales. Por un lado se encuentran aquéllas que se desplazan, desde sus residencias, exclusivamente por motivos culturales y por otro lado las que viajan a través de una combinación de varias satisfacciones predominando el sol y playa o las compras y donde la visita de alguna zona cultural se sitúa en segunda o tercera opción a la cual se desplazan desde la zona costera o la ciudad y rara vez implica pernoctación en el área patrimonial.

Es un hecho que el turismo cultural está de moda y tiene un gran éxito. Las grandes empresas intermediarias de turismo, los tour operadores y las agencias de viaje ofrecen todo un elenco de posibilidades para que sus clientes, los turistas, puedan hacer un viaje cultural. Desde viajes que, en siete días, van a poder visitar una docena de ciudades italianas, conociendo en esos días medio centenar de iglesias, palacios, museos, etc., a aquellos otros que venden, a buen precio y con pagos aplazados, las Pirámides y el Valle de los Reyes con un crucero por el río Nilo, o el Taj Majal, las ruinas del Machu Pichu, o Nueva York. De tal forma que, los lugares más favorecidos en tesoros y patrimonio cultural, están siendo tomados por verdaderas legiones de turistas.

Los turistas suelen viajar envueltos en su propia burbuja cultural. Al llegar a las zonas turísticas, contrariamente a lo que cabría pensar, esperan estar lejos y, a la vez, cerca de sus lugares de procedencia. Quieren ver cosas extrañas, pero a través de su cultura, con los ojos de su cultura. Esta es la razón por la que la sociedad receptora se ve obligada a mercantilizar y trivializar su cultura para que el turista pague por ella. Puede haber contactos entre turistas y nativos, pero difícilmente se va a llegar a una verdadera comunicación como ya hemos dicho.

A estas alturas ya conocemos, por experiencias habidas en el mundo entero, que la cultura local se altera y, a menudo, se destruye en el momento en el que se la trata como motivo de espectáculo o atracción turística. La cultura es considerada y tratada como una mercancía más.

Por su parte, un amplio elenco de investigadores sociales, buena parte de ellos pertenecientes al mundo anglosajón, de los que cabe destacar a MacCannell, Urry, Turner y Ash, acusan al turismo de ser el responsable de acabar con culturas y tradiciones. Se han dicho y se siguen diciendo muchas inexactitudes y afirmaciones que no se justifican con estudios empíricos, simplemente son expertas opiniones que emanan, aparentemente, de su fino olfato sin aportar otra prueba que su experta opinión, lo que los catadores de vino llaman al olfato o la nariz (Aramberri, 2011). Lo más sencillo para este grupo y de sus fieles seguidores es enarbolar el estandarte de lo políticamente correcto o de una falsa progresía (Mazón, 2013).

### Los museos

Se quiera o no, y a pesar de que el turismo no tiene una buena reputación entre los gestores de museos, estos se han integrado en el complejo mecanismo de la industria turística y no hay ninguna ciudad, aunque tenga un modesto patrimonio cultural, «que no aspire a levantar un nuevo templo dedicado a los visitantes» (Donaire, 2012). Aún se puede ir más allá ya que los museos juegan un papel capital en las expectativas que de un destino

tiene el visitante. En algunos casos, un museo puede llegar a eclipsar el valor del lugar que le acoge, de manera que la ciudad llega a convertirse en casi invisible. Un ejemplo de esto lo tenemos en la localidad de Figueras que llega a ser ignorada por parte los 1,3 millones de visitantes que hacen largas y molestas colas para poder acceder al museo del pintor ampurdanés (Donaire, 2012) (Figura 5).

Así pues, debido a que juegan un papel decisivo en la elección de los destinos a visitar, los museos son considerados factores potenciales para el desarrollo del turismo cultural, dotando de un dinamismo a la industria que se refleja en diferentes perspectivas (Falero, 2019). Por lo tanto, los museos juegan un papel relevante en el aumento de la cuota del turismo e influyen positivamente en esta industria en sus ámbitos de origen, formando parte del impacto económico de una manera directa (Feo, 2011). Los museos tienen, por tanto, un papel significativo en el desarrollo de la industria del turismo. Los turistas gastan dinero tanto en los museos como fuera de ellos. Este gasto tiene una gran importancia para las economías locales, en particular cuando se trata de destinos populares. Además de influir en los impactos económicos, los museos pueden jugar un papel muy importante en la imagen positiva de sus lugares de procedencia que puede afectar tanto al turismo y al estatus de felicidad de los habitantes locales y, según algunas opiniones, la decisión de localización de ciertas empresas.

Este punto de vista coincide con el de Albert Blasco: «*los grandes museos constituyen un importante foco de atracción turística, sobre todo cuando realizan grandes exposiciones monográficas.*»



Figura 5. American Museum of Natural History, New York, Archivo Tomás Mazón

*Estas generan importantes flujos de visitantes y turistas cuyo objetivo principal es visitar el museo, pero que aprovechan su estancia para conocer la ciudad. El caso del Guggenheim es un claro ejemplo de ello, más del 80% de los visitantes de Bilbao tienen en el museo el principal foco de atracción»* (Blasco, 2006).

Los museos exponen, gestionan, archivan y conservan el patrimonio nacional histórico-cultural, además de producir y transmitir información. Las instituciones internacionales ligadas a los museos definen la tarea de estas entidades como proveedores de conocimiento sobre el patrimonio cultural y natural. Dentro de ese área, los museos documentan y conservan el patrimonio cultural, realizando a su vez investigaciones, programando sistemas de educación y comunicando toda clase de información relacionada con ese patrimonio, en ocasiones intangible. Son también los encargados de llevar a cabo actividades de exposición y publicación. Un museo es una institución cultural y de investigación, así como una autoridad de protección que debe proporcionar servicios múltiples a sus visitantes.

Además de llevar a cabo esas tareas que hemos mencionado, un museo funciona invariablemente como parte de la economía. Su servicio está principalmente relacionado con la conservación y la revalorización del patrimonio cultural, pero también puede acometer otras tareas, objetivos y acciones. Muchos museos, por sí mismos, son destinos turísticos importantes y, por lo tanto, proporcionan actividad económica relacionada con la industria del turismo y el comercio minorista. En la mayoría de los casos, los museos no pueden ser considerados como parte de la industria turística, pero, aún así, tienen un impacto considerable, en cuanto a participación, dentro de esa industria turística y de su posicionamiento. Para muchos turistas, los museos son las atracciones más importantes y, sin ellos, más de un viaje no se llevaría a cabo, o sería más corto.

Los tiempos van cambiando y los museos se han tenido que plegar a las nuevas pautas de comportamiento de los turistas. El museo, como emblema del turismo cultural, es a este respecto muy ilustrativo. Hasta no hace mucho tiempo la fotografía en su interior estaba prohibida, posteriormente, según los casos, se fue más laxo y se permite sin flash. La fotografía que el visitante trataba de obtener era la del cuadro u objeto de su interés para así tener la reproducción a su disposición. El gesto fotográfico compulsivo obedece a un intento de apropiarse de algo que se escapa, porque no lo puedes poseer materialmente mediante la adquisición, ni aprehender espiritualmente mediante la experiencia estético-simbólica. Sin embargo, la propagación de la imagen digital y su difusión en red hace de este hecho algo totalmente superfluo porque se encuentran en

internet más imágenes de las que alguien se pueda siquiera imaginar. Aparece así la modalidad del *selfie*. Los museos internacionales están animando a dicha práctica a los visitantes.

Sucede que con la masificación del turismo cultural nos encontramos, frecuentemente, ante situaciones que no dejan de ser surrealistas. Ponemos el ejemplo de un viaje realizado a París en el que pretendíamos visitar los principales hitos turísticos y culturales de esta ciudad. El Museo del Louvre era uno de los lugares a ver y en él el cuadro de la Gioconda de Leonardo da Vinci. Al entrar en la sala nos encontramos frente a una multitud de japoneses, armados con los teléfonos móviles para fotografiar a la Mona Lisa y hacerse el obligado *selfie*. Nos conformamos con verla de muy lejos y vuelta a casa contemplar el cuadro de nuevo en la pantalla del ordenador. Otro tesoro que pretendíamos contemplar directa y plácidamente era la Venus de Milo, rodeada también por un hervidero de turistas de las más dispares procedencias. Indudablemente, en la visita a los museos la masificación lleva al traste las ilusiones de los que los visitan. Afortunadamente, frente a las escalinatas en las que se encontraba la Victoria Alada de Samotracia había muy poca gente y, pasados los años, todavía conservamos la fascinación sentida con su visión.

### Alicante y el turismo

Los albores de Alicante como destino turístico se remontan a mediados del siglo XIX. El 4 de enero de 1858, procedente de Madrid, llegó el primer tren de largo recorrido de España a la estación de Alicante, aunque la inauguración oficial no se produjo hasta el 25 de mayo de ese mismo año, con la visita a Alicante de la reina Isabel II. Aprovechando esta ocasión los poderes locales conseguirían de la reina una orden por la que la ciudad perdiese su carácter de plaza fuerte. El Ministerio de la Guerra autorizó el derribo de las murallas, a pesar de la reticencia que en este tema se tenía por considerar todavía a la ciudad como plaza fuerte, artillada y que no podía expandirse fuera del recinto amurallado. Las consecuencias inmediatas de la visita de reina serían el que fuese desartillada y que se iniciase el derribo efectivo de las murallas y que Alicante iniciase un profundo cambio de su fisonomía urbana (Mazón, 1994).

Tuvo que llegar el año 1893 para que gracias al ferrocarril se propiciase un importante salto, tanto cualitativo como cuantitativo, en el turismo de Alicante, al comenzar su andadura un tren turístico que popularmente se conoció como *tren botijo*. Se trata de un tren que comunicaba la Villa y Corte con Alicante (Mazón, 2016). Con la llegada de los madrileños se abrieron los

balnearios en la Playa de El Postiguet y se levantaron los primeros hoteles en esta ciudad.

Muchos años han pasado y actualmente Alicante cuenta con una planta hotelera de calidad y una restauración reconocida y valorada. Dispone también de una variada oferta complementaria, aunque es aquí donde podemos registrar algunas debilidades. De igual forma, el paisaje urbano de Alicante, aunque sigue manteniendo su identidad de ciudad tranquila, cómoda y agradable, a la par que cosmopolita, moderna y dinámica, su escena urbana ha perdido parte del encanto que, en tiempos pretéritos, tuvo. A esta situación se ha llegado por las intervenciones inadecuadas en el entorno urbano y en su patrimonio histórico-arquitectónico que, en las últimas décadas, se han venido sucediendo.

Alicante ha cambiado, así lo ha hecho también la sociedad, las necesidades de los ciudadanos y por ende la forma de hacer turismo pues los propios turistas ahora son más expertos y exigentes con los viajes. A este cúmulo de nuevas situaciones se ha de añadir los desastres que a todos los niveles está causando la Covid-19. Por lo tanto no se puede seguir en esta ciudad sin contar con un nuevo Plan General –sigue vigente el PGOU de 1987– que se haga eco de las necesidades que en Alicante se precisan, entre las que hay que mencionar a las del turismo, tan importante aquí en la economía y en el empleo, tal y como se está demostrando en los tiempos de la Covid-19 que ha arremetido fuertemente sobre la actividad turística.

Nos encontramos ante un momento crucial para el turismo, puesto que las cosas ya no volverán a ser como antes de esta pandemia. Hay que repensarse pues lo que será el nuevo turismo y lo que van a demandar en sus viajes los nuevos turistas. Las administraciones públicas deben ser capaces de poner en marcha todos los mecanismos que sean capaces de atraer a los turistas. Por supuesto, los hoteleros y hosteleros saben perfectamente que la buena marcha de sus empresas va a estar supeditada, de forma indefectible, con tener sus establecimientos perfectamente adaptados a las nuevas exigencias obligadas por esta pandemia y saber transmitir a su clientela la confianza necesaria para que acudan a sus hoteles, restaurantes, cafeterías, etc. Probablemente uno de los principales retos que van a tener que afrontar los empresarios turísticos es el de la incorporación de los robots a los procesos operativos de los hoteles. Y en esta encrucijada ante la que se encuentra el turismo en general y los destinos turísticos en particular, la explotación de los recursos artísticos y de los museos son un referente de primera categoría. Es una realidad que destinos turísticos con una buena oferta de museos se constituye como un importante recurso en la oferta cultural y turística de una ciudad o, incluso, país.

La gente llega a las ciudades por diversidad de razones, bien para visitar amigos o familiares; para asistir a un evento cultural o deportivo; para buscar entretenimiento, para hacer compras y, entre otras, para visitar museos (Zapata, 2012). Cualquiera de estas razones explican sólo una pequeña proporción de todas las visitas y, obviamente, la participación exacta de cada una variará de una ciudad a otra (Law, 2000).

Los museos como parte de los equipamientos culturales en un destino pueden capitalizar oportunidades para atraer más turistas (Russo y Van de Borg, 2002), incluyendo a aquellos que no son significativamente motivados por la cultura (Silberberg, 1995). Aún más, los museos pueden también agregar valor a la experiencia turística (Jansen-Verbeke y Lierois, 1999).

Como un ejemplo del buen hacer entre la imbricación de museos y turismo, vamos a citar a la ciudad de Málaga. Málaga se ha convertido, desde hace no demasiados años, en un punto de referencia del turismo cultural dentro de las ciudades españolas. A los elementos patrimoniales clásicos, entre los que destacan monumentos históricos como la Alcazaba, el Castillo de Gibralfaro, el Teatro Romano o la Catedral de Málaga, entre otros, se une la amplia oferta de museos de muy diversa índole que se ha ido consolidando poco a poco a lo largo de estos últimos años.

Efectivamente, la apuesta de Málaga por el Turismo Cultural es notoria. Un total de 37 museos hacen de Málaga una de las más importantes capitales de la cultura tanto en España como en Europa. Entre éstos, destacan, por importancia y número de visitantes, el Museo Picasso y la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso, el museo Carmen Thyssen o el CAC. A esta oferta se une, además, los nuevos museos inaugurados recientemente, el Centre Pompidou Málaga (sede del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de Francia) y la Colección del Museo Ruso de San Petersburgo (García Mestanza y García Revilla, 2016).

Museos	Visitantes
Alcazaba	438.992
Gibralfaro	314.086
Catedral	294.984
Museo Picasso	410.568
Casa natal Picasso	114.305
Centro Arte Contemporáneo	495.417
Museo C. Thyssen	150.747
<b>TOTAL</b>	<b>2.219.099</b>

Tabla 1. Visitas a los museos de Málaga durante el año 2014. Fuente: OMAU, 2015. Elaboración propia.

Dada la encrucijada en la que actualmente se encuentra el turismo, con unos turistas cada día más

experimentados y necesitados en sus viajes de más y mejores experiencias, Alicante ha de saber establecerse como un importante punto de referencia en el turismo cultural. No vamos a glosar aquí las singularidades y las riquezas que en los museos de Alicante se pueden disfrutar, tanto por los residentes como por los que visitan esta ciudad. Podemos comprobar, cuadro 2, que los principales museos de Alicante cada vez están mejor posicionados como atractivo para los turistas, siendo visitados, a lo largo del año 2019, por 740.062 personas. Esto nos da pie a entender que una relevante parte de las visitas turísticas, una vez se vuelva a la normalidad tras los traumas generados por la Covid-19, tendrán como sobresaliente punto de encuentro a los museos y con ellos a las colecciones que forman parte de sus exposiciones permanentes así como las itinerantes.

Museos	Visitantes
MARQ	166.006
MUA	26.380
Lonja de Pescado	42.925
Centro Cultural las Cigarreras	7.988
MACA	84.888
Museo de las Hogueras	55.121
MUBAG (datos año 2017)	28.000
Museo Castillo de Santa Bárbara	277.922
Museo The Ocean Race	50.832
<b>TOTAL</b>	<b>740.062</b>

Tabla 2. Visitas a los principales museos de Alicante durante el año 2019. Fuente: datos facilitados por estos museos. Elaboración propia.

## Bibliografía

- ARAMBERRI, J. (2011). *Turismo de masas y modernidad. Un enfoque sociológico*. Madrid: CIS.
- BLASCO PERIS, A. (2006). *Tipologías turísticas. Un análisis de las distintas modalidades turísticas y de su impacto en el medio y en la sociedad de acogida*, Universitat de Girona.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, D.; GARCÍA GARCÍA, E.; BARRIENTOS BÁEZ, A. (2019). «La importancia del turismo cultural como medio de dignificación del turista y de la industria», en *Mediaciones Sociales*, nº 19.
- DE LA TORRE, Ó. (1980). *El Turismo. Fenómeno social*, México: Fondo de Cultura Económica.
- DONAIRE, J. A. (2012). «Turistas y museos. Apocalípticos e integrados» en ARRIETA, Iñaki (Ed.), *Museos y turismo: expectativas y realidades*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- FALERO FOLGOSO, F. J. (2019). «El patrimonio histórico artístico ante el turismo Cultural: una aproximación crítica desde la historiografía del arte» en *Anales de Historia del Arte*, vol. 29, ver: <http://dx.doi.org/10.5209/anha.66070>
- FEO PARRONDO, F. (2011). «Turismo cultural: museos en Asturias» en *Cuadernos de Turismo*, nº 27.
- FERNÁNDEZ FÚSTER, L. (1985). *Introducción a la teoría y técnica del turismo*, Madrid: Alianza Universidad Textos.
- GARCÍA MESTANZA, J. y GARCÍA REVILLA (2016). «El turismo cultural en Málaga. Una apuesta por los museos», en *International Journal of Scientific Management Tourism*, Vol. 2, nº3, pp. 121-135.
- GARTNER, W. (1996). *Tourism Development: Principles, Processes and Policies*. Nueva York: I.T.P.
- GONZÁLEZ, Y. (2018). «Los Museos en el turismo cultural», en *HOSTELTUR*, 1 de octubre. [https://www.hosteltur.com/comunidad/003140\\_los-museos-en-el-turismo-cultural.html](https://www.hosteltur.com/comunidad/003140_los-museos-en-el-turismo-cultural.html)
- GREENWOOD, D. (1978). «Culture by the pound: an anthropological perspective on tourism as a cultural commodization», en V.L. Smith (Ed.) *Hosts and guests*. Oxford: Basil Blackwell.
- JANSEN-VERBEKE, L.; LIEROIS, E. (1999). «Analysing Heritage resources for urban tourism in European Cities», en *Contemporary Issues in Tourism Development*, pp. 81-107. Pearce, D.G. & Butler, R.W. (Eds.). London: Routledge.

En el año 2004 el Foro Europeo de Museos otorgó el premio internacional «European Museum of the Year Award» al Museo Arqueológico de Alicante – MARQ–, galardón que reconoce los avances e innovaciones museísticas realizadas. De este modo, el MARQ, Junto con el Museo Guggenheim de Bilbao (2000), el CosmoCaixa de Barcelona (2006) y el Museo de Medina Azahara (2012), son los cuatro únicos museos de España que han recibido este premio.

Junto al MARQ, en Alicante se cuenta con otros museos de muy alto valor artístico y cultural y donde, en el cuadro 2, hacemos una relación de ellos y de las visitas que tuvieron el año previo a la Covid-19, el año 2019. Recalcamos pues, por lo dicho, que Alicante debe repensarse la clase de turismo con que quiere contar en un futuro próximo, una vez llegue la normalización, tras la pandemia iniciada en los albores del año 2020. Los retos van a ser muchos. La sociedad está en constante cambio, el turismo también y los turistas, como hemos dicho, ya no son los mismos. Buscan nuevas cosas, una ciudad equilibrada y cómoda, limpia y segura, con buenos servicios públicos, un comercio dinámico y una variada oferta complementaria. Y aquí es donde los museos de Alicante pueden ser uno de los elementos culturales y turísticos más valorados por los turistas y también, obviamente, por los habitantes de esta ciudad.

- LA VANGUARDIA (2019), 15 de mayo  
<https://www.lavanguardia.com/natural/ecogallego/20190515/462251623910/venecia-ejemplo-ciudad-afectada-turismo-masas.html>
- LAW, Ch. (2000). *Urban tourism. Attracting visitors to large cities*. Londres: Mansell.
- MAZÓN, T. (2021). «Los hoteles y los restaurantes españoles ante la Covid-19» en *Gran Tour, Revista de Investigaciones Turísticas*, nº 23, enero-junio.
  - (2016). «Orígenes y desarrollo turístico en Alicante: del veraneo al turismo de masas», en VERA REBOLLO, J.F. (coord.) *El turismo en Alicante y la Costa Blanca*, Alicante: CANELOBRE, núm. 66.
  - (2014). *El turismo. Lo bueno, lo feo y lo malo*. Alicante: Editorial Librería Compas.
  - (2013). *Una mirada crítica a los gurús del turismo*. Alicante: ECU.
  - (2001). *Sociología del Turismo*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
  - (1994). *La configuración del paisaje urbano en Alicante (1960-1990)*, Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert». Diputación de Alicante.
- MIGUEL ARROYO, C. (2014). «Arte y Turismo. De la construcción del mito romántico a la imagen propagandística de España», en *Arte y Turismo*, nº 39.
- OMAU (2015). *Análisis del turismo en Málaga*. Observatorio de Medio Ambiente Urbano.
- O.M.T. (2019) en enterat.com <https://www.enterat.com/ocio/paises-mas-visitados-mundo.php>
- PRIETO GUTIÉRREZ, J. J. (2015). «Turismo Cultural: el caso español» en *International Journal of Scientific Management and Tourism*, Vol. 2.
- RICHARDS, G. (Ed.) (1996), *Cultural tourism in Europe*. Oxford: Wallingford.
- RUSSO, A. y VAN DER BORG, J. (2002). «Planning considerations for cultural tourism: a case study of four European cities», en *Tourism Management* 23 (6).
- SANTANA, A. (2003). «Turismo cultural, culturas turísticas», en *Horizontes Antropológicos*, vol. 9, nº 20.
- SILBERBERG, T. (1995). «Cultural tourism and business opportunities for museums and heritage sites», en *Tourism Management*, 16 (5), 361-365.
- TURNER, L. y ASH, J. (1991) *La horda dorada*. Madrid: Endymar. Turismo y Sociedad
- VILLA, A. D. (2001). «El turismo cultural o la mercantilización de la cultura», en *Congreso virtual de Turismo 2001*, online en <http://www.naya.org.ar>.
- ZAPATA AGUIRRE, S. (2012). «El potencial turístico de los museos como recursos culturales urbanos. Un análisis de caso del museo de arte moderno de la ciudad de Medellín», en *TURyDES*, vol. 5, nº 12.

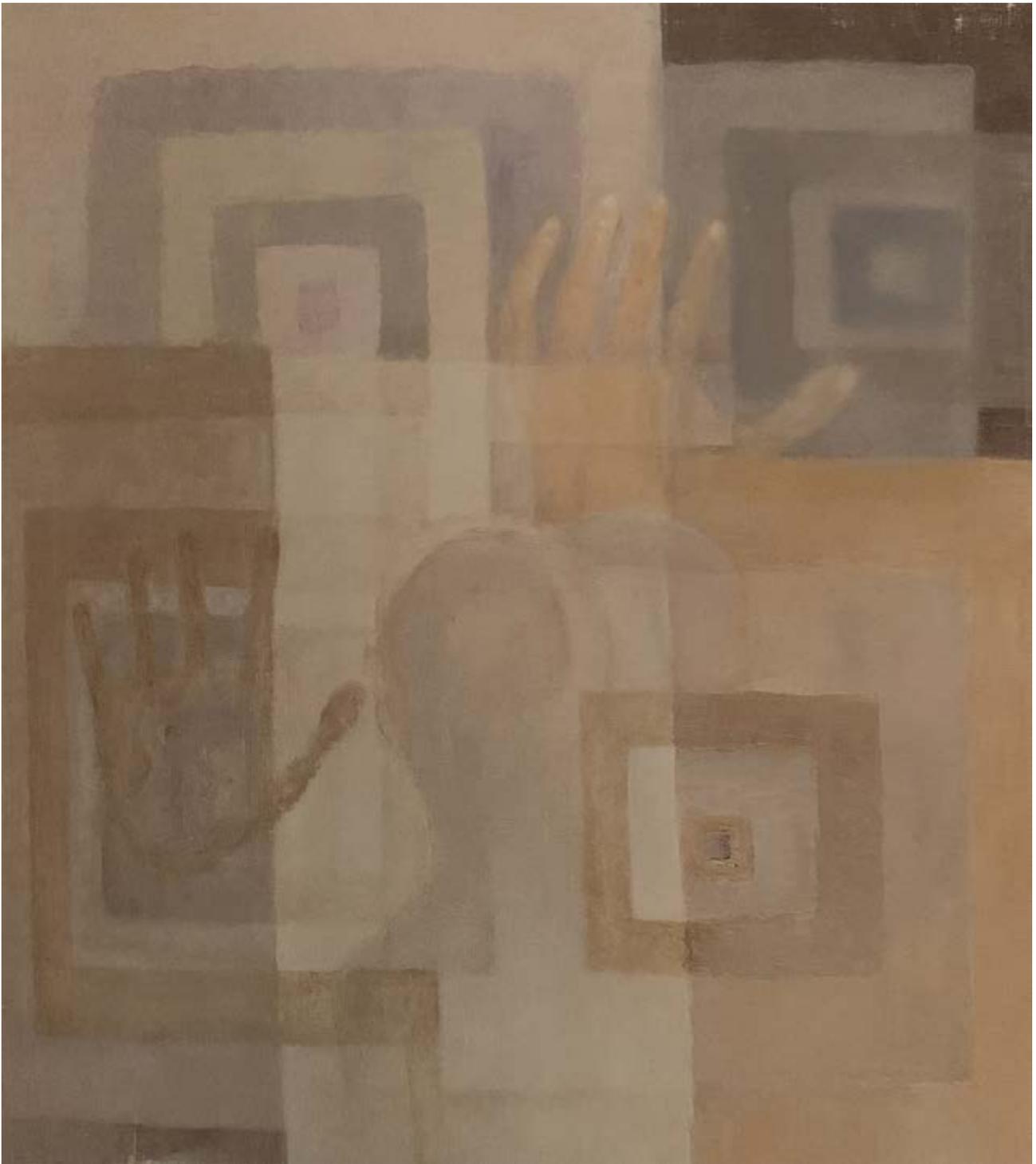


Figura 1. *Sin título*, Serie «L'home», 1968, Sixto Marco

## Grup d'Elx

---

Antonio Navarro Fernández  
*Universidad de Salamanca*

El final del s. XIX generó la agrupación de artistas debatiendo cuestiones estéticas, filosóficas y sociales, uniéndose en grupos afines en un periodo en que los *ismos* del arte rompían con la tradición estandarizada y abriéndose al nuevo siglo con es-

peranzas de cambios que, sin duda, rompieron con los cánones previos apoyados por discursos teóricos los cuales emplazaban a reflexionar sobre la situación del ser en un mundo convulso. Estos colectivos marcaron a su vez el discurso plástico del

panorama internacional hasta finales del siglo XX y, cómo no, España formó parte de esta estructura de creación con un nutrido elenco de artistas que, a pesar de las circunstancias, supieron estar ahí.

A mediados del siglo pasado, España comenzó a salir del ostracismo de la postguerra, del arte canonizado por un régimen de censura y control sobre todo lo que acontecía, permitiendo, con cierto recelo, la creación de diferentes grupos de trabajo que permitían dar una imagen de apertura «exportando» un *Arte* que reflejaba el sentir de cada uno de sus miembros, quienes se sabían observados desde la censura del momento. Colectivos que se congregaban desde la colaboración entre iguales, permitiendo una mayor visibilidad, trascendiendo fronteras físicas y creativas en las que se encontraba el país y marcando un punto de inflexión que germinó marcando unas líneas de acción que perdura, de una manera u otra, en nuestra memoria colectiva. Algunos de ellos como Dau al Set, El Paso, Equipo Crónica, Grup d'Elx y Equipo Realidad, aparecen como destacados en el panorama español en la revista americana *Flash Art*, que analiza la aportación de los movimientos y grupos de creación artística relevantes a nivel internacional entre 1890 y 1980 (Aguiló, 2002: 11).

La década de los sesenta supuso una época de transformación a nivel económico y social para parte de las grandes urbes, así como regiones geográficamente estratégicas, con un crecimiento efervescente debido a ciertas aperturas por parte del régimen que, si bien seguía limitando libertades, se expandía por intereses económicos a los países del entorno con el beneplácito de los Estados Unidos. Esto a su vez permitió viajar y conocer la producción artística contemporánea del momento, generando una simbiosis de creación contemporánea a su momento. Tal situación derivó en una creciente burguesía con poder económico que adquiría obras de arte, marcando ese estatus social que les diferenciaba del resto de la población, lo que contribuyó a su vez a una mayor investigación en el campo de trabajo de los y las creadoras del momento.

El sur del País Valencià no quedó ajeno a esta situación de crecimiento y expansión socio-económica, gestando varios de estos grupos como: Estampa Popular Valenciana, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Alcoiart y Grup d'Elx. Estos grupos reivindicaron su parcela de trabajo así como un ideario, en algunos casos político y social, propio del momento. Elche sin duda no fue una excepción, una ciudad en plena expansión industrial que contaba en 1900 con una población urbana de 14.218 individuos alcanzando 101.271 en 1970 (De la Calle, 1982: 3), lo que propició sin duda una reflexión en el grupo de artistas locales, en torno a lo que acontecía a nivel social, político y artístico nacional e internacionalmente.

Es así como el Grup materializa su primera exposición en marzo de 1966, en la Sala de Arte de la

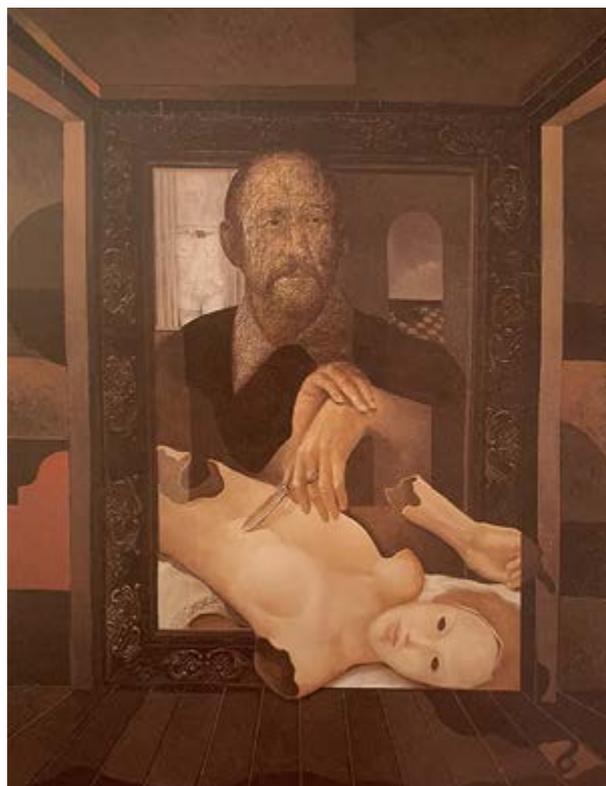


Figura 2. Retrato de Sixto Marco, 1973, Antoni Coll

Caja de Ahorros del Sureste de España, dirigida por Ernest Contreras, quien se convertiría más tarde en el teórico del grupo. Dicha exposición fue fruto de las reuniones llevadas a cabo por un reducido grupo de artistas ilicitanos formado por Sixto Marco, Albert Agulló, Pola Lledó, Tomás Almela, Joan Castejón, Galiana, Sanjuán, Andreu Castillejos y Casto Mendiola al que se sumaría el mallorquín (residente en Elche) Toni Coll. Sin embargo, no es hasta 1969 en EX\_PO 1 cuando el Grup d'Elx, se consolida como tal, conformado definitivamente por Albert Agulló, Sixto Marco, Toni Coll, Joan Castejón y Ernest Contreras como teórico, momento en el que se lanza el manifiesto del Grup d'Elx:

*«En el contexto de la sociedad moderna el trabajo artístico se manifiesta, en gran medida, como un hecho anacrónico en su iniciación y contradictorio en sus resultados. De un lado, se mantienen todavía, de espaldas al desarrollo real de la sociedad, los sistemas operativos artesanales y las secuelas individualistas del romanticismo. Del otro, se perpetúa la confusión entre valor y precio, con lo que la obra de arte pierde su carácter de experiencia cultural colectiva para convertirse en objeto de lujo, en signo distintivo del poder económico.»*

*Con la ambigüedad de esta situación, que afecta a la totalidad del proceso artístico, hemos tenido que enfrentarnos los componentes del Grup d'Elx.*

*Nosotros, que consideramos como función del artista la de manifestar, a través de la obra, la verdad del hombre, y que entendemos al hombre como un ser concreto, histórico, situado en una época y en una circunstancia, no podíamos conformarnos per-*

*petuamente con la ambigüedad. Pero ha sido, más allá de cualquier teoría, la práctica cotidiana la que nos ha señalado el camino posible, la que nos ha impulsado al trabajo en equipo, a los análisis objetivos, a la búsqueda colectiva de un nuevo lenguaje capaz de expresar, mediante técnicas operativas actuales la nueva realidad. Somos conscientes de que nos queda, en este sentido, mucho camino por recorrer. Pero así y todo, damos hoy otro paso para hacer frente a la confusión, entre valor y precio.*

*El valor artístico de nuestras obras podrá ser medido teniendo en cuenta sus contenidos estéticos y su eficacia social, pero no admitimos que sea metamorfoseado en rentabilidad económica, en valor monetario. Para evitarlo, hemos señalado, el precio de cada obra considerando, precisa y únicamente, el contravalor económico de los productos que la integran, desde el tiempo de trabajo hasta los materiales utilizados, igual que se hace con los productos de cualquier otra actividad laboral. Si con esto conseguimos, además de poner en evidencia el equívoco existente entre valor y precios, que nuestras obras lleguen a figurar en paredes no contaminadas por el lujo, consideraremos que hemos sido pagados con largueza. Pagados con una moneda que, ésta sí, es equivalente al valor artístico». (Contreras, 1969: 19).*

Posiblemente, es este último párrafo el que define el espíritu de un grupo subversivo con el sistema que quiere acercar el arte a todas las clases sociales, dándoles el valor monetario como cualquier otro producto manufacturado:

*«...la obra de arte siempre fue privativa del adinerado, y es preciso hacerla asequible al pueblo llano. Cargaremos en los precios lo estrictamente indispensable, hora de trabajo, valor del lienzo, pintura, marco, bastidor... y todo esto, desglosado, lo daremos a conocer al posible comprador, mediante unas tarjetas que adosaremos a los cuadros,... el precio de un cuadro es ajeno al arte que éste encierra, pero tenemos interés en que llegue a ese público que quizás, posee más deseo que dinero...» (Castejón, 2011: 5).*

Si bien, como nos recuerda Castejón, lo que conseguimos fue «que el burgués en vez de comprar uno, compraba cinco». Lo cual no aleja al Grup de su planteamiento ideológico, ya que prevalece la denominada «responsabilidad social de artista» con sus conciudadanos y una postura claramente humanista al respecto. Cierto es, que este manifiesto provocó algunas lecturas que no se ajustaban al espíritu del Grup, por lo que Ernest Contreras tuvo que matizarlo, expresando el rechazo a las leyes del mercado del arte de Adam Smith, en definitiva, darle el valor propio de la manufacturación de la obra de arte sin las plusvalías superfluas del mercado del arte, «pues lo paradójico venía siendo que los llamados artistas de la vanguardia revolucionaria

*solo producían para un mercado de millonarios, condenando al honrado pueblo a consumir cromos de almanaque, pues el honrado pueblo jamás ha tenido millones para adquirir obras de sus redentores estéticos...» (Agulló, 2002: 11).*

Desarrollaron una intensa actividad desde esa responsabilidad manifiesta, desde una postura ética que parte de dos premisas: la búsqueda de la identidad de la urbe industrial y la toma de una postura humanista al respecto desde la creación artística, la difusión y



Figura 3. *Apresado*, 1974, Albert Agulló

la colectividad que iba más allá de la propia ciudad, abriéndose a experiencias de la mano de Vicente Aguilera Cerni, José María Moreno Galván y Ernest Contreras, como muestran los dos encuentros desarrollados durante su periodo de vigencia.

Por lo tanto, analizar su trabajo permite ver la estrecha relación con el reconocido crítico valenciano Vicente Aguilera Cerni, promotor del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés, en Castellón, inaugurado en 1970 con la participación activa de los miembros del colectivo. Estos plantean la necesidad de tener un museo de arte para artistas locales en la ciudad ilicitana lanzando una propuesta al Ayuntamiento (*Elche*, 6 de diciembre de 1969), pero a los pocos días la propuesta se amplía a pintores no ilicitanos, acogiendo el Ayuntamiento la idea con simpatía (*Levante, Diario Regional del Movimiento* 30 de diciembre de 1969). Sin embargo, no es hasta diez años después que el MACE, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, se consolida como tal acogiendo una importante colección de artistas como, entre otros, Dau al Set, Grupo El paso,

etc., quienes definieron la vanguardia artística de la posguerra creando un museo contextualizado en un momento histórico de la historia de España, referente para cualquier investigador de este periodo. Sin olvidar que en su ideario aparece asociada la creación de una Escuela de Pintura que inició su an-

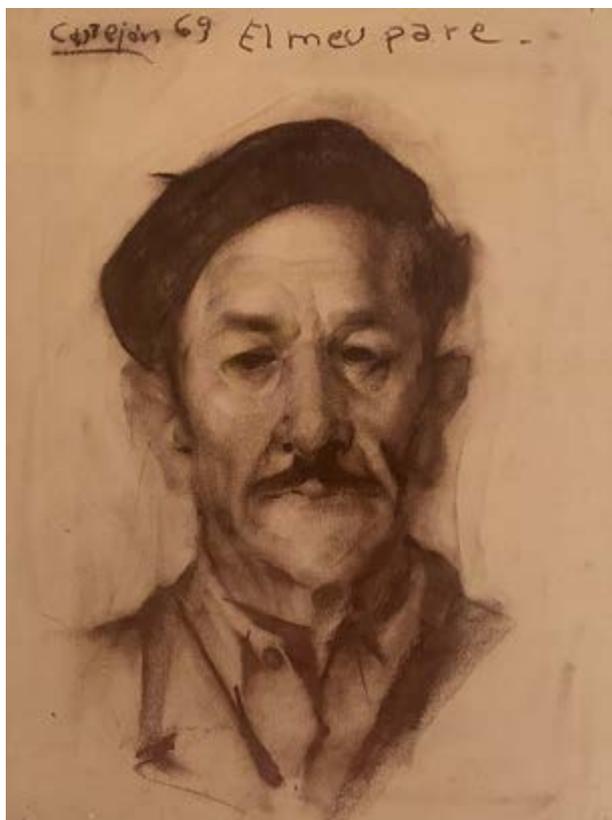


Figura 4. *El meu pare*, 1969, Joan Castejón

dadura en torno al Hort del Xocolater, la cual estuvo vigente hasta hace una década con el patrocinio de la CAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo, por donde distintas generaciones de ilicitanos iniciaron su acercamiento al mundo de las artes plásticas. Fue, sin duda, un laboratorio de creación, sociabilización e inclusión en la práctica artística dirigida por un nutrido grupo de profesores (Sixto Marco, Albert Agulló, Tomás Almela, Pepa Ferrández...), que marcó a la gran mayoría de estudiantes de todas las edades y estratos sociales que se acercaron a estas clases no regladas, académicamente hablando, pero llenas de cohesión y en las que aprender a observar, pintar y compartir se convertían en un práctica creativa más allá de un simple caballete.

Estas colaboraciones externas fueron el germen de dos encuentros entendemos que relevantes en el ámbito que corresponde. En noviembre de 1970, el Grup d'Elx realizan una primera convocatoria de los denominados «Encuentros Artísticos de Elche» En-Art I, esta propuesta consistía fundamentalmente en reunir en Elche, una vez al año, a los más significativos artistas españoles y a los críticos más preocupados por los problemas culturales del país con el fin de efectuar un intercambio

de opiniones y experiencias, tanto a nivel ideológico como práctico. Se organizaron ponencias y coloquios que tuvieron lugar en el Club de Amigos de la UNESCO, el cual fue subvencionado por el Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación de Alicante. El tema de este primer encuentro fue «La situación del Arte en la sociedad tecnológica», donde participaron: Equipo Crónica, Equipo Realidad, Anzo, Javier Calvo, Michavila, Teixidor, Yturralde, Antoni Miró, José Díaz Azorín, Manzanaro, Pau Lau, De Soto, Cantalapiedra y Sento, junto a Vicente Aguilera Cerni.

En 1973 se celebró el En-Art II, bajo la temática común: «La función del Arte en la sociedad actual» con un compendio de actividades desarrolladas y en el que se editó un catálogo con el prólogo de los coordinadores Vicente Aguilera Cerni, José María Moreno Galván y Ernest Contreras. Participaron como invitados los pintores: José Hernández, Vento, Canogar, Juana Francés, Mompó, Eusebio Sempere, Antonio Suárez, Juan Genovés, Juan Giralt, José María Labra, Pablo Serrano, Arcadio Blasco, Palazuelo, Cárdenas, Úrculo, Celis, Fraile, Romero, Amalia Avia, Lucio Muñoz, Amadeo Gabino, Orcajo, Fajardo, Gómez Perales, Amador, Antonio López, Antoni Miró, Sento, Roc, Alfons Saura, Fina Llacer, Alberto Romero, Salvador Soria, Schlotter, Lastres, Adriano, Candela Vicedo, Díaz Azorín, Manzanaro, Segundo García, Casto Mendiola y los miembros organizadores del Grup d'Elx: Albert Agulló, Antoni Coll y Sixto Marco.

Esto define el talante que plantean sus miembros, un espacio donde compartir experiencias, vivencias, reflexionar sobre lo que acontece en su medio,



Figura 5. *Figura pensant*, 1975, Antoni Coll



Figura 6. *Versus Deu*, 1969, Joan Castejón

estimulando a otros artistas a la investigación sobre cuestiones vitales para la época, desde la identidad cultural nacional y el lenguaje plástico en Europa, sin dejar de lado la libertad individual dónde suenan los ecos utópicos del mayo del 68. De este modo confluyen distintos aspectos que muestran la importancia del colectivo en un período tan decisivo, y si analizamos la trayectoria expositiva confiere ese peso social que recaba en la sociedad con cada una de las muestras realizadas.

Desde el primer germen del colectivo (1966) aparecen veintitrés exposiciones, si bien, observando pormenorizadamente la genealogía del mismo con los cinco miembros que vitalizaron el proyecto, diríamos que entre 1969 hasta 1975 realizaron dieciocho exposiciones, a las que cabe añadir dos exposiciones antológicas en los años 1982, 1983 y un merecido "Homenaje de Elche al Grup d'Elx", en diciembre de 2002.

Unas exposiciones que tuvieron una buena acogida de ventas entre el público, lo que proporcionaba a sus integrantes la posibilidad de investigar, producir y disponer de obra nueva. De este recorrido podemos afirmar que existe tres periodos de evolución en la investigación plástica de sus miembros: el primero abarcaría de 1966-69 en la que podemos destacar un periodo de sentido de colectivo, con una adecuación mutua al proyecto, siempre desde la libertad creadora, de cada uno de sus miembros, factor a destacar y que se mantuvo hasta el final. El segundo periodo se establece desde 1969 a 1972, tras la lectura del manifiesto y sus consecuencias con la ya mencionada reorganización de grupo, en el que encontramos un ciclo importante con doce exposiciones con gran afluencia de público y ventas lo que permite una mayor labor de investigación-creación por parte de cada uno de ellos. Por último, a partir de 1973 hasta su dispersión en 1975, tras el fin del ciclo de «Exposiciones de Campaña Popular. Ernest Contreras clausuraba de facto el trienio anterior, con la incidencia de la confusión entre valor y precio» (De la Calle, 1982: 8), recordamos ese factor en el que a la obra de arte se le otorga el precio en función de su ejecución como

elemento de consumo, con un valor en base al valor de los materiales y el tiempo de ejecución como hemos reseñado anteriormente.

En sí, el Grup d'Elx, siempre trabajó desde la independencia creativa, con criterios autónomos de cada uno de sus miembros, con el conocimiento del quehacer de todos y la individualidad del ser. Esto se aleja de otras agrupaciones con idearios plásticos comunes centrados en la semejanza y la identidad del colectivo. Esta individualidad-colectiva de los miembros, por lo tanto, es sin duda un elemento a destacar dentro de un mundo que inicia una globalización de semejanza que pone en peligro la identidad del ser.

De Ernest Contreras destacamos la labor crítica y la del ideario del manifiesto en el que se establecen los principios del Grup, así como las distintas aportaciones a lo largo de la vida del propio colectivo. Fue un pensador que proporcionó una amplia visión a lo que acontecía dentro y fuera, un mediador y un colaborador con otros críticos de arte que fueron esenciales en el panorama artístico nacional.

Sixto Marco, siguió su propio camino dentro de una trayectoria cosmogónica que traslada al soporte desde una maestría compleja en su factura, dónde la suma de veladuras aporta una sucesión de mensajes a desvelar por el espectador, recorriendo cada una de las parcelas del lienzo de manera pausada hasta obtener esa visión global que subyace en cada una de sus obras (Figura 1 y 7).

Joan Ramón G. Castejón, maestro del dibujo de una gran intensidad expresiva, genera desgarramientos como alegatos frente a la violencia física y moral, no alejada de su propia existencia como preso político, en la que nunca dejará de tener una contestación crítica al momento que le ha tocado vivir a lo largo de su trayectoria (Figura 4 y 6).

Albert Agulló, investigador nato de la materia, analiza el soporte y todas sus posibilidades desde una creación neofigurativa con cierta carga del informalismo, que subyace de manera permanente en su obra, el color, la madera, lo táctil, creando nuevos signos identitarios de su producción artística (Figura 3 y 8).



Figura 7. *Tríptico del retrat*, 1973, Sixto Marco



Figura 8. *L'home*, 1969, Albert Agulló

Antoni Coll, con un lenguaje propio que aborda de manera crítica y con una mayor dosis de ambigüedad el repertorio de la mitología erótica de la sociedad del momento, alegorías al cuerpo femenino encorsetado en estándares de idealización, donde la pintura da paso a otros materiales que construyen ese universo persona (Figura 2 y 5).

Por lo tanto, hacer un recorrido por el Grup d'Elx muestra un equipo de trabajo cohesionado en su esencia de grupo, donde cada cual desarrolla su trabajo desde la independencia creativa pero sin dejar de lado un ideario social y político propios del momento, con una labor de divulgación a otras clases sociales, rompiendo las barreras del precio del arte con nuevas reglas democratizadoras aún bajo un régimen totalitario, un grupo que se disgrega en 1975, entre otras cuestiones, por el fin de la dictadura y la deslocalización de algunos de sus miembros. En definitiva, no podemos olvidar la labor que realizaron durante ese periodo de la historia del Arte Español, aportando todo su buen hacer desde un rincón del mediterráneo.

## Cronología

1966

*Grup d'Elx*. Albert Agulló, Tomás Almela, Pola Lledo y Sixto Marco. Exposición nº 40 de la Sala de Arte de la Caja de Ahorros del Sureste de España, dirigida por Ernesto Contreras. Alicante.

*Grup d'Elx*. Albert Agulló, Joan Castejón, Toni Coll, Galiana. Galería Ariel, Palma de Mallorca.

1968

*Grup d'Elx*. Albert Agulló, Joan Castejón, Toni Coll, Sixto Marco y Sanjuán. Galería Papers Pintats d'Art, Alcoy.

1969

*Grup d'Elx*. Albert Agulló, Joan Castejón, Andreu Castillejos, Toni Coll, Pola Lledo, Sixto Marco, Casto Mendiola y Sanjuán. Sala Caja de Ahorros de Nuestra Señora de los Dolores, Elche.

*Grup d'Elx*. Albert Agulló, Joan Castejón, Andreu Castillejos, Toni Coll, Sixto Marco (Manifiesto, Exposición Campaña Popular). Club d'Amics de la UNESCO, Muchamiel.

*Grup d'Elx*. EXPO 1. Sala de la C.A.P. Caja de Ahorros Provincial. Alicante. Con esta exposición queda definitivamente constituido por Albert Agulló, Joan Castejón, Toni Coll y Sixto Marco.

1970

*Grup d'Elx*. EX-PO 2. Albert Agulló, Joan Castejón, Toni Coll y Sixto Marco. Sala del Ateneo Mercantil, Valencia.

*Grup d'Elx*. EX-PO 3. Albert Agulló, Joan Castejón, Toni Coll y Sixto Marco. Sala del Ateneo, La Laguna (Tenerife).

*Grup d'Elx*. EX-PO 4. Albert Agulló, Joan Castejón, Toni Coll y Sixto Marco. Casa de Cultura, Soria.

*EN-ART 1*. Encuentro artístico organizado, en Elche, por el Grup d'Elx y el crítico Ernesto Contreras. Ponencias y coloquios, Club Amigos de la UNESCO, subvencionado por el Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación de Alicante.

- Artistas Valencianos: Anzo, D'Antoni, De Soto, Pepe Azorín, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Joaquín Michavila, , Jordi Teixidor y José María Yturralde, entre otros.

- Artistas Alicantinos: Antoni Miró, Cía, Díaz Azorín, Manzanaro, Pau Lau, Sento, Albert Agulló, Joan Castejón, Toni Coll, Sixto Marco.

- Críticos de arte: Vicente Aguilera Cerni y Ernesto Contreras.

1971

*Grup d'Elx*. Albert Agulló, Joan Castejón, Toni Coll y Sixto Marco. Sala Santa Catalina del Ateneo, Madrid.

*Grup d'Elx*. Albert Agulló, Joan Castejón, Toni Coll y Sixto Marco Sala de la Diputación Provincial, León.

1972

*Grup d'Elx*. Albert Agulló, Toni Coll y Sixto Marco. Sala de la Caja de Ahorros Provincial, Alicante.

*Grup d'Elx*. Albert Agulló, Toni Coll y Sixto Marco. «El hombre y su situación en el tiempo presente». Críticos: Vicente Aguilera Cerni y Ernesto Contreras. Galería

*Grup d'Elx*. Albert Agulló, Toni Coll y Sixto Marco. Obra Cultural de la Caja de Ahorros, Antequera (Málaga).

1973

*Grup d'Elx.* Albert Agulló, Toni Coll y Sixto Marco. Sala de Exposiciones del Banco de Alicante, Alicante.

*Grup d'Elx.* Albert Agulló, Toni Coll y Sixto Marco. Galería Punto, Valencia.

EN-ART 2. Encuentro artístico organizado, en Elche (Hotel Huerto del Cura), por el Grup d'Elx y el crítico Ernesto Contreras. Participan los críticos de arte Vicente Aguilera Cerni, José María Moreno Galván y Ernesto Contreras.

- Pintores de Madrid; José Hernández, Pablo Palazuelo, Cárdenas, Urculo, Celis, Vento, A. Lorenzo, Raba, Juan Romero, Canogar, Juana Frânces, Monpó, Sempere, Suárez, Orcajo, Fajardo, Genovés, Pepi Sánchez, Elvira Alfageme, Giralt, Labra, Ceferino Moreno, Gómez Perales, Amador, Pablo Serrano, Arcadio Blasco.

- Pintores de Alicante: Antoni Miró, Roc, Sento, Alfons Saura, Fina Llâcer, Alejandro, Ribera Girona, Alberto Romero, Salvador Soria, Schlotter, Lastre, Adriano, Candela Vicedo, Cía, Manzanero, Pau Lau, Casto, Albert Agulló Toni Coll, Sixto Marco.

1974

*Grup d'Elx.* Albert Agulló, Toni Coll y Sixto Marco. Galería Aritza, Bilbao.

## Bibliografía

- AGULLO, A, DE LA CALLE, R. (2002), *Grup d'Elx, Homenaje a Sixto y Ernest Contreras* (Catálogo exposición), Instituto de Cultura Ajuntament d'Elx.
- CONTRERAS, E. (1988), *Sixto* (Catálogo exposición), Sala d'Exposicions. Caixa d'estalvis provincial d'Alacant.
- DE LA CALLE, R. (1982), *Grup d'Elx. Antològica 1969-1975 y 1982* (Catálogo exposición), Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Alicante.

1975

*Grup d'Elx.* Albert Agulló, Toni Coll y Sixto Marco. Galería Laietana, Barcelona.

*Grup d'Elx.* Albert Agulló, Toni Coll y Sixto Marco. Galería Carmen Durango, Valladolid.

*Grup d'Elx.* Albert Agulló, Toni Coll y Sixto Marco. Galería Italia, Alicante.

1982

*Grup d'Elx.* 1ª Exposición Antològica, Albert Agulló, Joan, Castejón, Toni Coll y Sixto Marco. Sala Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante.

1983

*Grup d'Elx.* 2ª Exposición Antològica, Albert Agulló, Joan, Castejón, Toni Coll y Sixto Marco. Diputación Provincial de Valencia, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Valencia.

2002

*Grup d'Elx, Homenaje a Sixto Marco y Ernest Contreras.* Homenaje del Elche al Grup d'Elx. Albert Agulló, Joan, Castejón, Toni Coll y Sixto Marco. Institut Municipal de Cultura, Ajuntament d'Elx.

## Webgrafía

- [https://elpais.com/diario/2002/12/26/cvalencia-na/1040933890\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/12/26/cvalencia-na/1040933890_850215.html) (Recuperado 27 de junio 2021).
- <https://www.elche.es/museos/mace/enlaces/> (Recuperado 27 de junio 2021).
- <https://www.elche.es/museos/mace/el-grup-delx/> (Recuperado 27 de junio 2021).
- <https://masmoulin.blog/2021/01/13/grup-delx-billet-n-410/> (Recuperado 27 de junio 2021).
- [https://joancastejon.net/wp-content/uploads/2019/01/Textos\\_bibliograficos\\_JOAN\\_CASTEJON.pdf](https://joancastejon.net/wp-content/uploads/2019/01/Textos_bibliograficos_JOAN_CASTEJON.pdf). (Recuperado 27 de junio 2021).



Figura 1. El puerto de la ciudad de Alicante remodelado, principios del siglo XX, Archivo Histórico Municipal de Alicante, Colección Francisco Sánchez

## Mar en las tierras. Artistas alicantinas en la cultura contemporánea

Raquel Puerta Varó  
*Universidad de Salamanca*

La presencia de la mujer en la cultura ha sido denostada a lo largo de la historia y, en escasas ocasiones, se le ha otorgado el reconocimiento merecido. El vestigio histórico de las mujeres en relación con sus aportaciones es fundamental para el correcto desarrollo de la humanidad y, tristemente, ha sido manipulado a lo largo de su existencia. El ámbito de la creación es relevante para el desarrollo del individuo en todos sus aspectos y la importancia de las acciones y contribuciones generadas por la mujer han contribuido a lograr gran parte de la equidad (que hoy es perceptible) en la sociedad contemporánea (Instituto de la Mujer, Ministerio de Igualdad).

La responsabilidad de los ciudadanos es velar por la recuperación y reconocimiento de aquellas figuras femeninas olvidadas, e incluso desconocidas, que han formado parte de la construcción de un pensamiento ecuánime y defensor de las libertades y los derechos comunes para todos los individuos pertenecientes a esta sociedad. Hechos llevados a cabo desde todos los ámbitos profesionales, poniendo en valor la ciencia, la cultura y el saber. La producción en estos entornos se traduce en símbolo de los valores referidos al arte, la literatura, la artesanía o la investigación científica, entre otras disciplinas, siendo obviada la legitimación de la labor de las mujeres como estandartes de innumerables creaciones y descubrimientos.

Y es que todo deriva de la profana y secular tradición consistente en obstaculizar a la mujer como

legitimadora y preservadora de haciendas y acervos culturales, privándola del acceso a cualquier tipo de educación e impidiendo el desarrollo de todas aquellas capacidades que fomentan el acto de la creación. A este hecho se le anexiona la imposibilidad de optar a espacios y ámbitos tanto de concepción y construcción de obra, como de promoción y/o difusión, ya que se las extrae e incluso expulsa, de los círculos conformados para estas acciones y actos. Se apoltrona pues, la preponderancia masculina en la cultura en general y, por ende, en el pensamiento social, convirtiéndose la derogación de este fenómeno en una ardua cruzada que, a día de hoy, continúa con más fuerza si cabe.

La escasa representación de la mujer como sujeto relevante en la cultura contemporánea ha conllevado que su visibilidad social se perciba como la de un individuo de segunda, ya que es evidente la desmedida diferencia de su presencia tanto en puestos de responsabilidad, comités, organismos, academias, museos o jurados vinculados a la cultura. Se condiciona así la evolución y, por tanto, el avance, en torno a la igualdad de los ciudadanos en el sistema, puesto que se continúan fomentando todos aquellos comportamientos que se han desarrollado siglos atrás, en los que la deficiencia sociolaboral de la figura de la mujer correspondía a su bajo reconocimiento como individuo, siendo una paria perteneciente a un sustrato denominado inferior e incluso servil. Ha sido (y sigue siendo en

demasiadas ocasiones) un individuo carente de voz y voto, desprovisto de la merecida distinción por la función ejecutada en ámbitos artísticos, sociales, educacionales, culturales y laborales, pero esta situación se debe modificar mediante su visibilidad tanto en el espacio público como en el privado (Guirao Mirón, 2021).

Los siglos XIX y XX han supuesto cierta evolución en lo que al reconocimiento de la mujer se refiere, importunando de algún modo a los pensamientos y acciones reivindicadas por el concepto patriarcal. Esto significa pues, que existe una necesidad de destacar los intereses intelectuales y culturales de la mujer y la responsabilidad que ésta tiene en el espectro social común, compuesto por un panorama en el que artistas, escritoras, pedagogas, filósofas, docentes... apuestan con sus quehaceres por la visibilidad y modernización de su figura. La normalización de esta supuesta realidad, ponderada a nivel internacional, se pretende más fehaciente en el panorama español debido a la incesante batalla, en la gran mayoría de las ocasiones desde las sombras, de las luchadoras pertenecientes a los últimos siglos. Personajes que, mediante sus artículos, relatos, imágenes, esculturas, pinturas, ensayos y/o conferencias, han logrado poner un escaso hilo de voz en la sociedad la época.

Es sabido que la mujer española, durante siglos, ha sido subyugada y silenciada en lo que a libertades se refiere, y no solo eso, sino que se ha fomentado una figura femenina encantadora, ignorante y sobre todo sumisa, y estas cualidades se le han seguido otorgando a finales del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX. Se le ha privado de culturización e incluso de educación y se han jactado de este hecho plasmando por escrito frases tales como: «*gentes felices, mozas sin contaminar aún, que viven muy a gusto sin leer libros de filosofía ni críticas bibliográficas*» (Ena Bordonada, 2021: 27). Oraciones de este tipo hacen vislumbrar un final de periodo decimonónico bastante obsoleto y con grandes carencias en relación con la igualdad del individuo. Consecuentemente, ante este paternalismo exacerbado, las intelectuales, artistas plásticas y escritoras intentan, mediante sus obras, proyectar un mensaje que invite al cambio, al acercamiento y al reconocimiento merecido.

Los siglos XIX y XX van a contemplar una eclosión de la mujer en la sociedad, pero también una incesante lucha que sigue derivando en derrotos poco esperanzadores hasta mediados del XX, con reivindicaciones silenciadas, pero presentes, en la cimentación de la mujer española contemporánea. La innovación resultante de la modernidad referida a finales de 1800 y principios de 1900, ha sido un camino arduo y con gran cantidad de trabas, en el que se ha generado un ambiente desfavorable en innumerables ocasiones para la mujer, siendo raramente

reconocido su quehacer en la época decimonónica y siempre desde una perspectiva cargada de paternalismo. No obstante, hay que destacar algunos elogios que se plasman en papel como, por ejemplo, hace Rubén Darío en «La mujer española», de 1900, Pardo Bazán o Concepción Arenal. (Ena Bordonada, 2021) Visibilizar que la concepción de la mujer estaba modificándose en Europa, repercute directamente en la sociedad española, sobre todo en lo que a la figura femenina se refiere, atisbando así un periodo relativamente fecundo desde el punto de vista de participación, creación y reivindicación.

En este periodo se logra que la mujer reciba una educación básica a la par que la del hombre, pero obviamente con carencias, y se consolida cierto número de mujeres con estudios y nivel intelectual, con independencia laboral y profesional en su ámbito y con título universitario. España se desarrolla pues, como un país que apoya relativamente la modernización de la mujer y, es que, estos supuesto avances se ven analizados y revisados desde una perspectiva religiosa y social, cuestionando conductas que en ocasiones acaban derivando en el abandono, por parte de la mujer, de sus logros para ocuparse de su hogar. Aún con este planteamiento, las incondicionales luchadoras continúan abogando por esa importante reivindicación y consiguen consolidarse mediante agrupaciones y afiliaciones, en las que el apoyo y defensa en grupo procuran logros encomiables. Se apuesta por conquistar espacios exclusivamente dirigidos y concurridos por hombres, llegando a formar parte de círculos de creación, publicación y/o exposición, procurando con ello generar una línea educativa creada por y para la mujer. Este hecho, propicia que se visibilicen las necesidades y problemas en la sociedad, revelando lo que supone la modernización de la mujer española, siendo el arte, la literatura, y la prensa en general y especializada, las vías de divulgación que permiten hacer desaparecer a la figura femenina como receptora pasiva, para convertirse en generadora de nuevos lugares de comunicación (Ena Bordonada, 2021).

Esta inquietud se activa desde diferentes puntos de la geografía española, desde zonas particulares que fomentan el alfabetismo de la sociedad, concretamente de las mujeres, y propician la aparición de asociaciones, escuelas, residencias universitarias, proyectos colaborativos y centros de reunión, todos ellos generadores de núcleos de intercambio de pensamientos, sabiduría, inquietudes o ideas. El triunfo del trabajo colectivo propicia el desplazamiento de estas agrupaciones entre pueblos, provincias o comunidades, aportando una libertad de movimiento ausente hasta el momento, que contempla a las mujeres trabajadoras, educadoras, intelectuales, obreras, abogadas, médicas mujeres adelantadas en la defensa de libertades. Consecuencia de ello ha sido, por un lado, que estas pioneras de la salvaguardia del pensamiento femenino hayan podido asentarse, desarrollarse y madurar en

España y, por otro, la obligada huida de su país natal, propiciada por la incomprensión social que viene dada por la necesidad de construir una nueva mujer.

Se plantea pues en este tiempo, una reflexión en torno a la consecuencia de la enseñanza y la educación que se logra por y para la figura femenina, las condiciones a las que se enfrenta y la situación sociocultural imperante. Este hecho varía dependiendo de la zona de la Península en la que se centre el desarrollo, procurando unos lugares con mayor proliferación que otros, pero en gran parte de las ocasiones evolucionando en paralelo en tiempo. Las grandes ciudades se establecen como centros culturales con mayor actividad, pero no hay que obviar la proliferación de las urbes de menor tamaño y densidad de población. Estas provincias propician el surgimiento de artistas mujeres que, no por encontrarse en zonas de menor producción, redujeron sus dificultades en torno a la educación y desarrollo cultural. Su silenciamiento social original, sobre todo en las pequeñas poblaciones, la dificultad (o imposibilidad) del acceso a una formación reglada y, aunque en determinadas situaciones algunas lo llegaron a conseguir, se les sigue negando el reconocimiento del varón (Sánchez Izquierdo, 2016). En el ámbito artístico, la mujer se mantiene durante este tiempo como mera aficionada a las manualidades y, a lo sumo, a la artesanía, conviviendo íntimamente con las tareas del hogar, hechos que se asientan en el pensamiento social común, aunque en ocasiones y tras mucho empeño, algunas de estas luchadoras logran exponer en muestras locales e incluso nacionales.

La escasa hegemonía de la figura femenina en la élite artística se acentúa conforme existe un alejamiento de los centros culturales: las grandes ciudades promueven lugares de aprendizaje y, por lo tanto, se les brinda cierta o mayor accesibilidad; sin embargo, en las pequeñas urbes se restringe su presencia, aunque este hecho no ha impedido que se desarrollen grandes pintoras, escritoras y escultoras, como sucede en la zona mediterránea. El litoral conforma un estrecho vínculo entre el mar y la tierra, y este hecho conlleva innumerables ventajas debido a que estas ciudades costeras se forman y estructuran en torno a su orilla.

La fachada mediterránea ibérica ha estado, histórica e irremediablemente, conectada al mar y, como consecuencia, a sus puertos, constituyéndose en estas zonas costeras ciudades mercantiles emergentes en las que se configura un estilo de vida modernizado y, en ocasiones, ciertamente burgués. Estas poblaciones advierten un cambio a finales del siglo XIX que se traduce en un crecimiento demográfico, industrial, comercial y cultural más o menos profuso, dependiendo de la ciudad en cuestión. Destaca en este aspecto la ciudad de Alicante, en la que se observa una estrecha ligazón entre el puerto y la urbe,

ya que se convierte en la puerta del mar, debido a la creciente actividad comercial y lo que esto conlleva, como es la ampliación y conectividad a nivel terrestre con el resto del país. Se apuesta por un auge en lo que a la enseñanza, al ocio y al entretenimiento se refiere, disminuyendo el analfabetismo, aumentando el nivel cultural e intelectual, e iniciándose a su vez la actividad en los ateneos, clubs, hipódromos, etc. Este tipo de actividades subraya la importancia de la capital alicantina como se expresa en el artículo de Rueda, Sazatornil y Delgado titulado *Las principales ciudades portuarias en la España del siglo XIX* y que indica textualmente:

*«Alicante fue la primera ciudad costera española que se conectó por ferrocarril con el centro peninsular, en concreto, con Madrid en 1858. Esta circunstancia estimuló la actividad portuaria hasta el punto de que Alicante se convirtió en una puerta de entrada por mar de personas y mercancías que, desde allí, se desplazaban en ferrocarril hasta la capital, al tiempo que se reforzaba el papel tradicional del puerto de Alicante como puerta de salida de los productos agrarios (lana y cereales) de la región castellano-manchega»* (Rueda, Sazatornil y Delgado, 2008).

La contundencia con la que Alicante se asienta como una de las ciudades con mayor peso en lo que a circulación de mercancías, tráfico de buques y comercio en general se refiere, le otorga un estatus de centro neurálgico y articulador de nuevas vías de intercambio y transporte. Consecuencia de este hecho es la ampliación de la ciudad y claro está, de la zona portuaria, con todo lo que esto conlleva: desde reformas a nuevas construcciones y estructuraciones urbanas, en las que dialogan mar y tierra, abriendo la ciudad más allá del territorio conocido. Los viajes y viajeros, así como todo lo que engloban las nuevas actividades y activos, señalan a esta urbe como nuevo lugar de reunión para todo tipo de gentes de distinto estrato social. Las sociedades novencentistas y de principios del siglo XX, abordan la dársena alicantina como nuevo espacio público con enorme valía patrimonial (Navarro Vera, 2005: 48-51). La relación que se establece pues, entre los espacios portuarios y los urbanos, es francamente estrecha, produciendo un diálogo entre sociedad y entorno que fomenta, de algún modo, la atracción por parte de intelectuales, artistas o pensadores de la época, destacando Germán Bernácer, Gabriel Miró, Azorín u Óscar Esplá entre otros, al margen de empresarios (Sánchez Izquierdo, 2016). Este auge referido al intercambio comercial y portuario conlleva, desde mediados del XIX, un importante avance cultural y sobre todo humano, teniendo cabida en la ciudad centros culturales, salas de lectura y espacios de

reunión entre artistas, literatos o intelectuales, fomentándose así un progreso de gran importancia social (Figura 1).

Es por tanto destacable, la accesibilidad al ámbito artístico levantino (y concretamente al alicantino), que prospera considerablemente, proporcionando ciertas facilidades a las mujeres, que hasta el momento estaban excluidas de estos círculos. La ciudad brinda algunas oportunidades en lo que al mundo del arte se refiere, siempre teniendo en cuenta que van a enfrentarse igualmente a los prejuicios tradicionalistas y sociales, que en las provincias se presentan más acentuados que en las grandes ciudades. No obstante, no se debe obviar la lucha y el ímpetu que muestran estas activistas culturales, que pretenden asentar un espectro artístico, en el que la mujer pueda desarrollarse como creadora plena, contribuyendo al florecimiento cultural. Esta participación se fecha entre siglos y se debe destacar que muchas de las participantes logran alcanzar cierto reconocimiento e incluso éxito en los estamentos socioculturales, previas duras críticas, limitaciones e incluso, condiciones.

Las creaciones que durante estos periodos desarrollan estas mujeres alicantinas, ponen en valor su importancia en la renovación del panorama artístico de la provincia, en el que se intenta asentar un imaginario constructivo donde el interior y la costa se funden en un relato que apuesta por la igualdad. Este hecho se propicia, en parte, por la apuesta que realizan ciertos artistas e intelectuales de la época, al fomentar y contribuir al acceso a escuelas y centros de arte. Destaca en este sentido la figura de Lorenzo Casanova<sup>1</sup>. Este artista alcoyano, que se establece en la capital de la provincia en 1885, funda dos años después la Escuela de Bellas Artes o Academia de Arte<sup>2</sup>, en la que se imparte escultura, dibujo y pintura, acogiendo a una agrupación de jóvenes que posteriormente se convertirá en estandarte de las artes alicantinas, en las que destacan tanto hombres como mujeres, aunque estas últimas se verán poco reflejadas en las publicaciones de la época. Se encuentran en cambio, varias reseñas de nombres tales como Emilio Varela, Lorenzo Pericás, Vicente Bañuls o Fernando Cabrera Cantó, entre otros (Pérez Guardiola, 2021). La Escuela fundada por Casanova no es la primera que se crea en Alicante, ya que en el siglo XVIII, aunque con dificultades debido a la situación social y artística de estancamiento sufrida en siglos anteriores, se establece el Taller de los Espinosa, «el más importante de la ciudad de Alicante del Setecientos» en la formación de artistas (Pérez Guardiola, 2021), encabezado por el afamado pintor Agustín Espinosa Cervera y sus hijos. También es reseñable recordar las palabras de Viravens en su crónica (1876) en la que comenta que la «primera Escuela de Dibujo oficial de la ciudad» se creó en 1795 en el Consulado Marítimo y Terrestre, que ocupaba un edificio de arquitectura academicista con facha-

das a la Plaza del Mar. Entre los primeros alumnos, nombra a Ramón Guillem y Llobregat, Joaquín Berenguer, Vicente Rodes Aries, José Peyret y Bosque y José Aparicio Inglada (Pérez Guardiola, 2021).

El creador alcoyano Casanova es uno de los mayores conocedores de autores de la época, debido a su amplia formación en Madrid, Valencia e incluso Roma (gracias a la beca otorgada por la Diputación de Alicante en 1873)<sup>3</sup>, e instaura un espacio de encuentro y aprendizaje estudiado por sus sucesores. Crea una escuela derivada de su quehacer, en la que destacan nombres propios como Heliodoro Guillén Pedemonti (1863-1940), Lorenzo Pericás (1868-1912), Andrés Buforn (1877-1943) o Lorenzo Aguirre (1884-1942), pero sobre todo hay que pronunciarse en lo que a la figura de la artista femenina se refiere. Casanova apuesta no solo por formar pintores, dibujantes o escultores, sino que se involucra en la educación artística de gran número de mujeres alicantinas y, consecuentemente, en su proyección en el panorama cultural de la época, por medio de su participación en exposiciones o concursos de índole provincial e incluso nacional. Se debe destacar que la incorporación de la mujer en el estudio de las artes se atestigua mediante escasos escritos, siendo uno de ellos el realizado por Carmelo Calvo en *Bocetos y Episodios*, donde señala: «(...) Tener en su estudio, manejando el lápiz ó el pincel, un grupo de niñas (...)» (Sánchez Izquierdo, 2016:14).

Este espectro de nuevos creadores (y en particular, sorprendentemente para la época, de nuevas creadoras) pertenecientes a la escuela del pintor alcoyano, se proyecta en la exposición que se lleva a cabo por medio de la Sociedad Económica de Amigos del País en el año 1894, titulada *Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante*<sup>4</sup>. A la muestra asisten reputados autores de la época como Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo o Fernando Cabrera (primera medalla en la categoría de pintura), entre otros; siendo lo realmente importante y reseñable, la incorporación de siete artistas mujeres: de Madrid acudieron Emilia Alejandro y Robles e Isabel Baquero y Rosado, desde Cádiz asistió Elena Álvarez de Cortázar (natural de Manila), de Valencia Fernanda Francés, María Lomellino desde Palma de Mallorca, y Marta Maillé y Laura García de Giner de Alicante. Los aprendices de Casanova destacaron con sus creaciones y los medios comentaron sus obras, obviando la gran mayoría de ellos los nombres de las dos artistas alicantinas (Sánchez Izquierdo, 2016:15). Nuevamente, los prejuicios en torno al trabajo de la mujer en la cultura y el arte vuelven a estar presentes, a pesar de la insistencia de Casanova en apoyar la participación de estas creadoras, siendo los medios y la propia sociedad la guillotina que impide una mayor participación femenina. Esta escuela es pionera y progresista en lo que a la enseñanza igualitaria se refiere y apuesta por el talento, el cual se ve premiado en la exposición

con menciones a Laura García de Giner (Figura 2 y 3), Emilia Alejandro y Fernanda Francés (Sánchez Izquierdo, 2016: 15). Es cierto que parte de las mujeres acomodadas de la época practican actividades artísticas a modo de afición, hecho que viene dado por el entorno doméstico en el que están sumidas y el poco apoyo por parte de sus consortes, ya que no las consideran capaces de crear. Sin embargo, esto no ocurre con algunas de las discípulas de Casanova, como es el caso de Laura García, la cual recibe por parte de su esposo, conocedor de las artes e intelectual, un sostén raramente habitual en la sociedad de la época. Esta artista alicantina se convierte en un estandarte y atestigua, en parte de sus escritos, que no es una tarea fácil aún con el apoyo recibido, ya que se encuentra con diversas vicisitudes para acceder a una educación artística oficial, sobre todo en las provincias.

Alicante, debido a la unión que se establece entre el progreso derivado de la actividad portuaria y el interior más agrícola y rural, consigue conjugar un ambiente cultural y artístico destacable en el que la mujer tiene cierta cabida, pero sin olvidar que la sociedad en general no termina de asumir la presencia femenina en los círculos referidos a las Bellas Artes. Prueba de ello, es la poca repercusión que tuvieron las mujeres que participaron no sólo en la muestra de 1894, sino en las posteriores, como la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1895, en la que la prensa alicantina no menciona a ninguna de las autoras. Por el contrario, otros pe-



Figura 2. *Una niña*, 1868, Laura García de Giner, Museo del Romanticismo

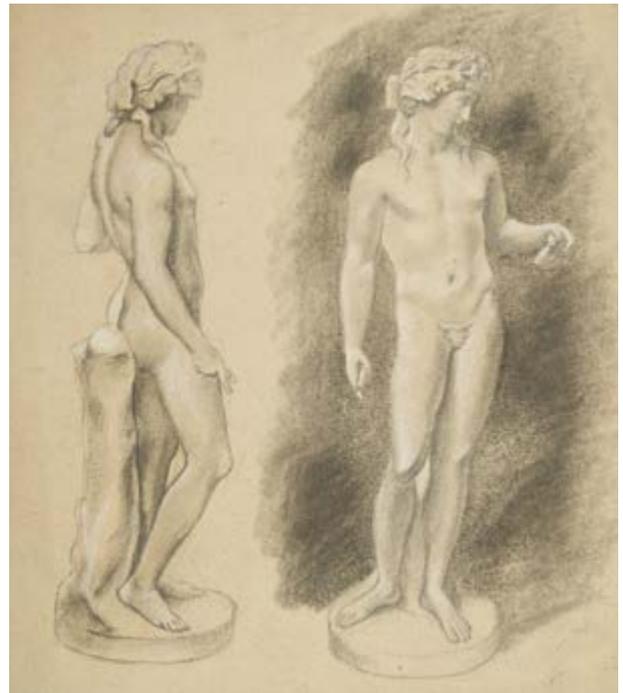


Figura 3. *Academias*, 1895, Laura García de Giner, Museo del Romanticismo

riódicos de diferentes ciudades sí que lo publicitan. La ciudad, unos años más tarde, concretamente en 1903, alberga la *Exposición Provincial de Bellas Artes*, de gran interés debido a la alta participación de artistas y en la que destaca la intervención de más de una decena de mujeres. Aunque con pocas reseñas en lo que a esta participación se refiere, quedan registrados las siguientes creadoras: de la capital de la provincia destacan Virginia Farach, Josefina Gutiérrez y Josefa Tato (consiguen la Tercera Medalla); y Delfina Pérez, Catalina García, María Luisa Elizaicín y Elisa Elizaicín (obtienen menciones honoríficas), añadiendo a este listado Salud Martínez (Elda), quien recibe también una mención honorífica (Sánchez Izquierdo, 2016: 21). En esta época, aunque sí que se permite la aproximación de la mujer a estos ámbitos, se llevan a cabo ciertas restricciones, como por ejemplo la inclusión del género que trabajan en sus obras, considerando la pintura vegetal, concretamente de flores, la temática más adecuada para las artistas. La herencia de los prejuicios novecentistas conlleva que gran parte de las artistas alicantinas, que procuran cierto reconocimiento, tengan que abandonar su ciudad para poder alcanzar algo de visibilidad a nivel provincial e incluso nacional, hecho que con los hombres no suele suceder, produciéndose como consecuencia el exilio de algunas de estas creadoras.

La docena larga de artistas mujeres naturales de Alicante, nacidas y con actividad artística entre siglos, ha contribuido en gran parte de los procesos de renovación cultural. Todas ellas han participado en las actividades que de esto derivan, aunque recibiendo una crítica desigual a la proyectada en relación con la labor masculina, generando textos alejados de la descripción y reflexión artística, enfocados a comentarios con cariz paternalista. Estos nombres, que en

ocasiones han sido obviados, son los estandartes de la renovación cultural que proporciona a las artistas posteriores, nacidas en el primer cuarto del siglo XX, el empuje y sustrato necesarios para continuar con la ardua labor sociocultural, de reivindicación y lucha de la mujer alicantina.

Ineludiblemente hay que atestiguar que la ciudad levantina, desde finales de 1800 y hasta el primer tercio del siglo XX, apuesta por la cultura y por la proyección de sus artistas mediante la difusión y creación de centros de reunión y desarrollo y/o actividades. Destaca la creación, entre otros espacios, en enero de 1918, del Círculo de Bellas Artes (CBA) en una casa con fachada a la calle Calatrava; un lugar con biblioteca, teatro y escuela de arte, donde empezaron a impartirse enseñanzas de literatura (Rodolfo de Salazar), música (Juan Latorre), dibujo (Rafael Reus), pintura (Adelardo Parrilla) y escultura (Vicente Bañuls) y seguidamente, en 1923, se funda el Ateneo, en el que se llevan a cabo muestras y reuniones (Pérez Guardiola, 2021). En lo que respecta a las actividades culturales, durante los siguientes años se siguen desarrollando exposiciones, salones o muestras de cierta repercusión como el *I Salón Exposición de Pintura y Escultura del Círculo* o la *II Exposición de Pintura y Escultura* en los bajos del Ayuntamiento (llevada a cabo en el CBA). Se promueve así cierta renovación en los nuevos proyectos educativos, pero este hecho se ve truncado por el inicio de la Guerra Civil Española. Esta aportación a la sociedad y a la cultura del país es de gran relevancia, y sobre todo el hecho de que una provincia se articula y proyecta en paralelo con las grandes ciudades, ofreciendo en principio, una oportunidad de igualdad y respeto con relación a la educación y el trabajo.

El espectro artístico concreto de orígenes alicantinos entre los que emergen una serie de autoras femeninas que exponen y se desarrollan al unísono con los varones artistas, logra cierta pervivencia histórica por medio de los escasos artículos y reseñas en prensa. El papel de las artistas levantinas de finales del siglo XIX y, consecuentemente, la herencia profesada a las autoras de inicios del siglo XX debe comentarse y contextualizarse en el panorama contemporáneo, como pioneras de libertades y derechos. Han escaseado las referencias biográficas y bibliográficas en torno a las creadoras alicantinas ya que parte de su trabajo se ha referenciado mediante insuficientes reseñas, siendo estos pequeños reportes la base de diversos artículos que tras arduos esfuerzos han podido desarrollarse. Por medio de estos escritos, fechados entre 1800 y hasta mediados de 1900, se pueden presentar una serie de figuras femeninas de gran interés artístico, formadas en ambientes más o menos favorables, pero todas ellas con una actividad cultural destacable. Se configura así un conjunto de mujeres creadoras que consiguen acceder a enseñanzas artísticas, becas, salones o ex-

posiciones. En este sentido destacan nombres como Laura García de Giner (conocida como Laura García Hoppe antes de su matrimonio con Hermenegildo Giner de los Ríos, a la que se le advierte un ambiente bastante favorable en lo que a apoyos familiares se refiere y con vínculos con la *Institución Libre de Enseñanza*) o su compañera Marta Maillé. Ambas son las dos primeras creadoras referenciadas, por su participación en la exposición que se lleva a cabo en 1894, *Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante* (como se ha señalado anteriormente). En espacio y tiempo cercano se han logrado recuperar nombres de la escena artística levantina, fechados a finales de 1800, como Virginia Farach, Josefina Gutiérrez, Josefa Tato, Delfina Pérez, Catalina García, María Luisa y Elisa Elizaiçín, añadiendo a este listado a Salud Martínez, Matilde Gamarra, Antonia Pando Cantó, Elena Verdes Montenegro y Elena Santonja. Todas ellas artistas plásticas que consiguen en mayor o menor grado formar parte de la cultura alicantina, por medio de una intensa labor sociocultural, procurando destacar en un mundo dedicado y controlado por hombres. En este periodo debe reseñarse también la presencia de Fernanda Francés y Arribas (discípula de Plácido Francés), que no es originaria de Alicante, pero sí forma parte del espectro de autoras del litoral ya que nace en Valencia en 1862, y sus logros responden a diversas participaciones en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, menciones honoríficas e incluso la obtención de la cátedra de Pintura de la Escuela de Artes y Oficios y, posteriormente, la de la Escuela del Hogar, las dos de Madrid. A estos logros se debe añadir que su obra se encuentra en el Museo del Prado, concretamente la titulada *Jarrón de lilas* (1890), creación que muestra parte de la temática dedicada a los bodegones y flores, en las que se especializa (Barreda Pérez, 2017). En Valencia, destaca también Helena Sorolla (1895), hija de Joaquín Sorolla y Clotilde García, por su trabajo escultórico y por su participación en diversas exposiciones, siendo una de las primeras mujeres que desarrolla esta disciplina, acompañando posteriormente a estas obras, dibujos y retratos, aunque su producción sea algo reducida debido a su situación familiar (Vicente de Foronda, 2016: 535).

De entre esta serie de autoras cabe mencionar a Elena Santonja debido a la crítica que obtiene por su obra, que es recibida gratamente en los círculos culturales de la época, siendo la primera en obtener este reconocimiento. A este hecho se le añade su participación en diversas exposiciones en las que comparte espacio con artistas varones de renombre y destaca su trabajo al intentar convertir el arte en su medio de vida a través de la venta de su obra a coleccionistas. Santonja se convierte en una pionera, en un estandarte al que parte de la sociedad no acepta pero que consigue, mediante su quehacer, que algunos medios como el *Diario de Alicante* hablen de ella con estas palabras:

«(...) Elena Santonja es una flor exótica en este ambiente tan poco propicio al desenvolvimiento de cualquier aspiración artística. Una mujer aquí en un rincón de provincia no parece poder dedicarse al cultivo del arte. Si la literatura la seduce la llamamos bachillera y si a cualquiera otra rama artística dedica sus desvelos, la tildamos con vayas y zumbas mortificantes (...)» (Sánchez Izquierdo, 2016: 27).

Esta artista es la primera pintora a la que se le ha reconocido su valía en lo que a la cultura y el arte alicantino se refiere, en su propia tierra, pese haber sufrido el olvido durante décadas. Los logros de esta autora plástica no son los únicos, se debe hacer hincapié en otra figura de la cultura, Matilde Gamarra, tristemente sumida también en el olvido de los registros de la Historia del Arte Español. Esta autora desarrolla gran parte de su actividad en Alicante y, en ocasiones, en Murcia, donde pasa temporadas debido al trabajo de su padre, hecho que, en buena medida, supone la denegación de una beca de estudios (en Madrid y Roma) por parte de la Diputación Provincial de Alicante. La concesión de estas becas ha estado tradicionalmente ligada a los varones, siendo Gamarra la primera mujer artista alicantina que la solicita en 1917 y que, aun poseyendo grandes cualidades plásticas para obtenerla, se la relega nuevamente, quedando así en entredicho la supuesta igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres (Sánchez Izquierdo, 2016: 25)

La poca empatía con que son tratadas las artistas alicantinas pone de manifiesto la dificultad que tienen algunas de ellas para poder desarrollarse plenamente, debiendo «exiliarse» a otras ciudades e incluso a países en los que son asumidas como miembros con pleno derecho a las enseñanzas artísticas regladas. Esta situación la sufren artistas como Elena Verdes Montenegro, nacida en Alicante. Parte a Madrid siendo niña y desarrolla su educación artística en la capital, donde consigue posteriormente acceder a Escuela de San Fernando, participando en diversas muestras nacionales como pintora. No obstante, Verdes Montenegro acaba exiliada en México, lugar en el que consigue formar verdaderamente parte del círculo cultural, artístico y educacional, ya que se convierte en profesora del Instituto Luis Vives (Gaitán Salinas, 2016: 63). Es francamente destacable el poco interés por parte de su ciudad natal por reconocer los logros de esta artista, siendo unos de los escasos reportes encontrado una noticia sobre la presencia de autores alicantinos en el Salón de Otoño de Madrid de 1928 (Sánchez Izquierdo, 2016: 26). Esta situación se repite con la figura de Antonia Pando Cantó, quien, tras obtener diversos progresos artísticos en Alicante, debe marchar a Barcelona para intentar conseguir cierto reconocimiento por parte de la sociedad y de la prensa. La situación vivida por esta artista es relevante y se reitera en innumerables

ocasiones, y es que, hasta que la labor de un individuo no es reconocida fuera de su territorio, no se le valora su quehacer en su ciudad natal. (Sánchez Izquierdo, 2016: 26).

Tras destacar mediante unas breves pinceladas la importancia de algunas artistas alicantinas de finales de 1800, es importante llevar a cabo una breve revisión de ciertas herederas directas de estas pioneras, nacidas durante el primer cuarto del siglo XX. En este periodo destacan algunas figuras valencianas de importancia por su evolución en la cultura del litoral mediterráneo como Manuela Ballester Vilaseca (1908, Valencia), Amparo Segarra (1915, Valencia) y Angelina Alós (1917, Valencia).

Manuela Ballester Vilaseca, que cursa sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, pertenece a lo que se denomina la generación valenciana de los años treinta, periodo en el que desarrolla su obra pictórica con tintes dadaístas, futuristas y surrealistas. Esta artista destaca por la participación en diversas muestras, incluida la llevada a cabo en 1929, *Exposición de Arte de Levante*, que cuenta con los artistas de mayor renombre de la vanguardia valenciana y, sobre todo, por su multidisciplinariedad en lo que a la actividad artística se refiere, ya que decide dedicarse a la gráfica, apostando por el mundo editorial y consiguiendo grandes logros gracias a su tenacidad. Ballester es una activista en potencia y colabora en diversas publicaciones de cariz político (Figura 4) como las revistas *Estudios*, *Ortho*, *Nueva Cultura*, además llega a dirigir la publicación femenina *Pasionaria: Revista de las mujeres antifascistas de Valencia*. Todo ello afianza la valía de esta artista valenciana que aboga por los derechos y libertades de la mujer en la sociedad, la cultura y el arte (Sánchez Izquierdo, 2016).

Contemporánea al trabajo llevado a cabo por Manuela Ballester está la labor desempeñada por Amparo Segarra (esposa del creador surrealista Eugenio Fernández Granel) que crece y se forma durante la Guerra Civil, situación que condiciona su vida, su pensamiento y su desarrollo artístico (Villaverde Solar, 2019). Esta situación le obliga a exiliarse durante muchos años, pero le reporta nuevas miras y conocimientos, convirtiendo una disciplina poco habitual en el imaginario plástico femenino como es el collage, en su medio de comunicación. Esta artista, siempre a la sombra de su marido, atestigüa nuevamente cómo la mujer en el mundo del arte es y ha sido silenciada por mucho mérito que presente.

En este periodo también es reseñable la labor desarrollada por la valenciana Angelina Alós, escultora y profesora de la Escola del Treball (plaza que obtiene mediante examen-concurso en 1945 y que conserva hasta 1984), que se convierte en referente para la cerámica contemporánea, acumulando su trabajo docenas de exposiciones, menciones y premios, destacando su nombramiento como miembro de *l'Académie Interna-*



Figura 4. Cartel para elecciones, *Votad al Frente Popular*, 1936, Manuela Ballester Vilaseca

tionale de la Céramique, hecho que atestigua su gran importancia en la cultura contemporánea.

La actividad que muestra Valencia se une a las relevantes acciones desarrolladas por las autoras nacidas en Alicante y provincia: Concepción Laporta Albors (Polín Laporta. 1920, Alcoi), Juana Francés (1924, Alicante), Pola Lledó (1924, Elche) o Fina Llácer (1930, Alcoi), de las que destaca su producción y aportación a la sociedad y a la cultura de la época, asentando unas bases concretas en lo que a la plástica se refiere a partir del segundo tercio del siglo XX, en un mundo históricamente reglado por hombres. En este sentido es de recibo subrayar la labor concreta de cada una de estas autoras, poniendo en relieve la actividad realizada en primer término por la creadora conocida como Polín Laporta, a quien se la considera representante y referente de la cultura alicantina, y que tras pasar un tiempo en Madrid recibiendo estudios artísticos y relacionándose con sus coetáneos, regresa a su ciudad natal donde continúa con su prolífica trayectoria. Sus obras presentan un cariz de cierto surrealismo, en las que el recuerdo y los objetos se entrecruzan presentando paisajes cargados de poesía y espiritualidad, creaciones que se han expuesto en innumerables muestras en el territorio nacional, en Estados Unidos y Londres. Esta artista destaca por su formación en varias disciplinas como el dibujo, el grabado o la pintura (Figura 5) y, sobre todo, por ser una de las primeras mujeres que establece y constituye un taller artístico propio, hecho poco habitual (Espinosa de los Monteros, 2019).

En tierras alcoyanas encontramos a una de las escultoras más notables de este periodo, la ceramista Fina Llácer, con una destacable formación artística adquirida en Italia (Instituto de Arte para la Cerámica Gaetano Balardini). Su obra forma parte de innumerables instituciones públicas, destacando por un lado los murales llevados a cabo en Alcoi, Murcia, Santa Pola o Alicante, entre otros, y por otro, por su labor referida a la enseñanza, durante un tiempo, en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia. (Vicente de Foronda, 2015: 541).

Tras la relevancia que presentan Laporta y Llácer, destaca en el panorama alicantino la ilicitana Pola Lledó, pintora con formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y en su homónima de San Fernando, donde cultiva la técnica de la pintura mural, y desarrolla una obra abstracta característica por sus líneas, colores y formas, creaciones que bien le valen el reconocimiento como una de las mejores artistas abstractas. Lledó apuesta con sus pinturas por la renovación de la plástica y se convierte en miembro del Grup d'Elx, apostando por la puesta en marcha del Museu d'Art Contemporani (McEvoy, 2015).

Alicante ha aportado al arte, a la cultura y a la sociedad en general, un profuso espectro de artistas mujeres, en un mundo controlado por hombres, y es en este sentido donde se debe hacer hincapié en una de las figuras con mayor relevancia y proyección nacional e internacional: la creadora Juana Francés, fundadora del Grupo El Paso, y uno de los máximos exponentes del Arte Contemporáneo y del Informalismo español. Su sensibilidad, a la par que su fuerza interior, se conjugan en más de



Figura 5. *Dona II*, 1960, Polín Laporta, Arxiu Càtedra Antoni Miró



Figura 6. *Sera Pelá*, 1961, Juana Francés, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, fotografía de Juan García Rosell



Figura 7. *Sin título*, Serie «Fondo Submarino», 1980, Juana Francés, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, fotografía de Juan García Rosell

un centenar de obras plásticas que han recorrido casi toda la geografía internacional, creaciones en las que la materia, el gesto o la impronta inundan los soportes plásticos que justifican una reflexión acerca del ser y su entorno. Desde los valientes empastes de colores tierra, pasando por materias varias como arenas, ladrillos, elementos de desecho o extractos de la naturaleza, hasta contundentes composiciones de carácter tridimensional que hacen reflexionar al espectador sobre el mundo en el que vive (Figura 6). Francés, con sus creaciones ofrece un viaje a otros universos en los que invita a la reflexión, siempre recordando de donde viene, afianzando la importancia de la labor acaecida por la mujer en el panorama sociocultural, y en especial a la artista alicantina, que nace y se identifica con el mar (Figura 7). Ese mar que perdura entre las tierras y que ha simbolizado la apertura de una ciudad, Alicante, al arte y a la cultura, y se ha convertido en un estandarte de la contemporaneidad.

## Bibliografía

- BALBÁS IBÁÑEZ, S. (2006). «Casanova Ruiz, Lorenzo», E.M.N.P, tomo II, p. 670. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/casanova-ruiz-lorenzo/37744934-a146-4a8b-bbf4-c5a97d979095>.
- BARREDA PÉREZ, M<sup>a</sup> D. (2017). «Las primeras artistas de la Asociación española de pintores y escultores. Fernanda Francés de Arribas», 29-02-2017, Asociación Española de Pintores y Escultores, en: <https://apintoresyescultores.es/fernanda-frances-de-arribas/>
- CALVO, I. (2020). «Manuela Ballester. Ilustración y activismo», ¡Ah! Magazine, 03-10-2022, en: <http://www.ahmagazine.es/manuela-ballester/>
- ENA BORDONADA, Á. (2021). «La invención de la mujer moderna en la edad de plata» en *Feminismo/s*, nº 37, pp. 25-52, Alicante: Universidad de Alicante.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, M. J. (2019). «Mujeres ilustres de la Comunitat. Polín Laporta, la pintora alcoyana surrealista», Valencia Plaza: *Culturplaza*, 29-05-2019, en: <https://valenciaplaza.com/polin-laporta-la-pintora-alcoyana-surrealista>.
- GAITÁN SALINAS, C. (2016). «Arte, educación y mujer. Embarque hacia el exilio de 1939», en *Archivo Español de Arte*, vol. 89, nº 353, pp. 61-76, en: <https://doi.org/10.3989/aearte.2016.05>
- GUIRAO MIRÓN, C. (2021). «La representación de las mujeres en la cultura», en *Asociación Clásicas y Modernas*, en: <https://clasicasymodernas.org/la-representacion-de-las-mujeres-en-la-cultura/>
- Instituto de la Mujer, Ministerio de Igualdad: <https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/cultura/home.htm>
- McEVOY, R. (2015). «Memoria digital de Elche. Pola Lledó» en *Memoria Digital de Elche*, 02-09-2015, en: <http://www.elche.me/biografia/lledo-pola>

## Notas

1. Casanova Ruiz, Lorenzo. (Alcoy, Alicante, 1845-Alicante, 1900). Pintor y dibujante español que cultivó temas de historia y costumbristas. Fue director de la Escuela de Bellas Artes de Alicante, académico de la Real Academia de San Fernando, caballero de la orden de Isabel la Católica y presidente de la Exposición Regional de Alicante de Bellas Artes de 1894. (Balbás Ibáñez, 2006)
2. Escuela situada de la calle Luchana, n.º 16, actual Avda. Federico Soto (algunos escritos la sitúan en su prolongación, la Avda. Doctor Gadea, n.º 25; aunque puede tratarse del mismo emplazamiento). Pérez Guardiola, 2021)
3. La Diputación de Alicante desde 1863 concede ayudas en lo que a estudios se refiere, procurando la enseñanza en ciudades con mayor relevancia en lo que a cultura y arte se refiere, incluso procura mecenazgos en París o Roma.
4. Casanova logra reunir en el Teatro Principal más de 500 obras en las secciones de Pintura, Escultura y Arquitectura. Participaron artistas de la talla de Sorolla, Pinazo, Eulogio Varela, Cecilio Pla, José Garnelo, Oliva, Joaquín Agrasot, Plácido Francés o Alberola. Fernando Cabrera fue el ganador de la medalla de oro de Pintura. Lorenzo Pericás y Heliodoro Guillén obtuvieron las de plata; y Vicente Bañuls, la de oro, en Escultura. (Pérez Guardiola, 2021)

- MORENO SÁEZ, F. (dir.) (1990). *Historia de Alicante*, tomo II, pp. 561-580, 581-600, 781-800 y 801-820, Alicante: Patronato del Quinto centenario de la ciudad de Alicante – Diario Información.
- NAVARRO VERA, J.R.(2005), «Alicante. La ciudad y el puerto: un destino común», en *Revista Portus*, nº10, pp. 48-51, Venecia: RETE.
- PÉREZ GUARDIOLA, A.M. (2021) «Algunos apuntes sobre la Escuela Profesional de Bellas Artes de Alicante (1949-1984)», en: <http://antoniopereznadalsimplesite.com/448089780>
- RUEDA, G.; SAZATORNIL, L. DELGADO, C. (2008). «Las principales ciudades portuarias en la España del siglo XIX», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Historia Económica*, Murcia: AEHE.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, P. (2016). «Pintoras de provincias, pintoras olvidadas. Las artistas en el Alicante del primer tercio del siglo XX (1894-1931)», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 28, pp. 11-28, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- VICENTE DE FORONDA, P. (2016). «40 escultoras españolas del Siglo XX» en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 28, vol. 3, pp. 533-552, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- VILLAVARDE SOLAR, M. D. (2020). «Mujer, guerra y arte: Simbolismo en los collages de Amparo Segarra» en *Milars. Espai i Història*, nº 47, pp. 169-190, Castelló: Universitat Jaume I.
- VIRAVENS PASTOR, R. (1876). *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*, Alicante: Imprenta de Carratalá y Gadea.



Figura 1. Canal de Corinto, Archivo J.A. Roche

## Una aproximación sociológica y cultural al Mar desde la Tragedia Griega

Juan Antonio Roche Cárcel  
*Universidad de Alicante*

### Introducción

Dice Hermann Fränkel (1993, 65) que, en el pensamiento arcaico griego, el ser humano se veía a sí mismo por medio de una contrafigura religiosa imprescindible por la limitada existencia humana. Creemos que los griegos necesitaron, además, de la naturaleza para autodefinirse y, especialmente, del mar, al que convirtieron en una contrafigura de la vida humana<sup>1</sup>. Este hecho es particularmente apreciable en la literatura y desde fechas muy tempranas. En efecto, ya en los poemas homéricos se encuentran latentes una serie de imágenes marinas que van a cristalizar, en la poesía arcaica tardía y en las primeras fases de la clásica, en temas que convierten a la mar en reino de la muerte y en «*contraparte externa de la mente humana, mudable, entenebrecida por súbitas tormentas*» (Vermeule, 1984, 294-295).

Por lo que se refiere a la tragedia, los temas que nos muestra en relación con el mar son -como vamos a comprobar a continuación- todavía más numerosos, variados y ricos. Y es que los trágicos,

movidos por la dialéctica característica del pensamiento griego, antropomorfizaron el mar, con sus elementos, habitantes y fenómenos naturales, y fisiomorfizaron al ser humano, con sus acciones, caracteres, sentimientos y estados de ánimo. Por eso, creemos que las imágenes marinas que muestra la tragedia no sólo permiten conocer la idea que los griegos se hicieron de los humanos, sino también la que tuvieron de la Naturaleza, así como las relaciones que establecieron entre ambas. Precisamente este artículo pretende, con esa finalidad, hacer un inventario provisional de las imágenes marinas utilizadas por los principales trágicos y analizar la evolución que experimentaron desde Esquilo hasta Eurípides.

### El mar y el ser humano, juguete de la suerte

Por lo que respecta a la idea del ser humano, son multitud las imágenes marinas utilizadas por los dramaturgos que remiten a ella. Los fenómenos

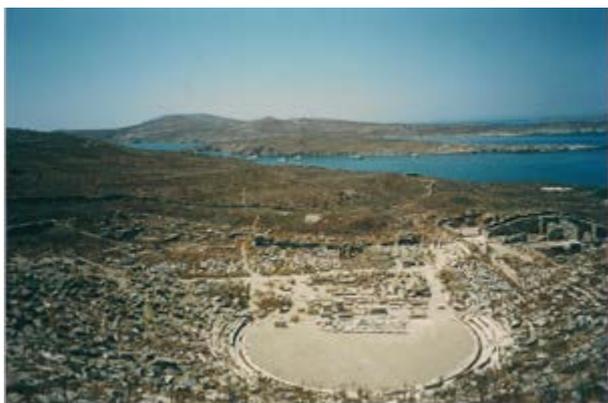


Figura 2. El teatro de Delos mirando al puerto, Archivo J.A. Roche

marinos y las fuerzas de la naturaleza<sup>2</sup>, por ejemplo, le sirven a los trágicos para expresar sentimientos de miedo, de dolor o las desgracias que asolan a los protagonistas. En el *Prometeo encadenado* de Esquilo, por ejemplo, se evidencian primitivos afectos y un dolor muy ancestral, muy cercano al miedo y al espanto. En efecto, en esta obra, el trueno, el torbellino, la tormenta y el rayo unidos al vertiginoso movimiento producido por «la tierra agitada», «las vueltas del rayo», «el polvo levantado en torbellino», «los vientos desatados» y «la confusión del mar y del aire»<sup>3</sup> se conjuran de tal modo que expresan el agitado dolor y la injusticia<sup>4</sup> que afectan al protagonista.

También las tormentas marinas son asimiladas a las desgracias humanas en diversas tragedias, como ocurre en la misma obra<sup>5</sup> o en la *Andrómaca* de Eurípides, en la que Moloso, el hijo de Andrómaca amenazado de muerte por Hermione, es puesto a salvo por Peleo, «tras la tempestad violenta» que amenazaba su vida, llegando a «un puerto amparado del viento»<sup>6</sup>.

Sobre todo en Eurípides, las tormentas le permiten conectarlas con el azar que dirige la vida humana. En *Las Troyanas*, son los dioses los que levantan el oleaje que zarandea a los seres humanos<sup>7</sup>, los que, cuando «arrecia el vendaval, ya nada hacen, se cruzan de brazos y se dejan llevar a la deriva»<sup>8</sup>. Y es que, como insiste Hécuba en esta misma tragedia, «ir al azar es la mejor fortuna»<sup>9</sup>. De ahí que, en el *Ión*, Eurípides considere que los personajes bogan en un mar de incertidumbres<sup>10</sup>. Las olas son igualmente conectadas con los seres humanos. Unas veces, son sinónimo de las catástrofes que asolan a los protagonistas, lo que sucede habitualmente en obras de Eurípides -el *Hipólito*<sup>11</sup>, *Alceste*<sup>12</sup>, *Hércules loco*<sup>13</sup> y *Medea*<sup>14</sup>-, de Esquilo -*Prometeo encadenado*<sup>15</sup>- y de Sófocles -*Edipo en Colono*<sup>16</sup> y *Antígona*<sup>17</sup>-. En otras ocasiones, el movimiento de las olas sirve a los trágicos para expresar los flujos oscilantes que sufre la vida del héroe<sup>18</sup> -como tiene lugar en *Las Traquinias*<sup>19</sup>, *Las Troyanas*<sup>20</sup> y *Hércules loco*<sup>21</sup> de Eurípides y en *Edipo Rey* de Sófocles<sup>22</sup>- o la sucesión del tiempo cíclico con la que se ve envuelta su existencia, como sucede en el *Prometeo*

*encadenado* de Esquilo, en el que nos ha dejado al respecto una hermosa imagen: «la perpetua risa de las ondas marinas»<sup>23</sup>.

La vida humana también es asemejada por la tragedia a una nave de un modo muy fructífero. Por un lado, constituye un símil de la situación personal que vive el personaje. Por ejemplo, en la *Antígona* de Sófocles, Ismene, que considera que su hermana está metida de lleno en una vida tormentosa, quiere compartir con ella «una navegación que entraña tanto riesgo»<sup>24</sup>. Es decir, que la vida de Antígona es semejante a la de una nave que viaja por el mar y que es azotada por la tormenta con gran peligro. Igualmente la existencia de Ajax -en el *Ajax* de Sófocles<sup>25</sup>- se ve envuelta por un «sangriento temporal», mientras que Hércules -en *Hércules loco* de Eurípides- se compara a «una barca remolcada»<sup>26</sup> y Hermiona -en la *Andrómaca* de Eurípides- con una mísera barca que sin remos no puede escaparse de los pesares que la azotan<sup>27</sup>. Por su parte, los males que asolan al rey de *Las Suplicantes* de Esquilo<sup>28</sup> anegan su alma sin que «pueda ganar la orilla ni hallar puerto que le abrigue contra sus desventuras» porque éstas son similares al «mar sin fondo de la desgracia». Incluso, la metáfora de la nave le sirve a Esquilo para definir, en *Las Coéforas*, al alma humana cuando ésta «fluctúa en un borrascoso mar»<sup>29</sup>.

Por otro lado, la nave se usa como una metáfora de la ciudad. Es ésta una tradición literaria que surge con Arquíloco, que se hace famosa con Alceo<sup>30</sup> y que tiene en los trágicos unos excelentes continuadores. En *Los siete sobre Tebas* de Esquilo<sup>31</sup>, por ejemplo, la ciudad -la nave- es azotada por «olas de males», ya que está a punto de ser invadida, y, su rey, Eteocles, se llama a sí mismo el timonel de la ciudad<sup>32</sup>. En el *Agamenón*, del mismo trágico, Egisto le recrimina a un pobre remero que le haya hablado sin ninguna falta de tacto, ya que los que ocupan el último banco de la nave -de la ciudad-, le deben la oportuna pleitesía al que manda<sup>33</sup>. En último lugar, Esquilo compara, en el *Agamenón*, el destino de los humanos con una nave señalando, en primer lugar, que está regida por Dios<sup>34</sup> y, en segundo, que, cuando aquél se tuerce igual que sucede en los barcos, entonces la prudencia puede impedir su absoluta ruina<sup>35</sup>. También Sófocles, en la *Antígona*, emplea este símil, como veremos más adelante.

Por otra parte, la mar es considerada por los trágicos como el reino de la muerte, especialmente por Esquilo y Sófocles. Para el primero, morir es caer inevitablemente en las «redes» del destino, como dice el Coro de los *Persas*<sup>36</sup>, y la muerte es siempre un movimiento de remos, de un rápido río que es el camino que tienen que recorrer los muertos. Así se escribe en *Los siete sobre Tebas*, donde un mensajero comunica al coro que la ciudad está salva, pero que los dos hermanos, Eteocles y Polinice, han muerto. En ese momento, el coro imita



Figura 3. La ciudad de Thera frente al mar,  
Archivo J.A. Roche

el movimiento de los remos, hermoso símil del de la barca de Aqueronte, expresando así su gemido por estas muertes<sup>37</sup>. Para el segundo, la muerte se encuentra en «el oscuro fondo submarino», que es invadido por el oleaje del mar que «remolinea desde las profundidades de negruzca arena»<sup>38</sup>; por tanto, la oscuridad es sinónimo de muerte y ambas se hallan en lo más profundo del mar.

El mar es utilizado, en algunas ocasiones, de un modo más personal sin que tenga una continuidad en el resto de trágicos. Esquilo lo asocia con la libertad, la guerra y el crimen. En *Los siete sobre Tebas*, por ejemplo, se compara a la libertad con «una mar serena» y, a la servidumbre, como «un azote de las olas»<sup>39</sup>. En el *Agamenón*, por su parte, es frecuente la relación del mar con la guerra y el crimen. En esta tragedia encontramos un emotivo fragmento en el que un mensajero describe una implacable derrota, en una batalla naval, que ha tenido lugar durante una «mortal y negra noche de mar», de la que sólo la Fortuna salvadora pudo efectuar un milagro y salvar al personaje<sup>40</sup>. También hallamos en esta tragedia otro significativo fragmento<sup>41</sup> en el que el coro de ancianos recuerda la partida, diez años atrás, de Agamenón y de su hermano Menelao con mil naves para salvar a Elena de las manos de Príamo. Creemos que, concretamente, el fragmento expresa el recuerdo del estado de confusión y de dolor que rodeó el ánimo de los reyes en el momento de partida. Los complejos sentimientos de los reyes al partir, que salen al exterior mediante los gritos de dolor y de guerra, son genialmente reforzados por Esquilo complicando la metáfora natural: los personajes son asimilados a buitres -un animal con connotaciones guerreras- y éstos, a su vez, al azotar el aire con los *remos* de sus alas, con naves: la guerra y el mar quedan así estrechamente conectados. Y en esta misma tragedia, los vencidos son asimilados como «atunes» atrapados por las redes griegas<sup>42</sup>. Por último, también el crimen puede ser comparado, en el *Agamenón*, con el mar. Clitemnestra nos cuenta cómo ha matado a su marido, Agamenón, envolviéndole en una red, «como quien coge peces»<sup>43</sup>. Sófocles, por su parte, conexiona el mar con el amor, como hace en la *Antígona* donde escribe que el amor invencible se pasea por el mar<sup>44</sup>.

### La Naturaleza y el mar

Por lo que se refiere a la idea de la naturaleza, el mar es visto por la tragedia griega como un espacio lleno de humanos y de divinidades, es decir, que el mar traduce una concepción de la Naturaleza divinizada y domesticada (Glacken 1996: 27-42 y 648-651). En Esquilo se da con frecuencia una íntima convivencia de metáforas provenientes de la Naturaleza -del mundo marino- y de la Cultura -del mundo humano-. Por ejemplo, en el *Prometeo encadenado*, el batido de las ondas de las orillas se asemeja al mugido de la vaca y, así, se refiere a las «ondas mugidoras»<sup>45</sup>. También en esta misma obra, a los barcos se les denomina «carros de alas» y, a las velas de éstos, «alas de lino»<sup>46</sup>. Y es que Esquilo, como ninguno de los trágicos pudo hacer, unió íntimamente palabras referidas a la naturaleza a otras pertenecientes a la cultura, lo que, quizás, desea expresar que la cultura -el mundo humano- y la naturaleza -el mundo marino- pueden coexistir armónicamente.

Ahora bien, esta convivencia posee, en el trágico, unos límites impuestos por la divinidad. Así, en los *Persas*, Darío dice que su hijo ha intentado «encadenar al sagrado Helesponto como un esclavo» e «impedir que corriesen las divinas<sup>47</sup> aguas del Bósforo», creyendo que podía ser «más poderoso que todos los dioses»<sup>48</sup>. Y es que el mar, para los griegos, fue, primero, un espacio natural sagrado que, poco a poco, fue siendo explorado y colonizado por naves y humanos. Mas de esta exitosa penetración ha quedado en Esquilo un resto de culpabilidad, como si esa exploración representase un sacrilegio. John Onians, confirma que la idea de no esforzarse por dominar la naturaleza se halla en esta tragedia, idea que, por lo demás, se encuentra también en la opinión griega más antigua<sup>49</sup>. La derrota de Jerjes -asevera- fue el castigo a su arrogancia u orgullo por someter a la naturaleza con ultrajes como la censura, la construcción de puentes en el Helesponto y el trazado de un canal que cruzase la península de Atos (Onians, 1996, 23). El asombro ante los logros humanos, asimismo, está estrechamente conectado en Sófocles con el miedo ante el dominio de la naturaleza. En un fragmento muy significativo y conocido de la *Antígona*<sup>50</sup> se canta la gloria del hombre que es considerado la

cosa más formidable que existe y un dominador de los mares -«...*El hombre avanza incluso al cabo de las rutas del grisáceo mar con borrascoso ábrego, atravesándolo bajo la amenaza de oleajes que braman en su derredor...Y el circunspecto hombre echa el lazo...y las marinas criaturas del océano con entramadas y bien trenzadas redes...*»-. Sin embargo, como recuerda Martha C. Nussbaum, la descripción del coro de las bondades humanas deja traslucir aspectos inquietantes que se encuentran por debajo de su aparente optimismo, ya que el camino del progreso humano está plagado de obstáculos. Y es que el barco también es vulnerable por las olas o las tormentas -es decir, por la naturaleza desatada- y los seres humanos a menudo se ven forzados a elegir entre el valor del progreso y el valor de la piedad. Por tanto, una elección tendente al progreso tecnológico hace quebrantar algún valor natural, como la integridad o la belleza (Nussbaum, 1995, 119).

Además, en esta misma obra, Creonte compara una vez más la imagen de la nave con el Estado, pues el protagonista dice que la ciudad ha sido de nuevo enderezada sólidamente por los dioses, «después de haberla estremecido con un mar de conmociones», y que es consciente de que la ciudad es la que salva a los ciudadanos si éstos van «navegando en cubierta de ella, avanzando derecha sin inclinarse ni a un lado ni a otro...»<sup>51</sup>.

Pero, sobre el significado que posee aquí la utilización de la nave del Estado, recogemos nuevamente la opinión de Martha C. Nussbaum, quien considera que esta metáfora desvela, concretamente, que la ciudad, al igual que el barco, es un instrumento creado por el ser humano para el sometimiento del azar y el dominio de la naturaleza. En esta tradición metafórica, la ciudad-barco representa una barrera interpuesta contra los peligros exteriores -el mar-. Las olas azotan sus costados y las corrientes se deslizan bajo su casco; sus inteligentes constructores no deben dejar ninguna fisura por la que pueda penetrar la furia desencadenada de la naturaleza. Desde esta perspectiva, la función de la ciudad, como instrumento protector de la vida, consiste en desterrar el azar incontrolado de la existencia humana. Pero esta tragedia -continúa Nussbaum (1995, 101-102)- narra el fracaso de Creonte y, con él, el desastre que supone el dominio de la naturaleza, tanto ésta como el azar se cuelan en la ciudad sin que el hombre pueda impedirlo. Al mismo tiempo, en esta misma imagen, se muestra que el poder de la *polis* -como obra humana que es- está limitado por el de los dioses.

Así pues, la imagen de la nave del Estado está presente de una forma que pareciera como si la ciudad, por un lado, se identificara con el mar<sup>52</sup> y, por otro, que Zeus estuviera en ella de un modo omnipresente, ya que todo lo observa, como dice



Figura 4. Dionisio y los delfines, copa de figuras negras, Archivo J.A. Roche

Creonte: «*Y Zeus que observa todas y cada una de las cosas permanentemente sea testigo de lo que voy a decir...*». En resumen, el poder de la *polis*, el amor a la patria, sin el que los ciudadanos no son nada, está en estrecha relación con el amor a la naturaleza y con la omnipresencia divina y, por tanto, con los límites que éstas le imponen a la ciudad.

Finalmente, en Eurípides, del mismo modo encontramos la presencia de una concepción de la naturaleza divinizada y domesticada. En el *Alceste*<sup>53</sup>, por ejemplo, se describe un paisaje natural que forma parte de los dominios del dios Apolo Pítico y que se extiende desde territorios inhóspitos -la costa marina del Egeo- hasta terrenos de pastoreo o agrícolas. Y también la presencia humana y divina en el mar aparece conjuntamente, en el mismo dramaturgo, en *Las Suplicantes*, donde Teseo define, creemos que por primera vez con claridad en los trágicos, al mar como un espacio comercial; Eurípides habla de «*surcar los mares para llevar de una costa a otra lo que aquí sobra y traer lo que de allá nos falta...*». Además, también escribe que «*¡... la razón del hombre ansía siempre superar al juicio de los dioses!...*», preguntándose si esto no es una «*locura de niños*»<sup>54</sup>.

El mar es concebido, por tanto, como un espacio de los dioses y de los hombres, mitad humano y mitad divino. Ahora bien, el mar infinito y la naturaleza agreste no gustan a los griegos. Precisamente el inmenso mar es sinónimo, en Esquilo, de dolor -como sucede en *Las Coéforas*<sup>55</sup>-, y un espacio donde las palabras humanas se pierden, se tornan vanas -como le dice Prometeo a Hermes en el *Prometeo encadenado*<sup>56</sup>-. En *Los Persas*, por su parte, este trágico escribe que, cuando la vida del hombre «se dilata algún tanto», entonces los infortunios son infinitos<sup>57</sup>, siendo éstos originados tanto en la tierra como en el mar, que por cierto antiguamente fue un símbolo de la infinitud<sup>58</sup>.



Figura 5. Vistas Antiphellos, Archivo J.A. Roche

Sófocles, que como hemos visto, considera a la naturaleza de un modo domesticado o divinizado, siente extrañeza y tristeza ante la salvaje. El coro del *Filoctetes* considera imposible que este personaje haya podido resistir una vida tan triste y se pregunta cómo es posible que pudiera vivir solo oyendo «los rugidos de los acantilados», es decir, en estado salvaje. Porque Sófocles refleja esta situación utilizando precisamente el sonido que hacen las bestias salvajes -los rugidos- como imagen de la fiereza del choque de las olas en los acantilados y de la vida que lleva el personaje<sup>59</sup>.

### Conclusión

En conclusión, las imágenes marinas utilizadas por los trágicos desvelan, en primer lugar, que éstos concibieron al ser humano como trágico, asolado por las desgracias y agitado por el miedo y el dolor con la misma violencia e inmisericordia con la que los elementos y las fuerzas de la naturaleza azotan el mar o, las olas, los acantilados. Con una existencia insegura, acechada siempre por el peligro, y levantada o hundida por los dioses o por el azar, como ocurre con los flujos y los reflujos de las olas. Con una vida caracterizada por el movimiento, tal y como sucede con los barcos que surcan el mar movidos por los impulsos de los vientos y de los remos. Y con un destino mortal que, también en movimiento, los dirige hacia los lugares más profundos, igual que el oleaje es conducido al fondo del mar donde se halla la oscuridad y donde reina la muerte.

En definitiva, los trágicos creyeron que el ser humano es un ser plástico, sometido a la incertidumbre, al

dolor y a la muerte y con un alma que boga en un mar borrascoso, cuyas ondas -como diría Esquilo- parecen reírse perpetuamente de la vida que sufren los humanos.

En segundo lugar, la aproximación que hemos hecho al mar desde la tragedia ha mostrado que los trágicos concibieron la naturaleza de una forma divinizada y domesticada y que interrelacionaron ambas dialécticamente. Componen, así, un espacio existencial acotado donde convivían los seres humanos y los dioses y ordenado por las relaciones entre ambos. Lo que queda más allá o fuera de la presencia humana o divina, esto es, el inmenso e infinito mar y su paisaje más agreste, a los trágicos o no les interesa o les es extraño. Y es que, en tiempos de los griegos, todavía quedaban amplias zonas del mar por conquistar y aún sus grandes flotas no conseguían ocultar la inmensidad del espacio marino<sup>60</sup>. Por otra parte, este mar tampoco lo conciben de un modo estático, ya que casi nunca está quieto, sino por el contrario en continuo movimiento; el mar, para los trágicos<sup>61</sup>, se acerca, pues, a la definición que dio F. Braudel del Mar Mediterráneo (1987, 58): un espacio-movimiento.

En definitiva, los trágicos griegos antropomorfizaron al mar y fisiomorfizaron a los humanos y ofrecieron, así, una idea de cómo su pueblo concibió al Hombre y a la Naturaleza. Sin embargo, esto pudo ocurrir porque la vida del griego transcurrió paralela al mar y porque estuvo íntimamente unido a él.

1. La naturaleza, para Bruno Snell, es el espejo en el que el ser humano puede contemplarse a sí mismo. En las comparaciones éste se observa al verse como reflejado en la naturaleza exterior. Las descripciones de fenómenos naturales, lo mismo que las de la vida animal, no son propiamente meras imágenes de una situación anímica, interesan a causa de sus propias formas vivientes; se consideran como portadoras de fuerzas primarias iguales a las que actúan en el mismo ser humano (Snell, 1965, 290).

2. Las imágenes procedentes del juego de las fuerzas de la naturaleza -el viento, las olas- son símbolos de voluntad, de impulso, de resistencia o arrastre en la caída (Fränkel, 1993, 55).

3. PROMETEO: Ya las palabras son obras. La tierra se agita, y el eco del trueno ruge en sus hondas entrañas, y las inflamadas vueltas del rayo fulguran en el aire, y el polvo se levanta en revuelto torbellino, y los ímpetus todos de los vientos se desatan, y en encontrados soplos se chocan con porfiada pelea, y el mar y el aire se encuentran y confunden. Contra mí a no dudar, y de parte de Zeus, viene esta furia poniendo espanto. ¡Oh deidad veneranda de mi madre! ¡Oh éter, que haces girar la luz común para todos, viéndome estáis cuán sin justicia padezco! (Prometeo encadenado, 67).

4. Según la opinión antigua, el mar «se asociaba a la injusticia», matizando tanto Simónides como Solón esta consideración. En Esquilo observamos una cierta pervivencia de la opinión antigua (Fränkel, 1993, 219).

5. Y esta comparación entra la tormenta y las olas grandes que produce con los males y la amargura se repite en la obra:

HERMES:...Considera qué tempestad y grande ola de males caerá sobre tí... (Prometeo encadenado,65)

y los crueles dolores con el mar: PROMETEO: Sí; un mar desencadenado de crueles dolores... (Prometeo encadenado,54).

#### 6. PELEO

Guíame, niño, aquí bajo mis brazos, y tú, infeliz, que tras la tempestad violenta llegaste a un puerto amparado del viento.(*Andrómaca*,54).

7. Esta imagen marina es utilizada también de un modo similar por Alceo: «...coro...una nave provista de bancos... pues no es mejor...dominar los vientos. Desde la tierra hay que tomar precauciones para la navegación si uno puede y tiene recursos, pero una vez que está en el mar, fuerza es correr con el viento que haya (adaptarse a los acontecimientos)...»- (Rodríguez Adrados, 1980, 321).

#### 8. HECUBA

...Dicen que los marinos, cuando hay procela, se ponen a sortear los peligros. Que unos van al timón, otros miran las velas; aquél desagua la centina, en tanto que éste se pone vigilante. Eso si la tormenta es moderada. Pero, si arrecia el vendaval, ya nada hacen: se cruzan de brazos y se dejan llevar a la deriva. ¡Eso hago yo ahora! Oprimida de infortunios, he perdido aun la lengua. Nada digo. ¡Que me lleve el oleaje que levantan los dioses!... (Las Troyanas, 275).

9. Como dice Hécuba en Las Troyanas:

#### HECUBA

...Navega a donde te lleve la corriente; deja que te guíe el destino. No se enfrente la barca de tu vida al oleaje del hado que arrastra. Ir al azar es la mejor fortuna...(Las Troyanas, 266)

#### 10. CREUSA

...Juguetes de la suerte, bogamos en un mar de incertidumbres vientos sin freno nos empujan y van en un vaivén interminable. ¡Ah, si al fin se calmaran, si al fin en un sentido solo soplar pudieran! (Íón, 256)

#### 11. TESEO:

Estrofa 1ª

..De desgracias, infeliz, un océano contemplo, / tan extenso que no es posible nunca salir de él a nado, ni dejar atrás la ola de esta desgracia...Pues como un pájaro has desaparecido de mis manos, lanzándote un rauda salto a la mansión de Hades. / ¡Mil veces ay! Tristes, tristes estos pesares. / De bien lejos recojo el destino enviado por los dioses, / a causa de los yerros de alguno de mis antepasados.

#### CORIFEO

No a ti solo, señor, te ha alcanzado esta desgracia, has perdido a tu noble esposa, al igual que muchos otros. (*Hipólito*, 212)

12. Lo que tiene lugar también en la Alcestitis:

#### ESTROFA 1ª

...¡Ojalá que aparecieras, oh Peán, como superador de esta ola de desgracias!(*Alcestitis*,56)

#### 13. LOCURA

...ni el ponto que ruge violento con sus olas, ni un terremoto ni el aguijón del rayo que respira dolor serán cual yo cuando me lance a la carrera hasta el pecho de Héacles... y él, matándolos, no se dará cuenta de que los ha muerto...(Héacles loco,124).

14. en Medea:

#### CORIFEO

...¡Hasta qué extremo te ha sumergido la divinidad, oh Medea, en un oleaje de males sin salida! (*Medea*, 127).

15. Y esta comparación entra la tormenta y las olas grandes que produce con los males y la amargura se repite en la obra HERMES:...Considera qué tempestad y grande ola de males caerá sobre tí...(Prometeo encadenado,65)

y los crueles dolores con el mar,

PROMETEO: Sí; un mar desencadenado de crueles dolores...(Prometeo encadenado,54).

16. Hace decir al coro uno de sus más famosos fragmentos aquél que señala que «No haber nacido aventaja a cualquier otra consideración, y, de haber nacido, volver cuanto antes allá...es con mucho lo segundo mejor...»:

#### ESTROFA

#### CORO.

Todo el que esté interesado en una vida más larga / prescindiendo de la normal / ése será claro para mí / que oculta torpeza, / porque la prolongación de los días / ha puesto ya montones de hechos / más cerca del dolor que de otra cosa, mientras / lo deleitable no lo verá por parte alguna / cuando uno llega a una edad mayor / de la debida. En cambio, cuando los derechos propios de Hades hacen acto de presencia, sin cantos nupciales, / sin sonos de lira y sin danzas, / no hay más que un auxiliar igual para todos: / la muerte al fin.

#### ANTISTROFA

No haber nacido aventaja / a cualquier otra consideración, y, de haber nacido, / volver cuanto antes allá, precisamente de donde se ha venido, / es con mucho lo segundo mejor, / porque una vez que pasa la juventud / con sus ligeros descontrolos / ¿qué trabajo merodeó muy lejos?, / ¿qué fatiga no está presente?: al contrario, allí están / muertes, levantamientos, contiendas, luchas / y envidia. Y al fin nos alcanza / la reprochable, invencible, intratable / vejez sin amigos, en la que / convive todo lo peor de lo peor.

#### EPODO

En ésta se halla inmerso este cuitado no sólo yo. / Y como un acantilado orientado al norte es azotado / de todas partes por los golpes de las olas y por los temporales, / así también azotan a éste con permanente insistencia y de arriba abajo / espantosas desgracias que a oleadas lo baten, / las que le llegan unas de la postura del sol, / otras del oriente, / otras de la parte del mediodía solar / y otras de los nocturnos montes Ripeos.(*Edipo en Colono*, 387-388).

17. En este último caso, a pesar del embate tumultuoso

de las olas sobre Hércules, algún dios parece mantenerle alejado de la mansión del Hades. Por el contrario, en la Antígona de Sófocles es precisamente la acción divina la que sacude salvajemente la morada de los humanos, llenándoles de calamidades, igual que el tormentoso oleaje del mar golpea a los acantilados:

ESTROFA 1

CORO.

Bienaventurados aquéllos cuya vida está exenta de calamidades, / pues a aquéllos cuya morada sea sacudida por el dios no les falta / desastre alguno, sino que éste los persigue durante un montón de / generaciones. / Es igual que el oleaje del mar, / que, cuando, impulsado por los airados aires tracios, / invade el oscuro fondo submarino, remolinea / desde las profundidades de negruzca arena, / y hace que rujan con estruendo los acantilados / azotados por los vientos y los embates de las olas. (*Antígona*, 152-153).

18. El viento y las olas, dice Hermann Fränkel (1993, 436), fueron siempre símbolo de lo inestable, vacilante y engañoso.

19. ESTROFA 2

Pues tan numerosas olas, producidas / por el viento del Sur o del Norte, / como uno podría ver / ir y venir por el vasto piélago, / tantas son las olas de la vida de Heracles, / descendiente de Cadmo, las que, sumamente tormentosas como el / mar de Creta, / unas lo hunden y otras lo elevan. / Sin embargo, algún dios / una y otra vez lo aparta seguro / de las mansiones del Hades. (*Las Traquinias*, 93).

En esa misma obra, las olas son consideradas obstáculos que tiene que sortear el héroe:

HERACLES...Y Probé otras pruebas, tantas como las olas de la mar... (*Las Traquinias*, 120)

20. (*Las Troyanas*, 275).

21. Al respecto, en Hércules Loco, por ejemplo, podemos encontrar un fragmento significativo:

CORO

Estrofa 1

-Cesa ya el infortunio: / el gran señor de antes de nuevo ya nos trae / su vida desde el Hades. ¡Ay justicia y de los dioses / destino que refluye! (*Hércules loco*, 119).

Según la cita de Francisco Rodríguez Adrados (1990, 119), este texto alude al flujo y reflujo de las mareas y también a la fortuna que cambia en sentidos contrarios.

22. CORIFEYO: Habitantes de Tebas, mi patria, mirad, éste es Edipo, quien resolvía los famosos enigmas y era el hombre más preeminente, envidiado a causa de sus éxitos ¿quién de entre sus conciudadanos no vivía con la mirada fija en él? ¡A qué enorme oleaje de espantosas desgracias ha venido a dar! De modo que nadie considere feliz a quien todavía tiene que morir, sino que le debe examinar con toda atención todos los días de su vida incluido el último en que vea la luz, hasta que franquee el límite de su vida sin haber sufrido nada doloroso. (Edipo Rey, 238).

23. ...perpetua risa de las ondas marinas...». (Prometeo encadenado, 33).

24. ISMENE: Sin embargo, metida tú de lleno en una tormenta, no me da vergüenza compartir contigo una navegación que entraña tanto riesgo. (*Antígona*, 151).

25. AYAX: ¡Ay queridos tripulantes de mi nave, los únicos entre mis amigos, los únicos, sí, que os atenéis todavía a las correctas normas, ved qué tremendo oleaje, fruto de sangriento temporal, acaba de envolverme, con una corriente que me anega por aquí y por allá! (*Ayax*, 50).

26. También Hércules se iguala a una nave:

HERACLES

...Ea, ¿cómo es que, anclado entre unos lazos como una nave, estoy echado con mi pecho joven y mi brazo junto a una columna de piedra rota en dos?... (*Hércules loco*, 133),

HERACLES

...y yo que destruí mi casa con deshonor, seguiré a Te-

seo del todo perdido, cual barca remolcada... (*Hércules loco*, 150)

27. HERMIONA

¡Oh, me has dejado, padre en la orilla, / mísera barca / vacía de remos. / Me matará. / No viviré / ya en mi tálamo. / ¿A qué imagen / suplicaré? / ¿O abrazo, esclava, / rodilla esclava? / Lejos de Ftía / ave de alas azules fuera yo / o la quilla de pino / que las negras simplégados cruzó, / recién botada. (*Andrómaca*, 58-59).

28. La cultura no puede convertirse, cuando se presentan las desgracias, en un puerto seguro. Para reafirmar esta cuestión, Esquilo utiliza en un pequeño párrafo dos poderosas metáforas naturales. En la primera de ellas, escribe que los males vienen «como torrente que se desborda» y, en la segunda, coloca al personaje real en una situación que se asemeja a un «mar sin fondo de la desgracia». La naturaleza es, pues, más poderosa que la cultura:

REY: ¡Cuánto imposible! ¡Multitud de males vienen sobre mí como torrente que se desborda! Heme aquí en este mar sin fondo de la desgracia, donde me anego sin poder ganar la orilla ni hallar puerto que me abrigue contra mis desventuras!... (*Las Suplicantes*, 336).

29. ELECTRA:...Invoquemos a los dioses, que ven en qué borrascoso mar fluctúa la nave de nuestra alma... (*Las Coéforas*, 236).

Arquíloco nos muestra una imagen semejante, en un fragmento que nos dice: «Cuando nuestras almas estén en los brazos de las olas...». Véase, Hermann Fränkel (1993, 1499).

30. Aparece también en los escolios, en Teognis y, además de en Esquilo, en Sófocles y en Eurípides. Esta metáfora tendrá su continuidad en el mundo romano, donde igualmente la hayamos, por ejemplo, en Cicerón.

31. Mas en el fragmento destaca también la convivencia armónica de metáforas naturales y culturales: «la demencia..., a modo de un mar, trajo olas de males»; una terrible ola «muge en torno a la popa de la ciudad»:

CORO:...La demencia juntó a los insensatos esposos, y, a modo de un mar, trajo sobre nosotros olas de males. Cayó la una, y otra más terrible se levanta ahora, y muge en torno a la popa de la ciudad. Tan sólo una tabla de salvación hay de por medio: el espesor de una torre, y no para mucho, que bien me temo que con sus reyes va a caer también Tebas. ¡Cumplidas están ya las antiguas maldiciones! ¡Ya se hacen las funestas paces! Las calamidades, cuando vienen, no pasan de largo, sino que descargan. Afanoso el hombre, amontona sobre el bajel riquezas en demasía, y luego tiene que arrojarlas de lo alto de la popa. (*Los siete sobre Tebas*, 100)

32. ETEOCLES: Ciudadanos de Cadmo: Menester es que en la ocasión hable quien vela por la república, sentado en la popa de la ciudad, timón en mano y sin rendir los ojos al sueño (*Los siete sobre Tebas*, 75).

33. EGISTO: ¿Tú, pobre remero, que ocupas el último banco de la nave, tú hablas así a los que se asientan al timón y mandan la maniobra?... (*Agamenón*, 218).

34. CORO:...Don del dios, que sentado en agosto trono rige con diestra vigorosa la nave de nuestros destinos... (*Agamenón*, 172).

35. CORO:...El destino del hombre marcha derecho y sin tropezar hasta que se estrella en invisible escollo. Así el prudente que teme por sus riquezas arroja con tino parte de la carga, y ya no se pierde toda su hacienda por sobra de peso, ni la nave se sumerge... (*Agamenón*, 195).

36. CORO:...Mas ¿qué mortal escapará a la engañosa astucia del destino? ¿Quién tan ligero de pies que con fácil salto salve sus redes? Muéstrase la calamidad, a lo primero, amiga de los hombres, y de allí los lleva con halagos hasta aquellos lazos de los cuales a ningún mortal le fué dado salir jamás... (*Los Persas*, 123-124).

37. por otro lado la muerte es la oscuridad -la barca de Aqueronte es de negras velas; la muerte es «la región donde nunca fijó Apolo su planta...»- y la luz de Apolo

CORO:...Ea, amigas, al viento de los gemidos, golpead con ambas manos vuestra cabeza e imitad el acompasado batir de los remos, propicio son para los navegantes que de continuo hace bogar por el Aqueronte la gembunda barca de negras velas hacia la región donde nunca fijó Apolo su planta...(Los siete sobre Tebas,103).

38. (Antígona, 152-153).

39. MENSAJERO (AL CORO): Tened buen ánimo, hijas, con tanto regalo criadas por vuestras madres. La ciudad escapó del yugo de la servidumbre. Vinieron por tierra los fieros de aquellos hombres arrogantes; Tebas boga ya por mar serena, y el fondo del bajel no se ha abierto al continuo azotar de las olas...(Los siete sobre Tebas,101).

40. MENSAJERO: ...El fuego y el mar, con ser de antiguo enemigos implacables, conjuráronse ahora, y bien mostraron su fidelidad destruyendo entrambos la mísera armada de los argivos. En medio de la noche surgen todos los horrores de las olas embravecidas. Empujadas por los vientos de Tracia chocan las naves contra las otras. Con bárbara furia clávanse los espolones, y entre torbellinos de vientos y torrentes de agua se abren y se hundén, arreatadas por el vértigo del fiero pastor de tanto estrago. Así que asomó la clara luz del sol vimos el mar Egeo sembrado de cadáveres de guerreros argivos y de restos de naves. Por lo que hace a nosotros, sin duda algún dios que se puso al timón de nuestra nave, que no hombre ninguno, la sacó de allí ilesa y nos salvó. Pues la fortuna salvadora tomó asiento en ella, y la encaminó de suerte que en las arribadas ni las olas alborotadoras la inquietaron, ni encalló en los escollos de las costas. Mas luego que salimos de aquella mortal y negra noche de mar a la clara luz del día, no osábamos creer en nuestra ventura, y un nuevo dolor vino a cebarse en nuestras almas al contemplar aquella flota deshecha y reducida a cenizas...(Agamenón, 186).

41. CORO:...Del fondo de su generoso pecho lanzaron grito de guerra como altaneros buitres que, al ver arrebatados sus polluelos, lanzan un ay de dolor, y azotan el aire con los remos de sus alas, vuelan en precipitados giros alrededor del nido desierto, donde ya no se guarece aquella cría, dulce y perdido objeto de sus cuidados. (Agamenón, 168-169).

42. MENSAJERO:...y los vencedores, como a redada de atunes o de otros cualesquiera peces, con pedazos de remos y restos de tablas nos hieren y destrozan (Los Persas, 134).

Este símil está basado en la actividad de la pesca del atún, como nos señala F. Braudel en *El Mediterráneo*, pg. 43, y como parece confirmar un poema de Ananio que nos informa de que «del mar tenemos el atún, que no es mal alimento, y con mitoto supera a todos los pescados...» Véase, *Antología temática de la poesía lírica griega*, pg.159. Nosotros creemos que Esquilo lo obtiene de la *Odisea* ->...Como los peces que los pescadores sacan del espumoso mar a la corva orilla de una red de infinidad de mallas yacen amontonados en la arena...de este modo estaban amontonados los pretendientes los unos contra los otros...» Véase la *Odisea*, pg. 431. Aunque la imagen de los muertos como peces, como nos informa Emily Vermeule (1984, 296), aparece ya en los anales de las Campañas Asiáticas de Tutmosis III.

43. CLITEMNESTRA: ...Envolvíle, como quien coge peces, en la red sin salida de rozagante vestidura, para él mortal... Las negras gotas del sangriento rocío me salpican, y alegrándome no menos que la lluvia de Zeus alegra la mies al brotar de la espiga...(Agamenón,211).

Los atunes y los peces, como símbolos de personajes vencidos.

44. CORO.

Amor, invencible en combate, / Amor, que irrumpes en los ganados, / que pernoctas en las tiernas mejillas de la doncella, / y te paseas por el mar y entre / las majadas campestres. / Y no escapa a ti ninguno / ni de los dioses ni / de los efímeros mortales, / y el que se hace contigo, enloquece.

ANTISTROFA

Tú pasas los pensamientos de los justos / a injustos, para su afrenta. / Tú has promovido también esta disputa / entre hombres unidos por la sangre. / Pero a la postre se impone, patente en la mirada, / la pasión por la novia que promete un buen lecho, / pasión que tiene su fundamento / en las leyes eternas grandiosas en autoridad. / La explicación de ello es que entra en juego / una diosa invencible, Afrodita. / Pero ahora ya, hasta yo mismo hago caso omiso / de las susodichas leyes, al comprobar lo que está ocurriendo aquí, / y ya no soy capaz de contener torrentes de lágrimas, / cuando compruebo que ésta, Antígona, va a dar con sus huesos / en la cámara donde todos duermen.(Antígona, 158-159).

45. PROMETEO: ...por las ásperas orillas que baten las ondas mugidoras. (Prometeo encadenado,53).

46. (Prometeo encadenado, 44-46).

47. Los subrayados son nuestros.

48. LA SOMBRA DE DARIO: ...Ya brotó para los nuestros la fuente de todos sus infortunios, y mi hijo ha sido quien ha hecho brotar con su inconsiderada y juvenil audacia. ¡Él, que esperaba que había de encadenar el sagrado Hesponto como a un esclavo, e impedir que corriesen las divinas aguas del Bósforo! ¡Él, que con echar a sus ondas unos grillos bien forjados, presumió forzarle a torcer su natural impulso, y abrir ancho camino para su inmenso ejército! ¡Desaconsejado mortal que creía que había de ser más poderoso que todos los dioses, y que Poseidón! ¿Cómo pudo ser, para hacer tal, que la demencia no se hubiese apoderado de mi hijo?... (Los Persas, 145).

49. Como sugiere Emilio Crespo, la alteración causada por el ser humano puede ser destructiva, lo que es especialmente palpable en la *Ilíada*, en la que el muro de los aqueos fue derruido al final de la guerra de Troya, recordando la costa el estado natural alterado por el hombre. También lo es en Heródoto, en el que encontramos un sentimiento parecido al expresado en este fragmento de Los Persas de Esquilo: Jerjes, al construir el puente de barcos para que su ejército terrestre atravesara el Bósforo y al horadar el monte Atos para doblar con la flota el cabo de la península de Acte, no respetó las leyes de la naturaleza y por eso fue castigado (Crespo, 1996, 53). En la *Ilíada* (393), también está este sentimiento. El Escamandro -que aparece personificado- entra en cólera contra Aquiles ante las terribles matanzas que lleva a cabo en su seno, ya que su «corriente apacible está llena de muertos ahora y no dejan que en el mar divino derrame» sus aguas al ser atascadas por los muertos. Por otra parte, también Sófocles -como veremos- le teme a la capacidad destructiva del hombre.

50. ESTROFA 1

CORO

Andan por ahí montones de cosas formidables, / pero ninguna más formidable que el hombre. / Esa cosa que es el hombre avanza / incluso al cabo de las rutas del grisáceo mar / con borrascoso ábrego, atravesándolo / bajo la amenaza de oleajes que braman en su derredor. / Y a la tierra, óptima entre los dioses, / inagotable e infatigable, la va desgastando, / al voltearla sus arados año tras año, / y cultivarla con la raza equina.

ANTISTROFA 1

Y el circunspecto hombre echa el lazo a la familia / de los pájaros de prontos reflejos y se los lleva, / y también la estirpe de las fieras salvajes / y las marinas criaturas del océano / con entramadas y bien trenzadas redes. / Y con ardidés consigue dominar la agreste fiera montívaga, / y ha de llegar a someter al yugo, que circunda la testera, / al caballo cuyas crines caen a uno y otro lado del cuello / y al indómito toro de los montes. / Y aprendió por sí solo el lenguaje y las ideas / etéreas y los comportamientos que imprimen un orden a las ciu/dades, / y a esquivar los dardos de las escarchas / que dificultan la estancia a la intemperie, / y los dardos que conlleva una molesta

borrasca / ¡el hombre con soluciones para todo! / No hay evento al que se enfrente sin soluciones. / Únicamente no se procurará escapatoria del Hades. / En cambio, tiene ya concebidos medios / de escapar a enfermedades hasta ahora incurables.

#### ANTISTROFA 2

Pero aun poseedor, más de lo que cabe imaginar, / de cierta astucia, que es la que le proporciona su habilidad / se desliza unas veces en pos del descalabro, otras del éxito. / Si entrelaza las normas de la tierra / y la justicia de los dioses permaneciendo fiel al juramento prestado / ¡he ahí un ciudadano de primera! / Pero ¡sea privado de la condición de ciudadano, en pago a su osa/da falta de escrúpulos, / aquél con quien convive el desdoro: / ojalá que ni comparta conmigo el hogar / ni esté entre los que piensan igual que yo / quien así se comporte!. (*Antígona*, 145-146).

51. Es Creonte quien relaciona a la ciudad con la nave (140-141).

52. Esta opinión creemos que queda reforzada en el Edipo Rey, donde la ciudad une también su destino al de la naturaleza:

SACERDOTE:...unos todavía no con fuerzas para volar un largo vuelo... (imagen que compara a los niños con los pajarillos incapaces de volar)...Pues la ciudad, justamente como tú mismo lo observas, zozobra y no es capaz de levantar cabeza de las profundidades y del sangriento oleaje: se está consumiendo a causa de los brotes de la tierra que no llegan a aflorar, y se está consumiendo también a causa de los ganados vacunos que se echan a perder y a causa de los partos infecundos de las mujeres...(*Edipo Rey*, 186).

#### 53. CORO

##### Estrofa 1ª

¡Oh mansión de un varón siempre muy hospitalario / y libre! / A ti el propio Apolo Pítico de melodiosa lira / se dignó habitarte, / y soportó ser pastor en tus dominios, / y por las pendientes laderas / tañer para tus rebaños / pastoriles himeneos.

##### Antistrofa 1ª

Se unían al rebaño, por el deleite de tus cantos, los linceos / de piel moteada, / y vino, tras dejar el valle de Otris / la rubia tropa de leones. / Y empezó a bailar al son de tu cítara, / ¡Oh Febol!, el cervatillo de piel abigarrada, / yendo con su ágil pezuña más allá de los abetos de / alta copa / disfrutando de tu dulce canto.

##### Estrofa 2ª

Por eso, el hogar más rico en ganados habitas, / junto a la laguna Bebia de hermosas aguas; y a las tierras de arar, / y a los suelos de la llanura / fija su límite, a uno y otro lado del sombrío establo / del sol, / el cielo de los molosos. / Y hasta la inhóspita costa marina del Egeo / domina sobre la región del monte

Pelión. (*Alceste*, 78-79).

#### 54. TESEO

surcar los mares para llevar de una costa a otra lo que aquí sobra y traer lo que de allá nos falta.

Más aún: Lo que es incognoscible y no sabiamente se alcanza, nos enseñaron a que el adivino viendo el fuego, las formas de las entrañas, o el vuelo de las aves, nos diera el secreto.

Y, si de un dios así tenemos un vivir regulado, ¿no es locura de niños pretender más? ¡Ah la razón del hombre ansía siempre superar al juicio de los dioses! La altivez de la mente nos hace creer que somos más sabios que los númenes...(*Suplicantes*, 210).

55. En este otro fragmento también hallamos el empleo del mar como metáfora de la amargura:

ELECTRA: ¿Y para mí? Un mar de amargura inunda y agita mi corazón...(*Las Coéforas*, 236).

Ahora bien, ya en la *Odisea* encontramos la utilización del mar como sinónimo de tristeza. Por ejemplo, *Odiseo* «nada en lágrimas» o «derrama un mar de lágrimas».

Véase la nota de Antonio López Eire de su edición de la *Odisea* (1995, 373). Posiblemente esto tiene su raíz en el hecho de que el mar produce miedo a los marinos, ya que éstos viven en un permanente peligro (Rougé (1995, 211).

56. PROMETEO (a Hermes): En vano me importunas exhortándome; como si hablastes a las ondas del mar...(Prometeo encadenado, 65).

57. LA SOMBRA DE DARIO: ...Dio naturaleza por patrimonio a los humanos las adversidades. Del mar y de la tierra salen infortunios infinitos, y vienen sobre el hombre cuando su vida se dilata algún tanto (Los Persas, 141-142).

58. Antes de Esquilo, en la literatura, la consideración del mar infinito aparece en la *Ilíada* y en la lírica. Dice Teognis: «Alas te he dado, con ellas / el infinito mar y la tierra toda / ligero en tu ascenso / recorrerás volando...» (Navarro y Rodríguez, 1990, 70). Después de él, todavía Platón (*El Banquete*, 262) utiliza al mar como sinónimo de infinitud.

#### 59. ESTROFA 1

##### CORO.

...oyendo solitario y en torno a él/los rugidos de los acantilados, cómo es posible que/ resistiera vida tan triste. (*Filoctetes*, 321).

60. A pesar de que al parecer, en Salamina, la flota griega comprendía 378 trirremes, más pentécontores y la flota persa unas 3.000 embarcaciones (Rougé, 1975, 100), los trágicos no veían al mar enpequeñecido ante tamaña flota, sino más bien al contrario, pues ésta terminaba siendo destruida por el embate del poderoso mar. Por el contrario, durante el Imperio Romano, el mar se ve de otro modo. Son significativos a este respecto los versos del libro IV de la *Eneida* de Virgilio: «...Ya el mar todo de multitud de naos se ve cubierto: los remeros bogando fuertemente hacen saltar espumas con los remos y con las palmas de ellos el mar barren». (vs.587-589), o el mar «todo sordo del vocear de los troyanos» (v. 429). Es decir, que el poeta se imagina una flota enorme y poderosa, más grande que el propio mar. Y es que, como dice Carlos Barral (1988, 18), el mar de tiempos de los romanos es un mar «pacificado» un «lago de la ciudadanía».

61. Lo que los diferencia de los poemas homéricos, ya que -como nos dice Hermann Fränkel (1993, 48)- el poeta homérico habla de «marineros» barcos, aún cuando estén varados en la costa. Es decir, que emplea regular y coherentemente epítetos persistentes para significar la inalterable naturaleza de las cosas.

## Bibliografía

- ALSINA, J. (1991), *La Ilíada de Homero*, Barcelona, Planeta.
- BARRAL, C. (1988), «Kalypso. Una reflexión sobre el Mediterráneo», en *El Mediterráneo*, Barcelona, Editorial Lunweg.
- BEJARANO, V. (1976), edic. de *La Eneida de Virgilio*, Barcelona, Planeta.
- BRAUDEL, F. (1987), *El Mediterráneo*, Madrid, Espasa Calpe.
- CRESPO, E. (1996), «Textos sobre el paisaje de Grecia en la Antigüedad», *Estudios Clásicos*, Tomo XXXVIII, nº 110, Madrid.
- DE CUENCA, L. A. (1989), *Tragedias completas de Esquilo*, Madrid, EDAF.
- FRÄNKEL, H. (1993), *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid.
- GARCIA GUAL, C., MARTINEZ HERNANDEZ, M., LLEDO IÑIGO, E. (1986), *Diálogos de Platón*, vol. III, Madrid, Gredos.
- GARIBAY, A. M<sup>a</sup>. (1982), *Las diecinueve Tragedias de Eurípides*, México, editorial Porrúa.
- GLACKEN, C. J. (1996), *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- GUZMAN GUERRA, A. (1993), *Alcestis, Medea, Hipólito de Eurípides*, Madrid, Alianza.
- LOPEZ EIRE, A. (1995), *La Odisea de Homero*, Madrid, Espasa Calpe.
- NAVARRO, J. L. y RODRIGUEZ, J.M<sup>a</sup>. (1990), *Antología Temática de la poesía lírica griega*, Madrid, Akal.
- NUSSBAUM, M. C. (1995), *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor.
- ONIANS, J. (1996), *Arte y pensamiento en la época Helenística*, Madrid, Alianza.
- RODRIGUEZ ADRADOS, F. (1980), *Lírica Griega Arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, Madrid, Gredos.
- RODRIGUEZ ADRADOS, F. (1990), *Andrómaca, Hércules Loco, Las Bacantes de Eurípides*, Madrid, Alianza.
- ROUGE, J. (1975), *La marine dans l'antiquité*, Vendôme, Presses Universitaires de France.
- SNELL, B. (1965), *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente en la antigua Grecia*, Madrid, Razón y Fe.
- VARA DONADO, J. (1995), *Las Tragedias completas de Sófocles*, Madrid, Cátedra.
- VERMEULE, E. (1984), *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México, F.C.E.



Figura 1. Paisajes mediterráneos, Playa de Babilonia, Guardamar del Segura, 2003, Adolfo Rodríguez Nieto

## El mar soñado

Adolfo Rodríguez Nieto  
Universidad de Castilla-La Mancha

Lo que aquí tratamos de armar no es otra cosa que una reflexión, pretendidamente no erudita, ni mucho menos exhaustiva, en base a una exposición de vivencias, apreciaciones, lecturas y hechos, sobre la influencia del Mediterráneo (y sus circunstancias) en la vida, tan solo y por no ser pretencioso, del que suscribe, algo de lo que hemos sido conscientes, en relación a mucho de lo aquí puesto en consideración, durante su concreción. No obstante, y pese al carácter metafórico de algunos de ellos, albergamos la esperanza de encontrar en aquellos que, finalmente, alcancen a leer estas páginas, no ya complicidad, lo que, si acaso, podría tener sus consecuencias penales, pero si, al menos, cierta empatía con las experiencias reveladas, en relación al disfrute del Mediterráneo en tanto que realidad y como objeto de ensueño, y en la valoración y aquiescencia de/con las experiencias y con los hechos, circunstancias y datos expuestos en relación al mismo y en esa doble vertiente de realidad y ensoñación. Unas, nacidas en el mundo desde el que vivimos, y otros, extraídos del mundo en el que vivimos, serán necesariamente breves, ideas y esquemas escuetos «dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello»<sup>1</sup>, que, confío, sirvan a su propósito.

¿Por qué un mar soñado? Tal vez porque seguimos soñando con aquellos juegos infantiles y con la persecución de pececillos y otros monstruos marinos en sus orillas («Quizás porque mi niñez sigue jugando en tu playa...»), donde fuimos a despertar a una sexualidad casi lacerante, por lo intensa y clandestina, y a los primeros amores y escarceos («...y escondido tras las cañas duerme mi primer amor...») porque ¿se puede vivir sin el recuerdo del primer beso?, (pregunto); por sus atardeceres rojos a los que, con perdón del maestro, no se acostumbraron mis ojos, que los siguen buscando y disfrutando siempre sorprendidos, como ocurre con sus atardeceres tempranos, menos ¿dramáticos? e igualmente hermosos, que tiñen de tonos pastel el cielo y el más placido mar de septiembre, tan plácido que se oye saltar a los peces; porque en él discurrían (y seguirán eternamente discurriendo) las odiseas y aventuras de los admirados guerreros, corsarios y aventureros que la literatura y el cine nos desvelaron («Cuéntame, Musa, la historia de este hombre ingenioso que vagó tanto tiempo, después de haber destruido la ciudadela de Troya. Vio las más populosas ciudades y conoció su espíritu, y sufrió en su corazón de muchos males sobre el mar por cuidar la propia vida y

el regreso de sus compañeros» [Homero, p. 23], «Musa, recuérdame por que causas, dime por cual numen agraviado, por cual ofensa, la reina de los dioses impulso a un varón insigne por su piedad a arrostrar tantas aventuras, a pasar tantos afanes. ¡Tan grandes iras caben en su divino corazón!» [Virgilio, p. 23]); por haber alumbrado en su seno los ideales democráticos y «la sabiduría de occidente» (Russell), los principios filosóficos que nos ayudaron a profundizar en muchos aspectos de la naturaleza humana y al desarrollo de las demás ciencias; en relación con lo anterior, por su rica cultura producto de múltiples procesos interconectados, los *hatos de relaciones* (Eric R. Wolf) de los que venimos a participar, de una manera más o menos amplia, todos los pueblos de sus riberas («...llevo tu luz y tu olor por donde quiera que vaya...»), y que conforman una forma de entender y vivir la vida. Pero ... «a fuerza de desventuras tu alma es profunda y oscura», y también hay un sueño negro, amargo y profundo, como los abismos de todo mar, donde quisiéramos enterrar la vergüenza de nuestra desidia, de nuestra indiferencia, junto a los cuerpos de aquellos que lo intentaron cruzar en busca de un destino mejor, abandonando sus lugares de origen y a sus familias, y que les han sido inolados.

Existe el muy extendido convencimiento (WhatsApp *dixit*, y de manera prolija), de que tendemos a no valorar suficientemente casi nada de lo que nos es cotidiano, salvo en su ausencia, y que, en un sentido más general, no sabemos apreciar el don de la vida y aquello que esta nos ofrece. En ocasiones, y en relación a algunos elementos que forman parte del paisaje omnipresente (como es el caso) y al paisaje mismo en su conjunto, no llegamos a considerar con detenimiento y en su justa medida el valor y la importancia que tienen en nuestras vidas. Pese a disponer de diversos significados, todos nos atreveríamos a dar una definición de la palabra *territorio*. Sin embargo, *paisaje* no es un término tan unívoco.

«El paisaje es una noción compleja, hoy por hoy inflacionaria y omnipresente (...). El paisaje es, o puede ser, un hecho físico, una representación cultural, una construcción estética, una categoría política (...). La inteligibilidad del paisaje no sólo depende del desarrollo de las artes sino también de la situación sociocultural en la que se aprecia. La percepción del paisaje está condicionada por una percepción total sobre la vida (...). Los paisajes -nuestra apreciación del mundo natural y nuestro respeto- son cultura antes de que sean naturaleza»<sup>2</sup>.

El paisaje es, pues, una realidad creada a partir de la apropiación y representación que las personas y los



Figura 2. Paisajes mediterráneos, Duna litoral, Guardamar del Segura, 2007, Adolfo Rodríguez Nieto

pueblos hacemos del espacio del que participamos. Es un concepto que podríamos situar en el plano de lo metafórico, de las propias experiencias, pero de extraordinaria importancia en el desarrollo de los pueblos y de su cultura. En este caso, el término *pueblo* se muestra, a nuestro parecer, más adecuado que el de *país*, que podría vincularse, de una manera más constreñida, al significado político, de carácter administrativo, de la palabra *territorio*.

Todos los pueblos de la ribera mediterránea participamos de un espacio que se expresa, en relación a sus características físicas, de una manera similar, lo que ha permitido que, pese a la diversidad de los mismos que lo han cruzado, conquistado y poblado, y pese a los muchos e importantes acontecimientos y circunstancias acaecidos en el transcurso de los siglos, desarrollemos una cultura, en diversos aspectos específica y común, un *ethos*, que compartimos. Esa realidad (física, cultural, estética) que es el paisaje mediterráneo, ha condicionado el desarrollo de los pueblos que han participado de él y viceversa. ¿Qué entendemos por cultura? En ese sentido

«(...) la Antropología indaga en la diversidad de los grupos humanos abordando, como un conjunto, las esferas de la vida social de los grupos, las manifestaciones expresivas

*y racionales, los modos de relación social, los decires y haceres, abordando, en fin, todo ese compendio de prácticas sociales, contextos, realidades y hechos que dan sentido al proceso de la vida en sociedad. A este conjunto de esferas, manifestaciones, modos, decires, haceres, circunstancias y contextos es a lo que denominamos cultura»* (Nogués Pedregal, p. 9).

De las cuarenta y cuatro civilizaciones contempladas por la historia universal, veintitrés aparecieron en el área mediterránea (Oltra, p.16). Si entendemos como civilización a todo ese acervo cultural que caracteriza a un grupo humano en un momento de su evolución, cada una de esas veintitrés civilizaciones manifestaban aspectos diferenciales que permitían significarlas como distintas a las demás. La que podríamos denominar cultura mediterránea se ha venido conformando gracias a la interacción de todas ellas. Muchos de los pueblos que las crearon procedían de Asia y Oriente Medio, otros de las frías

en la historia del Mediterráneo. Pero, en definitiva, diríase que todos esos condicionantes paisajísticos llevaron a la lógica de un común destino político. Tal vez por eso no siempre hubo luchas y, en ocasiones, esos pueblos se integraron unos con otros, se complementaron y supieron desarrollarse y vivir en paz, sin que la distancia que pudiera separarlos, por grande que fuese en muchos casos, constituyese un obstáculo para mantener un sistema de relaciones amplias y fluidas.

*«Sin duda, a lo largo de la historia, el Mediterráneo reproduce un marco de enfrentamiento de poderes y de ideologías opuestas. Pero también el Mediterráneo es un laboratorio de larga duración, en el que los diferentes pueblos y civilizaciones han compartido y adaptado sus creencias y sistemas participativos y de solidaridad»* (Roque, p. 9).

En todos los casos el Mediterráneo se constituyó como el elemento vertebrador (de la cooperación e



Figura 3. Paisajes mediterráneos, Dunas de Guardamar, Guardamar del Segura, 2007, Adolfo Rodríguez Nieto

tierras del norte y algunos de las regiones africanas próximas a su cuenca. Estos pueblos compitieron entre sí a lo largo de los siglos. El Mediterráneo oriental se convirtió en el lugar de confrontación de los que ocupaban las tierras que separan el istmo de Suez y el Bósforo: Europa, Asia y África, algo que, al no existir motivos defensivos ni de seguridad, solo se puede explicar por ambiciones imperialistas, circunstancia que es una constante

incluso del conflicto), como una vía natural para la comunicación y el intercambio de y entre todas las gentes, mercancías e ideas que florecieron en sus riberas. En definitiva, y no se puede expresar mejor,

*«ser mediterráneo, si es que tal cosa puede decirse, es una de las diversas maneras culturales y civilizadas de simbolizar y encarnar la naturaleza, el paisaje, el*

*tiempo, la conciencia, la familia, los otros, lo trascendente, el drama de la condición humana, el estilo de vida y los hábitos que propician las cosas buenas de la vida, a la luz de este pequeño lago de sueños y de tragedia. Ser mediterráneo es un acervo de formas religiosas y profanas de vivir sumidos, consciente o inconscientemente, en la corriente estética y física de un mar literariamente real o realmente literario» (Oltra, p. 13).*

¿De dónde surgieron?, ¿cuál fue la historia de esos pueblos, míticos, de leyenda, que dieron forma al paisaje y a la cultura de los que hoy participamos tanto y tantos y que han sido objeto de nuestros sueños? Fue en África donde nuestro linaje se separó de la línea evolutiva de los chimpancés, hace ya entre 4,5 y 7 millones de años. Allí fueron sucediéndose los diferentes homínidos, en el sentido tradicional en que Arsuaga y Martínez usan el término, para referirse a los seres humanos actuales y a todos aquellos fósiles que se encuentran en nuestra línea evolutiva. Allí se tornaron bípedos, cambiaron de hábitat y fueron responsables de las primeras manifestaciones de una industria con la fabricación de herramientas líticas (2-2,5 millones de años atrás). Finalmente migrarían a Asia, a Europa (a través de Oriente Medio y Asia Menor) y América. Los *neandertales* fueron siendo sustituidos progresivamente por el *homo sapiens*, que poblaba

Europa hace unos 35.000 años y que, con el auge de la ganadería y la agricultura, terminaría constituyendo comunidades de productores (4.000 a. C.), con «una relativa homogenización de los géneros de vida» en todo el territorio europeo (Carpentier y Lerun, p. 23). Su presencia en la cuenca mediterránea fue extensa y conocida, y las excavaciones en los asentamientos que cada día van saliendo a la luz, amplían el conocimiento que disponemos de nuestros más lejanos ancestros.

Las principales civilizaciones primitivas se gestaron en las márgenes de los grandes ríos, que facilitaban el abastecimiento de agua para las necesidades de las gentes y el riego de los cultivos, a la par que se constituían en excelentes vías de comunicación con los pueblos vecinos. Karl August Wittfogel fue el primer historiador en desarrollar una teoría hidráulica (1957) en relación al nacimiento de los estados primarios (Lewellen, p. 75). Fue el caso de Egipto y Mesopotamia, sociedades agrícolas, regidas por reyes de derecho divino, una aristocracia militar y una poderosa clase sacerdotal, que se desarrollaron a lo largo de las orillas de los ríos Nilo y Tigris y Éufrates respectivamente, en torno al año 3.500 a. C. En Mesopotamia a los primeros poblados neolíticos les sucedieron los sumerios (que trajeron consigo la escritura cuneiforme), los acadios, los babilonios, los asirios y, finalmente, los persas (ya en el año 539 a. C.). Egipto mantuvo una estructura de poder mucho más centralizada desde



Figura 4. Paisajes mediterráneos, *Oikos*, Isla de Santorini, 2009, Adolfo Rodríguez Nieto

sus inicios. Pese a que fueron capaces de construir las pirámides e importantes obras hidráulicas y hacer avanzar alguna ciencia como la astronomía (aunque desde los presupuestos mágicos de la astrología), no terminaron de crear un corpus científico significativo que pudieran transmitir a otras culturas y que sirviera de punto de partida para su desarrollo posterior. Los bíblicos hititas eran otro pueblo (Hatti), de orígenes un tanto oscuros, que ocupaba la Península de Anatolia en el siglo XVII a. C., y que se expandieron, en siglos posteriores, ocupando gran parte de Chipre, Siria y Mesopotamia. El periodo conocido como el Nuevo Reino (1430-1200 a. C.), sería el de su máximo apogeo y esplendor, llegando a frenar los intentos de expansión del faraón Ramsés II, tras derrotarle en la batalla de Qadesh. No obstante, las continuas refriegas con los *kaskas*, el resurgir de Asiria y, fundamentalmente, la aparición sorpresiva de las tribus conocidas como los Pueblos del Mar (1.200 a. C.) terminaron por borrarles de la historia.

Los cretenses o minoicos, una civilización prehelénica de la que hasta no hace mucho se conocía muy poco, procedían de Asia Menor y ocuparon las islas del mar Egeo en torno al tercer milenio a. C., aunque existen abundantes vestigios de asentamientos cuatro mil años antes de esa fecha. Crearon las primeras comunidades comerciales, cuyas naves recorrieron el Mediterráneo, estableciendo relaciones con todos los pueblos que encontraron (incluyendo el reino de Tartessos, en el sur de la Península Ibérica). Sucesivas erupciones volcánicas, terremotos y tsunamis acabaron con su hegemonía marítima y les obligaron a emigrar a Grecia (donde crearon la cultura micénica) y Asia Menor. La erupción del volcán Tera en la isla de Santorini (entre 1639 y 1500 a. C., en plena Edad del Bronce), fue una de las mayores en la historia geológica de nuestro planeta, creando un tsunami que afectó a todos los países mediterráneos, produjo un cambio climático que afectó al conjunto del planeta y pudo inspirar la leyenda de la desaparición de la Atlántida, cuyo origen sitúa Platón varios miles de años antes de que estos otros pueblos hubieran hecho acto de presencia, de la mano de un pueblo del que nada se sabe. Los griegos habían sido invadidos por los jonios (2000 a. C.) y, más tarde, por los aqueos (1700 a. C.), con los que se fusionaron los cretenses emigrados a Grecia. Estos creto-aqueos (los primitivos filisteos, que ocuparon Palestina y llegaron a suponer una amenaza para Egipto) siguieron manteniendo sus relaciones comerciales con los pueblos del Mediterráneo. Por entonces aparecerían los primeros indicios de urbanización, con la fortificación de las ciudades, la construcción de palacios y la migración campesina a los entornos urbanos. Los aqueos se consumieron en la guerra de Troya (siglo XII a. C.) y no pudieron resistir la invasión de las hordas dorias (una de las

cuatro tribus griegas antiguas, junto con los propios aqueos, los jonios y los eolios), que ocupaban las regiones más al norte de la antigua Grecia. El poder marítimo pasó a los fenicios.

Grecia estaba entonces sumida en lo que se conoce como su Edad Oscura (1.100-750 a. C.). En su territorio, de orografía difícil, en los aislados valles situados entre las cadenas montañosas que dificultaban la comunicación entre los mismos, los clanes familiares habían constituido una serie de comunidades que terminaron transformándose en ciudades-estado (*polis*), con gobierno y ejército propio. Durante los siguientes siglos (VIII-VI a. C., el Periodo Arcaico), la necesidad de autoabastecimiento produjo una transformación de las actividades económicas, con la aparición de una clase de propietarios-cultivadores y un importante desarrollo del artesanado, lo que, en conjunto, propició el auge de los intercambios comerciales, fundamentalmente de vino, aceite y cerámica, a cambio de cereales y metales. El crecimiento demográfico experimentado por las *polis*, parejo al auge y necesidad de los intercambios comerciales, las llevó a cruzar el mar y fundar colonias en Sicilia, la Italia meridional, el Mar Negro, Oriente, en las llanuras de la Rusia meridional, en los Balcanes y en la Europa de los celtas. Fue el tiempo (siglo VI a. C.) en que uno de ellos, el griego Tales de Mileto, comenzó a plantearse cuestiones de carácter general y a hacer filosofía. En apenas dos siglos (años 500-323 a. C., el Periodo Clásico), los griegos fueron capaces de crear un asombroso caudal de obras maestras en los dominios del arte, la literatura, la ciencia y la filosofía, estableciendo las reglas generales por las que se ha guiado la civilización occidental (Russell, p. 10). Kenneth Clark señalaba como los ideales que surgieron en la Grecia clásica en ese periodo, pudieron extenderse por toda Europa a través del Mediterráneo, hasta el punto que *«cualquiera que en el siglo I hubiese ido a la plaza de cualquier ciudad mediterránea difícilmente habría sabido dónde se encontraba»* (Clark, p. 21). Todo ello permitió, a su vez, la aparición de nuevas formas de expresión política por parte de sus ciudadanos, que celebraban e intervenían en asambleas para decidir sobre los asuntos comunes (*«Tenemos un régimen político que no emula las leyes de otros pueblos, y más que imitadores de los demás, somos un modelo a seguir. Su nombre, debido a que el gobierno no depende de unos pocos sino de la mayoría, es democracia»* [Carpentier y Lebrun, p. 73]<sup>3</sup>). Grecia se mostraba como una potencia hegemónica cuyo poder e influencia no se sustentaba en conquistas o imposiciones militares, de hecho, su voluntad de imponerla chocaría con Esparta, que si era una auténtica potencia militar, por la que sería derrotada en la guerra del Peloponeso (años 431 a 404 a. C.).

Al mismo tiempo, en los Balcanes, aparecía una nueva potencia, Macedonia, que comenzó su



Figura 5. Paisajes mediterráneos, Templos griegos de Agrigento, Sicilia, 2019, Adolfo Rodríguez Nieto

expansión con el advenimiento de Filipo II (359 a. C.), expansión que culminaría su hijo, Alejandro Magno quien, pese a su prematura muerte, aún en vida, se convertiría en un héroe mitológico y divino, desplazando al helenismo hacia el centro de Europa. Alejandro, educado por Aristóteles, y con una especial y rigurosa preparación militar, tomó el control de todos los territorios sometidos a Macedonia y que se habían rebelado tras la muerte de su padre. Con espíritu de venganza formaría un ejército con el que culminaría la conquista del Imperio Persa, el Imperio Aqueménide (Turkmenistán, Afganistán, Uzbekistán, Irán, Irak, Turquía, Rusia, Chipre, Siria, Líbano, Israel, Palestina, Grecia y Egipto). La educación proporcionada por Aristóteles le convirtió en un gobernante preocupado por las ciencias y el intercambio cultural, lo que se traducía, políticamente, en la voluntad de integrar a los pueblos sometidos en la estructura del imperio, incorporándolos a sus ejércitos y favoreciendo los matrimonios mixtos, como fue su caso. Muestra de todo esto, convertido en Faraón de Egipto, sería la fundación de la ciudad de Alejandría que, además del principal puerto del país y de todo el Mediterráneo, se convertiría en el centro cultural del mundo antiguo. Fallecería en Babilonia, sin terminar de conquistar la Península Arábiga. Sus sucesores no supieron gestionar el imperio, que quedó en manos de sus generales (los *diádocos*) que terminarían repartiéndoselo. De todos los reinos resultantes sobresaldrían el Egipto Ptolemaico (en el que bajo el reinado del Faraón Ptolomeo I se crearía la Biblioteca de Alejandría y se iniciaría la construcción de su Faro) que acabaría

con los suicidios de Marco Antonio y Cleopatra (año 30 a. C.); el Imperio Selyúcida y la Macedonia Antigónida. Las *polis* griegas fueron perdiendo el control sobre sus colonias mediterráneas, control que tomaría la nueva potencia emergente, Roma, que antes debería librarse de los etruscos.

Los etruscos (los *Teresh* y/o tirrenos), un pueblo sobre el que existen muchos interrogantes, provenían, al parecer, de la costa occidental de Asia Menor como parte de los ya mencionados Pueblos del Mar, junto a carios, lidios y otras tribus como los piratas *Shardana*, (los sardos, de posible origen en Cerdeña y Sicilia); los *Peleset* (los filisteos creto-aqueos); los piratas *Lukka* (los licios); los *Akawasha*, (los aqueos micénicos); los *Shekelesh*, (los sículos, relacionados con Sicilia); los *Thekel* o *tjeker*, (con posible origen en Anatolia o Troya); los *Weshesh* (que podrían ser también troyanos, los habitantes de Willusa, Ilión-Troya en hitita); o los *Denyen*, (los anatolios *danuna*, relacionados con los aqueos). Todo lo que se sabe de ellos proviene de textos hititas y egipcios. Su aparición se ha puesto en relación con dos hitos importantes para el mundo griego: la guerra de Troya y el final de los palacios micénicos, en los comienzos de la Edad de Bronce reciente (1.300-700 a. C.). Para algunos historiadores, en cierto sentido, han sido utilizados como cajón de sastre para explicar muchos de los hechos históricos acaecidos entonces y, en ese sentido, su aparición, más que la causa, pudo ser producto de «la crisis de unas estructuras demasiado rígidas que no supieron adaptarse a los cambios que se estaban produciendo en el ámbito comercial, especialmente

Figura 6. Paisajes mediterráneos, Región de Enna, Sicilia, 2019, Adolfo Rodríguez Nieto >

*desde mediados del siglo XIV a. C.»* (Pérez Largacha, p. 33). Tras ser desplazados de Asia Menor por las invasiones indoeuropeas, estos Pueblos del Mar se dedicaron a asolar las costas mediterráneas.

Los etruscos llegaron a Italia en el siglo X a. C. Desde la Toscana, se extendieron hacia Umbría por el este, hasta el Lacio por el sur, por el valle del Po en el norte (Piamonte, Lombardía y Véneto) y por la parte septentrional de la Campania, donde se enfrentaron a las colonias griegas. Sus poderosos reyes supieron impulsar importantes obras públicas, la agricultura y el comercio, desarrollando una rica cultura, heredera del mundo helénico y predecesora de la romana. Dominaron el norte y centro de la Península Itálica desde el siglo VIII a. C. hasta la llegada de Roma, y se constituyeron como una gran potencia naval en el Mediterráneo occidental, lo que les permitió establecer factorías en Cerdeña y Córcega. No obstante, la débil integración entre ellas y los enfrentamientos continuos con los celtas, por el norte, y los griegos y cartagineses, por el sur, les hizo perder poder, siendo, finalmente, derrotados por los romanos. Los celtas eran un grupo de tribus guerreras que, entre los siglos VIII y I a. C., vivieron en la Europa Central y Occidental (incluyendo Galicia, la zona central de la península ibérica y regiones del sur como Huelva y parte de Extremadura). Hicieron un abundante uso de los recursos naturales, explotando bosques y yacimientos minerales, lo que les permitió fabricar no solo armas, si no también herramientas que facilitaron el desarrollo de la agricultura. Cambios climáticos en las regiones del Báltico provocaron las migraciones de los pueblos

germánicos hacia la Europa central y oriental (algunos, como los cimbrios y los teutones, alcanzarían el sur de la Galia y la Península Itálica a finales del siglo II a. C.), desplazando a los celtas hacia las regiones occidentales.

La leyenda establece el inicio de la historia de Roma con la llegada al Lacio de Eneas, huyendo de Troya (siglo XII a. C.), cuyo hijo, Ascanio, fundaría la villa de Alba Longa, de la que sería su primer rey. Sus descendientes gobernaron la región durante siglos, hasta que el rey Numitor fue apartado del poder por su hermano, que, además, condenó a su hija, Rea Silvia, a la virginidad como vestal. La intervención del dios Marte hizo que Rea Silvia diera a luz a dos gemelos, Rómulo y Remo, quienes, ocultos en una cuna y confiados al Tíber y a su dios Tiberino, fueron criados por una pareja de pastores y amamantados por una loba. En ese lugar decidieron fundar Roma, pero una disputa entre ambos acabó con la muerte de Remo. Rómulo se convirtió así en el primer rey de Roma, cuya fundación ha quedado fijada en el año 753 a. C. No fue hasta el año 509 a. C. que, a semejanza de lo que ocurría en Atenas, la realeza etrusca fue sustituida por un régimen republicano a consecuencia de una revolución auspiciada por el patriciado (la aristocracia), que ocuparía las primeras magistraturas. No obstante, la plebe se dotó de sus propias instituciones: los tribunos y los ediles de la plebe. En ese momento, Roma comprendía tan solo el territorio metropolitano de la propia ciudad, y la República Romana no era otra cosa que una red de ciudades con grados diferentes de autonomía.



Fue entonces, con el advenimiento de la república, cuando Roma comienza su expansión, en el siglo VI a. C., aunque no incorporaría territorios más allá de la Italia peninsular hasta el siglo III a. C., tras la Primera Guerra Púnica contra los cartagineses (264-241 a. C.). Sería la rivalidad con Cartago el determinante principal de la expansión romana, con la incorporación, en corto espacio de tiempo, de una gran cantidad de territorios. Su Imperio alcanzó la máxima extensión durante el reinado de Trajano (98-117 d. C.), momento en que comprendía territorios que iban desde el océano Atlántico hasta el mar Caspio, el mar Rojo y el golfo Pérsico al este (Britania, toda la Península Ibérica y la Galia, todos los territorios con orilla en el Mediterráneo, tanto de Europa como de Asia y África), y desde el desierto del Sahara al sur hasta las tierras boscosas en las orillas de los ríos Rin y Danubio al norte. Era un Imperio difícilmente gobernable por el lento e inamovible Senado, por lo que surgieron una serie de ambiciosos personajes (como Julio Cesar) ansiosos de poder para mantener el control de las legiones y, con ello, el político. El Imperio se expandía, pese a las revueltas políticas y militares internas que se sucedían, como lo hicieron las diferentes dinastías de emperadores. En el siglo V las migraciones germánicas y los esfuerzos por impedir las invasiones de algunas tribus (como la de Atila el Huno) terminaron por debilitar el Imperio que comenzó a desmembrarse.

Solapándose con todo lo anterior, finalizando el segundo milenio a. C., un pueblo semita procedente del actual Mar de Omán, emigró para establecerse en la ribera mediterránea, en el territorio que actualmente ocupan Israel, Siria, Líbano y Palestina (la antigua Canaán), una zona en muchos aspectos similar al de la Grecia continental, constituida por un conjunto de, relativamente, fértiles valles separados por escarpadas montañas que dificultaban la comunicación entre ellos. Allí se desarrollaron una serie de ciudades independientes entre sí, pero de cultura común, como Biblos, Sidón, Tiro o Ugarit. Con el tiempo el conjunto sería conocido como Fenicia. Si bien tuvieron una base agrícola en su origen, muy pronto la presión demográfica y la necesidad de establecer relaciones comerciales con otros pueblos para proveerse de todo aquello que no podían producir, les obligó a abrirse al mar, cuya hegemonía correspondía por entonces a las naves micénicas. La abundancia de madera (los famosos cedros del Líbano) les proveyó de los materiales necesarios para la construcción de las naves, en lo que fueron auténticos maestros. Sus ciudades eran gobernadas por monarquías hereditarias, en las que el rey solía desempeñar también funciones sacerdotales y modulaba las tensiones entre la oligarquía comercial, cada vez con mayor poder, y la nobleza tradicional de base agrícola. Era una región muy apetecible tanto para sus vecinos del norte, Hatti, como para los del

sur, Egipto. Sucumbieron a las violentas migraciones de los Pueblos del Mar (1.200 a. C.), al igual que Hatti, las ciudades micénicas y el resto del Mediterráneo. Egipto, luchando por su supervivencia, trató de pasar desapercibida y se salvo. Ugarit fue destruida. Otras ciudades sobrevivieron y prosperaron y, con el tiempo, aparecieron algunas nuevas, como Arwad, Berytus, Ardat o Sarepta, igualmente prósperas, pese al poco espíritu de colaboración que existía entre ellas. Fueron unos magníficos navegantes (según Heródoto llegaron a circunnavegar el continente africano) y los mejores interpretes del comercio en toda la antigüedad, no solo por mar, también por tierra, controlando los puntos de destino de las caravanas procedentes de Oriente (Hama, Damasco y Thapsaco), y todo aquello que en un momento determinado pudiese ser objeto de una transacción comercial, incluidos los esclavos, muy abundantes en sus ciudades. Muchos de los productos con los que comerciaban, tras ser transformados por sus habilidosos artesanos y convertidos en otros muy apreciados y solicitados, volvían a ser objeto de comercio.

Entre los siglos XI a VIII a. C., los fenicios llevaron a cabo un proceso de acercamiento comercial paulatino con el Mediterráneo Occidental, al que sucedería una etapa auténticamente colonizadora, favorecida por el hecho de su mayor nivel cultural y de desarrollo lo que les hacía ser bien recibidos por los pueblos que colonizaban. Se establecieron en Chipre, Malta, Sicilia, Cerdeña, Baleares (*Ebussus*, Ibiza), Norte de África (donde fundarían Cartago entre los años 825 y 820 a. C.) y la Península Ibérica (fundando *Gadir*, rica en metales, en fecha no perfectamente establecida, entre el siglo XI y VIII a. C.). Esta expansión fenicia por todo el Mediterráneo se produjo bajo el imperio del comercio, nunca a través de la conquista o la guerra, como fue el caso de babilonios o asirios, lo que permitió su desarrollo y extensión en el tiempo y permitió llevar su cultura oriental al Mediterráneo Occidental. Pero esta supremacía comercial tenía como contrapartida la desatención de su estructura militar, por lo que disponían de un ejército insuficiente para afrontar los constantes intentos de invasión de las potencias vecinas. Así, los asirios fueron poco a poco apoderándose de las ciudades fenicias, que mantuvieron su independencia a cambio de pagar tributo. A su vez, el declive asirio propicio que los babilonios (Nabucodonosor) tomaran el control entre los años 605-538 a. C., que pasaría a continuación a manos de los persas (539-332 a. C.). Posteriormente, el territorio sería conquistado por Alejandro Magno y, finalmente, por los romanos y englobado en su provincia de Siria. Durante todo este proceso muchos habitantes de las ciudades fenicias decidieron trasladarse a algunos de los nuevos asentamientos en el Mediterráneo. La mayoría eligió Cartago, que fue ganando importancia, convirtiéndose en la heredera natural de Fenicia.

Cuenta la leyenda (o el mito, creado por Virgilio en la Eneida) que la princesa Elisa de Tiro, huyendo de su ambicioso hermano Pigmalión, coronado rey tras la muerte del padre de ambos, Muto I, decidió escapar y refugiarse en tierras más apartadas. Fue a recabar a una zona de la costa norte de África, habitada por la tribu de los gétulos. Elisa pidió a su rey, Jarbas, que le cediera un trozo de tierra para fundar una ciudad. Jarbas le dio una piel de buey que Elisa, astutamente, cortó en finas tiras para poder delimitar así el territorio de su ciudad, a la que denominó Cartago (la leyenda establece su fundación en el año 814 a. C.). Elisa adoptaría entonces el nombre de Dido, tal y como la conocían sus habitantes. Según Virgilio, Eneas, camino de Italia desde Troya, fue a recabar en Cartago, tras ser desviadas sus naves por una tempestad provocada por la diosa Juno. Venus, madre de Eneas, mandó a Cupido para asegurar el favor y la hospitalidad de la reina Dido hacia su hijo. Juno decidió la unión entre ambos, unión que Venus fingió aceptar, aun a sabiendas que el hado tenía asignado para Eneas otro destino. Eneas y Dido yacieron juntos y se entregaron a los placeres del amor, tras una cacería organizada por Juno que ejercía de celestina y que simulaba una boda. Pero, advertido por Mercurio de los designios de los dioses, Eneas, finalmente, parte con gran dolor hacia Italia. Todo ello, y según la leyenda, daría pie a la rivalidad entre romanos y cartagineses.

Así pues, Cartago comenzó siendo una colonia fenicia, una ciudad-estado con escaso territorio a su alrededor, que debió buscar en el mar, como otros muchos pueblos habían hecho, los medios de subsistencia. Poco a poco (entre los siglos V-III a. C.) fue anexionándose los territorios vecinos, prácticamente todo el que habían ocupado anteriormente los fenicios, con sus ciudades y factorías, al que agrandaron, creando otras nuevas en la Península Ibérica, las islas mediterráneas de Sicilia, Cerdeña e Ibiza y el norte de África, consolidando su poder sobre las regiones de Numidia (el antiguo reino bereber, la actual Argelia y parte de Túnez) y Mauritania, terminando por constituir un gran imperio mercantil y convirtiéndose, a un tiempo, en la mayor potencia militar del Mediterráneo Occidental. Su crecimiento territorial y comercial causó diversas guerras con las *polis* griegas e, igualmente, era inevitable que chocaran con la otra gran potencia emergente entonces, Roma, también inmersa en un proceso de crecimiento territorial. Sus enfrentamientos se materializaron en tres conflictos, las Guerras Púnicas. Tras perder la primera de ellas (264-241 a. C.) Cartago dirigió su mirada hacia la Península Ibérica. Sus generales Amílcar Barca, Asdrúbal Barca y Aníbal Barca conquistaron todo el sur y el levante peninsular. Asdrúbal pactó con los romanos el reconocimiento de los dominios cartagineses hasta el río Ebro y fundó Cartago Nova. Solo Sagunto quedaba fuera

del control cartaginés. Aníbal asedió y tomó la ciudad, lo que dio pie a la Segunda Guerra Púnica (218-201 a. C.) que se desarrolló íntegramente en territorio hispano, con la derrota, de nuevo, de los cartagineses, lo que acabó con su presencia en la Península Ibérica, permitiendo el comienzo de su romanización. La Tercera Guerra Púnica tendría lugar entre los años 149-146 a. C., y supondría la destrucción de Cartago. Pese a que los romanos se esforzaron en ridiculizar a los cartagineses (a los que les llevo más de un siglo derrotar), ensalzando la cultura clásica griega, no pudieron evitar la enorme influencia que tuvo la civilización cartaginesa en la cultura romana posterior a las Guerras Púnicas, fundamentada en su superioridad en lo referente a las técnicas agrícolas (cereales, viñedos, frutales y olivares) y al comercio marítimo, heredado a su vez de los fenicios.

El llamado Imperio Romano de Oriente, el Imperio Bizantino, lo integraban los territorios orientales del Imperio romano. Nació como consecuencia de una decisión política, que buscaba mantener el control y dar una solución administrativa a los territorios conquistados, dividiendo el Imperio Romano, difícil de controlar y comenzando a mostrar fisuras, en dos partes, una oriental y otra occidental, cada una con su emperador, aunque ambas supeditadas a Roma. Las pugnas internas impidieron que el proceso llegara a consolidar, y el emperador Constantino volvió a unir ambas partes en el año 330 d. C., designando a Bizancio (Constantinopla) como capital del Imperio. Sin embargo, la separación se consumó de facto cuando su sucesor, Teodosio I, nombró a sus hijos herederos de cada una de las partes (año 395 d. C.). Los sucesivos emperadores intentaron de nuevo la reunificación, sin éxito, entrando el Imperio Occidental en fase de descomposición. Fue Justiniano I, a la sazón emperador del Imperio Romano de Oriente (cuya muerte se produjo el 1 de agosto de 527 d. C.), el que se ocupó de reconquistar todos los territorios que el Imperio Occidental había perdido, de modo que durante su mandato el Imperio Bizantino abarcaba todos los territorios de la ribera mediterránea, tanto de Europa como de África y Asia, a excepción de la costa mediterránea de la actual Francia y el Levante español. Tras su muerte, el Imperio Bizantino volvería a perder territorios, quedando reducido a Grecia, el sur de Italia y Asia Menor. Con la invasión turca de Constantinopla (año 1453 d. C., el inicio de la Edad Media) acabaría su existencia.

Los selyúcidas, en su origen fueron un imperio helenístico, una pequeña parte del Imperio de Alejandro Magno, fragmentado tras su muerte y las disputas entre sus generales. Eran un clan de la tribu turca *oghuz*, los *kinik* que habitaban en Asia Central, al norte del mar de Aral, y que abrazaron el Islam en el siglo X, dentro de la rama sunita,

más ortodoxa. Muy belicosos, lucharían contra los chiitas y los bizantinos de Armenia y Anatolia, donde se asentaron de la mano de Selyuq, su líder, expandiéndose por toda la región ocupada hoy por Turkmenistan, Irán, Iraq, Siria, Turquía y Líbano, y creando su imperio (1037-1281 d.C.), cuya decadencia llevó a su fragmentación en pequeños estados turcos. Uno de ellos, el otomano, comenzó a tomar el control de los demás territorios, ocupándolos progresivamente y anexionándose las tierras arrebatadas a los bizantinos. Con la caída de Constantinopla en el año 1453, acabó el Imperio Romano de Oriente y nació el Imperio Otomano (1281-1923), que alcanzó su máximo esplendor en los siglos XV y XVI, con territorios en los tres continentes con fachada en el Mediterráneo. Su ubicación los convirtió en agentes imprescindibles para las transacciones comerciales entre Oriente y Occidente. Establecieron relaciones con Venecia, Génova, Ragusa (Sicilia) y Florencia, pero fue precisamente el comercio lo que propició su declive, ya que la pequeña revolución industrial que se había producido en Europa, con la desaparición de la economía feudal y los gremios, y la alta calidad de los productos manufacturados por Occidente, muy superior a la de los orientales, determinó las preferencias de los consumidores de entonces.

El mundo musulmán, más allá del Imperio Otomano y el Imperio Selyúcida, también tuvo (y tiene) presencia en el Mediterráneo. La expansión musulmana se produjo en tres etapas diferenciadas.

La primera de ellas transcurrió bajo los auspicios de Mahoma (años 622-632), y supuso la unificación de la Península Arábiga. La segunda corrió a cargo del Califato Ortodoxo (632-661), merced a la debilidad del Imperio Bizantino, con la incorporación de Siria, Palestina, Egipto y Mesopotamia. La tercera tuvo lugar durante el Califato Omeya (661-750), de manera que los musulmanes terminaron ocupando todo el norte africano, Irán, la parte meridional de Asia Central, el oeste de la India, la Península Arábiga, la Península Ibérica y algunas zonas del sur de Francia. En siglos posteriores agrandarían su influencia ocupando el resto de Asia Central, Asia Menor, el sur de Italia, el sudoeste asiático y el África subsahariana, aunque muchos de estos avances los llevaron a cabo distintos estados independientes sin cohesión entre ellos, al tiempo que perdían otros territorios, como la Península Ibérica, cuya liberación coincidiría en el tiempo con el máximo esplendor de un estado musulmán con cierta entidad, el Imperio Otomano. En la Península Ibérica, los musulmanes que quedaron en ella tras la conquista de Granada por los Reyes Católicos en 1492 (los moriscos), fueron vistos con cierto recelo, por las sospechas de entendimiento con berberiscos y turcos, por su religión, por sus altas tasas demográficas y por su tendencia a acaparar riquezas. Todo ello llevó a su expulsión por Felipe III en 1609. Los berberiscos, como eran conocidos todos aquellos que, sin sometimiento a autoridad alguna, vivían en el norte de África (Argelia fundamentalmente), tenían procedencias



Figura 7. Paisajes mediterráneos, Oia, Isla de Santorini, 2009, Adolfo Rodríguez Nieto

diversas (eslavos, griegos, albaneses, portugueses, moriscos, etc., incluso algunos españoles). Durante los siglos XV-XVIII se dedicaron a la piratería en todo el Mediterráneo.

Sin duda el finísimo pincel de pelo de camello (y la mano que lo maneja), han dado como resultado un mapa excesivamente tenue, desdibujado y, con toda seguridad, impreciso, cuando no sesgado o, peor, injusto, de la historia de todos estos pueblos (lo limitado del espacio así lo impone). Y es que, desde una perspectiva tan alejada en el tiempo y tan global, la Historia y las historias se ven adelgazadas, casi sin contenido, sin matices, y el Mediterráneo podría aparecer como un mero espacio de confluencia, de tránsito, anónimo, como un *no lugar* (Augé), en el que los pueblos van y vienen sin que se establezca ningún tipo de relación, no ya entre ellos, sino entre ellos y el territorio, el paisaje, cuando es (y fue) justo lo contrario. Todos esos pueblos tuvieron muy presente al Mediterráneo como elemento fundamental en su desarrollo y, con entera seguridad, soñaron con él, otorgándole facultades y deificándolo. El mar les permitió, en definitiva, comunicarse y comerciar y también disputar para terminar entendiéndose y conformar ese *ethos* común que, pese a los pruritos nacionales, aparece a poco que se rasque, a poco que se viaje. En casi todos los casos, estos pueblos buscaron en el mar una salida, para sus productos, para sus vidas, y una entrada para todo aquello de lo que carecían, material o espiritual. El lector debería obtener, al menos, una visión general de la enormidad de flujos históricos y culturales que discurrieron a lo largo de los siglos en este cuenco de relaciones que es el Mediterráneo. Las narraciones sobre los dioses, semidioses, héroes e, incluso, la gente común que han formado gran parte de la historia de esos pueblos, y que han dado lugar a mitos y leyendas, son incontables, más aún si consideramos que gran parte de ellos deben su origen a la observación de la Naturaleza (Seemann, p. 12), muchos de cuyos elementos eran considerados manifestaciones de estos dioses o héroes, por los diferentes pueblos que ocuparon el territorio. Cuesta encontrar, no solo en cualquier pueblo o ciudad, accidente geográfico o elemento paisajístico de todo el Mediterráneo, sino también en el conjunto de manifestaciones, modos, decires, haceres, que conforman la cultura mediterránea, uno solo que no vaya asociado a su correspondiente mito o leyenda. Se hace difícil establecer, por ello, cuanto de mito y cuanto de realidad hay en cada una de esas historias, hasta el punto que, en muchas ocasiones, en los propios libros de historia se hace también referencia a lo

que dice el mito y la leyenda en relación a muchos de los hechos históricos que describen.

El realismo mágico que Gabriel García Márquez consagró a lo largo de su obra, siguiendo el camino abierto por Arturo Uslar Pietri, trataba de destruir (según sus propias palabras) la línea de demarcación que separa lo que *parece* real de lo que *parece* fantástico. Elementos mágicos y fantásticos se integran como parte de la normalidad e, incluso, lo meramente sensorial termina igualmente integrándose en la percepción que disponemos de la realidad como, entiendo, no podría ser de otra forma, incluyendo los elementos paisajísticos. Así, como producto de esa percepción mágica de la realidad, la historia del Mediterráneo se ve plagada de dioses y héroes, de semidioses y atlantes, de reyes y guerreros, de aventureros y corsarios, de cíclopes y de sirenas, de minotauros y laberintos, de romanos y cartaginenses, de moros y cristianos, de olimpos e infiernos insondables, de santos y demonios y, también, de pensadores y filósofos, de oradores y escritores, de arquitectos y matemáticos, de pintores, escultores y músicos que trasladaron a sus obras las hazañas, los mitos y las leyendas, que formaban parte del imaginario de sus conciudadanos, materializando lo mágico, haciéndolo real. Al menos por esta vez, aunque solo sea como un recurso literario para finalizar, suscribiré lo que los contemporáneos de Artemidoro de Daldis (uno de los más reconocidos intérpretes de los sueños de la antigüedad) creían: que los sueños eran mensajes cifrados de los dioses en los que manifestaban el futuro a los hombres. En todo caso, si eso no fuera así, en el Mediterráneo, en su historia, real o mágica, en sus gentes, hay materia para soñar.

#### Notas

1. Frase extraída de Emporio celestial de conocimientos benévolos, supuesta enciclopedia china que Jorge Luís Borges menciona en su artículo El idioma analítico de John Wilkins. Ver: <http://aracnologia.macn.gov.ar/st/biblio/Borges%201952%20El%20idioma%20analitico%20de%20John%20Wilkins.pdf>
2. Memoria del Máster Universitario de Investigación en Territorio y Paisaje de la UMH. Ver: [http://www.paisea.com/wp-content/uploads/Memoria\\_Máster\\_ALTEA\\_UMH.pdf](http://www.paisea.com/wp-content/uploads/Memoria_Máster_ALTEA_UMH.pdf)
3. Cita extraída, a su vez, de TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*, II, XXXVII, XL, XLI Trad. Juan José Torres Esbarranch, Madrid, Editorial Gredos, 1990.

## Bibliografía

- ARSUAGA, J. L.; MARTÍNEZ, I. (2007). *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.
- AUGÉ, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato (Una antropología de la sobremodernidad)*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- CARPENTIER, J.; LEBRUN, F. (1994). *Breve historia de Europa*. Madrid : Alianza Editorial.
- CLARK, K. (1979). *Civilización*. Madrid: Alianza Editorial.
- HOMERO (2010). *La Odisea. Canto I*. Madrid: Edimat Libros S.A.
- LEWELLEN, T. C. (2008). *Introducción a la Antropología Política*. Barcelona: Ediciones Bellaterra S.L.
- NOGUÉS PEDREGAL, A. M. et al. (2003). *Cultura y Turismo*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Signatura Ediciones de Andalucía S.L.
- OLTRA, B. (2000). «A la luz del Mediterráneo. Culturas, civilizaciones y sociedades», en *BARATARIA Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, nº 2-3, pp. 13-25. Ver: <http://dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i2-3.222>
- PÉREZ LARGACHA, A. (2003). «El Mediterráneo Oriental ante la llegada de los Pueblos del Mar», *Gerión Revista de Historia Antigua*. Universidad Complutense de Madrid, 21, nº 1, pp. 27-49. Ver: [https://www.researchgate.net/publication/27591051\\_EL\\_Mediterraneo\\_Oriental\\_ante\\_la\\_llegada\\_de\\_los\\_Pueblos\\_del\\_Mar/link/02e7e53cd53cc6e449000000/download](https://www.researchgate.net/publication/27591051_EL_Mediterraneo_Oriental_ante_la_llegada_de_los_Pueblos_del_Mar/link/02e7e53cd53cc6e449000000/download)
- ROQUE, M. A. (2005). *Antropología mediterránea: prácticas compartidas*. Barcelona: Editorial Icaria.
- RUSSELL, B. (1964). *La Sabiduría de Occidente*, 2ª ed. Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones.
- SEEMAN, O. (1960). *Mitología clásica ilustrada*. Barcelona: Vergara Editorial.
- VIRGILIO (2010). *La Eneida. Libro Primero*. Madrid: Edimat Libros S.A.
- WOLF, E. R. (2005). *Europa y la gente sin historia*. México: Fondo de Cultura Económica.



Figura 1. Una mujer que se sienta delante de la ventana (det.), 1905, Henri Matisse

## De los estados anímicos que la luz confiere a la construcción del artista mediterráneo

José Sánchez Segovia  
Instituto Mediterráneo de Estudios de Protocolo (IMEP)  
Universidad Miguel Hernández

*«El simple mirar una cosa no nos permite avanzar. Cada mirar se muta en considerar, cada considerar en un reflexionar, en un enlazar. Se puede decir que teorizamos en cada mirada atenta dirigida al mundo».*<sup>1</sup>

Goethe

El título que sirve de cabecera, a estas palabras, se enmarca como respuesta a la desconocida pregunta implícita en el desarrollo de este estudio. La respuesta, *De los estados que la luz confiere a la construcción del artista mediterráneo*, subraya el carácter del emisor como ser sensible a la experiencia estética, capaz de observar y considerar. No es gratuito evocar el mediterráneo como espacio de grandes oportunidades, que posibilita la interacción en las deseadas cualidades del paisaje. Acciones que favorece la construcción de la identidad de artista. No obstante, cabe preguntarse: ¿qué tiene el mediterráneo que persuade al artista? ¿cómo podemos reclamar las virtudes del sur cuando nos alejamos de este lugar?

Para contestar a estas preguntas, abordemos las declaraciones de artistas y pensadores proceden-

tes del norte europeo, pues resultaron fervientes defensores del sur, al considerarlo como un estado mental más que solo una ubicación geográfica. Goethe se conmovió tanto cuando viajó a Italia por primera vez que lamentó todo lo que había ocurrido en su vida hasta el momento. Llegó a sentirse arraigado al lugar, declaró que era ahí a donde en verdad pertenecía, y describió los 38 años previos como «una expedición ballenera a Groenlandia». Ciertos autores exponen de la siguiente manera esta sensación de bienestar:

*«Goethe experimentaba esta felicidad como una excepción la cual, por derecho, deberíamos poder disfrutar como una regla de nuestra naturaleza». No fueron sólo antigüedades y arte renacentista los que llevaron a Goethe a Roma. Le gustaba la persona que podía ser ahí. Comía mucha fruta (era particularmente afecto a los higos y duraznos, que eran difíciles de encontrar en su ciudad de Weimar), [...] Cambió su vida ministerial por una existencia más liberal entre los artistas de Roma.*

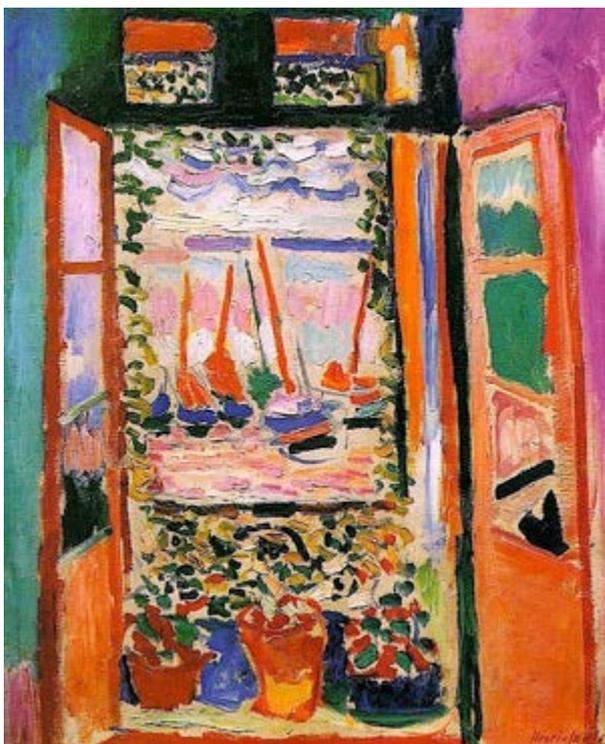


Figura 2. La ventana abierta, 1905, Henri Matisse, colección particular



Figura 3. Goethe en la ventana de su casa en el Corso en Roma, 1786-1787, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Frankfurter Goethe-Museum, fotografía de David Hall

*Goethe fue sólo el más notable de muchos alemanes distinguidos que han hecho un viaje al sur y se han visto transformados, reconociendo que sus caracteres, hasta entonces habían estado desbalanceados por un exceso de oscuridad norteña.»<sup>2</sup>*

Nietzsche también viajó al sur, al Golfo de Nápoles. En las horas de comida descubrió los limones, aceitunas, mozzarella y aguacates. Su experiencia «cambió la dirección de su pensamiento: se alejó de su previo pesimismo neocristiano y abrazó un helenismo más vital». Muchos años después, en su estadía italiana muy presente, escribió: «Estas cosas pequeñas –nutrientes, lugar, clima, recreación, la casuística completa del egoísmo– están más allá de cualquier concepción de una importancia mayor que cualquier cosa que haya sido considerada importante hasta entonces».<sup>3</sup>

El crítico literario y ensayista inglés Cyril Connolly, lector tenaz de Goethe y Nietzsche, también manifestó «su deseo por empezar una nueva religión cuyos elementos más sagrados serían la aceituna y el limón: en otras palabras, los dos elementos culina-

rios totémicos del Mediterráneo. Connolly recordaba una versión más feliz de sí mismo conduciendo por Francia hacia el Mediterráneo».

Para pensadores como Goethe, Nietzsche y Connolly el sur era la felicidad. Al no poder permanecer mucho tiempo en tierras sureñas, el deseo de conservar la satisfacción encontrada, obligaba a mantenerlo vivo en la mente. ¿Cómo reclamar las virtudes del sur cuando se está de vuelta hacia el norte? «La respuesta, aquí, tal como suele suceder en otras partes, se encuentra en el conservador y transmisor supremo de la experiencia: el arte.»<sup>4</sup>

La experiencia vivida en el influjo cultural mediterráneo ha reportado alegrías y descubrimientos en las mentes más intelectuales. Esta coincidencia nos lleva a plantear si el origen detonante es una cuestión de la naturaleza misma del entorno o es dada por una construcción cultural, adaptada a los marcos vivenciales de las épocas. Indagando sobre la noción de cultura, «nos encontramos frente a una infinidad de definiciones, según el punto de vista y la tendencia de los diversos autores». No obstante, podemos formular una idea coherente del fenómeno humano al

que llamamos cultura. Según el dominico Raymond Sigmond, O.P., la cultura es un fenómeno inherente a toda la existencia humana, y por consiguiente no existen hombres ni pueblos sin cultura. Sintetiza su argumento en la idea de que «la cultura es la forma de vida humana plasmada por una comunidad». La vida social se impregna de «actos importantes de la existencia de un significado propiamente humano» y «de que el espíritu humano tenga formas de expresión en el arte, en la comunicación poética y en la religión».

La premisa que une los diferentes conceptos de cultura se basa en el *hombre concreto*, al sostener la afirmación de que el hombre está integrado en múltiples relaciones sociales, que vive en una determinada cultura y aspira a la conquista de una cultura siempre más humana; y no en el *hombre en su estado natural* que defendía Rousseau al alegar que el hombre es naturalmente inocente, solitario, libre e independiente y que los hombres viven en el presente, sin noción de futuro, cuya mayor preocupación es la propia conservación y la supervivencia. En esta síntesis de *hombre concreto*, en torno al concepto de cultura, el arte sí tiene un sentido más amplio. Nuestra cultura así lo enmarca, por lo tanto, conviene centrarse en este estudio en los elementos formales que provocan y estimulan al individuo en su proyección al arte. Partamos de un concepto base como herramienta de construcción. Como decía Goethe que «cada mirar se mut[e] en considerar». Partamos del embaucador concepto de belleza para después desviarnos a un evocador; como es la luz.

### La representación de la belleza

El tema de la belleza entra en colisión con los postulados que diversos campos del saber disputan en su definición y extensión de la misma. La problemática se acentúa, como indica Abelarlo Lobato en *Ser y Belleza*, a medida que las nociones de ser y belleza se distancian. Los tres campos del saber que se disputan la posesión de la belleza, menciona Lobato, «son la filosofía del arte, la estética y la metafísica. Mas allá del sujeto, y en conexión con él por hilos creadores, se extiende el mundo del arte».<sup>5</sup>

Presume destacar que el objeto de este estudio no es descubrir la discusión sobre la trascendencia de lo bello. El Dr. Hugo Costarelli señala cómo «el carácter trascendental de lo bello ha sido y sigue siendo motivo de debate». Señala que en el capítulo II de su texto filosófico *Pulchrum: origen y originalidad del quae visa placent in Santo Tomás de Aquino*, tuvo como «fuente principal al texto *De Veritate* 1,1 donde, además de proponerse una teoría sobre los trascendentales se presentó un listado de ellos. Sin embargo, ese recorrido no mencionó ni una sola vez a la belleza». Costarelli continúa:

«La enumeración del *De Veritate* omite directamente lo bello y las otras dos listas que Tomás ofrece <sup>6</sup>, siendo aún más breves, tampoco lo nombran. Parecía entonces que el *pulchrum* no fue incluido por Tomás entre los trascendentales.

*Sin embargo, existen determinados textos de la obra tomasina que se ocupan de la belleza y dan al pulchrum características que pertenecen constitutivamente a todo trascendental. Si esto es así, ¿puede contarse a lo bello entre los trascendentales? Esta cuestión ha sido debatida entre los especialistas desde finales del siglo XIX pasando por todo el XX hasta nuestros días».*<sup>7</sup>

Es en la segunda mitad del siglo XX donde han surgido en la persona de Umberto Eco, Jan Aertsen y Olivier Boulnois propuestas que, «manteniéndose siempre dentro del marco de discusión de la trascendencia de la belleza, han sabido aportar soluciones u objeciones originales al tema». Umberto Eco, en su tesis *Il problema estético in San Tommaso*, que más tarde publicaría un volumen titulado *Arte y Belleza en la estética medieval*; examina «en Santo Tomás los problemas de la trascendencia de lo bello, de los criterios objetivos de esto y de la relación sujeto-objeto propio de la contemplación estética».<sup>8</sup>

Realizar un estudio profundo sobre qué es la belleza en términos absolutos nos adentraría a un desarrollo tan complejo que el texto se vería condicionado, pues definir un posicionamiento contemporáneo acerca del enclave de la belleza, nos llevaría a otro tipo de estudio más propio de un marco contextual. Primero tendríamos que salvar la desconfianza que genera la consideración del concepto de la belleza desde un posicionamiento tomista. Sírvase de ejemplo la siguiente afirmación:

«Es llamativo advertir, en general, que en los estudiosos contemporáneos existe una desconfianza hacia la expresión tomasina. Sea que se la relegue al ámbito de lo subjetivo sea que se la reduzca a una experiencia estética o psicológica, la breve frase Tomás no ha recibido muchos elogios por parte de los investigadores, salvo contadas ocasiones».<sup>9</sup>

Para luego resolver la dimensión del concepto en cuestión, debido a que contempla dos ámbitos cuya reunificación complica a los estudiosos del tema:

«En efecto, por un lado aparece el ámbito de lo que se podría llamar belleza objetiva, la que trae consigo un estudio del *pulchrum* basado en la forma, la proportio, la integritas y la claritas, camino que seguirá la metafísica. Por otro lado compadece el *quae visa placent* que es reducido a la dimensión antropológica y estética como el efecto que lo bello causa en el hombre.

*En este mismo sentido algunos autores llegan a distinguir con más intensidad esos dos campos llamando a uno el de la belleza trascendental y al otro el de la belleza estética, donde el que visa placentero tendría su lugar. En esta posición «la belleza estética pertenece primariamente al orden de la esencia porque designa una particular determinación dentro del ente (la de ser placentero). Pero la belleza trascendental se aplica a todo ser en cuanto tal, porque está fundada en la verdadera actualidad o esse de las cosas».*<sup>10</sup>

Proust, en su obra *En busca del tiempo perdido*, nos ofrece una respuesta ante la cuestión de cómo nombrar y describir la belleza del mundo, al declarar que se requería: «le désaccord entre nos impressions et leur expression» (superar el desacuerdo entre nuestras impresiones y su expresión). Como experiencia estética, esta declaración aporta un conjunto de correspondencias e itinerarios vinculantes a la contemplación. En esta línea argumental, el paisaje obra como gestor de nuestras emociones, embaucando nuestra conciencia a los estados de las *impresiones* –relación con la naturaleza– y al de las *expresiones* –relación con el arte–. Por lo tanto, lo representado, como expresión artística, de aquello que la imagen revela (paisaje) pone de manifiesto un recorrido tautológico. Adorno lo plantea de la siguiente manera:

*«lo bello de la naturaleza, en el momento en que se objetiva como lo que se muestra [...], queda eliminado. Siguiendo esta teoría encontramos como fundamento de la percepción, de la aisthesis, el desvanecimiento del objeto como algo paralelo a la proyección del sujeto. El verdadero artista no imita la forma de las cosas, sino que interpreta su esencia. Ya Platón apuntaba que la aprehensión creativa de un objeto percibido es una manera de acercarse estéticamente a lo que aparece. Por tanto, y siguiendo esta vía, acercarse al objeto paisaje significa aferrar gracias a los sentidos lo que en realidad nos desvela o revela mediante imágenes de la propia cosa».*<sup>11</sup>

Con la obra de arte, nos colocamos ante una ilusión de la íntima realidad del objeto materializado. El artista del Renacimiento, Durero, decía que el verdadero arte se da en la Naturaleza y que solo quien la sabe extraer de sí misma la posee verdaderamente. No obstante, la Naturaleza como imagen llega a ser entendida de formas diferentes, previo al renacimiento, y después de éste. Los griegos vieron la Naturaleza como un ser inteligente y vivo. Los cristianos dimensionaron la Naturaleza de manera horizontal, abrazando lo particular y lo infinito en un mismo plano. En el Medievo, la belleza se entendió como orden y armonía, considerado cualidad

del universo y trascendental del ser. Kant, cambió la visión de la belleza natural y artística, no como propiedad objetiva, sino como reflejo de un estado de ánimo del sujeto. La Naturaleza es observada según los sentimientos de lo bello y lo sublime. Teorías estéticas posteriores a Kant, observarán la belleza natural en un papel secundario, quedando la belleza producida por el arte en una categoría superior. Es el caso del objetivismo hegeliano, que determina que la belleza de la naturaleza se articula desde el proceso racional de la filosofía. Hegel en las *Lecciones sobre estética*, concluye:

*«Lo bello artístico es superior a lo bello de la naturaleza [...] La belleza artística es la belleza generada y regenerada del espíritu, dado que el espíritu y sus productos son superiores a la naturaleza y sus fenómenos, lo bello artístico es superior a la belleza de la naturaleza»* (1842).<sup>12</sup>

Los diferentes posicionamientos ante el binomio hombre y naturaleza, obliga al artista a plantearse cómo es su relación con el entorno, con la naturaleza, con el paisaje. Por lo tanto, ¿es la razón final, la belleza generada en la práctica artística, el fin de un artista? ¿Es tal el caso que lo bello artístico deba considerarse superior a lo bello natural? La idea de la belleza que nace de una teoría estética del paisaje es un bien universal que nos vincula. La vida asume una forma, nos conmovemos y admiramos de las cosas deseables y que edifican. Nos sentimos parte de la naturaleza y de su dimensión renovadora, una emoción de lo visible donde lo bello y lo útil actúa en nuestro rango psicológico, donde el placer de la acción está en estrecha relación con el entorno. Este sentimiento de plenitud con la naturaleza se proyecta hasta conseguir el equilibrio emocional necesario para que los pensamientos perecederos de un cesar en la existencia no nos oprima en exceso. El hombre llega a trascender cuando se aproxima al borde de la sensibilidad y la intuición de las formas.

En el estudio *La escisión entre el entendimiento y la realidad*, Gallardo contextualiza la idea de la afirmación hegeliana de «que el espíritu y sus productos son superiores a la naturaleza y sus fenómenos». Pasa a decir:

*«Sobre los datos que recibimos de los sentidos, por la cual nuestra inteligencia dispone las imágenes recibidas por los sentidos, haciéndolas aptas; e iluminación por la que se comprende:*

*El entendimiento agente no sólo ilumina las imágenes, sino que también abstrae de ellas las especies inteligibles. Las ilumina porque, así como el sentido se perfecciona en su capacidad por su unión a la facultad intelecti-*

va, así también las imágenes, en virtud del entendimiento agente, se hacen aptas para que de ellas puedan ser abstraídas las especies inteligibles. Y abstrae estas especies inteligibles de las imágenes en cuanto que, en virtud del entendimiento agente, podemos considerar las naturalezas específicas de las cosas sin sus determinaciones individuales, en cuanto que el entendimiento posible es informado por las representaciones de dichas naturalezas<sup>13</sup>.

*En la disposición de las imágenes, que va generando el intelecto agente, tiene un lugar central lo que Santo Tomás llama refruencia. Este término viene a completar la comprensión del intelecto agente, que no sólo ilumina sino que produce un movimiento de ida (de las cosas al entendimiento), y vuelta (del entendimiento a las cosas):*

*Lo sublime que tienen las potencias cogitativa y memorativa en el hombre, no se debe a lo que es propio de la parte sensitiva, sino por cierta afinidad y proximidad a la razón universal según cierta refruencia. De este modo, no son facultades distintas, sino la misma, aunque más perfectas de lo que lo son en los otros animales. Así es cómo se produce esa disposición que va generando el intelecto agente sobre las imágenes, por medio de estos sentidos internos que son de la cogitativa y la memoria<sup>14</sup>.*

*La inteligencia, pasa por los sentidos, eleva y purifica lo recibido, y vuelve hacia sí misma con aquello que recibió en los sentidos. Todas las cosas vuelven a la mente, pero vuelven al modo de la mente, adquiriendo un estatuto superior. Las cosas, en la mente del hombre, están a modo espiritual, según su esencia completa; no están limitadas por la materia.*

*El hombre tiene así la capacidad de perfeccionar las cosas, porque en su mente las capta de un modo más perfecto, y las lleva a una mayor perfección. En la realidad, al estar individualizadas y restringidas, las cosas se encuentran en potencia de perfección<sup>15</sup>.*

El marco que nos ocupa está estrechamente ligado a la necesidad del artista por relacionarse con la naturaleza. En el arte, mediante la filosofía, se han descrito vinculaciones afines a la potencialidad del hombre en este sentido. Reconocer la transformación renovadora de la naturaleza nos completa. En este sentido podemos mencionar la afirmación aclaratoria de Kant, según la cual «una belleza natural es una cosa bella: la belleza del arte es una representación bella de una cosa». Por lo que una cosa no sustituye a la otra. Como aclara Kant: la naturaleza, antes que el arte, nos hace partícipe de sus bellezas.

Expuesto el estado de la cuestión, analicemos cómo contribuye la naturaleza –en concreto el paisaje mediterráneo– a diseñar los estados anímicos que la luz confiere a la construcción del artista mediterráneo.

### De los estados anímicos que la luz confiere

Para dar respuesta a esta cuestión, es conveniente asociar aspectos formales, ligados al paisaje mediterráneo. En este caso abordemos la construcción de artista desde un eje troncal; la luz.

El carácter metafísico que la luz resuelve queda asociado a la vida. Arthur Zajonc, en *Capturar la luz*, nos recuerda las reflexiones que Goethe mantuvo en esta asociación de la luz con la vida; lo asocia con el arcoíris, que no solo refleja el sol, sino también las metas y acciones humanas. Cuyos colores ofrecen una imagen de nuestros actos y aspiraciones. Metáfora que Goethe utiliza; «ahí estaba la semilla de una imagen de la luz que no menoscababa a la imaginación artística para enriquecer la comprensión artística».<sup>16</sup>

Los estados anímicos que la luz produce en el hombre, en palabras del Premio Nobel de Física (1906) y descubridor del electrón, se dimensiona. Declara: «el estudio de la luz ha supuesto logros perceptivos, imaginativos e intelectuales como no se han conseguido en ningún otro campo de la actividad mental; ilustra, también, y mejor que ninguna otra rama de la física, las vicisitudes de las teorías».<sup>17</sup> En términos metafísicos, el erudito y filósofo Rudolf Steiner, manifiesta; «visto desde dentro, el universo es luz: visto desde fuera, mediante la percepción espiritual, es pensamiento».

La potencialidad de la luz nos permite ver físicamente. El poeta y filósofo alemán conocido por el pseudónimo Novalis, declara que de la misma manera que vemos físicamente, también «lo hacemos en nuestra conciencia, mediante el fecundo poder de la imaginación. La conciencia es el ojo y el oído, el sentido capaz de aprehender del significado interior y exterior». Esta dimensión de la luz permite entender una de las razones que vincula nuestro ser con el éxtasis contemplativo del paisaje. Es en el mediterráneo lugar propicio para tales experiencias.

De igual manera que, «describir el carácter de una persona es un esfuerzo vano, pero al reunir sus actos, sus hechos, surge una imagen de ella», así sucede con el paisaje, cuyas cualidades nos persuaden a contemplar y responder. Embaucando nuestra conciencia ante la forma de la naturaleza.<sup>18</sup>

Definir un lugar mediante teorías de identidad, fracasaría en el intento de revelar la esencia de éste. No obstante, si describimos la manera de manifestarse la luz, la temperatura, la brisa..., la naturaleza interior del paisaje se muestra de inmediato. Goethe conocía bien ese método, «así no buscó causas, sino una historia

de las manifestaciones de la luz en la que su multifacética naturaleza quedase revelada a través del color.»

### ¿Qué color tiene lo real?

¿Cómo podría contener la esencia de las ideas, claras en mi mente y abstractas en su forma? Tras leer a DIDI-HUBERMAN quedé persuadido por la manera de relacionar las ideas en pensamientos paralelos y descritos en la forma de fábula. En su ensayo *El hombre que andaba en el color*, magnífico escrito que nos introduce en el fascinante universo de espacio y luz de la obra del artista James Turrell, el autor nos aproxima a un imaginario emocional mediante la fábula. Como se indica en la introducción a la edición traducida al castellano por Juan Miguel Hernández León;

«la fábula [...] resulta el género literario más apropiado para dar cuenta de un pensar que se enfrenta a la visibilidad de lo que no es visto, a lugares que subvierten las convenciones perceptivas de lo visible; donde el horizonte se sitúa por delante del ilimitado espacio que debería contener, donde el deseo anuncia la presencia, y el color es sustancia y no atributo. De un pensar que pretende resolver, mediante el bucle continuo de nuestro ser (estar) en el mundo, la antigua y asumida contradicción entre lo sentido y lo pensado. Es decir, de un pensamiento adecuado para aproximarnos a aquello que llamamos arte; y que no puede prescindir de la experiencia, o mejor, a la manera del decir de Deleuze, de la sensación».<sup>19</sup>

La luz es vida y en el mediterráneo hay mucha. Y aunque parezca contradictorio, la dimensión que ofrece la luz, también nos prepara para la cesación, la muerte. Comprender este matiz nos ayuda a apreciar la vida. En un sentido metafórico, la luz se aglutina con el tiempo y el espacio para equilibrar nuestro espíritu. Hay intención al hablar del *tiempo*, de la *luz* y del *espacio*, conceptos abstractos y muy próximos a la vida. En la pretensión de elaborar una hipótesis que manifieste que estos parámetros configuran una aproximación a la muerte –en la idea de integración del *ser* con el entorno natural– me observo aquí discurriendo en busca de una efectiva fábula que refuerce y suministre evidencia a la hipótesis. Un círculo cromático, *La Rosa de los Temperamentos*, realizado por Goethe en 1799, resulta de ayuda para configurar de manera significativa una metáfora narrativa, de hecho, de todos los círculos antiguos que he visto, éste es el que evidencia el futuro con pragmática realidad, con contundencia; un gran centro totalmente oscuro. Debemos indicar que su autor, Goethe, en su *Teoría del color*<sup>20</sup> realiza una serie de estudios donde relaciona el color con la personalidad del ser humano y lo vincula a características del propio ser, si bien no resulta en una ciencia,

su influencia está presente en las artes, la moda, el diseño y la arquitectura, ya que el color atañe de gran valor a estas materias. No obstante, en la búsqueda de un modelo ilustrativo, y de mera fábula, que sintetice la estructura de este argumento, invado con salvedad la idea del círculo cromático como metáfora para elaborar una propia conjetura de la realidad del *ser* como modelo de integración al medio natural, incluyendo la muerte como elemento de valoración.

Los colores pueden ser evaluados por categorías. Los tres primarios –magenta, cian y amarillo–; los secundarios –cuando se mezclan dos primarios a partes iguales– y los terciarios como resultado de la mezcla a partes desigual. Pues a partir de los tres colores primarios se originan todos los demás. Por otro lado, sabemos que en la naturaleza tenemos dos fuentes de color. Los colores luz –aditivos– y los colores materia –sustractivos–. No son lo mismo pues cada uno de ellos, como resultado de la mezcla, de sus tres primarios, da colores diferentes. Negro tonal para los colores materia y blanco luminoso para los colores luz.

Utilicemos esta primera idea para configurar nuestra fábula. Tal vez sea más propio por nuestra condición física elegir los colores *materia*, pues parece conveniente vincularlo metafóricamente con lo terrenal. Permitiendo que los colores luz sean asociados con lo «no terrenal». Para definir los colores primarios de la fuente *sustractiva* diremos que son el magenta, el cian y el amarillo, muy diferentes a los colores primarios *aditivos* que son el rojo, azul y verde.

Como colores primarios, que van a elaborar toda una amplia paleta de colores, podrían vincularse a la sugerente metáfora de los elementos *base* de la obra, que trasciende y de la que, entraña nuestro estudio sobre la profundidad plástica generada por los artistas impresionistas, amantes de la luz y pre-

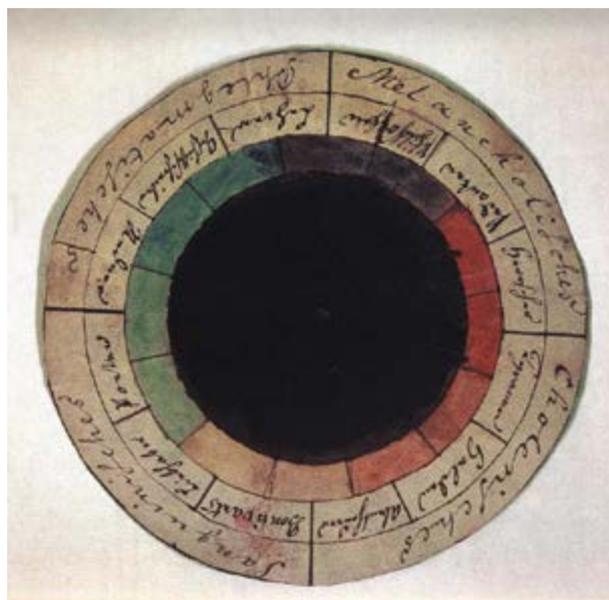


Figura 4. Rosa de los temperamentos, 1799, J. W. Goethe y Friedrich Schiller

cursores de una sensibilidad empática con el sur – mediterráneo–. Los elementos *base de luz, espacio y tiempo* podrían ser los supuestos de *luz-amarillo; espacio-magenta; tiempo-cian*.

En la combinación de estos colores primarios configuramos una amplia gama de colores, que agrupados en secundarios y terciarios, nos revelan los sugerentes matices de nuestro entorno. El color que nos llega a la vista nos da evidencia de las cosas, como dice Zajonc, «ver la luz es una metáfora de ver lo invisible que hay en lo visible, de descubrir el frágil ropaje imaginal que mantiene unido nuestro planeta y todo lo que existe. Cuando hayamos aprendido a ver la luz, lo demás caerá por su propio peso».<sup>21</sup>

Hay mucha vida asociada al color, como decían aquellos versos leídos por Steiner en alusión a ese arcoíris que Kandinsky pintó en la escena de Ariel del *Fausto* de Goethe y que vincula la vida como un arcoíris;

«Con él se simboliza el esfuerzo del hombre. Reflexiona sobre ello y comprenderás que en el colorido reflejo de la luz está la vida».<sup>22</sup>

O como declara John Ruskin «los espíritus más puros y reflexivos son los que más aprecian el color.» Pero es en el acto reflexivo donde podemos matizar aquellos elementos *base* en reseña metafórica para que interactúe de manera determinante con el *ser*. Ésta es la labor de nuestra fábula, que nos llevará a justificar cada una de las relaciones establecidas. Por el momento, enunciaremos los atributos en asociación al objeto de esta fábula; el círculo cromático. Pues si hemos determinado una vinculación entre los colores primarios *sustractivos* y los elementos *base* que configuran la esencia de la obra de arte en su cualidad sublime, es de inercia completar con los parámetros que analizamos en este estudio, los atributos derivados de estos elementos primarios. Persuadidos por su relación, los elementos secundarios que derivan metafóricamente de los anteriores son los que conectamos en su «marco de exploración» con la *luz* en su metáfora de *conocimiento*; el *espacio* con su metáfora de *contexto* y el *tiempo* en su metáfora de *espiritualidad*. Atributos que colocan al *ser* en el centro de atención. Este salto entre los elementos *base* de la naturaleza y lo secundarios en relación con el individuo queda vinculados en la fábula del círculo cromático pues de unos salen los otros –con la naturaleza brota el individuo–. Este interés lo resume Goethe al decir, «por lo tanto, mis estudios sobre la naturaleza tienen como fundamento único la experiencia viva».<sup>23</sup>

Los parámetros de vida configuran una amplia gama de matices en la exploración del individuo. Goethe insistía en la idea de exploración al decir que, «nos reservamos el derecho de maravillarnos ante las ma-

nifestaciones y los significados del color, de admirar y, si es posible, de revelar sus secretos».<sup>24</sup> Y por supuesto, es en la suma de todos esos matices –colores– donde la metáfora se torna real y la fábula revela sus secretos, pues bien conocemos que en la suma de todos los colores aparece la densa e infinita masa oscura. Kandinsky lo expresó de esta manera:

«Sólo una débil luz brilla con luz trémula, como un punto minúsculo en un enorme círculo de tinieblas. Esa débil luz no es más que una señal que el alma apenas tiene el valor de percibir, con la duda de que la luz misma no sea un sueño y el círculo de negrura la realidad».<sup>25</sup>

William Blake explicó a las claras: «Si se limpiaran las puertas de la percepción, el hombre lo vería todo tal como es, infinito».<sup>26</sup> Somos un instante en el tiempo, y es en ese instante –que pertenece al límite– lo que persuade nuestra alma. Pues como decía Vladimir Jankélévitch:

«La vida en cambio no puede recomenzar: en la continuación de los acontecimientos irreversibles que contribuyen nuestro devenir vivido, el límite es, por definición misma, un aún-no: el final de la vida, para el vivo, es siempre futuro, incluso en el último momento... Sí, hasta el último minuto de nuestra última hora, el límite temporal de la vida sigue siendo un límite por venir. Y por consiguiente la futura cesación de ser no está literalmente dada, ni analíticamente implícita en el presente de ese ser: directamente, el ser sólo implica la positividad y la plenitud del ser, y es por tanto imposible extraer o deducir de ahí la muerte».<sup>27</sup>

«El objetivo sigue siendo entender el mundo» como decía John Bell. Hay intención cuando utilizamos la fábula de los colores pues es en la suma de los primarios cuando se potencia la idea de integración por la vinculación a la vida. Que exploran al individuo y que en último término nos aloja en la suma de todos estos colores para revelar «sus secretos» como decía Goethe y dar a conocer «el círculo de negrura», descrito por Kandinsky. Es una realidad que está ante nosotros y que rechazamos de entrada. Pero son muchos los ejemplos de quienes han utilizado los parámetros de vida para tratar de encarar este último resultado con un espíritu integrador. Conviene valorarlos, pues son atributos que modulan nuestra actitud mental. Los identificamos como los atributos de *luz-conocimiento*; *espacio-contexto* y *tiempo-espiritualidad*; que posibilita engranar una determinada conciencia. Zajonc pregunta «¿qué fuerzas modelaron, despertaron y colorearon nuestra luz interior? Como dice el químico y filósofo inglés Michael Polanyi, nuestro lenguaje, nuestras herramientas y nuestras acciones crean facultades: interiorizamos estas cosas y habitamos en ellas».<sup>28</sup> Por lo que somos un resultado. En esta idea de in-

*teriorizar* radica la integración con el entorno, pues Goethe insistía en la relación y «la eficaz interacción de la naturaleza interior del hombre con la naturaleza exterior».<sup>29</sup>

Como herramientas de *interiorización* contamos con dos pilares que vinculan los tres aspectos tratados de conocimiento, contexto y espiritualidad. El mundo de las creencias y la proyección de los que están dispuestos a entregarse «conscientemente a la transformación». Es en este segundo pilar donde la figura del artista ayuda al acercamiento con lo trascendental.

Para explicar brevemente cada una de estas dos herramientas vamos a citar –sintetizar– dos ideas, pues profundizar en ello requeriría de otro estudio. «Como escribió John Stuart Mill parafraseando a Coleridge: «La duración continuada de una creencia constituye, como mínimo, la prueba de que se ha adaptado a cierta porción del espíritu humano; si al penetrar hasta las raíces no encontramos, como suele ocurrir, alguna verdad, descubriremos que la doctrina en cuestión satisface determinado requisito natural o necesidad de la naturaleza humana».<sup>30</sup> Por lo que el modelo de integración se completa, incluso al entender que la muerte forma parte sustancial de esa búsqueda de respuestas aunque la comprensión esté lejos, pues aún así serena el espíritu.

No podemos dejar a un lado la figura del artista, entre otros, que en su quehacer abre las posibilidades a la percepción, en beneficio de la introspección del *ser*. Es en este estudio donde situamos la figura del artista y su construcción mediante la luz, en su exploración con el color, en valoraciones de ilusión perceptiva y sublime. Arthur Zajonc nos habla del artista, del «pintor y el monje [como] diferentes de nosotros no por lo que acontece en su interior, sino porque se entrega conscientemente a la transformación. Se educan a sí mismos para el fin que han elegido. Por el contrario, a la mayoría de nosotros nos educan otros y lo hacen para fines que no hemos elegido. Por tradición, los artistas, los filósofos y los religiosos han constituido ese pequeño segmento consciente de la sociedad que acomete la importante –y a menudo dolorosa– tarea de la introspección y la crítica profética. Son ellos quienes advierten los peligros de la mirada habitual, irreflexiva, y toman consciencia de la necesidad de renovarse infatigablemente.»<sup>31</sup>

La necesidad de alumbrar los «órganos del alma» configura un nuevo *estar*, nos ayuda a conocer más profundamente la naturaleza. Y siempre tenemos oportunidades para ello, como decía Goethe: «Todo objeto, bien contemplado, abre un órgano nuevo en nuestro interior».<sup>32</sup>

El artista mediterráneo se obliga a vincularse constantemente a la luz, pues como eje transformador

de su ser, también persuade en la mirada del otro, al ver y compartir lo invisible. En la construcción del artista mediterráneo sus trabajos son descritos con la luz, como un intento de «crear una experiencia de pensamiento sin palabras».

Notas

- Goethe, citado en MILANI, R. *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 23. [Cita extraída de la edición en castellano: Johann Wolfgang von Goethe, *La teoría de los colores*, Murcia, Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1992. Milani remite a la edición en italiano *La teoría dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 1989, p.57]
- DE BOTTON, Alían. ARMSTRON, John. *El arte como terapia*. Phaidon. Londres. 2014. Título original: *Art as Therapy*. Phaidon. London, 2013, p. 135.
- Op. Cit.*, p. 135.
- Op. Cit.*, p. 136.
- LOBATO, Abelardo. *Ser y belleza*. Unión Editorial. Madrid. 2005, p. 26.
- Cf. TOMÁS DE AQUINO. *In I Sententiarum*, d. 8, q. 1, a. 3, c.; *Quaestiones Disputatae De Veritate*, q. 21, a. 1, c.
- COSTARELLI BARANDI, Hugo. *Pulchrum: origen y originalidad del quae visa placent en Santo Tomás de Aquino*. Cuadernos de anuario filosófico. Serie Universitaria, Navarra, 2010, p. 43.
- ECO, U., John. *El problema estético in San Tomasso*, p. 135.
- COSTARELLI, Hugo. *Op. Cit.*, p. 87.
- Op. Cit.*, pp. 87, 88.
- MILANI, R. *Op. Cit.*, p. 20.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*, traducción de Raúl Gabás, Barcelona, Península, 1989, 2 vols.
- TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I, q. 85, a.1, in corp.
- TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I, q. 78. art 4. in corp. Es difícil encontrar una traducción satisfactoria de la palabra *refluentiam*. Sirva para el lector el texto en latín: Ad quintum dicendum quod illam eminentiam habet cogitativa el memorativa in homine, non per id quod est proprium sensitivae partis; sed per aliquam affinitatem et propinquitatem ad rationem universalem secundum quandam refluentiam. Et ideo non sunt aliae vires, sed eadem, perfectiores quam sint in aliis animalibus.
- GALLARDO VALENZUELA, J. A., *La escisión entre el entendimiento y la realidad*. Barcelona. Universitat Abat Oliba CEU. Facultat de Ciències Socials. Màster en Estudis Humanístics i Socials, 2013, [consulta: noviembre de 2021]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10637/12299>, pp. 76, 77.
- ZAJONC, Arthur. *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*. Atlanta, Girona, 2015, p. 222
- ZAJONC, Arthur, *Op. Cit.*, p. 235.
- Cf. Rom 1, 20
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *El hombre que andaba en el color*, (trad. J.M. Hernández León), Madrid, Abada Ed., 2014, pp. 5, 6. Título original: *L'homme qui Marchant Dans la couleur*, Minuit, 2001.
- «Con «conocer la verdad» se refería directamente a lo que él aseguró comprender: la percepción subjetiva del color. Justo esto fue lo criticado por la comunidad científica, además que se contraponía a los estudios de Newton, en específico en su obra *Óptica*, publicada en 1704. Las diferencias entre Goethe y Newton han sido tratadas ampliamente por diversos estudios, sin embargo, la diferencia específica es que Goethe dio un primordial papel a la percepción del color, al aspecto subjetivo de éste, atribuyéndole un *valor* determinado, una especie de *personalidad* a los colores. Esto, por supuesto, conlleva un distanciamiento inmediato de los métodos científicos, pero no así de la relevancia de sus afirmaciones. Goethe es el maestro precursor de la psicología del color como tal. Este estudio que se basa en analizar el efecto del color en la percepción y la conducta humana.» Vonne Lara,

«La teoría del color de Goethe y su relación con la personalidad del ser humano», en *Cultura. Hipertextual*. 29 de abril de 2015 [en línea]. [Consulta: diciembre de 2021]. Disponible en red: <http://hipertextual.com/2015/04/teoria-del-color-goethe>

21. ZAJONC, Arthur, *Op. Cit.*, p. 346.

22. «Goethe asocia la luz con la vida; el arcoíris no refleja sólo el sol, sino también las metas y acciones humanas. Sus colores ofrecen una imagen de nuestros actos y aspiraciones. Ahí estaba la semilla de una imagen de la luz que no menoscababa a la imaginación artística para enriquecer la comprensión científica. Kandinsky y Steiner entendieron la metáfora de Goethe y la expresaron en el medio que les resultaba propio». Ver más en ZAJONC, Arthur, *Op. Cit.*, pp. 211, 212.

23. Goethe, citado en ZAJONC, Arthur, *Op. Cit.*, p. 205. [Cita extraída en: Denis L. Seeper, *Goethe contra Newton*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 28]

24. Goethe, citado en ZAJONC, Arthur, *Op. Cit.*, p. 197. [Cita

extraída en: J. W. von Goethe, de una carta al artista Josef Carl Stieler, en Rupprecht Matthaei (ed.), *Goethe's Color Theory*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1971, p. 202]

25. ZAJONC, Arthur, *Op. Cit.*, p. 220.

26. *Ibidem*, p. 343.

27. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La muerte*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 119. Título de la obra original en lengua francesa: *La mort*. 2002.

28. ZAJONC, Arthur, *Op. Cit.*, p. 189. [Cita extraída en: Michael Polanyi, *Knowing and Being*, University of Chicago Press, Chicago, 1969, p. 148]

29. ZAJONC, Arthur, *Op. Cit.*, p. 199.

30. ZAJONC, Arthur, *Op. Cit.*, p. 189. [Cita extraída en: John Stuart Mill, *Mill on Bentham and Coleridge*, F. R. Leavis (ed.), Chatto & Windus, Londres, 1950, pp. 99-100]

31. Arthur Zajonc, *Op. cit.*, p. 345.

32. Arthur Zajonc, *Op. cit.*, p. 334. [Cita extraída en: Goethe, *Goethe Werke, Hamburger Ausgabe*, vol. 13, F. R. Leavis. p. 38].

## Bibliografía

- ARNALDO, J. (2019). *Vemos lo que sabemos. La cultura de la visión en Goethe*. Madrid: Abada.
- COSTARELLI BARANDI, H. (2010). «Pulchrum: origen y originalidad del quae visa placent en Santo Tomás de Aquino» en *Cuadernos de anuario filosófico*. Navarra: Serie Universitaria.
- DE BOTTON, A.; ARMSTRON, J. (2014). *El arte como terapia*, Londres: Pahidon. Título original: *Art as Thehappy* (2013), London: Phaidon.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014). *El hombre que andaba con el color*. Traducción de J.M. Hernández. Madrid: Abada Editores. Título original: *L'homme qui Marchant Dans la couleur*, (2001), Ed. Minuit.
- GALLARDO VALENZUELA, J. A. (2013). *La escisión entre el entendimiento y la realidad*. Barcelona: Treball Final de Màster, Universitat Abat Oliba CEU, Facultat de Ciències Socials, Màster en Estudis Humanístics i Socials, [consulta: noviembre de 2021]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10637/12299>
- JANKÉLÉVITCH, V. (2009). *La muerte*. Valencia: Pre-textos. Título de la obra original en lengua francesa: *La mort*, (2002).
- LOBATO, A. (2005). *Ser y belleza*. Madrid: Unión Editorial.
- MILANI, R. (2007). *El arte del paisaje*. Ed. F. LÓPEZ SILVESTRE. Madrid: Biblioteca Nueva. Título original: *L'arte del paessaggio*, (2005), Ed. Il Mulino.
- VALVERDE, J. M<sup>a</sup>. (2019). *Breve historia y antología de la Estética*, (5ª Impresión). Madrid: Ariel.
- ZAJONC, A. (2015). *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*. Girona: Atlanta, traducción de Francisco López Martín. Título original: *Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind*, (1993).



Figura 1. Miguel Hernández (a la izquierda) junto a sus hermanos, Orihuela, 1916, Archivo Legado Miguel Hernández, Instituto de Estudios Giennenses

## Pasiones que dan al mar: El mar y el agua en la obra poética de Miguel Hernández

José Luis Ferris  
*Universidad Miguel Hernández*

### Introducción

Es cierto que el mar no forma parte de la iconografía primitiva y natural de Miguel Hernández. Orihuela, la localidad en la que vino al mundo, es un municipio de interior situado a 35 kilómetros de la costa mediterránea, a 53 de Alicante, la capital de la provincia, y apenas a 22 de la ciudad vecina de Murcia.

No obstante, en su versión dulce, el agua, sí que es un elemento arraigado a la vida del poeta. En 1910, año de su nacimiento, el paisaje que descubrieron los ojos del pequeño Hernández correspondía a una naturaleza agradecida y fértil. La voluptuosidad de los campos oriolanos y sus huertas apretadas de frutos eran deudoras del río Segura, del que recibían en abundancia las aguas de su cauce, ramificadas en canales, en acequias que penetraban y empapaban los cultivos. Miguel aprendió muy pronto que el río generaba vida y riqueza, pero también recelo y destrucción cuando venía crecido y desbordaba sus márgenes. Junto a su aspecto benefactor y nutricio había que temer su devastadora capacidad de producir ruina y desgracias, tal y

como lo recordaban los viejos del lugar, que habían sido testigos de riadas bíblicas como corolario a meses de prolongada sequía. (Figura 1)

La niñez y la adolescencia del poeta están unidas al agua, y no faltan las anécdotas y los recuerdos de ese tiempo que lo sitúan en el río, en el pozo, bajo la lluvia o en el patio de su propia casa disfrutando de ese regalo de la vida. Hernández era un joven de ánimo resuelto que desbordaba energía y no se dejaba vencer por ninguna circunstancia, ni siquiera en los duros años de pastoreo. Muy de mañana, antes del desayuno y de salir con el ganado, se dejaba caer por su casa Filomeno Bas Cubí, el amigo *Meno*, un muchacho de su edad y de su misma calle que también se dedicaba a pasear el rebaño.

*Lo primero que hacíamos todos los días antes de sacar las cabras –comentaba el compañero muchos años después–, era lo siguiente: en pleno invierno, y mientras yo llevaba bufanda, él se quedaba desnudo en*



Figura 2. Miguel Hernández a los 15 años, Huerto de Orihuela, 1925, Archivo Legado Miguel Hernández, Instituto de Estudios Giennenses

*el patio de su casa; yo cogía un cubo de agua y él me decía: «Meno, échame.» Y yo le echaba pozales de agua. Era muy fuerte...<sup>1</sup>*

Ese obsesivo amor al agua no era, pues, anecdótico, sino un hábito constante y una necesidad para el poeta. (Figura 2) Se sumergía en el río, en la balsa de San Antón o en los hoyos del barranco que había a espaldas de la vivienda familiar cuanto se lo permitían sus tareas. En otras ocasiones, su hermana Encarna le rociaba con una regadera que tenía colgada en el patio, o se descolgaba por el pozo con una cuerda hasta catar el agua. «Otras veces aprovechaba la lluvia y, despojado de su camisa, recibía ese caudal sobre su cara y su cuerpo como un regalo purificador».<sup>2</sup>

Años más tarde, a comienzos de 1936 y tras la prematura muerte de su gran amigo Ramón Sijé, el poeta regresaba a su Orihuela natal y visitaba el cementerio junto a otros compañeros de juventud. Miguel aprovechó aquellos días para disfrutar al máximo de la naturaleza que le vio nacer. La primera jornada la dedicó a pasear por las sierras de la Vega.

*Aquel día –comenta Ramón Pérez Álvarez– fuimos de excursión Miguel, Alfredo Serna y yo; subimos por el Paso del Gato hasta la Cruz de la Muela y le hicimos esas fotografías en que aparece con un pantalón a ra-*

*yas. Después bajamos por la Senda del Burro hasta el cementerio y visitamos la tumba de Ramón, pero sin ningún incidente. Recuerdo que le hicimos una foto; le gustaba estar en contacto con la naturaleza, y cuando la lluvia le sorprendía, no buscaba el abrigo de una cueva, sino que se desnudaba para que el agua le mojase.<sup>3</sup>*

Ese constante amor al agua quedaría refrendado por la pintora Maruja Mallo, (Figura 3) tan vinculada a la vida y a la obra del poeta durante su primer año de estancia en Madrid. Con ella, Hernández protagonizó numerosas escapadas a las afueras de la capital, a Morata de Tajuña, a San Fernando y a las orillas del Jarama. «A nuestra izquierda –comentaba la artista– se deslizaba un afluente del Tajo, el calor del solsticio de verano abrasaba y nos arrojamos al agua. Al caminar nuevamente, nos sorprendimos de que a los cinco minutos nuestras ropas estaban totalmente secas». (Mallo, 1979)



Figura 3. Maruja Mallo, ca. 1936, Archivo Herederos de Emilio Gómez González-Mallo, imagen retocada por Navarrete

Ese valor del agua, incluso del mar, como generador de vida, como elemento balsámico e incluso curativo lo advertimos en momentos especialmente sensibles para Hernández. Sucedió durante su intensa amistad con el poeta Pablo Neruda (Figura 4), cónsul de Chile en Madrid desde 1934 a 1936, a cuyo Casa de las Flores acudía el joven oriolano con mucha frecuencia. Apenas se separaba de la sombra protectora de su amigo chileno. Y la relación



Figura 4. Pablo Neruda, 1967, Annemarie Heinrich

entre ellos llegó a tal grado de confianza y familiaridad que Miguel quiso ocuparse de gestionar, ante la inminente llegada del verano, las vacaciones de Neruda y su familia. Para ello se puso en contacto con Juan Guerrero Ruiz a través de una carta fechada en junio de 1935:

*Mire: yo quisiera llevar para agosto a Pablo Neruda a ver lo mejor de esas tierras: usted, nuestros pueblos palestinos, Cabo de Palos [...]. Quiero saber si podría residir en la isla de Tabarca o en una de las islas del Mar Menor [...]. A él sé que le gustaría un lugar donde el mar no se encontrara con arenas, al ir a la tierra, donde el agua tuviera más grandeza. He hablado a Antonio Oliver y me ha prometido gestionar inmediatamente el asunto. Yo he pensado en usted antes, pues sé que es el llamado a escoger mejor sitio [...]. Pablo tiene una niña de diez meses enferma y le agradeceré me diga si hay médicos buenos, especializados en enfermedades de niños. Me ha dicho Oliver que ha estado en Orihuela hace unos días. Yo no sé cuándo volveré a esta tierra. Me mantengo en Madrid por ahora trabajando en una enciclopedia taurina que va a editar Espasa-Calpe, dirige Ortega y Gasset y ordena J. M. de Cossío. Gano muy poco [...], pero estoy en el ambiente que necesito en estos tiempos míos. (OC, Vol. II: 2343)*

Ya fuera por un asunto literario, ya por un motivo humano o vital, el poeta repartía su tiempo, por un lado, entre la urbe, el trabajo en una oficina y la

angustia de ese mundo cerrado y, por otro, entre la naturaleza, el descanso y el agua.

En una carta dirigida el 12 de junio de 1936 al poeta y amigo Carlos Fenoll, encontramos interesante información sobre la actividad literaria de Hernández a esas alturas del año. Su obra teatral *El labrador de más aire* estaba bastante avanzada, ya que tenía concluidos los dos primeros actos y había pensado presentarla al premio Lope de Vega de Teatro, dotado con la nada despreciable suma de diez mil pesetas:

*La escribo, eso sí, entusiasmado –comentaba a Fenoll–, porque sé que no es posible que tarde en estrenar, pero sobre todo porque el personaje, mejor, los dos personajes centrales de la obra, los estoy creando a mi imagen y semejanza de lo que siento que soy, y quisiera ser. Se llama, que ya está bautizada, El labrador de más aire, y cuando vaya a Orihuela os leeré todo lo que tengo hecho. Quisiera llevarla terminada para dedicarme ahí solamente a mi novia y al agua, la tierra y vosotros, y descansar de esta pesada labor que llevo a cuestas, haciendo biografías toterras... (OC, Vol. II: 2424)*

Si nos detenemos en la letanía de esas cuatro palabras, «mi novia y al agua, la tierra y vosotros», descubriremos que el agua siempre aparece junto a aquello que resulta vital para el poeta, en especial en los momentos de desamparo, de enfermedad o de inevitable distanciamiento. Fueron muchas las ocasiones en las que Miguel atravesó duros momentos, sobre todo durante la Guerra Civil y los años de prisión (Figura 5). En marzo de 1938, hallán-

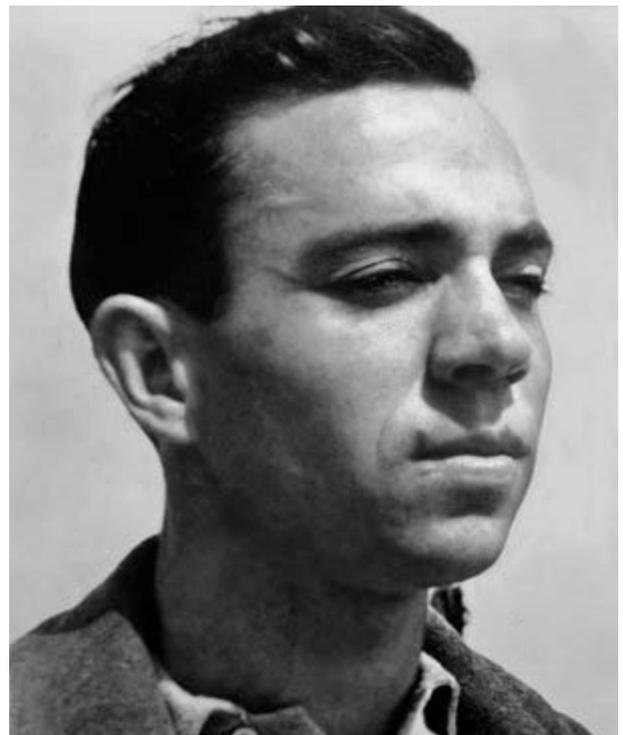


Figura 5. Miguel Hernández, 1935, Archivo Legado Miguel Hernández, Instituto de Estudios Giennenses



Figura 6. Retrato del poeta, *Prisión de Conde Toreno*, 1941, Antonio Buero Vallejo, Archivo Legado Miguel Hernández, Instituto de Estudios Gien-nenses

dose en Madrid, sus dolores de cabeza y su acusada fatiga le obligaron a visitar al médico: «*Me ha visto el médico porque la cabeza ha vuelto a fastidiarme. Me ha mandado unas inyecciones, duchas frías y reposo.*»<sup>4</sup> A partir de esa fecha, sus achaques irán en aumento, compaginando periodos de descanso en Cox, junto a su familia, con estancias en Valencia y en un Hotel de Reposo para combatientes que se hallaba en Benicasim. Fue durante su convalecencia en este pueblo costero de Castellón cuando conoció a Antonio Buero Vallejo (Figura 6):

*Yo estaba –relataba el dramaturgo en 1994– en un hospital de campaña, pero no como herido: como yo pertenecía a Sanidad, dependía directamente del Jefe de Hospitales del Ejército, un médico internacional que era mi superior [...]. Este hospital estaba en Benicasim, un pueblecito de la costa que tiene playa, un lugar de veraneo. A todo lo largo de la playa había chalets de diverso tipo, porque eran de particulares, de gente que veraneaba allí; y esa hilera de chalets fue utilizada como hospital de campaña. Pues bien, estando yo allí y en ese trabajo, llevaron a Miguel a este hospital. Tampoco era por herida, pero sí porque estaba muy cansado, muy agotado y las autoridades políticas gestionaron que este hombre pudiera descansar en la playa un tiempo prudencial [...]. Él se dedicaba a dar algunos paseitos, a visitar a otros ami-*

*gos o compañeros, de modo que entonces no hubo más que una buena relación en la cual, por supuesto, hubo conocimiento mutuo, en el sentido de que él sabía que yo sabía que él era un poeta. Incluso me atreví a recordar de memoria algún poema suyo conocido, cosa que naturalmente a él le agradó.*<sup>5</sup>

Es aquí donde el mar se presenta ante el poeta como un espíritu dialogante, abierto a toda su melancolía. El mar es entonces mucho más que un símbolo, más que un confidente o que un lugar y un espacio hechos a la medida de su alma. Así lo relata –según María de Gracia Ifach– Jorge Luzuriaga, otro de los testigos de esos días en Benicasim, quien recuerda que en cierta ocasión, paseando por aquella playa, descubrió sobre la arena tres nombres –Concha, Josefina y Manolillo– y que, algo más lejos, divisó a un soldado que miraba concentradamente el mar. Al acercarse a él reconoció a Miguel Hernández. Le preguntó por aquellos nombres y el poeta respondió con un punto de tristeza: «*Mi madre, mi mujer, mi hijo.*» (Ifach: 95-96)

Con todo lo apuntado hasta ahora, podemos afirmar que, si bien el mar no aparece en la vida de Hernández hasta un periodo tardío, por no formar parte de su geografía natural, el agua es un elemento que, como hemos podido advertir, no se puede deslindar de su vida y de su obra desde su mismo origen y nacimiento.

### Canciones del mar y el agua

Ahondando en ese punto, si nos atenemos a los datos biográficos, el poeta no conoció el mar hasta los 20 años.

En octubre de 1931, Miguel esperaba con impaciencia ser sorteado para incorporarse al servicio militar. Quería aprovechar la ocasión de conocer nuevas tierras y abandonar su oficio de cabrero. Sin embargo, pronto recibió la noticia de que la movilización y el alistamiento no se iban a producir porque, en el sorteo realizado en la Caja de Reclutamiento de Alicante, había quedado exento del servicio por excedente de cupo. La posibilidad de ausentarse de Orihuela volvía a esfumarse, pero, no conforme con ello, insistió e hizo las gestiones que le fueron posibles, por amor propio y a cualquier precio, para lograr el ingreso o una rectificación en su libramiento de quintas. El quebranto le sirvió para viajar a Alicante y personarse en el Gobierno Militar, coincidiendo en el vagón del tren que le trasladó a la capital con José Joaquín Hernández Quixano, un joven periodista que trabajaba de corresponsal para el periódico *Ahora* y la prestigiosa revista *Estampa*. De aquel encuentro resulta entrañable reproducir el testimonio del propio Quixano, quien señala que «*fue en aquel viaje cuando Miguel vio por primera vez el mar. Estando solo a treinta kilómetros, no lo*

había visto todavía. Le produjo una gran impresión. Se levantó y, asomado a la ventanilla, decía repetidas veces con insistencia: ¡Qué inmenso y grandioso es el mar, cómo se junta con el cielo!».<sup>6</sup>

Cabe insistir en la afirmación de que el término *mar* se incorpora a la obra de Miguel tardíamente. Podríamos decir que el uso frecuente de esta palabra se circunscribe con mayor arraigo a su última etapa, la del final de la guerra civil y, sobre todo, la de los años de cárcel. Esas circunstancias y ese contexto le llevarán a una poesía limpia, profunda y meditativa. Hablamos de *Cancionero y romancero de ausencias* (Figura 7) y del conjunto de poemas que nacieron tras la muerte de su hijo Manuel Ramón, una obra que revela, superando su aparente espontaneidad y transparencia, a un verdadero maestro de la forma, a un profundo conocedor de la tradición poética que se permite el lujo de depurarla y dominarla a su gusto para lograr la desnudez más expresiva. El título genérico de este poemario lo había facilitado el propio Hernández al colocarlo en la cubierta de un cuaderno, una especie de libreta escolar, rayada y con tapas grisáceas que, a lo largo de sesenta y seis páginas, recogía en una caligrafía a lápiz setenta y nueve composiciones de lo que fue su producción hasta septiembre de 1939. La sensación que este cuaderno provoca es de obra inacabada; de hecho, el resto de poemas y manuscritos que el poeta fue pergeñando hasta finales de 1940 se incorporaría, dentro de un claro sentido unitario, al conjunto global de esas ciento treinta y siete composiciones que hoy aparecen recogidas bajo el citado título de *Cancionero y romancero de ausencias*. A los principales estudios realizados sobre el mismo por José Carlos Rovira y

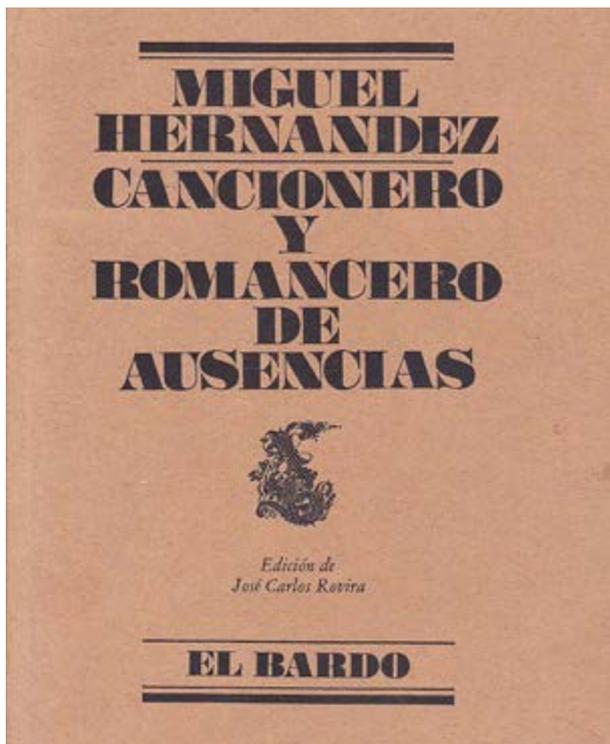


Figura 7. Cubierta de *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de 1977

Agustín Sánchez Vidal<sup>7</sup> cabe añadir la síntesis que de esta obra realiza Javier Pérez Bazo, quien la califica de «autobiografía íntima, especie de cuaderno de bitácora por las sendas del alma», insistiendo en que uno de sus mayores méritos y la prueba última del talento de Miguel radica en el desbordamiento de lo individual para proyectarlo hacia valores universales: «El poeta extrae de la realidad todo aquello que, siendo objetivo, bordea su espíritu y así produce la valoración de su vivir para convertirlo, trascendiéndolo, en el vivir del hombre».<sup>8</sup>

Es especialmente en este libro donde el mar y todo el simbolismo que le ha dado la tradición, se incorpora a los versos de Hernández. Se podría decir, pues, que todas las pasiones humanas, la pasión del poeta, acaban desembocando en ese concepto que adquirirá en él viejos y nuevos valores.

Hasta ese momento, el mar y todo el campo semántico, asociativo, del término solo se había asomado tímida y metafóricamente a través de verbos y sustantivos como *naufragar*, *navegar*, *arena*, *playa*, *orilla*, *espuma*, *timón*, *océano*... Son palabras que meramente acompañan y que, más que responder a una realidad, sirven al autor de referente comparativo. Así, en el soneto 19 de *El rayo que no cesa*, escribe:

*Yo sé que ver y oír a un triste enfada  
cuando se viene y va de la alegría  
como un mar meridiano a una bahía,  
a una región esquivada y desolada.*

[...]

*Me voy, me voy, me voy, pero me quedo,  
pero me voy, desierto y sin arena:  
adiós amor, adiós hasta la muerte.  
(OC, Vol. I: 505)*

Lo mismo sucede en el soneto 25 del mismo libro:

*Exasperado llego hasta la cumbre  
de tu pecho de isla, y lo rodeo  
de un ambicioso mar y un pataleo  
de exasperados pétalos de lumbre.  
(OC, Vol. I: 507)*

En cualquier caso, e insistiendo en lo ya afirmado, el mar alcanza un protagonismo léxico notable en *Cancionero y romancero de ausencias*. En esta obra última y póstuma el mar va indefectiblemente asociado a las tres heridas humanas: vida, amor y muerte. Así se aprecia en el siguiente poema, inspirado seguramente en la anécdota que sitúa a Hernández en Benicasim, durante la contienda civil, escribiendo sobre la arena el nombre de su madre, de su esposa y de su hijo (Figura 8):

*Escribí en el arenal  
los tres nombres de la vida:  
vida, muerte, amor.  
Una ráfaga de mar,*

*tantas claras veces ida,  
vino y nos borró.  
(OC, Vol. I: 694-695)*

En este caso, el mar adquiere un valor determinante y destructivo: «vino y nos borró». Sin embargo, tal y como aparece en el soneto 19 antes citado, el término es, en muchos casos, oscilación, vaivén, incertidumbre y símbolo de duda: «cuando se viene y va de la alegría / como un mar meridiano a una bahía».

Lo vemos con mayor claridad en el siguiente poema de *Cancionero*...:

*Cogedme, cogedme.  
Dejadme, dejadme,  
fieras, hombres, sombras,  
soles, flores, mares.  
Cogedme.  
Dejadme.  
(OC, Vol. I: 695)*



Figura 8. *La esposa y el hijo del poeta, Barrio de Benalúa, Alicante, 1941*, Archivo Legado Miguel Hernández, Instituto de Estudios Giennenses

O en este otro, donde el mar es sinónimo de desesperanza:

*Fue la primera vez de la alegría  
la sola vez de su total imagen.  
Las otras alegrías se quedaron  
como granos de arena entre los mares.  
(OC, Vol. I: 702)*

Sin abandonar esta visión negativa, desengañada del hombre y de la vida, el agua es imagen del alma humana, que se presenta turbia y oscura en composiciones como la siguiente:

*En el fondo del hombre  
agua removida.*

*En el agua más clara  
quiero ver la vida.*

*En el fondo del hombre  
agua removida.*

*En el agua más clara  
sombra sin salida.*

*En el fondo del hombre  
agua removida.  
(OC, Vol. I: 686-687)*

También el agua es semejante al corazón del hombre, que unas veces es suave y apacible y, otras, beligerante y homicida:

*El corazón es agua  
que se acaricia y canta.*

*El corazón es puerta  
que se abre y se cierra.*

*El corazón es agua  
que se remueve, arrolla,  
se arremolina, mata.  
(OC, Vol. I: 692)*

El mar, en otros casos, toma un sólido sentido cuando va asociado a la idea de libertad y de plenitud amorosa. Al evocar el encuentro de dos cuerpos que se aman y que alcanzan la cumbre carnal, el poeta recurre a términos marinos que enfatizan la trascendencia espiritual del momento (Figura 9). Lo adelantaba Hernández en el poema «Canción del esposo soldado», de su libro *Viento del pueblo* (1937), cuyo final no podía tener colofón más bello que el de dos seres naufragando y unidos, sin evitar ese guiño al soneto quevediano de «Amor constante más allá de la muerte»:

*Para el hijo será la paz que estoy forjando.  
Y al fin en un océano de irremediables huesos  
tu corazón y el mío naufragarán quedando  
una mujer y un hombre gastados por los besos.  
(OC, Vol. I: 604)*

Pero el desarrollo de esa idea de culminación amorosa se aprecia con mayor calado en los siguientes poemas de *Cancionero* y *romancero de ausencias*:



Figura 9. *Josefina Manresa, ca. 1934*, Archivo Legado Miguel Hernández, Instituto de Estudios Giennenses, imagen retocada por Navarrete

ORILLAS DE TU VIENTRE

*Aún me estremece el choque primero de los dos;  
cundo hicimos pedazos la luna a dentelladas,*

*impulsamos las sábanas a un abril de amapolas,  
nos inspiraba el mar.*

[...]

*Ventana que da al mar, a una diáfana muerte  
cada vez más profunda, más azul y anchurosa.  
Su hábito de infinito propaga los espacios  
entre tú y yo y el fuego.*

[...]

*En ti me precipito como en la inmensidad  
de un mediodía claro de sangre submarina,  
mientras el delirante hoyo se hunde en el mar,  
y el clamor se hace hombre.*

*Por ti logro en tu centro la libertad del astro.  
En ti nos acoplamos como dos eslabones,  
tú poseedora y yo. Y así somos cadena:  
mortalmente abrazados.  
(OC, Vol. I: 708-709)*

Lo vemos también en este breve poemas, donde el agua (como elemento y parte del mar) se carga de significados positivos, trascendentes, fecundantes, amorosos...:

*Cerca del agua te quiero llevar,  
porque tu arrullo trascienda del mar.*

*Cerca del agua te quiero tener,  
porque te aliente su vívido ser.*

*Cerca del agua te quiero sentir,  
porque la espuma te enseñe a reír.*

*Cerca del agua te quiero, mujer,  
ver, abarcar, fecundar, conocer.*

*Cerca del agua perdida del mar,  
que no se puede perder ni encontrar.  
(OC, Vol. I: 723)*

Lo mismo sucede con la idea de unión amorosa, que se compara con el agua y la arena:

*Trabajo y amor me cuesta  
conmigo así, ver contigo;  
aparecer, como el agua  
con la arena, siempre unidos.  
(OC, Vol. I: 729)*

Sin embargo, del amor a la muerte solo hay un paso. El mar también es muerte y consumación siguiendo el rastro de Jorge Manrique y su idea de que el mar es el morir y que nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar.

Que me aconseje el mar  
lo que tengo que hacer:  
si matar, si querer  
(OC, Vol. I: 743)

Miguel, acuciado por la soledad de las cárceles y sabiéndose enfermo, intuyendo quizá su final, va tiñendo su poesía de esa idea de extinción, de final inevitable, de mar último.

EL ÚLTIMO RINCÓN

*Corazón que entre dos piedras  
ansiosas de machacarse,  
de tanto querer te ahogas  
como un mar entre dos mares.  
De tanto querer me ahogo,  
y no me es posible ahogarme.*

[...]

*¿Qué hice para que pusieran  
a mi vida tanta cárcel?  
(OC, Vol. I: 743-744)*

CANTAR

*Tú, tu vientre caudaloso,  
el hijo y el palomar.  
Esposa, sobre tu esposo  
suenan los pasos del mar.  
(OC, Vol. I: 746)*

A partir de estos poemas, de signo trágico y profético, el simbolismo del mar no se separará ya de la idea de la muerte:

*El mar también elige  
puertos donde reír  
como los marineros.*

*El mar de los que son.*

*El mar también elige  
puertos donde morir.  
como los marineros.*

*El mar de los que fueron.  
(OC, Vol. I: 734)*

\* \* \*

*Tanto río que va al mar*

*donde no hace falta el agua.  
Tantos campos que se secan.  
Tantos cuerpos que se abrazan.  
(OC, Vol. I: 739)*

\* \* \*

*No puedo olvidar  
que no tengo alas,  
que no tengo mar,  
vereda ni nada*

*con que irte a besar.*  
(OC, Vol. I: 740)

Hernández hace explícita esta idea incluso en poemas de cierta factura infantil como «El pez más viejo del mundo», dedicado a la hija de Fidel Manzanares, compañero del poeta en el reformatorio de Ocaña:

*El pez más viejo del río  
de tanta sabiduría  
como amontonó, vivía  
brillantemente sombrío.  
y el agua le sonreía.*

*Tan sombrío llegó a estar  
(nada el agua le divierte)  
que después de meditar,  
tomó el camino del mar,  
es decir, el de la muerte.*  
(OC, Vol. I: 746-747)

El volumen de la poesía completa de Miguel Hernández se cierra con un breve poema que también rinde su tributo al mar y que podría entenderse como una estremecedora despedida:

*Me tendí en la arena  
para que el mar me enterrara,  
me dejara, me cogiera,  
¡ay de la ausencia!*  
(OC, Vol. I: 764)

### Ausencia de Miguel...

Los poetas pasan por el mundo, sobre el mundo, con el mundo... y dejan su palabra, su testimonio escrito para que alguien lo reciba, los escuche, lo sienta en su garganta y en su pecho. Al poco de morir, sufren homenajes pero también ofensivos desdenes. A veces caen en un transitorio descrédito, los devora el silencio o se ven desterrados, incomprensiblemente, de su espacio y de su tiempo. Algo de todo esto sucedió con Miguel Hernández desde su muerte en la prisión de Alicante el 28 de marzo de 1942. El hecho es que casi ochenta años después de su fallecimiento, el poeta, por fin, ha empezado a encontrar el lugar que le corresponde en la Historia de nuestra literatura. Y el motivo esencial de esa lenta recuperación se debe, esencialmente, al exceso de prejuicios que han minado la imagen literaria y humana de un poeta maltratado por las circunstancias y por intereses diversos; un autor rodeado de mitos y miserias, de tópicos que lo reducían a un denostado mediocre para muchos y a un mártir para otros. Es cierto que, tras su muerte, el contexto político no solo silenció su obra, sino que se esforzó en divulgar una imagen triste y sesgada de Miguel: la versión ficticia y apócrifa de un hombre que *equivocó* el rumbo de su vida al ponerse al servicio de los vencidos. Pero tampoco le fue favorable la reivindicación acelerada y frágil de quienes instrumentalizaron su voz allá

por los 70, reduciendo su extensa producción lírica a un conjunto de versos más o menos beligerantes que solo rescataban del olvido al poeta de la consigna y de la lucha, la propaganda y el exabrupto. El tiempo, los documentos que fueron apareciendo en las últimas décadas, el rigor con el que nuevos investigadores abordaron la obra y la vida de Miguel Hernández sirvieron para desmontar poco a poco el falso mito del poeta oriolano y para devolverle la dimensión humana y artística que siempre le correspondió. Gracias a ello, sin atavismos ideológicos ni falsos condicionamientos morales, la obra de Miguel ha ido llegando a nosotros con una plenitud des-acostumbrada, con todos sus matices, sin el sesgo y la parcialidad de aquellos tiempos oscuros.

No cabe duda de que, muy especialmente Miguel Hernández exigía la mirada limpia del lector. Merecía el laborioso esfuerzo de quienes han tratado de rescatarlo de las sombras, de los altares o de los cielos, del infierno o del olvido a los que fue condenado. Reclamaba ese encuentro sensible y



Figura 10. El poeta Vicente Aleixandre ante la tumba de Miguel Hernández, 1950, Archivo Legado Miguel Hernández, Instituto de Estudios Giennenses

real con el hombre, con el ser atormentado o feliz, apasionado y solo que vivió y amó hasta el límite de sus posibilidades, con el poeta de las tres heridas –vida, amor y muerte– que dejó un testimonio íntimo y literario difícilmente pagable tras su paso por el mundo y por un momento esencial y turbio de nuestra propia Historia (Figura 10).

Las pasiones de Miguel, como los ríos precipitados y jóvenes, dieron tempranamente al mar, pero esas aguas jamás se perdieron. A poetas como Hernández siempre se regresa. Volver a sus versos, a su obra y a su vida es regresar un poco a nosotros mismos, es encontrarse de nuevo con nuestra conciencia y con nuestra memoria.

## Notas

1. De una entrevista realizada por José María Moreiro, «Miguel Hernández (y 2)», publicada en el diario ABC el 30 de julio de 1972.
2. Citado en José Luis Ferris (2022): *Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, pág. 55.
3. Entrevista realizada a Ramón Pérez Álvarez por José María Galiana y publicada en el diario Ya, suplemento Domingo, el 18 de marzo de 1990.
4. Carta dirigida a Josefina Manresa el 3 de marzo de 1938. Citada en Hernández, Miguel (1993): *Obra Completa, Volumen II, Teatro, Prosas, Correspondencia*, Madrid: Espasa-Calpe, pág. 2525.
5. Las palabras de Antonio Buero Vallejo han sido recogidas por María Gómez y Patiño (1999) en su libro *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político (1936-1939)*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, pág. 482.

## Bibliografía

- FERRIS, J. L. (2022). *Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- GÓMEZ Y PATIÑO, M. (1999). *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político (1936-1939)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- HERNÁNDEZ, M. (1993). *Obra Completa, Volumen I, Poesía*. Madrid: Espasa-Calpe.
  - (1993) *Obra Completa, Volumen II, Teatro, Prosas, Correspondencia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- IFACH, M. de G. (1982). *Vida de Miguel Hernández*. Barcelona: Plaza y Janés.
- MALLO, M. (1979). «Semblanza de Miguel Hernández» en *Carpeta Homenaje a la Revista de Occidente*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.
- 6. Citado en el libro de Manuel Muñoz Hidalgo (1977): *Cómo fue Miguel Hernández*, Planeta, Barcelona, pág. 57.
- 7. Recomendamos la lectura del estudio de José Carlos Rovira titulado *Cancionero y Romancero de Ausencias de Miguel Hernández. Aproximación crítica*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1976, y *Cuaderno del Cancionero y romancero de ausencias* (facsimil), Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Alicante, 1985; de Agustín Sánchez Vidal, su introducción a *Poesías completas de Miguel Hernández*, Aguilar, Madrid, 1979.
- 8. Pérez Bazo, Javier: «Síntesis ética y estética de Miguel Hernández», en VV.AA. (1993): *Miguel Hernández, cincuenta años después*. (Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992), Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, págs. 626 y 632.
- MUÑOZ HIDALGO, M. (1977). *Cómo fue Miguel Hernández*. Barcelona: Planeta.
- ROVIRA, J. C. (1976). *Cancionero y Romancero de Ausencias de Miguel Hernández. Aproximación crítica*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1979). *Poesías completas de Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar.
- VV.AA. (1993). *Miguel Hernández, cincuenta años después*. (Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992). Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández.



Figura 1. *Recogida de algas en la ribera del Berbés*, 1892, Juan Abades, Museo Carmen Thyssen de Málaga

## Saranderas de Guardamar del Segura. Alicante

Augusto Viudes Ferrández  
*Universidad Miguel Hernández*

La Real Villa de Guardamar es un municipio costero de la provincia de Alicante situado en las tierras más meridionales de la Comunidad Valenciana en la zona del Bajo Segura. Aun siendo el cultivo de la ñora emblemático, los habitantes de Guardamar siempre han sido gentes de mar, dedicándose a la pesca tradicional y artesanal de langostinos y angulas.

El trabajo vinculado a la mar siempre ha estado estrechamente coligado a lo masculino e incluso monopolizado por los hombres, curtidos por la dura vida del mar, grandes expertos en el manejo del arte y aparejos de la pesca. Sin embargo, las mujeres también han sido protagonistas de la actividad pesquera, han trabajado emplazando su sacrificio individual hacia la colectividad familiar siendo llamadoras, escabecheras, conserveras, sirgueras, rederas, mariscadoras, gabarreras, bishígueras, salazonadoras, bateleras, transportistas, estibadoras, empacadoras, neskatillas, freidoras, recolectoras de algas, armadoras, directoras y gerentes de grandes empresas; siendo también accionistas y vendedoras de pescado ambulante; transmitiendo sus conocimientos generación tras generación para la subsistencia familiar. Mujeres que contemplaban el horizonte de la mar, esperando el regreso de la barca de su marido o familiares queridos, en ocasiones una espera tranquila, pero a veces angustiada, expectante y desesperada por encontrar una mar exaltada. Estas escenas las podemos descubrir en muchas descripciones literarias y plásticas (Figura 1). Este proceso social-histórico ha sido analizado por

medio de la historiografía tradicional, y nos conduce a una perspectiva temporal donde nos encontramos con la memoria que se conserva del pasado a través de fuentes orales o icónicas, que son la esencia principal del estudio formando parte de la historia del presente.

Los antropólogos sociales, dentro de la antropología haliéutica, han estudiado ampliamente el rol de las mujeres como un mecanismo fundamental dentro de los espacios pesqueros, la mayoría de veces relegadas a un segundo plano tradicional de invisibilidad. Las mujeres han realizado las labores de carga, descarga, subasta, distribución y venta de pescado, cuidado de las artes de pesca, llegando a tener una función crucial en la sociedad, en nuestro caso, de Guardamar del Segura.

La saranda es un oficio extinguido que consistía en la venta ambulante de pescado recién capturado. Las saranderas eran mujeres que recorrían su pueblo vendiendo pescado, con la peculiaridad de que esas piezas provenían directamente de las capturas que acababa de hacer su barco pesquero de referencia, ya que solía haber un vínculo familiar entre patrón y sarandera.

En este artículo vamos a describir dentro de la comunidad pesquera local, las características tradicionales del colectivo de las saranderas; detallando en qué consiste esta actividad, cómo se desarrolla y se regula, sus técnicas, las actividades que realizan dentro de la unidad familiar y la división social del

trabajo, a través del cual podían cubrir las necesidades básicas y el nivel de bienestar de ese núcleo social. De igual modo, se mostrarán los símbolos de reconocimiento hacia la figura de la sarandera. A través de la observación de las fotografías y esculturas etnográficas del espacio público, podemos obtener otro análisis que nos acerca al conocimiento histórico y etnológico de este colectivo. Estas fuentes nos muestran una imagen que nos habla del trabajo imprescindible que desempeñaba la mujer en la pesca antes de industrialización de esta actividad y que se relaciona con la información que se desprende de los textos etnográficos.

Las saranderas, que actualmente ya no están en activo, han sido hijas, hermanas, nueras, nietas o biznietas de pescadores, o eran esposas de éstos. Ostentaron un alto grado de popularidad respecto a otros oficios locales, siendo conocidas generalmente en parte por una de las características principales de su trabajo: su localización en la calle. Sus apodosos o motes servían de reclamo para la venta directa a su clientela, estando sus funciones interrelacionadas y siendo interdependientes. Cada una de ellas expulsaba al aire pregones encantadores de su colecta, con los que manifestaban la calidad y frescura de sus oportunas mercancías. Su trato continuo con la clientela las hacía comunicativas y sociables. Con tolerancia y respeto, estos pregones incitaban el júbilo del público despertando su admiración. Poseían un lenguaje que utilizaban como recurso de participación en las prácticas sociales habituales; y su rol, dentro del transcurso de distribución del pescado, fue fundamental. Mujeres, en cuya memoria histórica pueden reconocerse como colectivo laboralmente activo y que siempre han trabajado y participado con el mismo empeño y dedicación que los hombres. No podemos dejar que su trabajo se ignore, se desprecie o se oculte. Es una forma de hacer justicia y de agradecer su participación económica y su colaboración al progreso de la sociedad (Figura 2). En lugares públicos de la localidad como el Museo Arqueológico, Oficina de Información y Turismo, en la



Figura 2. Esculturas de un pescador reparando redes, mujer cosiendo ristra de ñoras y sarandera, Oficina de Información y Turismo. Excmo. Ayto. de Guardamar del Segura, Colección A. Viudes

calle ingeniero Mira, o bien en la plaza pescadores; no faltan pinturas, azulejos, imágenes y dibujos que hacen alusión a las saranderas, instaurando de esta manera un cuadro simbólico que, por medio de estas manifestaciones, trata de hacer prevalecer la existencia de estas mujeres en la memoria colectiva de la historia del pueblo. Las saranderas están firmemente unidas al nombre de este pueblo; por tanto, no debemos olvidar o arrinconar la importancia y complejidad de las relaciones sociales de producción en el sector pesquero por parte de estas mujeres, con un papel socioeconómico decisivo para la distribución del pescado. La sarandera, es por tanto seña de identidad del pueblo de Guardamar.

Estas mujeres preparaban las sarandas en las que se colocaba el pescado y se exponía para su posterior venta en las mejores condiciones, resultando fundamental para el transporte en carretilla. La saranda se elaboraba con materiales disponibles en el entorno, utilizando la técnica de malla triangular; un entramado de fibras vegetales, principalmente de junco duro y taray, reforzándose con una cuerda y dos asas, convirtiéndose en un cesto o bandeja convexa y agujereada para escurrir el agua del pescado para ser acarreado con mayor facilidad. En los últimos años con la aparición de nuevos materiales, nylon, dracón y con el declive tradicional de esta forma de venta por falta de relevo generacional; o por la imposición de las nuevas normas sanitarias y por el declive de la actividad pesquera, la saranda fue desplazada por mallas de plástico, cajas y demás utensilios maleables al uso que cumplen la normativa actual.

La indumentaria de la sarandera se caracterizaba por un delantal blanco, y hasta los años sesenta, se utilizaban unos barreños metálicos que se transportaban sobre la cabeza, siendo sustituidos posteriormente por unas cestas de paja donde previamente se colocaba un sorky o rodete de paño, con el objetivo de amortiguar el peso y hacer más soportable el transporte del pescado. Seguidamente, se pasó al carro de madera artesanal y color natural, en el que se colocaba la saranda con el pescado. Otros utensilios eran la balanza o peso, con dos platos y bolsa de plástico (Figura 3).

Durante el recorrido del puerto al pueblo se encontraban con imprevisibles deficiencias de los caminos, carreteras y calles; mientras iban estableciendo un itinerario con sus tiempos de permanencia para la venta. Algunas veces debían realizar su trabajo con problemas de salud, pero se olvidaban de sus achaques durante su jornada laboral.

Su llegada al pueblo o pueblos limítrofes representaba un verdadero acontecimiento, atrayendo la atención con su consabida habilidad e intuición, con atenta observación, con un lenguaje natural, espontáneo y comunicativo. Gracias a ese lenguaje se obtiene un mundo simbólico compuesto de significaciones. Ese lenguaje expresa identidad; con su estilo llegaban a evidenciar



Figura 3. *Quadern de la Mar*, 2020, Cristina Quiles, Regidoria de Patrimoni, Cultura, Educació i Llengua, Ajuntament de Guardamar del Segura

los conocimientos y saberes necesarios para solventar con garantía la venta del pescado; sabiéndolo poner en práctica en cada ocasión, adaptándolo a distintos niveles con sus respectivos vocabularios y convirtiéndose en expresiones reconocidas de la identidad cultural de las saranderas. Utilizaban gran cantidad de recursos, con anécdotas emotivas o humorísticas, llenas de creatividad, fresca y atenta expectación de la vida diaria, llegando incluso a manejar una indiscutible tendencia al lirismo. Cada una poseía su estilo personal, con gran vivacidad, rico en elocuencia y frases cómicas, ejerciéndolo con gran libertad verbal.

El pregón de vendedores en la calle ha sido tradicional desde la antigüedad. Pero las voces de las saranderas reverberaban sobre los distintos pregones callejeros, y en algunos momentos se formaba un gran guirigay. Las voces tradicionales de las saranderas que chillaban con voz nasal y agudísima eran: «¡Qué almeja más fresca llevo hoy!», «¡Sipias de cucharadica!», «¡Palomica gorda!», «¡Pescado vivico de caldero!», «¡El de freir barato!», «¡Reig i mabre gordo!», «¡Mabre fresco!», «¡Rancho de galeras!», «¡lenguado y mabre!», «¡Sorell fresco!» y «¡Langostino de Guardamar!», eran las más habituales. Hoy estos gritos que pregonaban ofertas en la calle pertenecen al pasado.

Sus años de experiencia, los conocimientos que adquirieron día a día, la necesidad de crear métodos de venta propios para conseguir una clientela fija, y el reconocimiento de su trabajo, consiguieron que estas mujeres aumentaran su autoestima y autoconfianza, desarrollando una serie de habilidades

y tácticas, adquiridas tanto de manera voluntaria como forzosa por las características de su trabajo, construyendo su propia identidad laboral, logrando desenvolverse con maestría en los procesos de venta de pescado en el espacio público urbano, y acrecentando su aportación en un mundo marcado por los hombres.

Esta investigación nos ha servido para comprender las pautas de las relaciones socio-culturales y simbólicas que organizaron las vidas de estos hombres y mujeres y se contribuye a una experiencia etnográfica que forma parte de una historia no oficial, donde se indagan los distintos acontecimientos, cambios y representación social en el relato, con un enfoque hermenéutico que nos acerca a una mayor percepción sobre los distintos acontecimientos del pasado y el orden establecido en toda relación social.

Las historias de vida son narraciones extensas y exhaustivas de la persona objeto de estudio. Exponen la visión de la propia vida que tiene la persona con sus propias palabras, como una autobiografía, pero en ese relato interviene el investigador para centrar los temas de interés y será quién construya la historia de vida como producto final. El uso de esta técnica cualitativa ha permitido hacer visibles a las verdaderas protagonistas; mujeres que se abrieron sitio en el sector pesquero en un valiente ejercicio de defensa de la igualdad de oportunidades y de diversificación del sector. Nos ha acercado en primera persona a las distintas perspectivas de las mujeres ante esta peculiar venta de pescado, describiendo



Figura 4. Barco Hermanos Teva llegando a puerto, 2021, Colección A. Viudes



Figura 5. Tony, patrón del barco Judith y Claudia, 2021, Colección A. Viudes

los factores que motivaron dicha decisión, los retos a los que han tenido que hacer frente, los logros alcanzados y las perspectivas de futuro. Destacaremos prioritariamente la dimensión temporal de la investigación antropológica en el diálogo con nuestras informantes, para posteriormente centrarnos en la comprensión y análisis del material (Figura 4 y 5).

Dentro del trabajo de campo, me acerqué al puerto para ver llegar los pocos barcos de pescadores que quedaban. Tuve la fortuna de encontrarme con Toni del barco Judith y Claudia. Muy amable me invitó a subir al barco, y estuvimos charlando sobre el estado actual de la pesca y la desaparición de las saranderas, y comentaba que verdaderamente era una pena. Esperé y apareció el barco de los «Hermanos Esteban» entrando a puerto para atracar; ocasión que también aproveché para hablar con los dos pescadores que iban a bordo, sobre el futuro incierto de los barcos de bajura en Guardamar del Segura. La primera informante es Rosarito Aldeguer, nacida en 1946, llamada familiarmente como «La Cordula». Su vida laboral comenzó cuando apenas tenía diez años; «yo me he criado en la mar», decía orgullosa.

Su abuela y su madre se habían dedicado al oficio de sarandera. Su padre era pescador, al igual que sus tíos y primos, llegaba a las siete de la mañana a la playa para esperar la llegada de las barcas, que debían arrastrarse hacia la orilla por medio de unas maromas, tarea que era muy dura y pesada. Después, subían el pescado al pueblo ayudándose entre dos personas.

Nuestra entrevistada nos da una abundante y variada información, que nos acerca a la realidad de esos años. Además de una gran expresividad al narrar los datos de una memoria viva, comunica seguridad y denota un gran dominio instintivo en el arte de narrar, transmitiendo una visión nostálgica de su relato. La informante despliega de su memoria una información rica en detalles, descriptiva, emocional; permitiendo desde esa perspectiva, reconstruir el ámbito de estudio de la saranda y la sarandera.

Trabajaban todos los días de la semana, excepto la temporada de veda. En verano tenían la venta asegurada a primeras horas de la mañana; mientras que en invierno se tardaba más, pero al acabar la jornada se llegaba incluso a una bajada de precio para su venta; pues como decía su padre, «*el pescado es oro, pero luego es basura*»; porque no tenían cámaras ni hielo y debía venderse con celeridad para llegar a casa con el trabajo del día bien hecho. Vendían todo tipo de pescado, desde morralla hasta el mejor pescado de calidad de la zona. Su clientela era de lo más variopinto: gente del pueblo, restaurantes, bares, fondas, mesones, posadas, veraneantes, personas que acudían de los pueblos cercanos o gente de alta alcurnia «*como doña Carolina, la hija del Ingeniero Codorníu, que acudía a comprar con su coqueta bolsa de malla*». Antiguamente, para realizar la compra, la gente acudía desde casa con su propio plato de loza y se les servía el pescado directamente en él; más fresco imposible. Posteriormente se empleó el papel de periódico o estraza y bolsas de plástico.

Nos explica como ellas, las mujeres saranderas, orientaron el sacrificio individual hacia la colectividad familiar. No tenían tiempo de ocio, pues además de las tareas laborales de venta, reparaban las redes y eran requeridas para cualquier actividad pesquera, arreglos de cabos o remos. Además de todo lo anterior, debían ocuparse de los quehaceres domésticos, por lo que debían mantener mucha disciplina, lo cual impedía muy poca, por no decir nula, actividad social. Fueron mujeres que amaron su trabajo, siempre a la intemperie, siendo una parte indispensable en el sector pesquero local, alcanzando un mejor estatus social por su lucha y sacrificio; donde, en un mundo marcado por los hombres, lograron acrecentar su autoconfianza y fuerza en este colectivo femenino, en el que por medio de esa actividad complementaria de subsistencia, llegaron a conseguir una digna estabilidad a través de ese medio de vida.

Con relación a su indumentaria, comenta que en su época el uniforme reglamentario no llegó a existir como tal, pero que siempre iban con un atuendo que denotaba limpieza; y del mismo modo, la saranda siempre se cubría con una sábana blanca muy limpia, para proteger el pescado de cualquier insecto o partículas de suciedad del ambiente. El dinero que recaudaban de la venta lo llevaban escondido entre la ropa, y posteriormente usaron riñoneras sujetas a la cintura para tal fin. El instrumento básico de trabajo constaba de una balanza con dos platillos y unas pesas de cuarto de kilo y de un kilo. También nos describe con sus propias palabras la saranda, como el soporte en el que se transportaba el pescado: «era un tipo de cesto casi plano construido con unas ramas que se modelaban para que quedasen cóncavas (para que soportara mejor el peso), con agujeros para que el agua del pescado saliese, cosidas con juncos y sujetas con un hilo de plástico alrededor». La saranda era una pieza única cuya fabricación era exclusiva de Guardamar, conseguida entremezclando varias técnicas, principalmente de la cestería, para llegar a conseguir la forma de una bandeja circular. En los últimos años, el auge y construcción de la saranda se fue extinguendo. Según nos contó, el último en producir esta típica y útil pieza de cestería fue Manuel Pérez, «El Borreget», natural de Santa Pola; artesano que se dedicó a su fabricación casi toda su vida.

En cuanto a las últimas ordenanzas que regularon oficialmente la venta fuera de establecimiento comercial, en su modalidad no sedentaria, tal como en el oficio de sarandera, transcribimos la publicación del Boletín Oficial de la Provincia de Alicante, del 23 de octubre de 2015, donde en el Capítulo IV, Artículo 33, se menciona a la saranda:

33.1.- *Para la venta del pescado deberán utilizarse carretillas de tipo artesanal, de madera y color natural.*

33.2.- *La saranda o cesto para el pescado deberá haberse realizado de forma artesanal y siguiendo la tradición en la confección de este tipo de cestos, normalmente a base de mimbre.*

33.3.- *Las personas que ejerciten la venta deberán ir uniformadas, de blanco, y con manguitos del mismo color.*

33.4.- *La mercancía deberá ir cubierta con un paño blanco y solo podrá ser descubierta para mostrar al público interesado la mercancía o durante las labores de venta.*

33.5.- *Las personas que ejerciten este tipo de venta deberán estar en posesión del correspondiente carnet autorizando la venta que será expedido por el Ayuntamiento a través de la Concejalía de Comercio, previo pago de la tasa correspondiente. Dicho carnet deberá estar expuesto en un lugar visible durante el ejercicio de la venta.*

33.6.- *Tanto la carretilla, la saranda, paños, vestidos y demás utensilios deberán estar en perfectas condiciones de limpieza e higiene.*

33.7.- *Este tipo de venta podrá llevarse a cabo por todas las calles de la población.*

33.8.- *Las personas que ejerciten esta modalidad de venta deberán estar en posesión del carnet de manipuladores, llevándolo consigo para poder mostrarlo a requerimiento de la autoridad competente.*

Por otro lado, nuestra informante relató cómo el negocio de la pesca fue yendo a menos. Empezó a recordar nombres de barcas de bajura que dejaron de faenar como: «Hermanos Verdú», «Rosario y María del Bartolo», «Adelina», «El Albatros», «El Parrolo», «Rosarito y Josefina», «Rosarito y Noelia», «Rosi» y «Hermanos Marqués».

Comenzó entonces a nombrarme a sus compañeras de trabajo: Glorieta «la Palomera»; Encarna «la Campanilla»; Tere «la de Molina», Lolita «la Chamorra», la tía Eduardeta, la Chaqueta, Josefa «la del tío Macho», Josefa «la Alta», Rosarico «la Blanca», Carmen «la Ñora», Tere «la Moniata», y Mercedes «la Aldeguera». De todas ellas guarda gratos recuerdos, aunque reconoce que en el trabajo había la competencia natural ya que cada una salía a vender todo el pescado lo antes posible y finalizar la jornada. Afirma que no tuvo altercados con ninguna de ellas, ni con ninguna otra que no haya mencionado.

Espontáneamente, me hizo una demostración a viva voz del cántico o pregón utilizado para la venta del pescado. Se encontraba eufórica con ese lenguaje característico que con los años había pulido a la perfección; de manera que le pregunté si sentía nostalgia por el trabajo. La expresión de su cara dio un cambio radical, lo decía todo; se derrumbó y lloró amargamente diciéndome que era un trabajo muy duro, pero también muy agradecido, especialmente por el contacto con la gente, que le daba mucha vitalidad, y le dolía mucho que se acabase porque las saranderas eran un colectivo característico y singular del pueblo.

Acabamos la entrevista, pero seguimos hablando del futuro: proyectos, reconocimiento hacía ellas, exposiciones etc. (Figura 6 y 7).

Nuestra segunda informante es una mujer coraje, ejemplo de lucha para las futuras generaciones venideras; su nombre es Tere Carreras Romano, Tere «la del Pescao», nacida en 1953. Su suegra era sarandera y le fue enseñando el oficio poco a poco. Su barco era el «Villa de Guardamar», que pertenecía a la familia de su suegro. Se casó con 17 años con Paco, que tristemente falleció con 33 años, quedándose viuda con un hijo y una hija. Pero debía de seguir adelante, y luchó para seguir en el oficio asociándose con su cuñado Jesús, el hermano pequeño de su marido.

«Nos acompañaban los barcos locales del Pianero, Diego y Hnos. Ríos, entre otros. Mis compañeras



Figura 6. Saranda y sarandera, Otilia Maciá Amorós



Figura 7. Joaquín llegando a puerto, padre de Rosarito «La Cordula», Otilia Maciá Amorós

de trabajo y yo, nos juntábamos en la puerta de la cafetería S'Timoní de Guardamar, al lado de la Iglesia. Allí quedábamos la Gloria 'la Córdoba', 'la Campanilla', Lola 'la Perrera', Lolita 'la del Cascaria', 'la del Maullo', 'la Chota' y otras; para distribuirnos el recorrido para la realización de nuestra jornada laboral».

Recuerdo que también tuvimos sarandas de Catral que se confeccionaban con esparto. Se nos distinguía a todas nosotras por la forma de gritar en la venta del pescado. El pescado se despachaba sin limpiar, tal como llegaba del mar; pero en limitadas ocasiones, como por ejemplo, en el caso de la señora María del Campo de Guardamar, que le faltaba una mano; para mí era un auténtico placer limpiarle el pescado. Se entregaba envuelto en papel de periódico, y a veces, se hacía un cucurucho de papel.

Yo siempre iba acompañada de mi hija Almudena, pero la vida me dio un gran golpe; mi hija murió de repente por un derrame cerebral. Ha sido la etapa más triste de mi vida, pensé en todo lo peor, mi vida había acabado. La enterramos un viernes, y el domingo nuestro barco salió a faenar. Pero me dije: Tere debes continuar; y con todo el dolor de mi corazón, en homenaje a ella, salí lunes a vender mi pescado. Reconozco que la gente se volcó y me ayudó muchísimo en el momento más triste de mi vida. Ese día jamás se me olvidará, y siempre agradeceré ese acompañamiento en tan doloroso e inolvidable momento de mi vida. Los siguientes días, miraba a mi alrededor y no encontraba a mi hija a mi lado. Esto no se olvida, y por ese motivo, pido que este trabajo no se extinga; porque creo que no se ha apoyado lo suficiente y me gustaría que continuara. Mi esperanza sería enseñar a nuevas generaciones

mostrando el oficio y esta tradición que no se debe perder. Soy una enamorada de mi trabajo de sarandera. Ojalá, entre todos podamos hacer algo para que no desaparezca. Yo siempre estaré para colaborar en todo lo que se precise. Actualmente me estoy recuperando de un cáncer de mama con tratamiento farmacológico, pero aquí me tienen para que esta tradición continúe. Mis conocimientos los transmitiría enseñando cómo vender el pescado, su forma de ordenación dentro de la saranda, el grito de venta para conseguir, de la mejor manera posible, la venta de ese pescado en Guardamar».

Me comenta Tere, con gran orgullo y lágrimas, que en 2017 en el Día de la Mujer Trabajadora recibió el premio a la mujer trabajadora por seguir la tradición de sarandera, siendo catalogada como madre coraje, mujer ejemplar y ama de casa perfecta; manteniendo viva esta tradición en nuestra localidad, como refleja la placa con la que fue obsequiada. Le entregaron dos placas, una placa la conserva en su domicilio y la otra más pequeña la tiene su hija en el nicho del cementerio de Guardamar.

«Empecé con grandes dolores de espalda que me impedían trabajar al cien por cien. Necesitaba una ayuda para poder seguir en la brecha y tuve la gran fortuna de encontrar a Tere, de 45 años, la hija de Bartolo 'el Araña', e hija de Tere 'la Isleña, la Sabua'; se le conoce con este mote porque Tere es de la Isla de Tabarca». Comenta que siempre fue un auténtico placer y un lujo acompañar a Tere en la venta ambulante de pescado por las calles de Guardamar, y que aprendió con satisfacción el oficio de su maestra. Estaría totalmente dispuesta, junto con otras cuatro mujeres más, a aceptar el relevo generacional; proponiendo que se hiciera todo



Figura 8. Premio a la Mujer Trabajadora de Guardamar, 2017, Colección A. Viudes

lo que está en manos de las autoridades locales para que este oficio y su tradición no desapareciera totalmente. Ellas están preparadas y esperanzadas de que esto continúe en el pueblo de Guardamar del Segura (Figura 8).

En el pasado, en la huerta y en el campo de Guardamar se practicaba la venta o trueque, así como en los pueblos cercanos como Rojales, Formentera, Benijófar y Almoradí. Camino de la huerta hacia Rojales, en la partida Lo Garriga, camino rural Lo Olentao, a 3,5 kilómetros de Guardamar, me reuní con dos nuevos informantes, José Antonio Huertas Penalva, nacido en 1952, me dice que recuerda que cuando era un niño, venía una señora con una carretilla vendiendo pescado a su casa pero que no recuerda mucho más. Me indica que acuda a su tío, que es su vecino porque él recordará mejor este tema. Me entrevisto entonces con Terencio Huertas Aguirre, nacido en 1936. Recuerda perfectamente cuando por la vereda se escuchaba el cántico de «pescado vivo». Su abuelo Gaspar y su padre estaban a la espera de que apareciera «la Justa» que, junto a su marido, les vendían todo el pescado sobrante de la venta en el pueblo. Comenta que venían por el camino de la acequia junto al río Segura, conocido como el camino de Orihueta, y aprovechaban el agua de la acequia para refrescar el pescado. En aquel tiempo, refiriéndose a los años cincuenta, como había mucha necesidad en las familias, su padre le mandaba a moler el trigo, pues «la Justa» hacía trueque y les daba el pescado a cambio de trigo molido. Esto duro poco tiempo porque después preferían dinero por la venta del pescado. Recuerda un refrán que comentaba «la Justa» y era: «*En Guardamar se gana la vida de noche en la mar, y de día en la huerta*»; puesto que muchos pescadores solían tener un trozo pequeño de terreno que le sacaban el máximo provecho (Figura 9).

En resumen, las saranderas alcanzaron una gran importancia socio-económica en el sector pesquero de Guardamar al contribuir en la cadena productiva,

transmitiéndonos una huella histórica indiscutible, siendo sus aportes económicos considerados como una ayuda, pero permitiendo cierta independencia económica y a la vez relevancia social. La venta de pescado, al ser un producto de consumo diario, les enseñó a través de la experiencia, imaginación, creatividad, a atender a su clientela de la manera más rápida posible, con un precio equilibrado y garantizándose una fidelización de los consumidores.



Figura 9. Pescador y sarandera con su saranda, Mural en Plaza Pescadores, Guardamar del Segura, Begoña Movellán Quesada, Colección A. Viudes

Desde la etnografía podemos asegurar que estas mujeres amaban su trabajo, que aumentaba su autoestima en un mundo marcado por los hombres. Ellas cumplieron una función definida, imprescindible en el sector pesquero local, siendo un oficio completamente necesario. Poseían una serie de habilidades y comportamientos adquiridos de manera voluntaria o por necesidad, que le servían para desenvolverse en el espacio público, con la finalidad de conseguir esa venta de pescado como una forma de trabajo. No dudaron en asumir una serie de responsabilidades más allá de las domésticas, llegando a cubrir con eficacia ese nicho ocupacional con total pasión y capacidad; ejerciendo unos roles concretos y contribuyendo con sus trabajos en el entramado sociocultural de la pesca.

La reducción de la actividad pesquera en la localidad, la falta de relevo generacional y las nuevas ordenanzas reguladoras referentes a venta de pescado ambulante por diferentes factores son desplazadas y encaminadas a su desaparición. En definitiva, es la evolución del mercado laboral y el progreso de la sociedad. Estas han sido las principales causas de la desaparición de nuestras queridas y respetadas saranderas, pongamos un broche de oro final a esta profesión, aunque su imagen siempre estará ligada al pueblo de Guardamar del Segura, un mar de historias con nombres de mujeres. Por consiguiente, asumimos que estas mujeres han sido un elemento clave de la subsistencia y sostenimiento de la cultura de la comunidad pesquera de Guardamar.

Las Autoridades y Asociaciones locales deben de coordinarse y luchar por conseguir que sea calificado como un Bien de Relevancia Local Inmaterial, argumentándose en el artículo 1.3 de la Ley 4/1998, de 11 de junio del Patrimonio Cultural Valenciano, en particularidad de Bienes Inmateriales del Patrimonio Etnológico.

Se debe de abordar un estudio socio-antropológico del turismo dentro del contexto donde suceden estas prácticas turísticas que ya forman parte de lo cotidiano, puesto que el turismo forma parte de la cultura local donde se originan sentidos y significados, convirtiendo a Guardamar en un destino

turístico deseable, siendo la figura de la sarandera parte de ese interés turístico cultural, atendiendo a una revalorización patrimonial de la cultura marítima tradicional, complementario del patrimonio local, porque afortunadamente corroboramos que la memoria sigue viva (Figura 10).

#### Agradecimientos

Otilia Maciá Amorós. Tony, pescador. Rosarito Aldeguer «La Cordula». Tere Carreras Romano. Tere, hija de Tere «La Isleña». José Antonio Huertas Penalva. Terencio Huertas Aguirre. José Viudes Amorós.

#### Bibliografía

- ALEGRET, J. L.; PASCUAL FERNÁNDEZ, J. (2004). *Estado actual de la Antropología de la pesca en España*. Universidad de La Laguna. Q.B. 10. Quaderns Blaus. 4-11.
- ANES y ÁLVAREZ de CASTRILLÓN, G. (2002). *Campomanes y el trabajo femenino. Influencias doctrinales y acción legislativa*. Catálogo de la Exposición «Campomanes y su tiempo». Madrid: Fundación Santander Central Hispano, Cajastur, Correos y Telégrafos.
- BAÑÓN DÍAZ, R. (2008). «La pesca con nasas en Galicia: una visión histórica» en *Anuario Brigantino*, nº31, pp. 493. Concello de Betanzos.
- BELMONTE RIVES, P. (2017). *Sobre la situación de las mujeres en España. 1800-1930. Un ejercicio de microhistoria. Mundo laboral femenino. Rol, hija madre y esposa*. Tesis doctoral, pp. 45 - 59. Universidad Miguel Hernández.
- BOP. BOLETÍN OFICIAL PROVINCIA DE ALICANTE (2015), Nº 200 de 19/10/2015.
- BROULLÓN ACUÑA, E. (2009). «Migración y Sociedades Haliéuticas Contemporáneas en el Estado Español, estrategias y redes socio-familiares» en *Revista Tempo e Argumento*, nº2, pp. 21-36. Florianópolis, Brasil: Universidades Estado Santa Catarina; Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.
- CABRERA PÉREZ, L. A. (2005). *Mujer, trabajo y sociedad (1839-1983)*. Madrid: Fundación BBVA, Fundación F. Largo Caballero.
- CABRERA SOCORRO, G. (1999). «Las invisibles mujeres del mar. Hacia una crítica de la Antropología de la Pesca en el Estado Español» en *Actas del VIII Congreso de Antropología del Estado Español*. Santiago de Compostela: Federación Española de Asociaciones del Estado Español y Asociación Gallega de Antropología.



Figura 10. Sarandera en azulejo, Avda. Los Pinos, Guardamar del Segura, Colección A. Viudes

- CARRASCO BENGOA, C. (1999). *Mujeres y economía. Nuevas perspectivas para viejos y nuevos problemas*. Barcelona: Icaria.
- CORNIDE y SAAVEDRA, J. A. (1997). *Memoria sobre la pesca de sardina*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Ponencia de Antropología Cultural.
- GARCÍA NEGRO, M. do C.; ZOTES TARRÍO, Y. (2006). «El trabajo de las mujeres en el sector pesquero gallego. Análisis de los problemas relacionados con su tratamiento estadístico» en *Grupo de Investigación de Economía Pesquera y Recursos Naturales. Revista Galega de Economía*, vol. 15. 1. 1-25. Universidad de Santiago de Compostela.
- GIRÁLDEZ RIVERO, J. (1996). *Crecimiento y transformación del sector pesquero gallego (1880-1936)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- GIRÁLDEZ RIVERO, J. (1997). «Las bases históricas de la actividad pesquera en España» en *Papeles de Economía Española*, 71. 33-47. Madrid: Fundación de las Cajas de Ahorros.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1980). *Invitación a la Antropología Cultural de España*, Madrid: Akal.
- MACÍAS MUÑOZ, M. O. (2016). «Las mujeres y las actividades marítimas en el País Vasco: trabajo portuario y ámbito pesquero (1700-1950)» en *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, nº 8. Donostia-San Sebastián: Untzi Museoa-Museo Naval.
- MALINOWSKI, B. (1922). *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Península (1973).
- PAREJA ALONSO, A.; ZÁRRAGA SANGRONIZ, K. (2006). *Profesiones, oficios y tareas de las mujeres en Bizkaia. Imágenes de ayer y hoy*. Bizkaia: Diputación Foral de Bizkaia.
- RUBIO-ARDANAZ, J. A. (1997). *La vida arrantzale en Santurtzi. Cambios económicos y socioculturales entre los pescadores de bajura (siglos XIX y XX)*. Santurtzi: Ayuntamiento de Santurtzi.
- SILES GONZÁLEZ, J. (1995). *Estructura familiar y función social de la mujer en Alicante (1868-1936)*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert (1996).







Aniversario  
**dLOO**  
DIPUTACIÓN ALICANTE

