

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 27, 2015. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte

Datos catalográficos recomendados por el Servicio de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Madrid:

Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte.- Vol.1 (1989)-. - Madrid : Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 1989—. - vol. ; 28 cm.
Anual

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562 = Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

1. Arte - Teoría - Publicaciones periódicas. 2. Arte - Historia - Publicaciones periódicas. I. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.

El *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* es una revista científica de periodicidad anual, fundada en 1989 y editada por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Está dedicada a la difusión de la investigación historiográfica sobre la Historia del Arte y, en particular, sobre el arte español y el arte relacionado con España.

Bases de datos:

El *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* está sistemáticamente recogido en las bases de datos FRANCIS, ISOC-Arte, Dialnet, ERIH, REGESTA IMPERII, COMPLUDOC, PIO y otras.

Dirección:

Patricia Mayayo Bost (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Olga Fernández López (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Editores:

Noemí de Haro García, Ignacio González Cavero y Juan Luis Blanco Mozo (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Comité de redacción:

Isabel Cervera (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz (Departamento de Historia del Arte III de la Universidad Complutense de Madrid); Alberto López-Cuenca (Universidad de las Américas Puebla); Fernando Marías (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Javier Portús Pérez (Museo Nacional del Prado); Juan Carlos Ruiz Souza (Departamento de Historia del Arte I de la Universidad Complutense de Madrid); Juan Luis González García (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Comité científico:

Claire Bishop (The City University of New York); Craig Clunas (University of Chicago); Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México); Véronique Gérard-Powell (Université Paris-Sorbonne); Andrea Giunta (The University of Texas); Keith Moxey (Columbia University); Mark Nash (Royal College of Art); Felipe Pereda Espeso (Harvard University); Carlos Reyero (Universidad Autónoma de Madrid); Nigel Spivey (University of Cambridge).

Redacción:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
C/ Francisco Tomás y Valiente, 1
28049 Madrid (España)
Tel.: +0034 914974611
e-mail: anuariodehistoriadelarte@gmail.com

Intercambios:

Biblioteca de Humanidades. Hemeroteca
C/ Freud, 3
28049 Madrid (España)
e-mail: revistas.biblioteca.humanidades@uam.es

Edición:

Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

ISSN: 1130-5517

eISSN: 2530-3562

Depósito Legal: M-30.918-1989

Impresión:

Solana e hijos Artes Gráficas, S. A. U.
C/ San Alfonso, 26 - La Fortuna (Leganés), 28917 Madrid (España)

SUMARIO

CONTRA EL ARTE

- 11 **LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ**
(No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0 / They Are (not) just Images: Iconoclasm and Jihad 2.0
- 31 **DAVID MORIENTE**
De vándalo a artista: Banksy / From Vandal to Artist: Banksy
- 53 **DANIEL PALACIOS GONZÁLEZ**
ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política / ETA against the Pamplona Encounters: a Disagreement between Art and Politics

ESTUDIOS

- 69 **ANTONIO ALMAGRO GORBEA**
La planta alta del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla / The Upper Floor of the Palace of Peter I in the Alcázar of Seville
- 117 **JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR**
A Cano lo que es de Cano. Los contratos para el arco de la Puerta de Guadalajara de 1649 y su reconstrucción / Render unto Cano that which is His Due. The Contracts for the Arch of the Guadalajara Portal (1649) and Its Reconstruction
- 143 **PABLO CANO SANZ**
Esculturas de Villabrille y Ron para los condes de Torrehermosa: la capilla del palacio de Elsedo (Cantabria) / The Sculptures of the Artist Villabrille y Ron for the Count of Torrehermosa: the Chapel Palace of Elsedo (Cantabria)
- 177 **ANA POL COLMENARES**
Una relectura de Duchamp a través de *Alegoría de Género* (1943) / A Rereading of Duchamp through *Genre Allegory* (1943)
- 191 **DAVID CORTÉS SANTAMARTA**
Pintura y música en la obra de Víctor Mira: el ciclo *Beethoven Quinta Sinfonía* / Painting and Music in the Work of Victor Mira: the Cycle *Beethoven Fifth Symphony*
- 213 **KATIA ALMERINI**
La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta / The Emergence of Feminism in the 1970s Spanish Comic
- 231 **VÍCTOR DEL RÍO**
Locus documental: tres enunciados sobre la autorreferencia y la narratividad en la fotografía en escenarios de conflicto / Documentary *Locus*: Three Statements on Self-reference and Narrativity in Photography of Conflict Situations

RECENSIONES

- 249 Alfredo MARTÍNEZ-EXPÓSITO, *Cuestión de imagen: cine y Marca España*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015 (Pablo Díaz Torres)
- 253 Cédric GRUAT y Lucía MARTÍNEZ, *El retorno de la Dama de Elche, Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos, 1940-1941*, Madrid, Alianza Editorial, 2015 (Nathalie Barrandon)

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

- 257 *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 23 de septiembre - 8 de diciembre de 2015 (Juan Carlos Ruiz Souza)
- 259 *Goya. The Portraits*, National Gallery de Londres, 7 de octubre de 2015 -10 de enero de 2016 (José Manuel de la Mano)

SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

- 265 Memoria del curso 2014-2015

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de responsabilidad exclusiva de sus autores. El Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM) no se hace responsable de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. Los originales del Anuario, publicados en papel y en versión electrónica son propiedad del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

The opinions and facts expressed in each article are the exclusive responsibility of their authors. In any case, the Departamento de Historia y Teoría del Arte is not responsible of the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the *Anuario* is the property of the Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM), and this source must be cited for its partial or full reproduction.

Presentación

La violencia contra el patrimonio artístico o contra los artistas mismos es una realidad que nos ha acompañado durante toda la historia. Precisamente por esto se trata de una cuestión recurrente en las reflexiones sobre el arte, su protección, su significado e, incluso, su poder. Por desgracia, ha vuelto a ser traída a la actualidad por acontecimientos como el asesinato de los dibujantes de la revista satírica *Charlie Hebdo*, en enero de 2015, o los constantes y devastadores ataques al patrimonio cultural en Irak y Siria que han destruido edificios como la mezquita omeya de Alepo, sitios arqueológicos como el de la antigua Palmira o el de Nimrud, además de colecciones y museos como el del Mosul.

No es casual que la destrucción del arte y las imágenes, así como la difusión propagandística de dichos actos de pillaje, daño y destrucción del patrimonio (desde los relieves del Arco de Tito del siglo I a los vídeos difundidos hoy a través de internet), formen parte del repertorio de acciones que tienen lugar en el marco de las luchas por el poder. Los atentados contra el arte y los modos en que son interpretados, son la consecuencia de la compleja relación entre el arte y el poder. Atacar el arte significa atacar el corazón mismo de ese poder, así como la identidad y la memoria de la comunidad que lo sustenta.

Vanguardistas, visionarios, revolucionarios, bárbaros, vándalos, terroristas... los calificativos que han recibido los agresores a lo largo de la historia son muy diversos y no han dependido únicamente de sus acciones, sino también de la posición ocupada por el enunciador. En contraste con una lógica de la pertenencia y la agresión contra el “otro”, también se han erigido nociones universalistas que interpretan el patrimonio cultural como un bien de la humanidad. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial se ha ido desarrollando un marco legal para la protección internacional del patrimonio. Entre otros aspectos ha sido fundamental la consideración de su destrucción como “un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad” (Preámbulo de la Convención de La Haya para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado de 1954), un delito que implica la violación de los derechos humanos y el derecho internacional humanitario (Declaración de la UNESCO relativa a la destrucción intencional del patrimonio cultural de 2003). En septiembre de 2016 se difundía la noticia de cómo, en virtud de esta normativa, la Corte Penal Internacional de La Haya dictó la primera sentencia condenatoria por la destrucción de patrimonio cultural considerándola, por sí sola, como crimen de guerra.

Los artículos de la sección monográfica del *Anuario* reflexionan críticamente sobre varios casos de violencia perpetrada “contra el arte”. Luis Vives-Ferrándiz analiza el modo en que el Estado Islámico ha empleado la violencia contra el patrimonio y las personas a la luz de las teorías iconoclastas, sin olvidarnos del uso que hace de la imagen y las redes sociales para difundir sus acciones en la actual “guerra de imágenes”. Por su parte David Moriente estudia cómo Banksy, el célebre artista callejero, cuestiona en dos de sus propuestas conceptos como el de original y autenticidad, aspectos que son nociones clave del arte que se inserta en la lógica neoliberal. De esta manera se llevaría a cabo una agresión al sistema artístico gobernado por el neoliberalismo y por los límites impuestos por lo “políticamente correcto” que estas obras vendrían a traspasar. Finalmente, Daniel Palacios propone una aproximación crítica a la espinosa cuestión de los atentados terroristas de ETA contra los Encuentros de Pamplona de 1972. Estos atentados son analizados en el marco de las aspiraciones por parte del grupo terrorista de lograr la hegemonía en el campo cultural del momento y de tener un impacto en el arte experimental, además de conectarse con otras acciones perpetradas por el grupo, concretamente, aquellas cuyo objetivo eran las empresas de la familia Huarte.

El equipo editor

CONTRA EL ARTE

(No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0

They Are (not) just Images: Iconoclasm and Jihad 2.0

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez
Universitat de València

Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2015

Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 27, 2015, pp. 11-30

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.001>

RESUMEN

El grupo terrorista Daesh ha difundido de manera global terribles vídeos de decapitaciones y de destrucción de patrimonio. El presente artículo trata de estudiar ambas prácticas en función del gesto iconoclasta y situarlas en el contexto de la llamada guerra de imágenes que define a nuestro tiempo. El artículo analiza teorías iconoclastas, el uso de las redes sociales por parte de los terroristas y cuál es el papel de las imágenes en la guerra virtual desatada por el Daesh.

PALABRAS CLAVE

Iconoclasia. Daesh. Imagen. Web 2.0. Yihad.

ABSTRACT

The terrorist group Daesh has broadcast worldwide shocking videos of heritage destruction and human beheadings. This paper analyses both practices as iconoclastic gestures within the context of the so-called “war of images” that defines our present days. The paper focuses on iconoclastic theories, the use of social media by terrorists and the role of images in the virtual war waged by Daesh.

KEY WORDS

Iconoclastic. Daesh. Image. Web 2.0. Jihad.

A lo largo del último año se han producido una serie de acontecimientos que han tenido a la imagen como protagonista. Los asesinatos de los dibujantes de la revista *Charlie Hebdo* a comienzos de 2015 y las actuaciones de los terroristas del Daesh¹ destruyendo estatuas milenarias, dinamitando templos en Palmira o degollando periodistas en vídeos cuidadosamente editados han puesto de relieve que la imagen, hoy en día, sigue siendo una fuente de conflictos. Estos sucesos dramáticos e impactantes se sitúan en un contexto bélico, social, religioso y cultural convulso, complejo, poliédrico, de difícil comprensión, que todavía se encuentra en curso y, desgraciadamente, sin visos de una resolución humanitaria. Todo ello hace que cual-

¹ Hemos optado por mantener a lo largo del texto la denominación Daesh para referirnos al grupo terrorista frente a otros nombres o acrónimos con los que se conoce, como Estado Islámico, EIL, ISIS, EI, ISIL, Estado Islámico de Irak y de Levante, así como los nombres que le precedieron tras su desvinculación de Al Qaeda. Sobre este punto, Loretta NAPOLEONI, *El fénix islamista. El Estado Islámico y rediseño de Oriente Próximo*, Barcelona, 2015, p. 15.

quier aproximación al estudio del papel de la imagen en los sucesos anteriormente mencionados sea contingente, ciertamente provisional y marcada por la urgencia de un momento histórico todavía abierto cuyo horizonte de paz aparece lejano y, probablemente, perfilado por el dolor de futuros sucesos que, a buen seguro, contemplaremos en imágenes.

El fenómeno destructivo del Daesh es un caso que permite pensar la imagen y los afectos y efectos que sigue generando en la contemporaneidad. Es un fenómeno que nos invita a hacer una iconología del presente. En el fondo, podríamos reducir el tema a una cuestión de imágenes, a su creación, destrucción, difusión, registro, consumo o valoración. Cuando se mata a un dibujante, se destruye un *lamassu*, se dinamita un templo o se graba la decapitación de un periodista, lo que subyace es el poder de las imágenes y el lugar que ocupamos como espectadores. Preguntarnos por su lógica y por sus paradojas es el propósito de las siguientes líneas.

Genealogía de una guerra de imágenes

La destrucción de imágenes por parte del Daesh y los asesinatos de París están entrelazados por la muerte y por las imágenes. En ambos casos, estos dos conceptos son los que articulan un relato en el que la reacción ante las imágenes desemboca en la muerte o en la destrucción. Aunque la iconoclasia del Daesh responde a unas cuestiones complejas, es un episodio que no puede desligarse de los conflictos bélicos que se han desarrollado en la zona en las últimas décadas y en los que el papel de las imágenes ha sido crucial. No en vano, deben situarse en lo que Mitchell ha calificado como una auténtica guerra de imágenes² y, de modo más extenso, en el uso de la imagen como herramienta de propaganda bélica y como instrumento de guerra psicológica o *PsyWar*³.

La Primera Guerra del Golfo, acontecida en los años 1990 y 1991, fue objeto de un polémico análisis por parte del sociólogo Jean Baudrillard en el que sostenía que dicho conflicto bélico no había acontecido⁴. El provocador título de su texto, *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, pretendía alertar sobre el creciente papel que las imágenes estaban adquiriendo en la percepción de los conflictos bélicos y, de modo concreto, el papel de la televisión y los medios de comunicación. Para Baudrillard, la tormenta del desierto que azotó a Saddam Hussein y al pueblo de Irak fue una guerra virtual en la que el sentido del espectáculo primaba sobre los objetivos militares y en el que la tecnología del momento ayudaba a mostrar una guerra limpia y sin sangre, con una estética propia de los videojuegos, figurada en la abstracción de radares y monitores o difuminada en los filtros de color verde de las cámaras de visión nocturna que nos permitían ver lo que antes permanecía invisible. La madre de todas las batallas se asemejaba más a un estreno de Hollywood que a una guerra tangible a la que asistíamos en *prime time* desde la comodidad de nuestros salones. Las imágenes, en este caso, por muy reales que nos parecieran, eran simulacros al servicio del espectáculo con un guión orquestado y previsible que respondía a una calculada estrategia de control mediático e informativo que desde el Pentágono y la Administración Bush se puso en marcha con el apoyo de agencias publicitarias y empresas de relaciones públicas⁵. Fuimos testigos de una guerra virtual en la que las imágenes comenzaban a adquirir un estatus de realidad más fuerte que la propia realidad. La imagen era el acontecimiento.

² W.J.T. MITCHELL, *Cloning terror. The war of images from 9/11 to the present*, Chicago, The Chicago University Press, 2011.

³ *Rendeix-te! Fulls volants i guerra psicológica el segle XX*, Jorge Luis Marzo (comis.), Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (catálogo de la exposición celebrada del 27 de octubre de 1998 al 21 de febrero de 1999), 1998. Michel Camille ha estudiado el uso de las imágenes de destrucción como propaganda de los cruzados en la edad media. Sus consideraciones son un interesante telón de fondo sobre el que situar el contexto que nos ocupa. Véase Michel CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000, pp. 146-181.

⁴ Jean BAUDRILLARD, *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama, 1991.

⁵ Douglas KELLNER, *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*, Madrid, Akal, 2011, pp. 211-243.

Años después, los atentados contra las Torres Gemelas de Nueva York y el edificio del Pentágono en Washington iban a abrir un nuevo capítulo de la sociedad del espectáculo. Como ha descrito Zizek, el hundimiento del *World Trade Center* supuso el clímax de la pasión por lo real y la voluntad por conseguir una imagen que la superase, una pasión que llevó a los mismos terroristas a actuar no tanto por el daño material o el número potencial de víctimas como por el efecto espectacular de su acción. La imagen que se consiguió, y que se vio en directo por televisión, tuvo más valor que el daño efectuado. La ficción acabó por encubrir la realidad pues los Estados Unidos sufrieron aquello que la industria de Hollywood y el cine de catástrofes había fantaseado hasta la saciedad. La caída de las Torres Gemelas, descrita como la mayor obra de arte de todos los tiempos por el director de orquesta Karl-Heinz Stockhausen, nos hizo dudar acerca de si ya habíamos visto una escena similar en la pantalla de un cine. Las imágenes de aquel día contribuyeron a asentar la idea de que la imagen, la ficción, comenzaba a tener un estatus similar, o incluso mayor, al de la realidad. El desierto de lo real tenía que hacer frente y convivir con la plusvalía que estaba adquiriendo la imagen y las cada vez más desarrolladas tecnologías de captación de las mismas⁶.

Los atentados del 11 de septiembre se consideran, hasta la fecha, el acontecimiento más fotografiado de la historia aunque, como argumenta Chéroux, es un suceso del que, paradójicamente, hemos visto pocas imágenes. La prensa y la televisión repitieron en sus coberturas seis imágenes tipo: la explosión de los aviones al impactar con las torres, la nube de humo que invadió la ciudad, las ruinas de las torres tras su desmoronamiento, el avión que se acerca a la torre, las escenas de pánico en las calles y la bandera americana resurgiendo en las ruinas. Algunas de estas imágenes, además, entablaban una relación de intericonicidad con las fotografías del ataque japonés a Pearl Harbour o el izado de la bandera estadounidense en Iwo Jima, una relación que lanzaba un mensaje subliminal basado en el potencial de las imágenes que se convocaban: la infamia del ataque debía ser respondida con una guerra contra el terrorismo que llevaría a la victoria⁷.

Así se inició en el año 2003 la guerra contra el terrorismo que llevó al gobierno presidido por George W. Bush a la invasión de Afganistán e Irak para, por un lado, acabar con los talibanes que daban cobijo a Bin Laden y al grupo terrorista Al Qaeda y, por otro, derrocar a un Saddam Hussein que escondía (supuestas) armas de destrucción masiva. Las imágenes ocuparon un papel protagonista en este nuevo capítulo. Por un lado, porque la guerra se lanzaba contra un enemigo tan impreciso como invisible, el terrorismo, por lo que hubo que contrarrestar la ausencia de imágenes con un apoyo visual que diese forma sensible a la amenaza. La invasión se justificó en base a unas imágenes tomadas por satélite y a falsos camiones cargados con agentes biológicos que sirvieron para que Colin Powell defendiese la necesidad de la intervención ante el consejo de seguridad de la ONU⁸.

Por otro lado, la segunda campaña en Oriente Medio iba a permitir a las cadenas de televisión superar el fracaso mediático de la Primera Guerra del Golfo pues sólo la CNN había conseguido, doce años antes, retransmitir imágenes del conflicto en directo. Las televisiones, agencias de prensa y corresponsales se habían preparado para mostrar la guerra en directo y narrar la épica de la conquista de Bagdad. Sin embargo, el despliegue mediático occidental se vio contrarrestado por el surgimiento de un invitado inesperado

⁶ Slavoj ZIZEK, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal, 2008, pp. 11-29. Atendiendo a la iconoclasia islámica y a los efectos de visualización que buscan, es interesante señalar los estudios de Felipe Pereda sobre las comunidades moriscas de la zona granadina de los siglos XV y XVI en los que estudia el fenómeno de la destrucción de imágenes como una estrategia de visualización. Estas comunidades interpretarían las imágenes cristianas como símbolos de opresión de los nuevos señores por lo que su destrucción estaría orientada a mostrar su disconformidad con estos signos de poder. Con estas ideas como telón de fondo, la iconoclasia del Daesh no hace sino establecer una continuidad con esa misma práctica en la que la destrucción como estrategia de visualización se mantiene pero lo que cambia es el medio (redes sociales o televisión) en el que se muestra. Sobre este punto, véase Felipe PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 341-356.

⁷ Clément CHÉROUX, “¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?”, en G. Didi-Huberman, C. Chéroux, J. Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, pp. 37-68.

⁸ MITCHELL, 2011, pp. 83-86.

en la retransmisión del conflicto: la cadena de televisión *Al Jazeera*, creada en 1996 en Qatar con la intención de establecer una red de comunicación entre los países musulmanes. Al relato occidental de la guerra se le opuso una narración alternativa que permitía equilibrar las visiones de la misma. Lo esencial, no obstante, no fue la aparición de un poder televisivo que contestaba a Occidente sino el surgimiento y desarrollo, en esos años, de un nuevo medio y canal de difusión de información a escala global: internet. Los años de la invasión de Irak y Afganistán corren paralelos al desarrollo de la llamada web 2.0 o web participativa⁹, un término que alude a un nuevo modelo de negocio en internet y que define a una serie de desarrollos técnicos, económicos y sociales que han determinado un nuevo universo mediático. Plataformas como *Facebook*, *Twitter*, *YouTube*, *Vimeo* o *Flickr*, son el paradigma de la web 2.0 ya que permiten a los usuarios gestionar sus propios contenidos y mantener una comunicación instantánea y global que determina su sociabilidad. En este contexto, la presumible objetividad mediática de los medios de comunicación se enfrentó con circuitos paralelos en los que cualquiera podía crear y difundir imágenes de la guerra¹⁰. Probablemente, las fotos de las torturas en la prisión de Abu Ghraib sean el ejemplo paradigmático de este escenario pues fueron imágenes tomadas por los soldados con cámaras digitales personales y que trataron de ser ocultadas por la administración americana tras su puesta en circulación pública¹¹.

Los tres episodios anteriormente descritos conforman el escenario que permite entender, con más precisión, los actos iconoclastas de los terroristas del Daesh pues deben englobarse en el contexto de la guerra de imágenes y los nuevos medios de captación y difusión de las mismas. La idea de una guerra de imágenes no es nueva sino que ya había sido apuntada, historiográficamente, por Gruzinski para caracterizar la gigantesca empresa de conquista y occidentalización que se desplegó en el continente americano y que tuvo a la imagen como un instrumento de aculturación y dominio¹². Aunque ambas guerras responden a contextos distintos, y el escenario descrito por Gruzinski incide en el papel de la imagen (o la destrucción de las mismas) como elemento de aculturación (algo que no ocurre en el caso que nos ocupa), tienen un elemento en común que merece señalarse, pues ambas coinciden con la invención y desarrollo de nuevos contextos mediales de creación y difusión de imágenes que son agentes protagonistas de las mismas: en el caso de la conquista de América, el desarrollo de la imprenta y, en el caso de la guerra descrita por Mitchell, con el surgimiento de internet y las redes sociales.

Además, el desarrollo de los conflictos bélicos en los últimos años ha estado caracterizado por la asimetría de sus oponentes. La guerra no se produce entre dos bandos en equilibrio de recursos sino que las partes implicadas evidencian una sensible diferencia en cuanto armas, equipamiento, soldados, organización o tecnología. Los llamados conflictos asimétricos se definen por esa diferencia operativa que lleva a la parte más débil a buscar otras estrategias que le permitan igualarse a su oponente. Una de esas estrategias consiste en desarrollar acciones que impacten de manera sensible en la imaginación colectiva de los oponentes¹³. Como señala Gamboni, en este tipo de conflictos, las partes más débiles se interesan por mostrar imágenes de destrucción de objetos de gran valor simbólico (y que entroncaría con las estrategias propias de la guerra psicológica), un interés que se ve reforzado y amplificado por el uso de los medios de comunicación de la era digital¹⁴.

El terrorismo internacional es considerado el epítome de los conflictos asimétricos. La cultura del terrorismo tiene un *modus operandi* en el que las tácticas y acciones se encaminan a compensar la carencia de un poder legitimador con la intención de generar un escenario caótico marcado por el miedo psicológico

⁹ Juan MARTÍN PRADA, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal, 2012, pp. 25-36.

¹⁰ Ángel QUINTANA, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, El Acantilado, 2011, pp. 169-194.

¹¹ Stephen F. EISENMANN, *El efecto Abu Ghraib*, Barcelona, Sans Soleil, 2014; y W.J.T. MITCHELL, 2011, pp. 112-127.

¹² Serge GRUZINSKI, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

¹³ Colin S. GRAY, "Thinking asymmetrically in times of terror", *Parameters* n° 32 (2002), pp. 5-14; Robin GEISS, "Las estructuras de los conflictos asimétricos", *International Review of the Red Cross*, n° 864 (2006), pp. 1-23.

¹⁴ Dario GAMBONI, *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 8.

que posibilite revertir la distribución del poder¹⁵. La principal arma de los terroristas es el espectáculo violento y la destrucción. O mejor dicho, la imagen de la destrucción pues son movidos por la voluntad de crear un espectáculo traumático, una ficción que sea capaz de revertir el poder. Mitchell apunta, en este sentido, que el terrorismo tiene unos efectos reales pero también despliega una serie de actos simbólicos e imágenes que traumatizan a los espectadores. No en vano, los atentados contra las Torres Gemelas pueden ser vistos desde la óptica de la iconoclasia pues operaron sobre un icono del capitalismo¹⁶.

El Daesh es un grupo terrorista con una ideología política y religiosa vinculada al wahabismo que surgió al amparo de la guerra de Irak del año 2003 como una escisión de Al Qaeda encabezada por Abu Bakr al Baghdadi y que, pasados los años, se ha convertido en el grupo yihadista más poderoso y efectivo del mundo¹⁷. La organización fue incluida el 17 de diciembre de 2004 en la lista de organizaciones terroristas del Departamento de Estado de los Estados Unidos de América¹⁸ y sus acciones son condenadas por el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas en diversos comunicados¹⁹ o por la UNESCO en caso de acciones iconoclastas contra el patrimonio, como la reciente destrucción del arco de triunfo de Palmira²⁰. El Daesh pretende una restitución del califato histórico del siglo VII y ha aprovechado las crisis de Irak y Siria para difundir su mensaje. Sus actuaciones han servido para desestabilizar a los aliados del mundo occidental en la zona de Oriente Próximo y su política expansiva ha adoptado la forma de una guerra de religión en la que los chiíes han sido objeto de una limpieza étnica. Actualmente controla un territorio tan grande como Gran Bretaña y, a pesar de ser un estado-caparazón que no cuenta con una infraestructura estatal, desarrolla políticas sociales y humanitarias en algunas de las zonas que controla para ganar adeptos. El Daesh ha sabido conectar, además, con la frustración de muchos jóvenes musulmanes desencantados con las promesas democráticas que han aterrizado en la zona de la mano de las potencias occidentales que no han hecho sino sumir el territorio en un caos bélico. Para ello ha desarrollado una propaganda basada en las redes sociales y en la tecnología más moderna que le ha permitido llegar a un público mucho mayor que se ha sumando a su causa. El uso y dominio que demuestra de las tecnologías de difusión y captación de imágenes en las redes sociales hace del Daesh un fenómeno supermoderno y lo sitúa en un lugar privilegiado en el contexto de la guerra de imágenes que acabamos de describir.

“Son sólo imágenes”: los iconoclastas y sus motivos

Parte de la notoriedad que el Daesh ha alcanzado se sustenta en los actos iconoclastas de destrucción de patrimonio y en las grabaciones de decapitaciones que han difundido a escala global. A medida que iban

¹⁵ Michael BURLEIGH, *Sangre y rabia. Una historia cultural del terrorismo*, Madrid, Taurus, 2008, p. 11.

¹⁶ MITCHELL, 2011, p. 12.

¹⁷ Patrick COCKBURN, *ISIS. El retorno de la yihad*, Barcelona, Ariel, 2015; Loretta NAPOLEONI, 2015; Alain GRESH, “Guerra contra el terrorismo. Acto III”, *Le monde diplomatique*, nº 228 (2014), [en línea], <http://www.monde-diplomatique.es/?url=articulo/0000856412872168186811102294251000/?articulo=be99d7c3-4656-4d2f-bc18-8d9ef1fbbe06> [Consulta: 29 de octubre de 2015]. A la hora de hablar del terrorismo del Daesh es conveniente precisar el uso del término yihad pues se asocia exclusivamente con acciones violentas pero, en realidad, es un concepto que se traduce por “el camino hacia Dios” y alude al esfuerzo de los musulmanes para superar las dificultades. Tanto la prensa occidental como el propio Daesh utilizan la palabra yihad para referirse a acciones violentas, un uso que no hace sino desvirtuar el sentido del término para la religión islámica. Sobre este uso, Laura MESA (ed.), *La imagen del mundo árabe y musulmán en la prensa española*, Sevilla, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, 2010, p. 108.

¹⁸ U.S. DEPARTMENT OF STATE, “Foreign Terrorist Organizations”, *Bureau of Counterterrorism and Countering Violent Extremism* [en línea], <http://www.state.gov/j/ct/rls/other/des/123085.htm> [Consulta: 29 de octubre de 2015].

¹⁹ UNITED NATIONS GENERAL ASSEMBLY, “The human rights situation in Iraq in the light of abuses committed by the so-called Islamic State in Iraq and the Levant and associated groups”, *Human Rights Council*, 1 de septiembre de 2014 [en línea], http://www.securitycouncilreport.org/atf/cf/%7B65BFCF9B-6D27-4E9C-8CD3-CF6E4FF96FF9%7D/a_hrc_res_s22_1.pdf [Consulta: 29 de octubre de 2015].

²⁰ UNESCO, “UNESCO Director-General condemns the destruction of the Arch of Triumph in Palmyra – extremists are terrified of history”, *World Heritage Centre, News and events*, 5 de octubre de 2015 [en línea], <http://whc.unesco.org/en/news/1351/> [Consulta: 29 de octubre de 2015].

ampliando el territorio bajo su control en Irak y Siria, se iban sucediendo actos destructivos que tenían como objetivo el patrimonio. La prensa se hizo eco de las destrucciones acontecidas en el Museo de Mosul, la de las ruinas de Nínive y, especialmente, el asedio y conquista de Palmira con las consiguientes voladuras del templo de Baal, el arco de triunfo y otras estructuras. Sin embargo, la destrucción y saqueo de patrimonio no es exclusivo del avance del Daesh sino que es un fenómeno que también se ha documentado en los últimos años en Libia, Afganistán y Egipto²¹, como si las primaveras árabes hubieran germinado de la mano de la iconoclasia y el saqueo orientado al tráfico ilegal. La destrucción de patrimonio, por lo tanto, no es exclusiva del Daesh pero sus actos iconoclastas se diferencian de los demás por los motivos que los sustentan y por el modo en que han sido difundidos.

Convendría analizar los motivos que llevan a un individuo o a un grupo de personas a destruir imágenes o atacar contra el patrimonio ya que la iconoclasia constituye una respuesta extrema a los efectos que las imágenes generan en los espectadores que las contemplan. Las obras de arte, imágenes o el patrimonio pueden generar rechazo, desacuerdo o estupor (piénsese en el precio que alcanzan ciertas obras en las subastas o el habitual desdén del público hacia aquellas manifestaciones más actuales que no se comprenden) pero recurrir a la destrucción o alteración supone traspasar una línea que responde a distintas motivaciones. La iconoclasia es una respuesta extrema ante el poder de las imágenes y preguntarnos por las causas que la mueven nos debe ayudar a entender por qué las imágenes son escogidas como blanco de actuación²².

La iconoclasia, entendida como la destrucción de imágenes con un valor simbólico, tiene límites complejos y paradójicos en función de quién la cometa. Habitualmente se asocia la destrucción de imágenes a fenómenos religiosos y políticos como el de Bizancio en el siglo VIII o el de la *Beelderstorm* en el norte de Europa en el período de la Reforma protestante, añadiendo la ola de destrucciones de patrimonio que se desató en el contexto de la Revolución francesa. Sin embargo, nos costaría tachar a Gustave Courbet de iconoclasta a raíz de su participación (aunque en grado menor) en el derribo de la columna Vendôme de París el 16 de mayo de 1871²³, del mismo modo que pondríamos matices a la decidida actitud iconoclasta que la vanguardia artística mantuvo respecto a la tradición artística occidental o incluso respecto a sus propias obras²⁴. Los collages, por ejemplo, se sustentan en una lógica que destroza imágenes para volver a ensamblarlas mientras que Lucio Fontana destacó por rasgar sus lienzos, por no apuntar que el cine, en el momento del montaje, se basa en seccionar imágenes. Si tildar estos ejemplos de iconoclasia puede resultarnos complicado, pensar en el tiempo como el gran iconoclasta quizá lo sea más, pues lo habitual es que las obras desaparezcan en función de una obsolescencia técnica, física y estética y de los efectos implacables del transcurrir de los siglos, una desaparición que, reconozcámoslo, nos resulta más amable de aceptar pues escapa a la responsabilidad humana²⁵.

²¹ Para estos casos, Gil J. STEIN, “The war-ravaged cultural heritage of Afghanistan: an overview of projects of assessment, mitigation and preservation”, *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 187-195, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0187>; Sarah PARCAK, “Archaeological looting in Egypt: a geospatial view (case studies from Saqqara, Lisht and el Hibej)”, *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 196-203, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0196>; y Susan KANE, “Archaeology and cultural heritage in post-revolution Libya”, *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 204-211, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0204>.

²² David FREEDBERG, *Iconoclasts and their motives*, Maarsen, Gary Schwartz, 1985; Darío GAMBONI, 2007; Carlos A. OTERO, *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, Madrid, La Oficina, 2012; David FREEDBERG, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992; W.J.T. MITCHELL, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, The Chicago University Press, 1984, pp. 160-208; W.J.T. MITCHELL, “La plusvalía de las imágenes”, en A. Gondra Aguirre y G. López de Munain (eds.), *Estudios de la imagen: experiencia, percepción, sentido(s)*, Santander, Shangrila, 2014, pp. 82-118; y Bruno LATOUR, Peter WEIBEL (eds.), *Iconoclash. Beyond the image-wars in science, religion and art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

²³ GAMBONI, 2007, pp. 56-59.

²⁴ Eduardo SUBIRATS, *Arte en una edad de destrucción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010; GAMBONI, 2007, pp. 337-377; y LATOUR, 2002, p. 22.

²⁵ Sobre el tiempo como iconoclasta, Bruno LATOUR, “A few steps toward the anthropology of the iconoclastic gesture”, *Science in context*, n° 10 (1998), pp. 63-83; y GAMBONI, 2007, pp. 37-38.

El arte contemporáneo es un espacio muy proclive para comprobar cuáles son las reacciones ante las imágenes y es un campo que, junto a la religión y la ciencia, constituyen para Bruno Latour los lugares en los que la iconoclasia tiene lugar y sentido. En museos y galerías de arte acontecen, a diario, una cantidad considerable de gestos iconoclastas que tratan de quebrantar el régimen de censura que se ha creado alrededor de las imágenes y de las obras expuestas: pequeñas o grandes incidencias que nos hablan de los afectos que las imágenes generan en los espectadores²⁶.

La heterogeneidad de los actos iconoclastas hace que no se pueda dar una respuesta única a todos ellos sino que es necesario abordar cada caso con una perspectiva individualizada. Sin embargo, eso no quiere decir que el término esté agotado o deba ser rechazado sino que la diversidad de actos iconoclastas en el tiempo y en el espacio supone una redefinición continua de la utilidad y alcance del propio concepto. Partiendo de la idea que iconoclasia engloba distintas acciones hostiles contra las imágenes sería más adecuado hablar de “iconoclasias” en plural²⁷.

La respuesta extrema ante las imágenes responde a que, por un lado, no son nada pero, por otro, lo son todo, como bien señala Mitchell²⁸. Las imágenes tienen una plusvalía, un valor escurridizo que nos puede costar sintetizar o explicar. Esa plusvalía es históricamente variable y es la que escribe el relato de la Historia pues genera revoluciones, guerras, migraciones, etc. Esa plusvalía se ejemplifica en las dos respuestas que el ser humano articula ante las imágenes: o bien las tolera y ama, la iconofilia, o bien las detesta y destruye, la iconofobia. Para Mitchell, estas respuestas tienen sentido para aquellos que piensan que las imágenes están vivas o que tienen una plusvalía. Es más. No es que sólo tengan sentido para aquellas personas que crean en el valor añadido que tienen las imágenes sino que Mitchell da una vuelta de tuerca a su argumento para señalar que “la iconofilia y la iconofobia tienen sentido fundamentalmente para la gente que piensa que otras personas piensan que las imágenes están vivas. La vida de las imágenes no es un asunto privado o individual. Es una vida social”²⁹. En esta cuestión radica la guerra de las imágenes en la que conviene entender las acciones y gestos iconoclastas del Daesh pues se explican en virtud de los efectos que dichos gestos tienen en el otro, es decir, en el mundo occidental. La iconoclasia siempre se piensa en función del otro. Occidente, por un lado, y terrorismo, por otro, son los polos de este conflicto en el que la iconoclasia y la destrucción orquestada por el Daesh se explican por la presencia de otro que asiste a su destrucción. Destruir el patrimonio, dinamitar Palmira, martillar *lamassus* en el museo de Mosul se hace, no tanto por la acusación de idolatría que pueden esgrimir los terroristas del Daesh sino porque Occidente ha dado una plusvalía a esas imágenes. Las cualidades del objeto, argumentan Kolrud y Prusac, pueden ser más importantes que los motivos que sostienen la destrucción³⁰.

Cuando alguien ejecuta una agresión a una imagen, del tipo que sea, mayor o menor, suele ser clasificado como un ignorante que realiza un acto propio de bárbaros y, al instante, se convoca la diferencia entre civilización (los que respetan las imágenes) y barbarie (los que las atacan). Gamboni se pregunta al respecto si acusar un fenómeno actual de destrucción de imágenes o de patrimonio como iconoclasia no supone utilizar conscientemente un vocabulario con unas connotaciones que evocan épocas pasadas en las que la epistemología del mundo se asentaba en la religión para reprimir un fenómeno que, de este modo, queda asociado a la sinrazón, como una regresión temporal. La etiqueta iconoclasta aleja de nuestra responsabilidad los actos del Daesh al tiempo que presupone un sentido de la historia en el que Occidente es la meta a seguir y alcanzar por la humanidad³¹.

²⁶ Un análisis y repertorio de estos gestos se puede consultar en Jorge Luis MARZO (ed.), *No tocar por favor. El museo como incidente*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2013.

²⁷ Kristine KOLRUD, Marina PRUSAC, *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*, London, Ashgate, 2014, pp. 1-8.

²⁸ MITCHELL, 2014, pp. 82-118.

²⁹ *Ibidem*, p. 104.

³⁰ KOLRUD, PRUSAC, 2014, p. 2.

³¹ GAMBONI, 2007, pp. 68-69. Un tópico que suele repetirse en algunos estudios de iconoclasia es la idea de que la masa es iconoclasta y que actuarían de modo irracional y salvaje, una visión simplista que elude las circunstancias históricas en las que

Los motivos que llevan al Daesh a destruir el patrimonio son difíciles de precisar, máxime cuando la atención de los medios de comunicación se ha centrado exclusivamente en los actos destructivos. No sólo conviene entenderlos en el contexto de la guerra de las imágenes que se está desarrollando en los últimos años sino que hay que situarlos en una estrategia de destrucción de los territorios por donde pasa. Junto al patrimonio que se pierde, los terroristas del Daesh han arrasado con campos y cultivos siguiendo una estrategia que busca destruir un territorio en su totalidad para acabar así con un sentido de identidad y de pertenencia (aunque, como hemos comentado, también desarrolla políticas sociales para ganar adeptos). Sin embargo, el mundo occidental ha focalizado su atención en los vídeos de destrucción de patrimonio, simplificando la comprensión del fenómeno iconoclasta de los terroristas de negro. La comunidad académica occidental trató de identificar las piezas destruidas en los vídeos al tiempo que se repetía un discurso basado en estereotipos medievales sobre la iconoclasia con acusaciones de barbarie o vandalismo. Se dio por sentado que las imágenes eran verdaderas, aunque algunos artículos en la prensa cuestionaron la veracidad de las esculturas u objetos destruidos en el museo de Mosul³². Muy pocos se cuestionaron el sentido de esas imágenes y, especialmente, por qué registrar y difundir un acto iconoclasta.

Es paradójico que un grupo terrorista que se dedica a destruir imágenes y que reclama un islam purificado de las influencias occidentales tenga a su disposición una tecnología moderna de visualización y comunicación. Si pensamos en el Daesh como un fenómeno supermoderno que basa su estrategia en incorporar herramientas muy poderosas de creación y difusión de imágenes, la percepción de su iconoclasia puede tener otros matices. Sería una iconoclasia orquestada, preparada, que registra un espectáculo de destrucción y lo difunde a través de los canales de la web 2.0 con la intención de desafiar los valores adscritos al patrimonio por parte del mundo occidental³³. Lo que está en juego es la plusvalía que las imágenes que se destruyen tienen para el mundo occidental. Esta forma de actuar no es nueva sino que contamos con el antecedente de la voladura de los budas del valle de Bamiyan en Afganistán por parte de los talibanes. Este acontecimiento sirvió para definir la iconoclasia de los musulmanes a comienzos del siglo XXI y generar una leyenda en torno a su actitud retrógrada ante el patrimonio y las imágenes. Aunque los talibanes promulgaron un edicto en Kandahar, fechado el 26 de febrero de 2001, en el que se estipulaba que todas las estatuas y santuarios no islámicos debían ser destruidos, pues eran imágenes propias de infieles y que ya no recibían culto, los motivos distan mucho de ser los propios de la teología de las imágenes pues tenía más que ver con las sanciones internacionales impuestas a los talibanes. El mulá Omar justificó la destrucción diciendo que eran sólo imágenes, provocando a la comunidad internacional que había tratado de detener la voladura de las esculturas a cambio de dinero, actitud que indignó más a los talibanes. La destrucción de los budas de Bamiyan fue una performance orquestada para ser difundida a escala global y para llamar a la atención internacional³⁴. Lo que estaba en juego no era un caso de veneración de ídolos como un caso de veneración de iconos culturales. La plusvalía que los budas de Bamiyan tenían es que se habían convertido en los fetiches de la modernidad, en iconos culturales destinados al turismo o a ser estudiados y conservados en museos. Y por eso merecían ser destruidos³⁵. Tampoco puede quedar olvidado en esta

se produce una oleada de destrucción de imágenes y que se puede encontrar en muchas de las noticias sobre destrucción de patrimonio por parte del Daesh. Manuel Delgado ha estudiado la iconoclasia en el contexto español de principios del siglo XX y ha analizado la persistencia historiográfica de dicho tópico que no hace sino enmascarar los procesos históricos de modernización en los que se enmarcan esos actos y que explicarían esas actitudes. Véase Manuel DELGADO, *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, espacio y ritual en la España contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2001.

³² A. VASCO, "Las obras de arte destruidas por el ISIS en Mosul eran copias de las originales", *El confidencial*, 16 de marzo de 2015 [en línea], http://www.elconfidencial.com/mundo/2015-03-16/esculturas-arte-destruidas-mosul-isis-estado-islamico-copias-replicas_729089/ [Consulta: 15 de octubre de 2015].

³³ Ömür HARMANGASH, "ISIS, heritage, and the spectacles of destruction in the global media", *Near Eastern Archaeology*, nº 78/3 (2015), pp. 170-177, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0170>

³⁴ De nuevo nos encontramos con el fenómeno de la importancia de la imagen y el papel que juegan en la guerra psicológica.

³⁵ Finbarr Barry FLOOD, "Between cult and culture: Bamiyan, Islamic iconoclasm and the museum", *The Art Bulletin*, nº 84/4 (2002), pp. 641-659; y KOLRUD, PRUSAC, 2014, pp. 166-169.

política iconoclasta el atentado terrorista que en marzo de 2015 tuvo lugar en el Museo Nacional del Bardo de Túnez y que fue perpetrado por miembros del Daesh³⁶ ni los ataques terroristas de junio de 2015 contra dos policías de las pirámides de Giza³⁷ o el ataque suicida en el complejo de Luxor³⁸ así como la matanza de 60 turistas en las escaleras del templo del mismo complejo en el año 1997³⁹. Aunque cada uno de estos acontecimientos responde a contextos concretos y no guardan una relación en cadena entre sí, merecen subrayarse porque tienen el hilo común de haberse producido en el ámbito del patrimonio⁴⁰.

La destrucción es un espectáculo mediático de violencia que se difunde a escala global gracias a las redes sociales y a los perfiles que el Daesh ha ido abriendo en *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* o *YouTube* para hacer propaganda de sus actuaciones y de su ideología. No es que el Daesh como organización terrorista y como grupo iconoclasta actúe de manera distinta a otros grupos terroristas anteriores sino que se diferencian por la difusión que hacen a través de las nuevas tecnologías⁴¹. El Daesh es una organización ultramoderna que usa las nuevas tecnologías con la habilidad de un experto *community manager*. Por ejemplo, durante la disputa de la Copa del Mundo de fútbol del 2014 el Daesh usaba *hashtags* como #Brazil2014 o #WC2014 con la intención de interactuar con millones de seguidores que, de este modo, podrían entrar en sus perfiles para visualizar su contenido propagandístico. Destaca el macabro caso del partido de fútbol jugado por miembros del Daesh en vísperas del mundial que se disputó con la cabeza decapitada de un policía y cuya imagen fue colgada en *Twitter* acompañada de los mencionados *hashtags*⁴². Con el Daesh, el sadismo y la destrucción de patrimonio se han convertido en un espectáculo global. Resulta sorprendente comprobar la cantidad de cuentas en las redes sociales que se cancelan a diario. El *New York Times* recogía una noticia de abril de 2015 en la que *Twitter* afirmaba haber suspendido en un solo día cerca de 10.000 cuentas vinculadas con el Daesh⁴³. Perfiles en *Facebook*, *Twitter*, *YouTube*, *Instagram* (o espacios más específicos como *Soundcloud* para música aleccionadora o *JustPaste* para difundir sermones) en los que generar nuevas imágenes que contribuyen a engrosar las tropas que combaten en la guerra de imágenes en la que se sitúa una parte de este conflicto⁴⁴. Todo esto reformula la guerra santa del islam en una yihad 2.0 cuyos campos de batalla son las mil pantallas de los tiempos hipermodernos en los que las balas y los misiles se truecan por *tweets*, *hashtags* y fotografías que quedan imbuidas por una cierta estética de lo banal que caracteriza a estas redes sociales: ver imágenes de decapitados en medios sociales contribuye a erosionar la crudeza de estas imágenes ya que asociamos estas redes a nuestra vida personal en la mayoría de los casos⁴⁵. Sin embargo, el recurso a las redes sociales no es exclusivo del Daesh pues

³⁶ David K. KIRKPATRICK, "Militants, ISIS included, claim Tunisia museum attack", *The New York Times*, 19 de marzo de 2015 [en línea], http://www.nytimes.com/2015/03/20/world/africa/militants-isis-included-claim-tunisia-museum-attack.html?_r=0 [Consulta: 15 de octubre de 2015].

³⁷ Ricard GONZÁLEZ, "Asesinados dos policías turísticos en las pirámides de Giza", *El País*, 3 de junio de 2015 [en línea], http://internacional.elpais.com/internacional/2015/06/03/actualidad/1433339747_242232.html [Consulta: 15 de octubre de 2015].

³⁸ Ricard GONZÁLEZ, "Cinco heridos en un ataque suicida en un templo egipcio de Luxor", *El País*, 10 de junio de 2015 [en línea], http://internacional.elpais.com/internacional/2015/06/10/actualidad/1433928698_439612.html [Consulta: 15 de octubre de 2015].

³⁹ Ferrán SALÉS, "Matanza de turistas en el templo de Luxor", *El País*, 18 de noviembre de 1997 [en línea], http://elpais.com/diario/1997/11/18/internacional/879807601_850215.html [Consulta: 29 de octubre de 2015].

⁴⁰ Debemos confiar en la labor de la justicia a la hora de la defensa y protección del patrimonio de la humanidad ya que en septiembre de 2015, la Corte penal Internacional juzgó y procesó como crímenes de guerra, por primera vez, a un acusado de destruir patrimonio en Mali: Isabel FERRER, "Entregado a La Haya el primer acusado de destruir patrimonio", *El País*, 26 de septiembre de 2015 [en línea], http://internacional.elpais.com/internacional/2015/09/26/actualidad/1443259858_824412.html [Consulta: 29 de octubre de 2015].

⁴¹ NAPOLEONI, 2015, pp. 57-68.

⁴² Ludovica IACCINO, "Isis insurgents tweet picture of beheaded man: this is our ball. It's made of skin #WORLD CUP", *International Business Times*, 14 de junio de 2014 [en línea], <http://www.ibtimes.co.uk/isis-insurgents-tweet-picture-beheaded-man-this-our-ball-its-made-skin-worldcup-1452643> [Consulta: 29 de octubre de 2015].

⁴³ Rick GLADSTONE, "Twitter says it suspended 10,000 ISIS-linked accounts in one day", *The New York Times*, 9 de abril de 2015 [en línea], <http://www.nytimes.com/2015/04/10/world/middleeast/twitter-says-it-suspended-10000-isis-linked-accounts-in-oneday>.

⁴⁴ Tom SEYMOUR, "Jihad 2.0", *British Journal of Photography*, n° 7827 (2014), pp. 70-73.

⁴⁵ Susan MURRAY "Digital Images, Photo-sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics" *Journal of Visual Culture*, n° 7/2 (2008), pp. 147-163, <http://dx.doi.org/10.1177/1470412908091935>. Por ejemplo, las fotos de terroristas con gati-

el ejército británico prepara en su base de Newbury, desde comienzos del 2015, a una brigada especializada en redes sociales para combatir en la guerra no-letal que se desarrolla en el universo de la web 2.0⁴⁶.

La respuesta occidental a las destrucciones puede ser calificada como tibia pues no ha conseguido detenerla. Cuando comenzó la crisis siria en el año 2013, la *Smithsonian Institution* puso en marcha una iniciativa con el apoyo de otros organismos académicos estadounidenses que trata de apoyar al sector cultural sirio en las zonas controladas por el Ejército Libre Sirio. Junto a ello, la UNESCO organizó diversos encuentros académicos con profesionales de la cultura de Siria e Irak en el verano de 2015 centrados en la protección del patrimonio en peligro o en el tráfico ilícito de mercancías. Más difícil fue la puesta en marcha de iniciativas orientadas a la defensa del patrimonio en las áreas controladas por el régimen de al-Asad y, especialmente, los territorios bajo el gobierno de los terroristas. La actualidad del conflicto bélico condiciona las soluciones adoptadas, aunque algunas de las medidas protectoras, como la defensa del Museo de Ma'arra, han sido, hasta la fecha, eficientes⁴⁷. Junto a ellas, la asociación internacional ASOR trata de documentar semanalmente la destrucción de patrimonio cultural de Siria e Irak por medio de un listado de informes que pueden ser consultados *online*⁴⁸. Desde agosto de 2014, la asociación ha documentado 646 incidentes de destrucción de patrimonio en Siria y 80 en el norte de Irak a partir de datos provenientes de fuentes de información diversas como periodistas, militares, población local o redes sociales⁴⁹.

Los cineastas verdugos y la iconoclasia sobre la carne

El Daesh sigue una lógica iconoclasta que se aplica, no sólo a la destrucción de patrimonio, sino también a sus macabras decapitaciones y ejecuciones. La decapitación de los periodistas James Wright Foley, Steven Joel Sotloff, Keni Goto, la de los cooperantes de ayuda humanitaria David Haines o Alan Henning, del aventurero Haruna Yokawa, del turista Hervé Gourdel así como las ejecuciones a balazos en la nuca de la veintena de soldados sirios de las tropas de al-Asad en el teatro romano de Palmira (con espectadores incluidos en las gradas), la muerte del piloto jordano Muaz Kasasbeh, quemado vivo en una jaula, los cinco prisioneros acusados de espionaje que fueron también encerrados en una jaula y sumergidos en una piscina para morir ahogados (registrado con cámaras de vídeo subacuáticas)⁵⁰ o los cristianos coptos decapitados en una playa de Libia⁵¹ son también ejemplos de iconoclasia porque en ellos se pone en juego la destrucción de una imagen. El cuerpo humano también es una imagen, por lo que su decapitación, destrucción o ahogamiento son variantes de una iconoclasia que se ejecuta sobre la carne en lugar de sobre la piedra y que, además, es regis-

tos o comiendo pizza se han hecho virales en internet. Véase Jon STONE, "Islamist fighters in Iraq and Syria keep tweeting pictures of cats", *Buzzfeed*, 16 de junio de 2014 [en línea], http://www.buzzfeed.com/jonstone/foreign-jihadi-fighters-in-iraq-and-syria-keep-tweeting-pict#_grQ58wKQw [Consulta: 15 de octubre de 2015]; Gianna GRÜN, "Tweets as weapons: How 'Islamic state' is fighting its battles... digitally", *Dw*, 3 de junio de 2015 [en línea], <http://dw.com/p/1Fb1w> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

⁴⁶ Ewen MACASKILL, "British army creates team of Facebook warriors", *The Guardian*, 31 de enero de 2015 [en línea], <http://www.theguardian.com/uk-news/2015/jan/31/british-army-facebook-warriors-77th-brigade> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

⁴⁷ Salam AL QUNTAR, Katharyn HANSON, Brian I. DANIELS, Corine WEGENER, "Responding to a cultural heritage crisis: the example of the safeguarding the heritage of Syria and Iraq project", *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 154-160, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0154>.

⁴⁸ ASOR-CULTURAL HERITAGE, "Weekly reports", *Reports* [en línea], <http://www.asor-syrianheritage.org/weekly-reports/> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

⁴⁹ Michael D. DANTI, "Ground-based observations of cultural heritage incidents in Syria and Irak", *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 132-141.

⁵⁰ John HALL, "Sickening new ISIS video shows caged prisoners lowered into a swimming pool and drowned, shot with an RPG and blown up with explosive-filled 'necklaces'", *Mail Online*, 23 de junio de 2015 [en línea], <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3135913/Sickening-new-ISIS-video-shows-caged-prisoners-lowered-swimmingpool-drowned-shot-rpg-blown-explosive-filled-necklaces.html> [Consulta: 29 de octubre de 2015].

⁵¹ Ricard GÓNZALEZ, "La rama libia del Estado Islámico decapita a 21 cristianos coptos en Egipto", *El País*, 16 de febrero de 2015 [en línea], http://internacional.elpais.com/internacional/2015/02/15/actualidad/1424034769_777056.html [Consulta: 29 de octubre de 2015].

trada en una imagen⁵². Siguiendo el agudo análisis de Mitchell, iconoclasia y decapitación guardan una siniestra simetría ya que en ambos casos se opera en la destrucción de una imagen y la violencia se ejecuta sobre una imagen. La mutilación de un cuerpo, apunta Mitchell, es la mutilación de una imagen y un acto de iconoclasia. El cuerpo humano está hecho “a imagen y semejanza de Dios”⁵³ y sólo Él tiene la prerrogativa de hacer imágenes, de ahí la prohibición recogida en el segundo mandamiento⁵⁴. Dios se muestra celoso de los creadores de imágenes pues Él es el único capacitado para hacerlas ya que Él controla el prototipo y puede disponer sobre su imagen original⁵⁵. El tipo iconográfico de Dios creador enfatizó el cuerpo humano como una imagen pues Dios es representado en distintas facetas de demiurgo: o bien como pintor, en cuyo caso la creación y el hombre se conceptualizan como una pintura hecha por Dios⁵⁶; o bien como escultor, en cuyo caso el hombre se compara con una pieza de alfarería o barro, en definitiva una escultura, moldeada por Dios, metáfora extraída de un pasaje de Isaías que dice “nosotros somos la arcilla, tú maestro alfarero y nosotros somos obras de tus manos”⁵⁷. Además, la antropología de la imagen concibe al ser humano como un *ens raepresentans*, como un ente cuyo cuerpo es una representación, una imagen⁵⁸. Con estas premisas, una decapitación se encuentra en simetría con la destrucción de patrimonio pues ambas acciones buscan atacar o minimizar la plusvalía que esas imágenes tienen y que no son más que los valores del mundo occidental que el Daesh pretende derrocar.

Mitchell plantea que el terrorista es la figura por excelencia del iconoclasta ya que cifra en su gesto la destrucción de imágenes, tanto de manera literal cuando decapita o ahoga a un cuerpo, como de manera metafórica cuando actúa sobre el patrimonio⁵⁹. Sin embargo, en la guerra de imágenes, las decapitaciones simbólicas también se ejecutan en el bando occidental. Cuando las tropas de la coalición tomaron Bagdad en abril de 2003, una imagen con claros tintes iconoclastas dio la vuelta al mundo. Varios tanques que entraron y ocuparon la Plaza Firdos procedieron a derribar una estatua de Saddam Hussein, levantada en el año 2002 con motivo del 65 cumpleaños del dictador. Antes de colgar un cable sobre el cuello de la estatua, un macabro gesto que preludiaba, sin saberlo, el futuro ahorcamiento al que iba a ser condenado, un marine tapó la cara de la estatua de Saddam con una bandera de los Estados Unidos operando una decapitación simbólica⁶⁰. El gesto iconoclasta perpetrado por los marines está cargado de sentido y de memoria. Por un lado, la caída de la estatua trataba de compensar la caída de las Torres Gemelas, como si fueran dos gestos iconoclastas equivalentes aplicados sobre imágenes con una plusvalía. Por otro, la bandera empleada por el cabo Edward Chin para ocultar la cabeza de

⁵² MITCHELL, 2011, pp. 97-98.

⁵³ Gn 1, 26.

⁵⁴ Esta prohibición ha servido para mostrar una imagen sesgada y parcial de la relación del islam o el judaísmo con lo visual. En el Corán no hay una prohibición tan clara como la que se recoge en el libro del Éxodo sobre la prohibición de hacer imágenes ni es posible encontrar una doctrina firme sobre este fenómeno. Como ha estudiado Grabar, la actitud islámica ante la imagen responde a interpretaciones posteriores y a circunstancias históricas que condujeron a una ausencia de representaciones. No sería adecuado hablar del islam como una religión que prohíbe las imágenes. Algunos casos de destrucción de imágenes se conocen por fuentes cristianas que deben ser estudiadas con una distancia crítica sobre sus contenidos. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el Corán no se presta a ser traducido a formas visuales de la misma manera que la Biblia porque no cuenta con secuencias narrativas importantes y porque la palabra y el sonido adquieren unos matices y sentidos que eclipsan el uso de imágenes. El aniconismo, como dice Freedberg, es un mito que responde a complejas circunstancias históricas. Véase, Oleg GRABAR, *La formación del arte islámico*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 93-117 y David FREEDBERG, 1992, pp. 75-106.

⁵⁵ Gottfried BOEHM, “Iconoclastia. Extinción – superación - negación”, en OTERO, 2012, pp. 37-54.

⁵⁶ Susan WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza, 2007, pp. 37-40; y Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y edad media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 780.

⁵⁷ Is 64,7. CAMILLE, 2000, p. 49.

⁵⁸ Hans BELTING, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007, pp. 109-137.

⁵⁹ MITCHELL, 2011, p. 67.

⁶⁰ El derribo de la estatua de Saddam Hussein fue una acción rápidamente organizada por el equipo de operaciones psicológicas del ejército de los Estados Unidos (*Army PSYOP*). La intención fue generar y difundir una imagen que pareciera una iniciativa espontánea de los iraquíes para convencer a los seguidores del régimen de que se rindiesen. Véase James DEFRONZO, *The Iraq War. Origins and consequences*, Boulder, Westview Press, 2010, p. 157; y Michael F. CAIRO, *The gulf: the Bush presidencies and the Middle East*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2012, p. 96.

Saddam, decapitarla podríamos decir, se encontraba coronando el edificio del Pentágono cuando se produjo el atentado del 11 de septiembre. El teniente Tim McLaughlin, que estaba de servicio en el Pentágono el día de los ataques y en los tanques de la Plaza Firdos en el momento de la ocupación de Bagdad, fue quien llevó consigo la bandera a Irak y quien ordenó al cabo Chin que la dispusiese sobre la cara de Saddam. Con este gesto iconoclasta, se cerraba, en parte, el círculo y la infamia era vengada (aunque rápidamente se substituyó la bandera estadounidense por una bandera de Irak para evitar una imagen excesivamente imperialista). La caída de las Torres Gemelas era replicada con una limpia decapitación y un ahorcamiento figurado en una estatua en la que el cuerpo de Saddam actuaba como un sustituto simbólico de un Osama Bin Laden que permaneció escondido y oculto hasta sus últimos días. La plusvalía que se activaba con la iconoclasia sobre Saddam remitía de manera simbólica al cuerpo invisible de Bin Laden, como un doble efectivo⁶¹.

La iconoclasia sobre el cuerpo difundida en vídeos por el Daesh enlazan con la temática de la representación de lo irrepresentable pero con una distinción precisa que conviene matizar. Los genocidios o matanzas masivas que se han producido en la historia se caracterizan por una voluntad de ausencia de registros en imágenes. Las masacres históricas nos sitúan ante el problema de su representación y a cómo nos enfrentamos a su comprensión como historiadores de las imágenes. Como ha señalado Didi-Huberman, el tema del Holocausto precisó de imágenes que atestiguaran al mundo los crímenes que se estaban cometiendo en los campos de concentración⁶². Este tipo de genocidios, como el de Ruanda, los cometidos por la dictadura chilena y argentina, o la reciente desaparición de los estudiantes de Iguala en México parten del principio común de la ausencia de imágenes que los atestigüen. Es una ausencia de imágenes que, además, opera en un doble plano. Por un lado, desaparecen personas que son asesinadas. Por otro, no hay registros visuales de esa desaparición. Aquellos que cometen esos crímenes tratan por todos los medios que no haya imágenes de esos actos. Sin embargo en el caso del Daesh, son los propios ejecutores los que promueven la visualización de esas ejecuciones. Hay una voluntad expresa de registrarlas y de mostrar al mundo las decapitaciones y ejecuciones. Y en este sentido juegan con que nos hemos convertido en espectadores de esa guerra de imágenes que líneas más arriba comentábamos pues son una entrega más del gran espectáculo de la destrucción que el Daesh exhibe de manera global en el contexto 2.0. Si en el caso de la destrucción de patrimonio lo que entraba en juego era la plusvalía que el concepto de patrimonio tenía en el mundo occidental, en este caso la plusvalía es esos valores representados en las figuras del periodista y los cooperantes, así como el valor de la vida humana.

En la mayoría de los casos de genocidios (y éste es uno de ellos, pues una cosa son los vídeos de ejecuciones y otra muy distinta la realidad de una guerra en la que los chiíes son objeto de una limpieza étnica), los historiadores se encuentran con dificultades para explicar lo ocurrido. Son acontecimientos que se caracterizan por ser irrepresentables⁶³, por una ausencia en su posibilidad de ser concebidos en imagen. En el fondo, la cuestión se circunscribe a los límites que tiene el lenguaje, ya sea escrito, hablado o visual, para describir esas atrocidades y cómo abordar un relato que las represente. Sin embargo, son los terroristas los que hablan el idioma de lo irrepresentable y los que son capaces de poner en imagen el dominio de las atrocidades inimaginables⁶⁴. Nosotros, como historiadores, debemos tratar de comprenderlas y estudiarlas, aunque analizar el vídeo de una decapitación o ejecución suponga un ejercicio complejo en el que nuestra ética o moral puede verse zarandeada. Como señalan Burucúa y Kwiatkowski, las masacres pueden ser entendidas a partir de su inclusión en marcos retóricos, estéticos, discursivos o pictóricos que nos aportan una distancia con el objeto o las imágenes que es capaz de desvelarnos algo que, de otro modo, hubiese sido visto como intolerable. Esta distancia, o *Denkraum* que diría Aby Warburg, es necesaria para obtener una respuesta. Las masacres también adoptan fórmulas de representación que se repiten en la historia y que atravie-

⁶¹ MITCHELL, 2011, pp. 89-92.

⁶² Georges DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

⁶³ Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, "Representar lo irrepresentable. De los abusos de la retórica", en V.J. Benet, V. Sánchez-Biosca (eds.), *Decir, contar, pensar la guerra*, Valencia, Conselleria de Cultura, 2001, pp. 53-70.

⁶⁴ MITCHELL, 2011, p. 63.

san el tiempo para formar nuevas imágenes cargadas de significados y sentidos⁶⁵. Las decapitaciones del Daesh activan *Pathosformeln* que remiten de manera directa a las representaciones de martirios como el del apóstol Santiago u otros santos acéfalos como San Dionisio, así como otras imágenes en las que la decapitación es protagonista del tema, como David con la cabeza de Goliat o Judith cortando la cabeza de Holofernes. Las imágenes que se pueden encontrar en una búsqueda de Google sobre decapitaciones del Daesh, además de los vídeos más conocidos, reproducen con una macabra simetría una iconoclasia sobre la carne en la que la pérdida de la cabeza, el cuchillo que penetra en el cuello o el verdugo que sostiene su trofeo por la cabellera son los dinamogramas que Warburg definió en su célebre estudio sobre la memoria de las imágenes⁶⁶. El gesto de la decapitación cifra la iconoclasia sobre la carne y actualiza en el contexto de la guerra de imágenes las formas barrocas de un Caravaggio o una Gentileschi en un capítulo más de una genealogía de las semejanzas, como si el joven rey David o Judith hubiesen saltado en el tiempo para perpetuar su gesto en el contexto mediático actual bajo la forma de un barbudo oriental o un terrorista vestido de negro⁶⁷.

Por otro lado, las ejecuciones en jaulas perpetradas por el Daesh entroncan con las fórmulas cinegéticas que se basan en la cacería para representar masacres y que desde la antigüedad clásica han sido un recurso retórico empleado en las representaciones y narraciones de conflictos⁶⁸. De esta forma se procede a la animalización de las víctimas pues son comparadas con las presas que se obtienen de la actividad cinegética y, además, quedan representadas en una indefensión total en la que se enfatiza la desigualdad de poder con los ejecutores. Además, es una fórmula que remite a los antiguos *Völkerschauen*, las exhibiciones o espectáculos sobre gentes y lugares exóticos que tuvieron lugar en Europa a finales del XIX en la que la otredad, los pueblos llamados primitivos o salvajes, era confinada, en ocasiones, en jaulas para ser observadas por el público europeo⁶⁹. La jaula es un elemento de animalización y de dominio, un objeto con implicaciones coloniales y coercitivas que se ajusta a un nuevo contexto.

Muertos por la libertad: *Pathosformeln* del dolor

Los asesinatos de los dibujantes de la revista *Charlie Hebdo* activaron otras *Pathosformeln* en un sentido muy preciso. Los atentados de París del 7 de enero de 2015 vinieron acompañados de una fuerte protesta social en la que el *hashtag* #jesuischarlie sirvió para canalizar la solidaridad con los fallecidos y, de modo especial, con los valores de libertad de expresión que habían sido ultrajados. Conviene recordar que la polémica se remonta al año 2005 cuando el periódico danés *Jyllands Posten* publicó doce caricaturas de Mahoma para denunciar las dificultades que el escritor Kare Bluihten encontró para ilustrar un libro infantil sobre la vida del profeta⁷⁰. Las caricaturas vinieron acompañadas de protestas por parte de la comunidad árabe ya que se consideraban ofensas al islam. En el año 2006, la revista *Charlie Hebdo* publicó las caricaturas del diario danés e incluyó otras nuevas en defensa de la libertad de prensa, sucediéndose de nuevo las amenazas y los disturbios hasta que el 7 de enero de 2015 algunos de los dibujantes fueron asesinados tras producirse el asalto a la redacción de la revista.

El caso de las caricaturas pone sobre la mesa la tensión irresoluble entre la libertad de expresión y libertad de prensa frente a la blasfemia, derechos consolidados en el mundo occidental y que, precisamente, se

⁶⁵ José Emilio BURUCÚA, Nicolás KWIATKOWSKI, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Madrid, Katz, 2014.

⁶⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2013, pp. 105-243.

⁶⁷ Manuel Delgado ha documentado algunos casos de violencia anticlerical en la España del siglo XX en las que se emplearon figuras retóricas inspiradas en el imaginario representacional de la Contrarreforma pues las imágenes de mártires que se encontraban en las iglesias sirvieron de modelos para infringir esos mismos castigos a los clérigos. DELGADO, 2001, pp. 149-150.

⁶⁸ BURUCÚA, KWIATKOWSKI, 2014, pp. 49-94.

⁶⁹ Luis A. SÁNCHEZ-GÓMEZ, "Human Zoos or Ethnic Shows? Essence and contingency in *Living Ethnological Exhibitions*", *Culture & History Digital Journal*, nº 2/2 (2013): e022, <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.022>.

⁷⁰ Jytte KLAUSEN, *The cartoons that shook the world*. New Haven, Yale University Press, 2009.

asientan en el ideario republicano y revolucionario francés. Lo que ahora nos interesa es que el asunto *Charlie Hebdo* generó y convocó de manera curiosamente espontánea unas imágenes que condensan la plusvalía de los valores occidentales que está en juego en la guerra de imágenes. La prensa francesa e internacional reprodujo sendas fotografías de Stéphane Mahé y Martin Argyroglo que remitía de manera muy poderosa a la pintura de Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*. La manifestación en la que fueron tomadas las fotografías tuvo lugar en la Plaza de la República de París con la figura alegórica de la Marianne que domina el monumento de la plaza y que actuó como actriz invitada en la “recreación” espontánea del cuadro de Delacroix. Como explica Gunthert⁷¹, los manifestantes que enarbolaban banderas y otros objetos provocaron la escena y eran conscientes que formalmente estaban reproduciendo la pintura, una *Pathosformel* ciertamente preparada y, desde luego, nada involuntaria que expresaba la defensa a ultranza de los valores republicanos y la libertad que estaban siendo seriamente amenazados por los terroristas.

En los actos de homenaje a los dibujantes, en el entierro del dibujante Tignous o en las manifestaciones de París, se cantó de manera enérgica la popular canción italiana *Bella ciao*, un himno contra el fascismo que condensaba en su letra los sacrificios de los muertos por la libertad⁷². Con la recuperación de la canción en los sucesos de París se enfatizaba la defensa de la democracia ante la sombra del nuevo fascismo que amenaza a Occidente. Se asoció, así, a la amenaza terrorista del Daesh con una versión renovada del fascismo de entreguerras y el peligro que supuso para los valores republicanos y occidentales y, al mismo tiempo, se adoptaba un marco retórico que enfatizaba un sentimiento de islamofobia que es tan asumido, cotidiano y tópico que ni siquiera nos preguntamos por sus orígenes o por su incompatibilidad con los valores republicanos y democráticos que se defienden⁷³.

Siguiendo con la estela de las *Pathosformeln*, algunos usuarios de internet trataron de encontrar referentes en la cultura visual que tuvieran alguna relación con las imágenes de decapitaciones, o de iconoclasia sobre el cuerpo, que los terroristas habían mostrado al mundo. Por un lado, se enfatizó la relación de esos vídeos con el género de las *snuff movies*, películas en las que se graban asesinatos y muertes reales. Por otra parte, se encontraron referentes cinematográficos que se pusieron en diálogo con las escenas de decapitaciones de John Jihadi, el supuesto yihadista de acento inglés que aparece en los vídeos vestido de negro y armado con un cuchillo. Así, algunos internautas fantasearon con la película *La princesa prometida* (Rob Reiner, 1988) y encontraron similitudes en el secuestro de la princesa Buttercup por el malvado pirata Roberts y la suerte del periodista James Foley⁷⁴. Las imágenes parecían dar una respuesta a los deseos de los espectadores por reconocer la cruda realidad en la ficción que ya habíamos visto, añadiendo más imágenes a un conflicto saturado de ellas. Sentir el calor de esas imágenes en la realidad de Siria o Irak es una percepción que añade aura y belleza a las mismas y que tiene el peligro de vulgarizar o restar eficacia e impacto a las imágenes de la guerra. Como bien señaló Susan Sontag, cuando nos disponemos ante el dolor de los demás, cuando nos situamos como espectadores ante una iconoclasia practicada sobre el cuerpo humano, no podemos permitirnos el lujo de quedarnos en meros espectadores. Para Sontag, el dolor de

⁷¹ André GUNTHERT, “Les images ‘iconiques’ du 11 janvier, un monument involontaire?”, *L’image sociale. Le carnet de recherches d’André Gunthert* [en línea], <http://imagesociale.fr/963> [Consulta: 28 de octubre de 2015].

⁷² IPPOLITO, “*Bella Ciao*” *comme un hommage à Tignous*, vídeo publicado en YouTube el 16 de enero de 2015 [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=NQknA53c3qc> [Consulta: 10 de octubre de 2015]; FRANCE TÉLÉVISIONS, *Christophe Alevéque – Bella Ciao - #JeSuisCharlie*, vídeo publicado en YouTube el 11 de enero de 2015 [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=YulNK8djaiw> [Consulta: 10 de octubre de 2015].

⁷³ Santiago ALBA RICO, *Islamofobia. Nosotros, los otros, el miedo*, Barcelona, Icaria, 2015. El análisis de los actos del Daesh ha tendido a mostrar una visión sesgada del mismo que ha asociado terrorismo e islamismo. Se trata de un discurso reduccionista que insiste en la otredad y que plantea la presencia del otro como una amenaza. Sería deseable incluir en el relato de estos acontecimientos otras voces ausentes que cuestionasen el modelo etnocéntrico impuesto. Sobre este punto, MESA, 2010, pp. 10-18.

⁷⁴ ANTIPERSONA [@anti_persona], “La realidad y la ficción no pueden distinguirse. No hagáis caso a quien os diga lo contrario”, *Twitter*, 16 de septiembre de 2015, 1:53 [en línea], https://twitter.com/anti_persona/status/644071630138933248 [Consulta: 10 de octubre de 2015].

los demás debe empujarnos a recordar esas imágenes con ética para poner de relieve lo que los seres humanos son capaces de hacer con otros seres humanos⁷⁵.

La pornografía de la tortura

El Daesh ha acentuado nuestro papel como espectadores en el gran espectáculo de la destrucción que nos brindan de manera periódica. Como un macabro guiño del destino, la vida se ha convertido en tragedia clásica retransmitida a golpe de *YouTube* a escala global en la que las imágenes de guerra se cuelan en nuestras casas a través del ordenador, la televisión o el *smartphone* con una facilidad que nos obliga a repensar nuestro papel como espectadores. La extrema violencia aplicada sobre esos cuerpos está encaminada a nuestros ojos pues el ensañamiento o la crueldad no suponen más daño para la víctima. La crudeza de las muertes busca traumatizar al que mira⁷⁶. La muerte y el placer van de la mano cuando se trata de la mirada y, en el caso de la tortura, la pornografía está a la orden del día. No han faltado análisis sobre la naturaleza pornográfica de los vídeos de decapitaciones que han jugado con ese deseo que impulsa a nuestros ojos a ver con la misma avidez una escena de desnudo que un cuerpo martirizado⁷⁷. Gracias a Bataille, somos conscientes de lo fácil que es deslizarse del campo de la crueldad al erotismo y viceversa. La cuestión es que encontramos en el dolor de los demás un principio para el placer, el goce y el deleite: nos atraen las imágenes de dolor, nos fascina lo repulsivo o, dicho de otro modo, las representaciones de cuerpos atormentados nos despiertan un interés lascivo. Se abre así la puerta para la pornografía de la tortura. Según Bataille, “la crueldad y el erotismo se ordenan en el espíritu poseído por la revolución de ir más allá de los límites de lo prohibido”⁷⁸. Es en la imagen en donde las lágrimas de Eros cobran todo su sentido y el espacio en el que el dolor y el placer se fusionan. Las imágenes de la iconoclasia de la carne conllevan una pornografía de la mirada en tanto en cuanto el placer deriva de contemplar la degradación humana, en erotizar la humillación del ser humano. Sontag concluye en este sentido que todas las imágenes que exponen la violación de un cuerpo son pornográficas⁷⁹.

La economía del terror y el expolio del patrimonio

El conflicto bélico imposibilita en la mayoría de los casos comprobar los actos iconoclastas del Daesh así como poner fin a la venta ilegal de patrimonio y detener la destrucción. Los esfuerzos por parte de la UNESCO o los organismos pertinentes chocan contra la realidad de evaluar sobre el terreno el saqueo por parte de los terroristas. Gracias a los satélites disponemos de un ojo omnipresente que permite estimar el daño sobre el patrimonio. Por un lado, la UNESCO trata de evaluar la suerte del patrimonio en la zona del conflicto gracias al uso del satélite UNOSAT⁸⁰. Las imágenes obtenidas permitieron documentar las destrucciones en Palmira de los templos de Baal⁸¹ y Baalshamin⁸². Por otro, el equipo de ASOR ha tenido acceso a los archivos de imágenes obte-

⁷⁵ Susan SONTAG, *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Alfaguara, 2003, p. 134.

⁷⁶ MITCHELL, 2011, p. 97.

⁷⁷ Simon COTTE, “The pornography of jihadism. What ISIS videos and X-rated movies have in common”, *The Atlantic*, 12 de septiembre de 2014 [en línea], <http://www.theatlantic.com/international/archive/2014/09/isis-jihadist-propaganda-videos-porn/380117/> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

⁷⁸ Georges BATAILLE, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 84.

⁷⁹ SONTAG, 2003, p. 111.

⁸⁰ UNITED NATIONS INSTITUTE FOR TRAINING AND RESEARCH, “UNITAR’s operational satellite applications programme”, UNOSAT [en línea], <http://www.unitar.org/unosat/> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

⁸¹ UNOSAT [@UNOSAT], “UNOSAT satellite analysis confirms Temple of #Bel#Palmyra#Syria main building destroyed”, *Twitter*, 31 de agosto de 2015, 14:28 [en línea], <https://twitter.com/UNOSAT/status/638463273944391680> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

⁸² UNOSAT [@UNOSAT], “Baal Shamin temple in #Palmyra Syria: a close-up of the destruction with analysis.”, *Twitter*, 31 de agosto de 2015, 8:44 [en línea], <https://twitter.com/UNOSAT/status/638376713102184448> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

nidas por el satélite *Digital Globe*⁸³ para poder evaluar el saqueo y la destrucción casi en tiempo real y con una calidad de resolución de imagen mucho mejor que la que proporciona *Google Earth* o *Bing Maps*. Comparando imágenes antiguas de los yacimientos arqueológicos con las nuevas imágenes obtenidas por el satélite se pueden detectar los saqueos a partir de trazas visuales reconocibles por parte del equipo de ASOR, como en Dura Europos, Resafa, Tell es-Sinn, Raqqa, Apamea o Ebla. Lo llamativo es que el saqueo y la destrucción no son exclusivos de las zonas que se encuentran bajo el control del Daesh sino que se distribuyen indistintamente en zonas bajo dominio de las tropas del régimen sirio, en los territorios kurdos del norte o en las zonas bajo el control del Ejército Sirio Libre⁸⁴. Esta distribución cuestionaría las acusaciones de tráfico ilegal que se han lanzado contra el Daesh y que se han esgrimido para explicar que algunos de sus actos iconoclastas servirían como fuente de financiación económica. Aunque esas acusaciones son ciertas, pues se han documentado casos de tráfico ilícito de antigüedades, conviene precisar su alcance. La destrucción de patrimonio suele focalizarse en edificios de gran tamaño, como el templo de Baal en Palmira o la tumba de Jonás, o en esculturas como los *lamassu* del Museo de Mosul. No se han visto destrucciones de objetos de pequeño tamaño que son fácilmente transportables y cuya venta es más fácil de introducir en el mercado negro. Algunos ejemplos destacan por la torpeza con la que se ha tratado de realizar la venta, como las monedas expoliadas de Apamea que se ofertaron en *Ebay* el pasado mes de marzo de 2015⁸⁵. Las noticias apuntan que el Daesh obtiene ganancias con este tráfico ilícito, ya sea por medio de unas monedas que apenas se venden por un máximo de 90 libras, o por un mercado negro del que no acertamos a precisar el montante de las operaciones. Sin embargo, el Daesh cuenta con otras fuentes de financiación que le permiten generar ingresos más sustanciales como el contrabando, tráfico de drogas o el blanqueo de dinero. La ideología no lo es todo para configurar y moldear un nuevo estado con pretensiones de recuperar el califato histórico fundado por Mahoma en el siglo VII. Una nueva entidad política necesita, además de construir una identidad musulmana, unas fuentes de ingreso y un balance de gastos. Lo urgente para vencer al Daesh es identificar los canales de interacción con la economía occidental así como informarnos del destino de nuestras transacciones comerciales. Occidente puede que esté financiando, de manera indirecta, a los terroristas. Incluso cuando llenamos el depósito de gasolina de nuestros vehículos puede que algunos céntimos se destinen por parte de los países petrolíferos a financiar grupos terroristas que contribuyen a intensificar la inestabilidad de la zona para aumentar, con la injerencia militar occidental, el precio del crudo⁸⁶.

Si Panofsky hubiese tenido un dron: perspectiva vertical y vigilancia

Ha sido gracias a los drones y a los satélites por lo que hemos podido conocer la suerte de algunos restos patrimoniales de Siria o Irak. Las imágenes por satélite que permiten comprobar el estado del patrimonio son una nueva modalidad que se ha añadido a la guerra de imágenes. Por su forma y características se vinculan con la fotografía aérea propia de los bombardeos en tiempos de guerra. La fotografía aérea es un género que surge y se desarrolla a partir de la Primera Guerra Mundial y nos proporciona un punto de vista único y novedoso: vemos las cosas como nunca las podemos ver aunque se trate de imágenes abstractas y lejanas en las que a veces nos cuesta reconocer lo representado⁸⁷.

⁸³ DIGITAL GLOBE, “World view 4 - See and download the first image from the newest addition to the world’s most advanced constellation of high-resolution Earth imaging satellites”, *Digital Globe* [en línea], <https://www.digitalglobe.com> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

⁸⁴ Jesse CASANA, “Satellite imagery-based analysis or archaeological looting in Syria”, *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 142-152, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0142>; y Elizabeth C. STONE, “An update on the looting of archaeological sites in Iraq”, *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 178-186, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0178>.

⁸⁵ Jack CRONE, “2.000-year-old artefacts looted by ISIS from ancient sites in Iraq and Syria are being sold on EBAY”, *Mail Online*, 14 de marzo de 2015 [en línea], <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2994538/2-000-year-old-artefacts-looted-ISIS-ancient-sites-Iraq-Syria-sold-EBAY.html> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

⁸⁶ Loretta NAPOLEONI, *Yihad: cómo se financia el terrorismo en la nueva economía*, Barcelona, Urano, 2004; y NAPOLEONI, 2015, pp. 263-340.

⁸⁷ Caren KAPLAN, “A rare and chilling view: aerial photography as biopower in the visual culture of 9/11”, *Reconstruction*, n° 11/2 (2011) [en línea], http://reconstruction.eserver.org/Issues/112/Kaplan_Caren.shtml [Consulta: 29 de octubre de 2015]; Davide

Es un tipo de imagen que nos sitúa como espectadores a vista de dron. Conviene recordar que la actual guerra contra el terrorismo que está llevando a cabo el gobierno de la administración Obama se caracteriza por el cada vez mayor uso de drones y aviones no tripulados para llevar a cabo misiones. En 2001, el ejército de los Estados Unidos contaba con 50 drones. En 2009, el número había ascendido a 6800 y el presupuesto para este tipo de aparatos había ascendido a 20 billones de dólares, transformando la industria militar en un entramado bélico, medial y cada vez más próximo al espectáculo del entretenimiento⁸⁸.

La visión del dron y el tipo de imagen que nos brinda, basada en la verticalidad, genera nuevas formas de vigilancia y reconfigura de nuevo nuestro papel como espectadores. Los drones y los satélites generan nuevos regímenes escópicos y nuevas formas de ver y construir la visión. El punto de vista que se ha llamado el ojo de Dios, la manera de ver el mundo de un dron o un satélite, supone la pérdida del paradigma panofskyano de la perspectiva lineal, que se basaba en la ventana abierta al mundo en función de una pirámide visual cuyo vértice era el ojo del espectador⁸⁹. El paradigma de la ventana y la cámara oscura fue el modelo clásico de visión y sirvió para definir el estatus del observador desde el siglo XVI hasta el XIX ya que proporcionaba un modelo objetivo y supuestamente fisiológico⁹⁰. Las imágenes proporcionadas por un dron o un satélite suponen un nuevo modo de ver y configuran un nuevo régimen escópico en el que el mundo deja de ser percibido a partir de un observador fijo en una posición estable. La vista de dron supone la eliminación de la línea del horizonte, elemento clave para configurar la visión en perspectiva lineal. Con esa pérdida, se diluye el referente espacio-temporal, la dependencia del ojo del espectador, la escala humana y el efecto de realidad que la perspectiva proyecta. Si la perspectiva matemática denotaba una idea del mundo como algo estable, eterno e inmutable, la vista de dron desplaza lo estático a favor de lo inestable y proporciona una imagen abstracta, borrosa y confusa que ya no tiene en cuenta un espectador en relación al cual se forma la imagen. El paradigma del espectador inmóvil que se encuentra en la idea de la ventana de Alberti, la cámara oscura, la fotografía o el cine deja paso a un espectador en caída libre, móvil, flotante, que ha perdido toda referencia para dar sentido el mundo⁹¹.

Por otra parte, las imágenes verticales de las destrucciones perfilan nuestro papel como espectadores de una manera perversa. La escala humana no participa de la creación de las imágenes verticales pero éstas sí que moldean al observador. La nueva forma de ver que implica un dron o un satélite nos sitúa como espectadores en el terreno de la vigilancia y el voyerismo. Vemos sin ser vistos y lo hacemos con una tecnología a la que podemos tener acceso desde muchos kilómetros de distancia. Como espectadores, la vista de dron nos disfraza de vigilantes que ejercen un control sobre el territorio que es objeto de la visión. Y además, al ser un tipo de imagen asociada con los bombardeos y la guerra, nuestra mirada se convierte en un arma. Las imágenes que nos permiten comprobar el estado del patrimonio tienen las mismas características que las que sirven para bombardear supuestos objetivos terroristas. La sociedad de la información se convierte en la sociedad del control y nuestra cultura visual se perfila como una cultura de vigilancia⁹².

El lenguaje utilizado para bautizar los drones del ejército de los Estados Unidos refuerzan la identificación entre vigilancia, mirada y poder. El punto de vista del dron ha sido equiparado al ojo de Dios pues se trata de una mirada que es omnipotente y vertical. Sin embargo, hablar de un ojo divino supone emple-

DERIU "Picturing ruinscapes: the aerial photography as image of historical trauma", en F. Guerin y R. Hallas, *The image and the witness: trauma, memory and visual culture*, London, Wallflower Press, 2007, pp. 189-203.

⁸⁸ Keith FELDMAN, "Empire's verticality: the Af/Pak frontier, visual culture and racialization from above", *Comparative American Studies*, n° 9/4 (2011), pp. 325-341, <http://dx.doi.org/10.1179/147757011X13045212814529>.

⁸⁹ Erwin PANOFSKY, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 2008.

⁹⁰ Jonathan CRARY, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.

⁹¹ Para la perspectiva y el sujeto inmóvil, véase Lev MANOVICH, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 155-164.

⁹² Hito STEYERL, *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pp. 15-32.

ar una retórica teológica y metafísica que aleja de la realidad social a este tipo de objetos y los sitúa en un plano mítico. Es así cómo deben entenderse los proyectos *Argus-Is*⁹³ y *Gorgon Stare*⁹⁴, sendos drones del ejército de los Estados Unidos que remiten a personajes de la mitología clásica, el pastor Argos y la medusa Gorgona, conocidos por el protagonismo que los ojos y la mirada tienen en ambos relatos. En este caso, la retórica mitológica de estas armas las dota de autonomía y las convierte en fetiches maquínicos y metafísicos impregnados de una omnipotencia irreal⁹⁵. Resultan proféticas las palabras que el escritor Màrius Gifreda recogió en la revista *Mirador* en el año 1930 al relacionar la fotografía con los dioses mitológicos. Con fina ironía, Gifreda auguraba que “llegará un día en que el objetivo Zeiss superará al ojo de Zeus que lo ve todo, pero desde demasiado arriba”⁹⁶. Ese día parece que ya ha llegado y nuestras cámaras voladoras no tripuladas han ocupado el lugar de los dioses y se han imbuido de su poder como si fuera de una de esos *Nachleben der Antike* que tanto interesaron a Aby Warburg. En este contexto, el dron y el paradigma de la visualidad que inaugura son, como señaló Sontag, máquinas que cifran las fantasías masculinas de la violencia: “la cámara, como el automóvil, se vende como un arma depredadora, un arma tan automática como es posible, lista para saltar. (...) Es tan simple como encender el arranque o apretar el gatillo. (...) Como las armas y los automóviles, las cámaras son máquinas que cifran fantasías y crean adicción”⁹⁷. Mirar y vigilar desde el cielo es también una forma de combatir.

Los drones abren un nuevo capítulo en el escenario de la guerra de imágenes que hemos descrito anteriormente pues son expresión de un poder tecnológico que ensancha la asimetría de los oponentes de los actuales conflictos bélicos. La brecha se amplía en función del capital y la tecnología que pueden emplear los bandos enfrentados: por un lado, aquellos que sustituyen los cuerpos de sus combatientes por sus dobles maquínicos y, por otro, aquellos que mantienen los esquemas tradicionales de lucha. Esta superioridad es contrarrestada, como se ha expuesto al comienzo de este texto, recurriendo a un poderoso imaginario simbólico (destrucción de objetos de gran valor) y operando en el terreno de las *PsyWar* por medio de imágenes de fieros y crueles guerrilleros⁹⁸. De este modo, la guerra invisible que protagonizan los drones y su ojo de Dios se ve contrarrestada con una guerra visible protagonizada por verdugos y sus cámaras de vídeo: la imagen, en estos conflictos, lo es todo.

Siempre nos quedará la tecnología: el aura fría de un USB

Ante el panorama de destrucción de imágenes, se han producido intentos por reconstruir las imágenes perdidas basándose en las innovaciones tecnológicas más recientes. Por un lado, una pareja de turistas millonarios chinos, Zhang Xinyu y Liang Hong lograron restituir los budas de Bamiyan catorce años des-

⁹³ Stephen TRIMBLE, “Sierra Nevada fields ARGUS-IS upgrade to Gorgon Stare”, *Fight global*, 2 de julio de 2014 [en línea], <https://www.flightglobal.com/news/articles/sierra-nevada-fields-argus-is-upgrade-to-gorgon-stare-400978/> [Consulta: 20 de mayo de 2016].

⁹⁴ Ellen NAKASHIMA y Craig WHITLOCK, “With air force’s Gorgon drone ‘we can see everything’”, *The Washington Post*, 2 de enero de 2011 [en línea], <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2011/01/01/Ar2011010102690.html> [Consulta: 20 de mayo de 2016].

⁹⁵ Enric LUJÁN, *Drones. Sombras de la guerra contra el terror*, Barcelona, Virus, 2015, p. 45.

⁹⁶ Joan FONTCUBERTA, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 25.

⁹⁷ Susan SONTAG, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Alfaguara, 2007, p. 30. Luján ha señalado la posible relación existente entre el uso de drones y la masculinidad, apuntando que el ascenso del fetiche maquínico es una causa de la crisis de la masculinidad en el mundo contemporáneo, una idea que enlaza con la opinión de Sontag acerca de las cámaras de fotografiar, las armas y la violencia masculina. Sontag apunta que “La cámara como falo es a lo sumo una variante de la ineludible metáfora que todos emplean sin advertirlo. Por brumosa que sea nuestra conciencia de esta fantasía, se la nombra sin sutilezas cada vez que hablamos de cargar y apuntar una cámara, de apretar el disparador”. Véase SONTAG, 2007, p. 29 y LUJÁN, 2015, p. 58.

⁹⁸ Enric LUJÁN, 2015, pp. 150-152.

⁹⁹ Emily CHAN, “Rebirth of the Buddha of Bamiyan: Chinese millionaires create amazing 175ft hologram of iconic statue deliberately destroyed by the Taliban”, *Mail Online*, 15 de junio de 2015 [en línea],

pués de que fueran destruidos por los talibanes por medio de hologramas y tecnología 3D⁹⁹. La “reconstrucción virtual” tuvo lugar los días 6 y 7 de junio de 2015 tras solicitar permiso a la UNESCO, pues el enclave está declarado Patrimonio de la Humanidad y los trabajos de conservación y puesta en valor del lugar, a pesar de la destrucción, se encuentran en marcha¹⁰⁰. El proyecto de reconstrucción de los budas ha costado a la pareja más de 77.000 libras y fue probado en montañas de China antes de proceder a su restitución por medio de hologramas en el mencionado valle de Bamiyan.

Por otro lado, en el caso de la destrucción de imágenes por parte del Daesh, la artista Morehshin Allahyari ha iniciado recientemente el proyecto *Material speculation: ISIS*, un *work in progress* en el que por medio de una impresora 3D y la tecnología digital se reconstruyen algunos de los objetos y esculturas destruidos por el Daesh a lo largo del 2015: por un lado, esculturas romanas destruidas en Hatra y, por otro, objetos asirios de la ciudad de Nínive¹⁰¹. La artista utiliza la tecnología con una clara voluntad política ya que entiende su proyecto como gesto de resistencia ante la destrucción orquestada por el grupo terrorista que debe servir para reparar la historia y la memoria de esos artefactos desaparecidos. El trabajo de Allahyari va más allá de ser una mera contraimagen, de un recreación con nuevas tecnologías de objetos destruidos, ya que en el interior de las piezas se incluye una tarjeta de memoria y un USB que contienen imágenes, información, mapas y vídeos sobre los objetos que han sufrido la ira de los iconoclastas. A tal efecto, Allahyari ha contado con la ayuda de arqueólogos, historiadores y personal de museos de Irán e Irak y su voluntad es que cuando el proyecto finalice se encuentre disponible en internet para ser descargado y usado por el público. Allahyari ha concebido sus esculturas para que puedan ser abiertas con facilidad y así utilizar el USB y la tarjeta de memoria, evitando tener que romperlas. Es un decidido gesto anti-iconoclasta que respeta las imágenes, que reproduce lo que se ha perdido, que hace presente lo que está ausente y que es un canto a la tecnología digital como un medio que nos permite redimir la pérdida de los objetos originales. Lo digital no deja de ser un medio más en el que una imagen se corporeiza o toma forma, un medio novedoso que no es ajeno a las prácticas iconoclastas pues, a pesar de todo, también puede ser destruido. Quizá es un medio sin todavía historia, o sin el peso de la historia que tienen las piedras, pero por ahora es el único recurso que tenemos para esculpir unas imágenes que ya no existen más que en ruinas y fragmentos¹⁰². Nos situamos ante la obra de arte en la época de su impresión tridimensional y uno se pregunta qué diría Walter Benjamin de todo esto. Puede que pensemos, como bien señaló Brea, que estas piezas de Allahyari tienen el aura fría¹⁰³ y que echamos en falta el calor de la historia que proporciona la piedra de los originales. En cierto modo, esto nos convierte en iconoclastas pues respondemos a la materialidad de las imágenes con rechazo. No nos gusta el medio en el que vemos, de nuevo, esas imágenes. Y no nos gusta porque, en el fondo, sabemos que no son sólo imágenes.

<http://www.dailymail.co.uk/news/peoplesdaily/article-3124580/Chinese-millionaires-create-amazing-175-foot-3-D-hologram-Afghan-Buddha-statue-destroyed-Taliban-bomb-blast.html> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

¹⁰⁰ UNESCO, “Afghanistan: conservation of the Bamiyan valley”, *UNESCO in post-crisis situations, Crisis and transition responses*, [en línea], <http://www.unesco.org/new/en/unesco/themes/pcpd/unesco-in-post-crisis-situations/conservation-of-the-bamiyan-valley/> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

¹⁰¹ Morehshin ALLAHYARI, “Material speculation: ISIS (2015-2016)” *Artworks, Morehshin Allahyari* [en línea], <http://www.morehshin.com/2015/05/25/material-speculation-isis/> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

¹⁰² El 27 de marzo de 2016, las tropas de al-Asad recuperaron la ciudad de Palmira con lo que las ruinas pudieron ser evaluadas para plantear un proyecto de restauración de las mismas. Antes de la toma de la ciudad, el *Oxford Institute for Digital Archaeology* reconstruyó con mármol egipcio el famoso arco de triunfo que quedó expuesto durante tres días frente a la National Gallery de Londres, en Trafalgar Square, como un ejemplo de que la recuperación de las ruinas sería posible. Mark BROWN, “Palmyra’s Arch of Triumph recreated in Trafalgar Square. Faithful copy of ancient Syrian monument destroyed by Isis will stand in central London for three days”, *The Guardian*, 19 de abril de 2016 [en línea], <https://www.theguardian.com/culture/2016/apr/19/palmyras-triumphal-arch-recreated-in-traffic-square> [Consulta: 29 de mayo de 2016].

¹⁰³ José Luis BREA, *Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1991.

LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ (Valencia, 1978) es licenciado en Historia del Arte, doctor por la Universitat de València y profesor en dicha universidad. Sus investigaciones se han centrado en el ámbito de la iconología y en el tema de la *vanitas* en la esfera de la cultura barroca y sus extensiones al campo de la cultura visual contemporánea con la supervivencia del barroco. Paralelamente se ha interesado por recientes reflexiones teóricas sobre la imagen en relación con la posmodernidad, los estudios visuales, la antropología de la imagen y la recuperación de la figura de Aby Warburg en este contexto. También ha escrito sobre fotografía e imagen digital en el contexto de la web 2.0. Ha realizado estancias de investigación en *The Warburg Institute* de Londres y es director de la colección Pigmalión en Ediciones Sans Soleil. Está vinculado a los grupos de investigación APES de la Universitat de València, IHA de la Universitat Jaume I de Castelló e Irudi de la Universidad de Buenos Aires. En el año 2012 recibió un accésit a la mejor comunicación postdoctoral en el XIX Congreso Nacional de Historia del Arte.

Email: luis.vives@uv.es

De vándalo a artista: Banksy

From Vandal to Artist: Banksy

David Moriente

Universitat Internacional de Catalunya

Fecha de recepción: 6 de diciembre de 2015

Fecha de aceptación: 13 de marzo de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 27, 2015, pp. 31-52

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.002>

RESUMEN

Desde antiguo, escribir en las paredes –graffiti– se ha interpretado como una forma de vandalismo cuando no de iconoclastia, sin embargo, el graffiti moderno surgido a finales de los años sesenta en Filadelfia se ha considerado como un modo de hacer arte. Años después, principalmente en los suburbios de Nueva York, la emergente cultura del hip hop junto al graffiti dio lugar al primer arte callejero, extendido mundialmente y que ha llegado a configurarse como una práctica urbana bien conocida en Europa en los años noventa. Bajo el apodo de “Banksy”, el artista británico ha revolucionado la práctica del arte callejero en tanto que intervención política en la ciudad; de modo irónico, probablemente sea el artista callejero más conocido a pesar de su ocultarse con una máscara. Mediante el análisis del falso documental *Exit Through the Gift Shop* (2010) y del “Bemusement Park” (parque desconcertante) *Dismaland* (2015), la primera incursión de Banksy en el comisariado de una exposición colectiva, este artículo muestra cómo, a pesar de sus diferencias en cuanto al formato, las dos piezas comparten un mismo objetivo. Ambas se enfrentan al centro mismo de la cultura visual mediante el cuestionamiento de conceptos tales como los de original y autenticidad en la era del neoliberalismo y de las sociedades posmodernas.

PALABRAS CLAVE

Banksy. Vandalismo. Apropiacionismo. Graffiti. Arte callejero. Arte contemporáneo. Ideología en el arte.

ABSTRACT

For ages writing on the walls –graffiti– has been interpreted as a form of vandalism and even iconoclasm, but modern graffiti, as it emerged in the late 1960s in Philadelphia, has come to be considered an art form. Several years after the '60s, mainly in the peripheral districts of New York, emerging hip hop culture combined with graffiti and resulted in original street art, which spread worldwide, and configured an urban practice well known in Europe by the 1990s. Under the moniker “Banksy”, this anonymous British artist has revolutionized the way street art is interpreted, as not only artistic practice but also urban political intervention. Ironically, he is probably the most famous street artist, though his identity is hidden behind a hood and mask. By analyzing Banksy’s fake-documentary film *Exit Through the Gift Shop* (2010) and the so-called “Bemusement Park” *Dismaland* (2015) Banksy’s first attempt to curate a collective exhibition, this article posits that despite their differences in format, they share a common goal. In the age of neo-liberalism and postmodernist societies, both pieces challenge the very core of visual culture by questioning ideas of originality and authenticity.

KEY WORDS

Banksy. Iconoclasm. Vandalism. Appropriation art. Graffiti. Street art. Contemporary art. Ideology in arts.

Graffiti is not the lowest form of art... Some people become vandals because they want to make the world a better looking place.

Banksy

In a world saturated with high-priced corporate imagery, beyond just having a charming aesthetic, the stencil is a cheap and effective way for an artist or activist to put their work in front of the public and level the playing field.

Shepard Fairey

Introducción

El 14 de mayo de 1954 se firmó en La Haya la *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*; en sus prolegómenos se reconocía que los bienes culturales habían sufrido daños irreparables en las últimas guerras y que, a consecuencia de la modernización de las técnicas bélicas, estos estaban cada vez más amenazados de destrucción¹. Más de medio siglo después de esta rúbrica, los historiadores han registrado los apogeos y caídas de variados regímenes, del mismo modo que la subsiguiente eliminación de componentes configuradores del carácter icónico-simbólico del poder, como pueden ser los monumentos. Pero simultáneamente, los historiadores también tratan de situar el alcance teórico de estas acciones en un contexto donde se han fragmentado los grandes relatos lyotardianos en toda una pléyade de microrrelatos², mientras que la *geopolítica de la realidad* (por formular esta situación de un modo provisional) está sometida a las dinámicas tensiones entre la modernidad y la posmodernidad que impiden una interpretación más ajustada. Episodios que redundan en la volátil legibilidad del artefacto cultural y en su inconsistencia material son las recientes demoliciones acaecidas en la ciudad de Palmira por el autodenominado Estado Islámico (ISIS o DAESH, según la fuente) o, anteriormente, la voladura de los Budas de Bāmiyān (Afganistán) perpetrada por los talibanes en 2001. Sea como fuere, la incompreensión de estos actos –ya sean terrorismo cultural, iconoclastia plural o destrucción selectiva de patrimonio– no amortigua la dureza del antagonismo entre dos tradiciones que corresponden a sendas cosmovisiones de lazos unívocos y excluyentes: la de la imagen contra la de la palabra. Hans Belting explica este choque cultural con los nexos de la prohibición de creación de imágenes y el sometimiento de la mirada originados en el judaísmo (y prolongados en el islam), con el motivo de que “las imágenes sólo podían viciar la pureza de la revelación, que excluía toda presencia antropomorfa de Dios”³ (fig. 1).

La iconoclastia y el vandalismo son ideas que se han mantenido en las cercanías conceptuales del arte y la arquitectura, si no directamente relacionadas con su producción⁴. Habría que recordar que el concepto de patrimonio es también una construcción cultural y que, como tal, ha mutado con el devenir histórico, es decir, ha evolucionado diacrónica y sincrónicamente la noción de lo que debía conservarse o no. De este modo, en la mayoría de los casos, quienes han ostentado el poder en cualquier otro contexto temporal han procurado eliminar todo aquel patrimonio o memoria de lo que pudiera entorpecer la reescritura con-

¹ Cf. UNESCO, “Final act of the Intergovernmental Conference on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict, The Hague, 1954”, Unesco Archives [en línea], <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000824/082464mb.pdf> [en línea] [Consulta: 10 de diciembre de 2015]. El texto del convenio firmado está traducido al español, francés y ruso. Sobre la aplicación de este reglamento jurídico internacional en el ámbito de una problemática específica reciente, las Guerras Yugoslavas (1991-2001), véase el estudio de Margarita BADENES, *La protección de los bienes culturales durante los conflictos armados. Especial referencia al conflicto armado en el territorio de la antigua Yugoslavia*, Valencia, Universitat de València, 2005.

² Khachig TOLOLYAN, “Cultural Narratives and Motivation of the Terrorism”, en D. C. Rapoport (ed.), *Inside Terrorist Organizations*, Nueva York, Columbia University Press, 1988, pp. 218-221.

³ Hans BELTING, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid, Akal, 2008, p. 57.

⁴ Pese a ser un asunto, como argumenta Dario Gamboni, que la mayoría de los historiadores del arte han optado por soslayar, cf. Dario GAMBONI, *La destrucción del arte. Iconoclastia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 21.



Fig. 1. Puesto de venta de imágenes en Estambul, 2005.

forma a los acontecimientos venideros. Como ejemplo de supresión icónica, se pueden citar el conveniente borrado de los adversarios de Stalin en las memorias oficiales –los casos de León Trotski o el director de policía Nikolái Yezhov son los más conocidos⁵–, o la responsabilidad de Gustave Courbet en el derribo de la columna de la Place Vendôme durante el período de la Comuna de París⁶.

En el presente texto se propone una panorámica donde se reflexiona sobre el vandalismo y la iconoclastia, el original y la copia, o la palabra y la imagen en relación con lo que se ha calificado de *arte urbano* o *arte callejero*, traducción literal del término *Street Art*. Dentro de este contexto, también se han sucedido conflictos icónicos entre diversos artífices, y en los ataques se realizan modificaciones, alteraciones o supresiones. Para tal fin, se tomará como paradigma al artista Banksy (Bristol, 1974)⁷, quien ha pasado de pintar en la calle a recibir cotizaciones de cientos de miles de dólares para las casas de subastas más importantes de Gran Bretaña y Estados Unidos⁸. El motivo principal para la citada panorámica es que en

⁵ David KING, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photography and Art in Stalin's Russia*, Nueva York, Metropolitan Books, 1997, p. 163.

⁶ Véase la somera lista de eliminaciones consecutivas de monumentos en el texto de Peter BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 98.

⁷ Sobre el significado y alcance de su identidad, véase Cheri LEMIEUX, “Constructions of Banksy: Issues in the Age of Social Media”, en D. J. Hickey y J. ESSID, *Identity and Leadership in Virtual Communities: Establishing Credibility and Influence*, Hershey, Pennsylvania, IGI Global, 2014, pp. 62-76.

⁸ Will ELLSWORTH-JONES, “The Story Behind Banksy”, *Smithsonian Magazine*, febrero 2013 [en línea], <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-story-behind-banksy-4310304/?no-ist>. [Consulta: 11 de noviembre de 2015].

los últimos años su figura ha actuado como agente catalizador de una tendencia artística que ha tomado elementos procedentes de lo que se había designado como arte marginal⁹, de los mensajes del activismo anticapitalista (*Culture Jamming*)¹⁰ y, al mismo tiempo, de la producción cultural del imaginario popular y el apropiacionismo, lo que se ha materializado finalmente en una especie de movimiento que se podría catalogar, no sin cierta cautela, de *neo-neodadaísta*.

En el arte callejero, y por extensión, en la obra de Banksy, desempeñan un papel fundamental, en tanto que principio motor del discurso visual los procesos duchampianos de reanimación de un objeto, –la utilización de la dinámica del *ready-made* sobre todo en los murales de publicidad– y los protocolos de apropiación, o lo que se ha denominado en teoría de la literatura como *plagiarismo*¹¹. De igual forma, se detecta una manifiesta influencia, si no copia directa, de las técnicas formales del movimiento contracultural *Culture Jamming* (traducido como sabotaje cultural o cultura alternativa), caracterizado por una potente carga combativa frente a la sociedad de consumo, reflejada en la modificación (en tanto que intervención urbana y sistemática, con utillaje artístico) de mensajes publicitarios en sus propios formatos comunicativos, como los ejecutados por el colectivo Billboard Liberation Front a finales de los años setenta (por ejemplo, el anuncio rectificado de la marca de cosméticos Max Factor, 1977), o posteriormente, por el grupo Adbusters¹². Intervención espontánea, pero también premeditada; y apropiación del espacio urbano y consecuente reterritorialización (el *agencement* deleuziano de multiplicación de los vínculos dimensionales entre espacios de distinta naturaleza)¹³ del mismo, en tanto que acto de resistencia ideológico, político y estético; acto que enlaza perfectamente con el sentido concedido por Martín Prada a las prácticas de apropiación crítica, en tanto que “posibilidad de poner en juego estrategias de resistencia parcial o temporal ante el proceso de mitificación que desarrolla la institución cultural”¹⁴.

Una interpretación somera y provisional del arte urbano. Pese a los puntos de contacto con el grafiti contemporáneo, sus practicantes parecen dudar de la autenticidad (entendida en términos de autoría, expresión plástica, contenidos o aspectos formales, etc.) de sus homólogos designados como artistas callejeros¹⁵; y lo perciben como algo que atenúa la protesta urbana, porque ésta ha quedado relegada a un segundo plano al salir de los muros de las calles e integrarse en las instituciones circulatorias y expositivas del sistema del arte, como ya hicieran Keith Haring y Jean-Michel Basquiat en la década de los ochenta con las figuras danzantes y las firmas de SAMO¹⁶ respectivamente. Por otra parte, la enemistad se acentúa debido a la diferente concepción de la técnica que ambos grupos comprenden: entre los “escritores” de grafiti –*writers*, en castellano está más extendido el término *grafitero*– y los plantilleros (o *estencilistas*, quienes utilizan la técnica de las plantillas, *stencil*). Para los primeros se ha de escribir a mano alzada, razón por la

⁹ Colin RHODES, *Outsider Art. Alternativas espontáneas*, Barcelona, Destino, 2002; y David MACLAGAN, *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*, Londres, Reaktion Books, 2009.

¹⁰ Mark DERY, “The Merry Pranksters and the Art of the Hoax”, *The New York Times*, 23 de diciembre de 1990 [en línea], <http://www.nytimes.com/1990/12/23/arts/the-merry-pranksters-and-the-art-of-the-hoax.html> [Consulta: 15 de abril de 2016].

¹¹ Véase el panorámico resumen sobre esta cuestión de Kevin PERROMAT, “Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?”, 452F, *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5 (2011), 115-127 [en línea], <http://www.452f.com/index.php/es/kevin-perromat-augustin.html> [Consulta: 12 de abril de 2015].

¹² Véase la entrevista con Jack Napier, integrante del BLF, en *Bombing Science* [en línea], <http://www.bombingscience.com/index.php/blog/viewThread/1433> [Consulta: 15 de abril de 2016].

¹³ Marcelo Raffín, “El pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión: las ideas en torno del poder, el sujeto y la verdad”, *Lecciones y Ensayos*, 85, 2008 pp. 17-44.

¹⁴ Juan MARTÍN PRADA, *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001, p. 10.

¹⁵ José Gaspar BIRLANGA TRIGUEROS, “La ciudad como texto y pretexto. De la estética metropolitana a las prácticas artísticas contemporáneas”, *Arte y Ciudad. Revista de Investigación* 2013 (junio) nº 3 (I) Extraordinario, pp. 327-348 “La posmodernidad ha alterado todos los órdenes y ha extendido su “post” al menos también a las denominaciones. Así, actualmente, en la era del post-graffiti, coexisten, más en convivencia que en oposición algunas formas de grafiti clásico con el denominado *street art*”, p. 342.

¹⁶ Acrónimo de *SAMe Old shit* (la misma mierda de siempre). Leonhard EMMERLING, *Jean-Michel Basquiat: 1960-1988*, Colonia, Taschen, 2003, pp. 13-14.

que consideran el uso de otros artefactos que no sean los aerosoles como una mala praxis. Para abarcar estos comportamientos de naturaleza opuesta, es sintomático el visionado del documental de Jane Preston *Graffiti Wars* (2011)¹⁷ donde se focaliza el dilema del arte callejero: si permanecer el artista en las regiones de la intervención urbana –en tanto que insumisión ciudadana a los códigos de representación del poder ejercido por los aparatos de organización urbanos (señales, mobiliario urbano, distribución del flujo de circulación de los individuos, etcétera)– o, por el contrario, si intentar el codiciado acceso al sacralizado mundo del mercado artístico.

Grafiti versus arte callejero

Desde finales de la década de los ochenta la bibliografía dedicada al grafiti contemporáneo ha proliferado considerablemente, pero en primer lugar sería necesario destacar el trabajo de Craig Castleman, *Getting Up* (1982), pionero en abordar el asunto –en su momento, una problemática de orden público en Nueva York– desde su génesis y ofrecer una perspectiva antropológico-social en virtud de las entrevistas con muchos de los artífices involucrados; traducido al castellano para la editorial Hermann Blume tan temprano como en el año 1987, en la colección de arte dirigida por el arquitecto Luis Fernández Galiano con el título *Los graffiti*; recientemente se ha reeditado en el sello Capitán Swing con su título original *Getting up. Hacerse ver: el grafiti metropolitano en Nueva York* (2012).

Se ha publicado en la última década una cantidad incontable de catálogos dedicados a artistas –Blek le Rat, Shepard Fairey, Space Invader...–, estilos de caligrafía –*wild style, bubble, 3D, saloon, earthquake*...– y numerosos estudios que tratan de dilucidar el asunto; a modo de muestra, véase una somera relación de títulos editados en los últimos tres años: L. Chamberlin, *Street Art* (2015); M. Christian, *Le street art et Charlie* (2015); F. Crapanzano, *Street art et graffiti* (2015); A. Young, *Street Art, Public City* (2014); Rafael Schacter, *Ornament and Order* (2014); R. Schacter, *The World Atlas of Street Art and Graffiti* (2013); Adam Sutherland, *Street Art* (2012). Entre las aproximaciones al objeto de estudio en el ámbito español, se pueden citar las de J. Garí, *La conversación mural* (1995), la coordinada por F. Gimeno y M^a L. Mandingorra, *Los muros tienen la palabra* (1997) o la de J. de Diego, *Graffiti, la palabra y la imagen* (2000); aunque si hay un conocedor de los artistas españoles es F. Figueroa-Saavedra: *El “graffiti movement” en Vallecas: historia, estética y sociología de una subcultura urbana, 1980-1996* (tesis doctoral, 2004), *El “graffiti” universitario* (2006), *Graphitfragen: una mirada reflexiva sobre el graffiti* (2009), *Escenas del graffiti en Granada* (2013) y, dedicado a Juan Carlos Argüello “El Muelle”, *Firmas, muros y botes: historia social y vivencial del graffiti* (2014) junto a F. Gálvez, *El grafiti de firma: un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y de hoy* (2014).

Si se entienden tanto el grafiti como el arte callejero como actos de intervención efímeros pero también premeditados, organizados y reflexionados, entonces estas prácticas se pueden vincular análogamente a modelos procesuales como el *happening* o la *performance*. Donde mejor se puede comprobar esta característica es viendo los retratos en acción del grafiti y el arte callejero en los documentales *Style Wars* (Tony Silver, 1983) o *Bomb It* (Jon Reiss, 2007); y también en ficciones, con elementos más o menos realistas, como *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1983) y *Beat Street* (Stan Lathan, 1984), que se integraban en tanto que componente imperioso del paisaje urbano donde se estaba gestando la emergente cultura del *breakdance* y el *hip hop*, y la incipiente resistencia a la gentrificación de los barrios de las periféricas de las grandes ciudades estadounidenses, sobre todo Nueva York y Los Ángeles, pero también Detroit, Baltimore o Filadelfia¹⁸.

¹⁷ *Graffiti Wars* (One Productions, Two Four Television Productions, Channel 4 Television, 2011).

¹⁸ Iria CANDELA, *Sombras de ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Madrid, Alianza, 2007.

El origen del grafiti moderno se había situado sistemáticamente (y a modo de mito fundacional) en la ciudad de Nueva York a comienzos de los años setenta, con la proliferación de la firma de Taki 183, un mensajero de Brooklyn que pudo multiplicar el alcance de su firma, gracias a las posibilidades de circulación que le brindaba su trabajo por toda la ciudad¹⁹. Sin embargo, para hallar a los escritores pioneros habría que remontarse hacia el norte en la misma costa este, a Filadelfia, y a unos pocos años antes, entre 1966 y 1967. En el documental *Bomb It*, el escritor y especialista en cultura urbana King Adz²⁰ afirma que el primer grafitero responde al nombre de Cornbread, apodo de Darryl McCray, quien cuenta que su nombre surgió en el reformatorio:

[L]a comida que se servía ahí estaba hecha solo de maíz [...] Empecé a escribirlo en la parte trasera de mis playeras, en los muros de la institución. Todos hablaban de mi nombre en la cárcel. Así que lo saqué a las calles para que también hablaran de mí afuera [...] Y el nombre creció y creció. Y se convirtió en una especie de marca, más o menos²¹.

La violación de la norma –intervenir sin el permiso expreso del poder que tiene potestad para modificar el espacio público– unida a los deseos de visibilidad y de trascendencia sitúan al grafiti en las regiones de lo delictivo y lo marginal, pues sus autores, además, rompen “con las reglas de la sociedad de consumo”²². Al mismo tiempo, con la autoconciencia de métodos y justificaciones, los practicantes son una paráfrasis del enunciado cartesiano: *scripto ergo sum*; para comprobar el peso de esta argumentación, merece la pena detenerse en este testimonio que registró Castleman, por la naturaleza reveladora de la mitificación en el contexto de la creación espontánea. Resulta significativo cómo el testigo identifica una especie de yacimientos arqueológicos del grafiti, y los relaciona directamente con el arte –entendido aquí como un patrimonio sagrado– a través de dos vínculos que el espacio subterráneo proporciona virtualmente; por un lado, con el pasado remoto de las pinturas rupestres, y por otro, con la justificación que otorga la identificación con los antiguos cristianos, perseguidos por el crimen de no rendir culto al emperador en la Roma preconstantiniana:

En uno de esos *libros gordísimos de historia del arte* leí una vez algo sobre los hombres de las cavernas. [...] Y me pareció que nosotros hacíamos algo parecido. Cuando nos metemos por los túneles para llegar a los trenes aparcados, a veces dejamos una firma en la pared que se quedará allí durante años y años. Y cuando vas avanzando por ese túnel, te dices: “Huy, mira esa firma de Cliff, y esa de IN, y esa otra de Phase”. Y cuando llegas a las cocheras subterráneas y ves un montón de obras de Cliff y otras obras antiguas, de veras que te parecen algo serio. [...] Como los primeros cristianos, que se vieron forzados a descender a las catacumbas y pintaban allí imágenes de Cristo muy bonitas... No podían hacerlo, infringían la ley y podían ser castigados con la pena de muerte. Pero aquella gente seguía pintando. Estaban dispuestos a todo²³.

Dada la naturaleza intervencionista y auto(bio)gráfica del grafiti, en tanto que práctica ritual, la propensión al riesgo de los primeros escritores les conducía a percibir una imagen militarizada de sí mismos: como si fueran una guerrilla. Preguntado por su actividad, un grafitero llamado Rammelzee afirmará sin dudar que no eran artistas sino “bombarderos”²⁴. En efecto, la precisión con que verificaban las operaciones de control de los horarios de los trenes y de los servicios de seguridad, y con que desplegaban el desem-

¹⁹ Craig CASTLEMAN, *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1982, pp. 135-136.

²⁰ Véanse King ADZ, *The Urban Cookbook: 50 Recipes, 25 Urban Talents, 5 Cities*, Londres, Thames & Hudson, 2008; y King ADZ (junto a Sybille Prou), *Blek Le Rat: Getting through the Walls*, Londres, Thames & Hudson, 2008.

²¹ *Bomb It* (Jon Reiss, 2008), 00:03:11.

²² Juan Antonio RAMÍREZ, “¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería”, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, Visor, 1992, p. 206.

²³ Craig CASTLEMAN, *Los graffiti*, Madrid, Blume, 1987, p. 75. El subrayado es nuestro.

²⁴ “We didn’t call us graffiti artists [...] we call us bombers”, *Bomb It*, 00:09:09.

barco en las cocheras del metro de Nueva York o la organización de las tareas efectuadas para el pintado del vehículo (en diferentes formas: *top-to-bottoms*, *end-to-ends*, *whole cars*, *whole trains*, etcétera)²⁵, semejaban dignas de un comando militar férreamente disciplinado, ya que los grafiteros eran en realidad soldados de la calle²⁶. Simultáneamente, esa toma de posición antiartística que parece inflexible en un primer momento –escritores, bombarderos—²⁷, resultaría no serlo tanto pues, a fin de cuentas, no se puede soslayar la doble dimensión icónico-textual²⁸. Los primeros grafiteros mantenían consciente o inconscientemente ambiguas relaciones con otras prácticas discursivas como el cartelismo, el arte conceptual o la poesía visual, motivo por el que, como en cualquier otro movimiento, favorecieron la emergencia de estilizaciones originadas en su propio seno, como el *wild style*: una de las primeras, una caligrafía prácticamente ilegible pero con un abanico ilimitado de posibilidades expresivas.

Gracias al soporte móvil, el metro, las palabras se hicieron viajeras. Y dejaron de leerse para, por el contrario, dejarse ver (*getting up*). En este proceso invadieron tanto el interior como el exterior de los vagones de metro, configurando una tupida red de *horror vacui*. No obstante, esta operación condujo a una extravagante correspondencia interpretativa: si los conocedores de arte podían comprobar la validez de la obra de determinado artista a través de la certificación de su firma (“un Rembrandt” o “un Goya”), por analogía inversa, es la propia firma agigantada del grafitero la que se convierte en el vehículo de su expresión. Dicho de otro modo: si uno de los géneros pictóricos tradicionales (autobiográficos, enunciados en primera persona) de la historia del arte ha sido (es) el autorretrato, con el bombardeo sistemático y de localización múltiple se elimina el significado del nombre y se recontextualiza en un marco de referencia distinto, donde se identificará de modo visual, como un icono.

Dada la proliferación de grafiteros que acrecentaron su número y marcaron con su nombre la extensa red del metro de Nueva York, las instituciones comenzaron a percibir esta práctica como una combinación de vandalismo y de desobediencia civil. Por consiguiente, las autoridades metropolitanas decidieron erradicarlo criminalizándolo, en función de tres factores: el ruido visual, la impresión de suciedad y la sensación de desidia institucional que producía para el usuario. La idea de que un lugar abandonado fomentaba la intervención de los excluidos socialmente, permitió a los investigadores George Kelling y James Wilson enunciar la *metáfora de las ventanas rotas*, los indicios, según su argumento, de que a nadie parece importarle el estado de un lugar, inoculándose así un potente acelerador en la decadencia urbana²⁹. Este razonamiento fue lo que activó las consecuentes respuestas del City Council of New York y la Metropolitan Transportation Authority traducidas en un mayor control policial y de limpieza en los vagones para eliminar la sensación de inacción y negligencia para con los usuarios del metro³⁰. Con esta finalidad, se justificó que el grafiti era el primer paso para la realización de delitos de mayor calado; el teniente Stephen Mona de la antigua NYPD Anti-Vandal Squad (Brigada Antivandalismo del Departamento de Policía de Nueva York), recuerda que en aquel contexto se admitió por convención que más de la mitad de los crímenes se cometían en la red de metro³¹, de ahí que la manifestación popular más palpable –el grafiti– esti-

²⁵ CASTLEMAN, 1982, pp. 18-40 (en castellano, 1987, pp. 47-27).

²⁶ “Writers are street soldiers”, *Bomb It*, 00:14:00.

²⁷ CASTLEMAN, 1982, p. xi.

²⁸ Joan Gari zanja la cuestión optando por la parte textual, por lo que silencia el análisis iconográfico. Cf. Joan GARI, *La conversación mural. Ensayo para una lectura del grafiti*, Madrid, Fundesco, 1995, p. 26.

²⁹ Recuérdese en este sentido, por ejemplo, el interés del artista Gordon Matta-Clark por intervenir en zonas deprimidas del condado de Nueva York, como el Bronx, y la influencia de las mismas en piezas como *Window Blow Out* (1973); y todas las experiencias suburbanas de Gordon Matta-Clark.

³⁰ George KELLING y James Q. WILSON, “Broken Windows: the Police and Neighborhood Safety”, *Atlantic Monthly* 249 (3), 1982, p. 2, *passim* p. 4-6. Asimismo, CASTLEMAN, 1982, “Since 1971 the New York City government and the Metropolitan Transportation Authority (MTA), the state authority that operates the city’s subways, have devoted tremendous amounts of energy and money to efforts to eradicate graffiti. Most estimates put these city and state expenditures at more than \$150 million”, p. x.

³¹ *Bomb it*, 00:20:44.



Fig. 2. Comparación de las plantillas de Banksy y de Blek le Rat.

mulara la impresión de que nadie controlaba el sistema; un mecanismo de control y prevención que se ha extendido en la actualidad a prácticamente cualquier actividad de creación espontánea, a través de la Citywide Vandals Task Force³².

Banksy

Así, con el común denominador del delito vandálico tanto para grafiteros como artistas callejeros, lo usual es que sus practicantes se hallen en el más absoluto de los anonimatos, como Banksy, lo cual es fuente de todo tipo de especulaciones³³; también, un antiguo amigo suyo, Robert Clarke, afirma que su nombre de pila es “Robin”³⁴. Excepciones que confirman la norma es el caso de los artistas Xavier Prou (Blek le Rat) y Shepard Fairey (Obey), citados ambos por hallarse estrechamente relacionados, por distintas razones, con la figura de Banksy. Xavier Prou ha sido la principal fuente de inspiración de Banksy. Hecho admitido por el propio Banksy: cada vez que piensa que ha pintado algo original se da cuenta de que ya lo hizo Blek, solo que veinte años antes³⁵. Prou ha recibido últimamente la atención y el reconocimiento que merecía por ser uno de los pioneros del arte callejero actual, quien, tras un viaje a Nueva York en 1971, tuvo la idea de reutilizar el tradicional método del estarcido (*stencil*) pero usando aerosoles, y con esta técnica invadir las calles de París con imágenes de ratas, porque son los únicos animales que sobrevivirán cuando desaparezcan los humanos³⁶.

³² Cf. *New York City Resources, Crime Prevention / Citywide Vandals Task Force* [en línea], http://www.nyc.gov/html/nypd/html/crime_prevention/citywide_vandals_taskforce.shtml [Consulta: 14 de octubre de 2015].

³³ Marc LEVERTON (comp.), *Banksy: mythes et légendes*, París, Carpentier, 2015.

³⁴ Robert CLARKE, *Seven Years with Banksy*, Londres, Michael O’Mara Books, 2012, p. 21; Will ELLSWORTH-JONES, *Banksy: The Man behind the Walls*, Nueva York, St. Martin’s Press, 2012. Léase la reseña de ambos libros de Peter CONRAD, *The Guardian*, 13 mayo 2012 [en línea], <http://www.theguardian.com/books/2012/may/13/banksy-damienhirst> [Consulta: 22 de octubre de 2015].

³⁵ Lee COAN, “Breaking the Banksy: The first interview with the world’s most elusive artist”, *Daily Mail*, 13 junio 2008 [en línea], <http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1024130/Breaking-Banksy-The-interview-worlds-elusive-artist.html> [Consulta: 22 de octubre de 2015].

³⁶ “Rats will be the only wild living animals in cities and only rats will survive when the human race will have disappeared and died out”. Citado por G. James DAICHENDT, “Appendix B – Banksy Hearts NY”, *Artist Scholar: Reflections on Writing and Research*, Intellect, Bristol, 2012, p. 149.



Fig. 3. El Perro vs. Obey.

Un motivo, el de las ratas, que Banksy ha utilizado con insistencia; de hecho, sus detractores afirman que es una imitación de Blek (fig. 2). Prou resta importancia a esta cuestión pues argumenta que él solamente sirve de inspiración a Banksy y que, al fin y al cabo, gracias a los libros editados sobre ambos artistas, el público posee ahora un conocimiento de su obra que, de otro modo, no hubiera sido posible³⁷. La magnanimidad de Prou no es impedimento para reconocer que su obra ya abordaba, desde comienzos de la década de los ochenta, casi todos los elementos que Banksy esgrimirá en su trabajo posterior: las ratas, la apropiación de señales icónicas, marcas publicitarias, mensajes políticos e ideológicos debidamente recontextualizados, la manipulación de elementos iconográficos apropiados de hitos de la historia del arte universal, etcétera³⁸.

Por su parte, Farey colaboró con Banksy en la primera exposición que organizó en Estados Unidos, *Barely Legal*, en Los Ángeles en 2006; su apodo proviene del motivo con el atacaba a los muros: la combinación, mediante apropiación también, de una plantilla derivada de una fotografía del ya fallecido practicante de lucha libre André the Giant junto a la palabra “OBEY” (“obedece”) tomada de un film de John Carpenter³⁹, el mismo artificio retórico que usaría también el desaparecido colectivo El Perro, en *Proyecto subliminal*, 2008 (fig. 3). Sin duda la pieza que catapultó a Farey globalmente fue la serigrafía producida en una cuatricomía (azul, rojo, negro y crema) con el rostro del entonces senador Barack Obama como propaganda electoral de las elecciones presidenciales de Estados Unidos de 2008. Titulada *Hope*, rápidamente se convirtió en un icono del imaginario colectivo del siglo XXI debido a su insisten-

³⁷ “Banksy is a very angry man and I love that [...] People say he copies me, but I don’t think so. I’m the old man, he’s the new kid, and if I’m an inspiration to an artist that good, I love it [...] People want to know me now... I have a major book deal with the biggest publishers in the world. I have waited 30 years for this. It’s only today that my street art has become big news, and that’s thanks to people saying Banksy is inspired by me”. COAN, 2008.

³⁸ Cf. Blek le rat. Blek my vibe [en línea], <http://blekmyvibe.free.fr/blekstreetart.html>, galerías de imágenes “Early works”, “Stencils” y “Paris, France” [Consulta: 30 de octubre de 2015].

³⁹ *They Live* (John Carpenter, 1988) es una película de ciencia ficción de serie B cuya temática está emparentada con el temor a las invasiones subrepticias de extraterrestres, tan en boga en los años cincuenta como *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956).



Fig. 4. Shepard Fairey, *Hope*, 2008.

Como se puede inferir, hay una primera noción de idealismo utópico-anarquista conectado con la leyenda medieval de Robin Hood, pero más importante es la noción de economía de medios: escribir rápido será esencial para un grafitero. Sobre todo si, por ejemplo, se van a introducir mensajes en apariencia institucionales como en *Designated Riot Area* (2004) en la plaza de Trafalgar Square, tradicional símbolo del poderío militar de Gran Bretaña, donde Banksy juega con la noción de a quién pertenece en definitiva el espacio público con esa delimitación de un área para disturbios⁴⁵ (fig. 5); más mensajes que funcionan como un interruptor entre el espacio, el discurso y la representación del mismo se encuentran en ejemplos posteriores del tipo de *Designated Picnic Area* (2005) o *One Nation Under CCTV* (2008).

Los detractores de Banksy –sobre todo el colectivo Team Robbo⁴⁶– además de enarbolar la bandera del plagio hacia Blek le Rat, consideran que ha faltado al código de conducta de los grafiteros, una suerte de

te reproducción, replicación y adaptación a otros formatos⁴⁰ (fig. 4).

Aunque hoy sea muy popular y, sorprendentemente, un sugerente activo con el que impulsar el turismo de la ciudad de Bristol⁴¹, Banksy aparece ligado a las subculturas urbanas de las periferias deprimidas de numerosas ciudades occidentales con la combinación de factores como la reconversión industrial, altos niveles de paro, segregación racial o inseguridad ciudadana, registrados de manera casi endémica durante el decenio que media entre 1975 y 1985, y el grafiti en aquellos años, como ya se ha argumentado, se leía como una indeseable enfermedad social importada de los Estados Unidos. El diseñador y experto en arte callejero Tristan Manco escribe que su padre era técnico de fotocopiadoras y que comenzó a recortar plantillas porque no era bueno pintando con el estilo de Nueva York en el repunte del grafiti de finales de los años ochenta⁴². Sea como fuere, el contexto urbano y social en el que crece Banksy, la década de los ochenta, y al que se ha mudado con su familia desde el centro de Bristol, es el distrito de Barton Hill, según Will Ellsworth-Jones, un área decrepita, de población obrera predominantemente blanca y desconfiada con los extraños⁴³; en Barton fue donde comenzó a ensayar distintos nombres y apodos hasta dar con “Robin Banks”, fácil de escribir, y de ahí a “Banksy”⁴⁴.

⁴⁰ En internet existen innumerables páginas donde se pueden descargar fotos para reconvertirlas con el aspecto del poster de Fairey, por ejemplo: LunaPic Effects, Obama Style Poster [en línea], <http://www.120.lunapic.com/editor/?action=go-obama> [Consulta: 22 de marzo de 2016].

⁴¹ *Banksy Walking Tour* [en línea], <http://visitbristol.co.uk/things-to-do/banksy-walking-tour-p1354013> [Consulta: 22 de octubre de 2015].

⁴² Tristan MANCO, *Stencil Graffiti*, Thames and Hudson, 2002, p. 76.

⁴³ ELLSWORTH-JONES, 2013.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Jon ANDERSON, *Understanding Cultural Geography: Places and Traces*, Routledge, Nueva York, 2010, pp. 9-12.

⁴⁶ Véase Brian A. BROWN, “Digitized Street Art”, en F. T. Marchese, *Media Art and the Urban Environment: Engendering Public Engagement with Urban Ecology*, Nueva York, Springer, p. 274-275.

acuerdo tácito que se establece en la calle y que no permite, bajo ninguna circunstancia, escribir sobre un grafiti si no lo permite expresamente su autor⁴⁷. A veces estas confrontaciones han derivado en guerras abiertas, como la protagonizada entre Robbo (alias de John Robertson, 1969-2014) y Banksy, a raíz de la intervención de este último en un grafiti, el más antiguo de Londres, pintado en 1985 en Regent's Canal. Este enfrentamiento se puede comprobar en el ya citado documental *Graffiti Wars*, y, también las consecuencias que se producen en el espacio público al respecto de qué se debe convertir en patrimonio o no (las obras londinenses de Banksy están cubiertas, paradójicamente, con un metacrilato antivandalismo)⁴⁸: confusas reflexiones, por parte de los encargados de limpiar, en relación con la conservación o no, de un grafiti o una plantilla de arte público⁴⁹.

Otro enfrentamiento por cuestiones conceptuales –autoría, autenticidad, purismo en las propuestas, etc.– es el protagonizado por Banksy y el colectivo de los autodenominados “arterroristas” AK47, quienes también se hacen llamar Art Kieda Group –obsérvese el parecido fonético en inglés con Al-Qaida–, están liderados por un antiguo actor porno, Andy Link, y tienen como objetivos desvelar las “heces del arte contemporáneo”⁵⁰ a través de actos de terrorismo artístico, básicamente acciones más o menos subversivas y provocadoras en los aldaños del dadaísmo con las que critican a artistas como Tracy Emin o Damien Hirst; pero también mediante un sistemático y furibundo (pero no exento de sentido del humor) ataque a la obra de Banksy y sus epígonos. Una de las acciones en las que se encadenan apropiaciones y recontextualizaciones es el ejemplo de la obra *The Drinker* (2004), una pieza moldeada en fibra de vidrio que emula al *Penseur* de Auguste Rodin (1903) y que estaba instalada en una pequeña plaza adyacente al Shaftesbury Theatre de Londres. La asimilación de Banksy fue ponerle en la cabeza un cono de circulación y cambiarle el título para incluir a la estatua de Rodin en la abultada nómina de personajes bebedores pintados a lo largo de la historia por Hals, Velázquez, Toulouse-Lautrec, Manet, Picasso, etc. Un recurso, el de la ironía, que recuerda al constantemente utilizado por Marcel Duchamp en sus *ready-mades* y, en concreto en relación con Rodin, se puede citar como referencia los *Détails choisis de Rodin* (1968), un dibujo de *Le baiser* (1898) donde Duchamp cambió la posición de la mano del personaje masculino para que “se desplazara hacia una posición más lógica”⁵¹. Esta obra fue extraída de su ubicación por Art Kieda el mismo año 2004⁵², aunque “robada” no sería un término del todo exacto, porque si Banksy es un autor anónimo, ¿a quién pertenece la pieza? Diez años después, la obra, según los medios, valorada en 300.000 libras (unos 380.000 euros)⁵³, ha sido restituida a su lugar por el colectivo con algunos cambios: retitulada en *The Stinker* y cambiados algunos elementos, pues el pensador ahora está sentado sobre un inodoro, presumiblemente defecando.



Fig. 5. Banksy, *Designated Riot Area*, 2004.

⁴⁷ CASTLEMAN, 1982, pp. 43-46.

⁴⁸ De igual manera que ocurrirá en Nueva York. Sobre las cuestiones de autoría, pertenencia y patrimonialización del arte callejero, léase el libro de Charlotte GRÉ, *Street art et droit d'auteur: à qui appartient les œuvres de la rue?*, Paris, L'Harmattan, 2014.

⁴⁹ *Graffiti Wars*, 00:06:59; 00:24:52. Accesible a través del vídeo publicado en YouTube el 1 de febrero de 2014 [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=kuAxp2T4MM>.

⁵⁰ *Art Kieda Facebook* [en línea], <https://www.facebook.com/art.kieda> [Consulta: 2 de diciembre de 2015]

⁵¹ Cf. Juan Antonio RAMÍREZ, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993, p. 215.

⁵² Charlotte HIGGINS, “Art ‘terrorist’ AK47 strikes again”, *The Guardian*, 16 junio 2004 [en línea], <http://www.theguardian.com/uk/2004/jun/16/arts.artsnews2> [Consulta: 2 de diciembre de 2015].

⁵³ “Banksy's sculpture The Drinker is returned ten years after it was stolen by art activists but they have added their own special twist and scrawled 'Take the p***' on its plinth”, *Mail Online*, 12 de diciembre de 2015 [en línea], <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3356875/Banksy-s-sculpture-Drinker-returned-ten-years-stolen-art-activists-addedspecial>

La impostura documental de *Exit through the Gift Shop*

Llegados a este punto, el éxito de Banksy debe hallarse en la razón, al menos en parte, de la difusión inmediata y multilocalizada de las imágenes que han permitido las redes sociales, otorgándole un carácter celeberrimo. Pero, quizá, también en la idealización, estilización o mitificación mesiánica del personaje, interpretando esta idea de personaje no sólo en términos narrativos sino también como un agente social. Banksy no es indiferente para nadie y genera reacciones de todo tipo. En otras palabras, para muchos de sus seguidores, Banksy aparece asociado a una figura ideal de justicia —esa especie de Robin Hood artístico— y, quizá, en el acto de identificación colectiva y de contemplación de la obra (apropiada, modificada, recontextualizada, reinterpretada) se encuentra la maniobra que intensifica el goce estético con el ético. Este hecho se puede verificar con el proyecto *NYC Residency* (2013) de Banksy, donde efectuaba una acción diaria en Nueva York —que se podía rastrear a través de Facebook o Twitter—; dada la cantidad de detractores que alteran o tachan (*defacers*) su obra, unos seguidores autodenominados Wipe Wet Gang⁵⁴ se dedicaban a limpiar los efectos vandálicos mientras la pintura aún estaba húmeda. Toda una serie de reacciones enfrentadas que se han podido comprobar en el reciente documental de la cadena HBO *Banksy Does New York* (2014)⁵⁵.

Un repertorio de especulaciones que ahondan en el significado último de la obra de arte en la contemporaneidad aparecen bien reflejadas en *Exit Through the Gift Shop* (2010), un documental ficticio —o *fake*, más adelante se señalará esta cuestión con detenimiento— escrito y dirigido por Banksy, y estrenado en el Sundance Film Festival con críticas muy favorables⁵⁶. El título (en adelante, *ETGS*) se debe a una pieza expuesta en la primera muestra del artista, invitado por una institución pública, *Banksy versus Bristol Museum* (2009)⁵⁷, una pintura de paisaje campestre sobre cuya superficie se ha pulverizado la frase “EXIT THROUGH THE GIFT SHOP”, se intuye que poniendo de relieve el progresivo interés que obtienen los visitantes por comprar las reproducciones de las obras expuestas, en lugar de observarlas⁵⁸.

Banksy, oculto bajo voz distorsionada, capuchas, máscaras, pixelados o iluminaciones posteriores, se hace a un lado para contar la fábula en tono moralizante de cómo una persona corriente alcanzó el éxito creativo. Apoyado en las estrategias del documental —con el sentido del humor que caracterizan trabajos de Morgan Spurlock (*Super Size Me*, 2004) o Michael Moore (*Roger and Me*, 1989)— expone la historia de Thierry Guetta, un francés dedicado a vender ropa *vintage* a la burguesía bohemia de Los Ángeles, con un trastorno obsesivo-compulsivo expresado en una inagotable vocación por registrar su alrededor con una videocámara, quien parece decidido a realizar un documental sobre arte callejero. “Un momento”, se preguntaría en ese momento el espectador, “¿en origen la película no trataba sobre el arte?”; pero el director, Banksy, invocando probablemente al Orson Welles de *F for Fake* (1973), desvía la atención sobre el asunto y la focaliza en el personaje de Thierry Guetta y su impulso. Con su

⁵⁴ Véase, por ejemplo, Kyle BUCHANAN, “What Happens When People Try to Deface a Banksy?”, *Vulture*, 10 noviembre 2014 [en línea], <http://www.vulture.com/2014/11/what-happens-when-people-try-to-deface-a-banksy.html> [Consulta: 15 de abril de 2016].

⁵⁵ *Banksy Does New York* (Chris Moukarbel, 2014).

⁵⁶ “Exit Through the Gift Shop, review”, *The Telegraph*, 16 enero 2010 [en línea], <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/7251033/Exit-Through-the-Gift-Shop-review.html>; J. KAY, “Exit Through the Gift Shop and enter the mind of Banksy”, *The Guardian*, 26 junio 2010 [en línea], <http://www.theguardian.com/film/2010/jan/26/exit-through-the-gift-shop-banksy>;

C. TOOKEY, “Exit Banksy’s street cred with his glorious, entertaining documentary”, *MailOnline*, 5 marzo 2010 [en línea], <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-1255527/Exit-Through-The-Gift-Shop-review-Exit-Banksys-street-cred-glorious-entertaining-documentary.html> [Consulta: 21 de octubre de 2015].

⁵⁷ Exposición *Banksy versus Bristol Museum*, 13 de julio – 31 de agosto de 2009.

⁵⁸ Para una nueva relación del visitante con el museo, véase el reportaje *No tocar, por favor. El museo como incidente*, de producción TVE-CCCB (2012) y conducido por Jorge Luis Marzo. Vídeo publicado en YouTube el 19 de octubre de 2013 [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=Nprz1wNrTn8> [Consulta: 15 de abril de 2016].

estructura metanarrativa *ETGS* cuenta varias historias, todas organizadas en torno al arte callejero y moduladas gracias a la figura del personaje de Guetta, quien aparece representado como el contrapunto de Banksy; y en su forma, que toma las texturas y los formatos de la apariencia documental, *ETGS* dosifica el conocimiento que debe poseer el espectador para hacerle cómplice de que aquello que se está proyectando, *es real*.

Volviendo a los avatares de la realización del supuesto documental, Guetta, tras haber grabado a Shepard Fairey y a Space Invader afirma que le falta por filmar a uno: Banksy. Gracias a una llamada inesperada de Fairey, quien le comunica que Banksy necesita un guía para la ciudad de Los Ángeles, Guetta por fin toma contacto con Banksy. En este punto del filme, el artista aparece en acción en unas imágenes de archivo de BBC News disfrazado de anciano en una de las salas de la Tate Modern⁵⁹ e insertando un pequeño cuadro que reproducía un paisaje campestre con una superimpresión de cinta de policía, y su correspondiente cartela, donde se leía “*Crimewatch UK Has Ruined the Countryside For All of Us. 2003. Oil on canvas*”⁶⁰; aquí no solamente se ejecuta la apropiación conceptual de un determinado género/objeto –paisaje/cuadro– sino que, además, Banksy interviene en el espacio expositivo, tomándolo para sí, *haciéndolo propio*, rompiendo los márgenes entre el exterior y el interior, y otorgando legitimidad a sus actos, descritos como una forma de *brandalism* (intraducible, mezcla de *brand* ‘marca’ y *vandalism*)⁶¹.

ETGS continúa con su línea expositiva a través de la obra de Banksy (y la de otros como Blek, Space Invader, Monsieur André, Zeus, Ron English, Swoon...), pero también prosigue con la narración de la ayuda incondicional de Guetta en Los Ángeles, y el viaje de recompensa en el que acompaña a Londres a Banksy, quien le deja filmar su taller y la preparación de las obras que se exhibirán en Estados Unidos⁶². La muestra fue *Barely Legal* (15-17 de septiembre de 2006), polémica para los medios televisivos por la inclusión de un elefante vivo al que se le había pintado con una decoración damasquinada, pero que resultó un completo éxito⁶³. No obstante, mucho más interesante que las imágenes de *Barely Legal* resulta la sección que *ETGS* le dedica a la visita de Banksy y Guetta al parque Disneyland situado en Anaheim, California.

Dado que *Barely Legal* se inauguraría el 15 de septiembre, su preparación coincidiría con la conmemoración del quinto aniversario del 11-S, con el consiguiente y sobredimensionado despliegue de control policial en ciudades y aeropuertos. En aquellos días previos, Banksy tenía –según la narración del documental, ha de recordarse– la intención de intervenir en algún enclave especial con una pieza que estuviera formal o conceptualmente relacionada con el campo de detención de Guantánamo⁶⁴. El lugar elegido fue Disneyland: cerca de las vías de uno de los pequeños trenes que circulan como atracción del parque, el artista decidió instalar un muñeco inflable a tamaño natural vestido con un mono naranja y una capucha negra, característico de los presos de Guantánamo, atado a una de las vallas que cercan el recorrido (fig. 6). El tren se detiene bruscamente y, según el testimonio de Banksy y Guetta, el servicio de seguridad retiene a este último contra su voluntad.

⁵⁹ *ETGS*, 00:22:44-00:23:07. En este breve montaje se han sintetizado varias acciones efectuadas en distintos centros en Nueva York, el Museum of Modern Art, el Brooklyn Museum, el Museum of Natural History, y el British Museum, en Londres.

⁶⁰ “Graffiti star sneaks work into Tate”, *BBC News*, 17 octubre 2003 [en línea], <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3201344.stm> [Consulta: 6 de octubre de 2015].

⁶¹ Véase la interpretación que varios autores hacen del *modus operandi* de Banksy en Paul GOUGH, *Banksy: The Bristol Legacy*, Bristol, Sansom and Company, 2012.

⁶² *ETGS*, 00:36:25.

⁶³ Edward WYATT, “In the Land of Beautiful People, an Artist Without a Face”, *The New York Times*, 16 septiembre 2006 [en línea], http://www.nytimes.com/2006/09/16/arts/design/16bank.html?_r=0 [Consulta: 2 de noviembre de 2015].

⁶⁴ “I had this idea to make a piece about Guantánamo Bay and the detention of all these terror suspects”. *ETGS*, 00:42:22.



Fig. 6. Banksy, *Guantánamo Bay Inmate*, 2006.

En esta sección del documental se fuerza al espectador a creer pese a que lo que cuentan ambos a la cámara carece de pruebas, pues, atrayendo la atención hacia lo verosímil, la impostura se difumina. Aquí el director implanta en el público la idea de que Disneyland posee unas regiones posteriores que escamotean a los visitantes un espacio tenebroso y conspirador⁶⁵; verosímil gracias a la minitrama policíaca –absolutamente estereotipada– de la que es protagonista Guetta: la retención en instalaciones ocultas, el interrogatorio, la conversación telefónica en clave con Banksy o el borrado de las fotos de la cámara en el último segundo.

Meses después de estos eventos, Guetta, ayudado de editores de vídeo profesionales, consigue por fin transformar las miles de horas de grabación en la duración manejable del formato largometraje: *Life Remote Control* es el intrigante título con el que Guetta lo bautiza, una amalgama de imágenes sin estructura, sin finalidad y completamente antinarrativo⁶⁶. Tras comprender su fracaso como cineasta, Guetta, a sugerencia de Banksy⁶⁷, decide convertirse en artista urbano. Ha de recordarse que, a pesar de los rasgos documentales, de su impostura realista, estamos delante de un relato de ficción apologetico, como se verá más adelante. La primera imagen que elige Guetta como firma es un autorretrato con su videocámara: modificada por un diseñador⁶⁸, presenta el aspecto característico de las tintas planas, similar al de las plan-

⁶⁵ Un recurso, el de presentar el aspecto lóbrego, que Banksy utilizaría de nuevo en 2010 para ejecutar el encargo de diseñar la siempre cambiante secuencia de apertura de la celeberrima serie de animación *The Simpsons*, cuyo tratamiento no fue del agrado de los productores por la manifiesta carga ideológica.

⁶⁶ *Lawyer's Edition* es un montaje de quince minutos de la supuesta *Life Remote Control* que se halla en el apartado de Extras de la edición en DVD de *Exit Through the Gift Shop*. Accesible en *Life remote control by Thierry Getta*, vídeo publicado en YouTube el 30 de noviembre de 2013 [en línea], https://www.youtube.com/watch?v=602RM3uFc_I [Consulta: 15 de abril de 2016].

⁶⁷ “Why don’t you go and put up some more of your posters and make some art?”, *ETGS*, 00:56:15.

⁶⁸ *ETGS*, “I took picture of me holding a camera, and I asked somebody to illustrate it, and I liked it, so I made a small sticker. And I made it transparent, you know, because I never solid, transparent. A transparent looked like a little stencil in a way”, 00:40:08.

tillas, en formato de pegatinas transparentes de tamaño reducido; posteriormente optará por el mismo sistema de cartelismo que utiliza Farey.

Comienza a deslizarse la noción en el film de que lo verdaderamente decisivo en el arte son las ideas (o su origen), con independencia de quién o cómo se ejecutan visualmente, manifestando el debate sobre el apropiacionismo en el arte contemporáneo; el personaje de Guetta ejecuta el trayecto de ser un agente pasivo situado en su panóptica atalaya desde la que registra la realidad, para convertirse en el sujeto activo de los enunciados artísticos, transformándose así en Mr. Brainwash y con la afirmación categórica de: “Llegué a la conclusión de que todo el arte consiste en lavar el cerebro”⁶⁹. Así, con las siglas “MBW” inunda el entorno urbano y llega al siguiente paso en su evolución como productor cultural. Considera que cualquiera puede convertirse en artista y tiene derecho a formar parte del sistema (capitalista) del arte. De hecho, la retórica del film, para reafirmar la posición de Guetta, recurre a compararlo con los protocolos de actuación seguidos por un artista sancionado por la institución, Damien Hirst. Dice Guetta/MBW:

When you have Damien Hirst, *one of the most expensive* artists in our generation today and having 100 people working for him, do you think that he’s gonna come and cut little paper and start to glue? No. I’m not gonna make it. *I’m just gonna come with the idea and say: “this is what I want, and I want this like that”*⁷⁰.

No parece ni casual ni gratuita esta toma de posición tan contundente. Damien Hirst ha sido cabeza visible de los bautizados generacionalmente como los Young British Artists, formados en Goldsmith (University of London) en los años ochenta y que constituyeron un choque en la exposición *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Gallery*, mostrada en la Royal Academy de Londres; muchos de estos artistas hoy consagrados –entre los que se cuentan Rachel Whiteread, Jake y Dinos Chapman o Ron Mueck⁷¹– recibieron el apoyo en forma de mecenazgo o entraron a formar parte de la colección de Charles Saatchi, propietario de Saatchi Gallery y fundador junto a su hermano Maurice de la influyente agencia de publicidad Saatchi & Saatchi⁷². Un hecho que se puede interpretar como la creación de gusto e inserción dirigida de una tendencia artística a mediados de los años noventa. Damien Hirst de igual modo que otros, como Takashi Murakami⁷³ está inmerso en numerosos proyectos en los que la producción recae en una pléyade de equipos –desde creativos publicitarios hasta diseñadores pasando por escultores, modeladores, guionistas– que han inundado el mercado artístico (y en el caso de Murakami, excediéndolo, hasta llegar al mercado del producto de lujo) con incontables piezas que, paradójicamente, no ven devaluado su precio⁷⁴. Precisamente este discurso totalizador de naturaleza capitalista se revela en una secuencia de *ETGS* donde Guetta capta las posibilidades de aumentar la plusvalía de su trabajo, así, recurre a improvisados *drippings* para diferenciar pósteres de una supuesta edición de coleccionista (en un estilo visual que tritura a Warhol con Pollock), o desregula el importe de las obras, asignándole precios de manera aleatoria⁷⁵. En la coherencia narrativa del universo de la película –que es el nuestro–, el razonamiento de Guetta/MBW y su posicionamiento –“esto es lo que quiero”– expresan la lógica del mercado artístico y del modelo repre-

⁶⁹ “I came up with the idea that the whole movement of art is all about brainwashing”, *ETGS*, 00:57:32.

⁷⁰ *ETGS*, 00:59:25. Los subrayados son nuestros.

⁷¹ Jeremy COOPER, *Growing Up: The Young British Artists at 50*, Londres, Prestel, 2012.

⁷² Ivan FALLON, *Saatchi and Saatchi. La publicidad al poder*, Barcelona, Ediciones B, 1990; Charles SAATCHI, *Be the Worst You Can be: Life’s Too Long for Patience and Virtue*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2012.

⁷³ El caso de Murakami es paradigmático de artista-jefe de producción: ha fundado el estudio de animación Studio 4 C y las empresas Kaikai Kiki, Co. y Hiropon Factory; y, a pesar de ser un artista eminentemente apropiacionista, ha llegado a instituir la marca © Murakami –léase “Copyright Murakami”– en diversas exposiciones itinerantes a lo largo del mundo; asimismo ha colaborado con marcas como Louis Vuitton, Marc Jacobs, Issey Miyake o Vans, o músicos como Kanye West.

⁷⁴ Véase Ulrich BLANCHÉ, *Banksy. Urban Art in a Material World*, Amberes, Tectum, 2016.

⁷⁵ “It’s like gold, you know? ‘Cause you spray, ‘How much is it?’”, *ETGS*, 01:10:29.



Fig. 7. Guetta personalizando posters para la exposición *Life is Beautiful*, 2008.

sentacional que se reducen al intercambio y/o la apropiación de ideas que circulan por las autopistas informacionales de la cultura y los imaginarios colectivos⁷⁶ (fig. 7).

Todo el proceso culminó con la macroexposición (autofinanciada, se afirma en el film) *Life is Beautiful* que había generado grandes expectativas entre el público general y los sectores especializados del arte en Los Ángeles⁷⁷. De modo paradójico, cínico, autoconsciente y autorreferencial –como muchos otros artificios narrativos posmodernos–, Banksy alega, al hilo del debut de Guetta, una autoinculpación al sentirse responsable de la creación de una especie de monstruo depredador y apropiacionista, afirmando que la mayoría de los artistas perfeccionan sus destrezas durante años hasta encontrar su propio estilo y criticando que la interpretación errónea de Guetta de lo que significa el arte le han conducido a saltarse pasos en el proceso de formación⁷⁸.

Toda la puesta en escena manipula al espectador y dispone de los elementos compositivos para que éste complete la obra y así se cortocircuite la incredulidad del receptor⁷⁹. A través de la caricatura del circuito artístico, la narración de Banksy en *ETGS* manifiesta abiertamente las prácticas especulativas del capitalismo más arribista, mediante un tono satírico y moralizante cuyas raíces habría que buscar en el William Hogarth de las *conversation pieces* o los *satirical cartoons*. *ETGS* es, sobre todo, una parodia autorreferencial que manifiesta un ataque frontal a la institución artística, a sus patrones de comportamiento y a sus protocolos de iniciación.

⁷⁶ Se atribuye a Picasso la frase “Los grandes artistas copian, los genios roban” que, en realidad, es un remedo de una sentencia que T.S. Eliot escribe en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* (1921), “Immature poets imitate; mature poets steal”; uno y otro se quedan en la actualidad sin la autoría, pues Banksy tacha y firma (en sentido literal) la apócrifa frase de Picasso inscrita en letra capital romana en una losa de mármol: “THE BAD ARTISTS IMITATE, THE GREAT ARTISTS STEAL. PABLO PICASSO BANKSY”, obra expuesta en la exposición *Banksy versus Bristol Museum* (2009).

⁷⁷ Shelley LEOPOLD, “Mr. Brainwash Bombs L.A.”, *LA Weekly*, 11 junio 2008 [en línea], <http://www.laweekly.com/arts/mr-brainwash-bombs-la-2153944> [Consulta: 4 de diciembre de 2015].

⁷⁸ “Most artists spend years perfecting their craft, finding their style, and Thierry seemed to miss out on all those bits. I mean, there’s no one quite like Thierry, really, even if his art does look quite a lot like everyone else’s”, *ETGS*, 01:17:52.

⁷⁹ Con otras argumentaciones, pero con el mismo sentido, véase el texto de Alissa WALKER, “Here’s Why the Banksy Movie is a Banksy Prank”, 15 abril 2010 [en línea], <http://www.fastcompany.com/1616365/heres-why-banksy-movie-banksy-prank> [Consulta: 2 de noviembre de 2015].

A modo de epílogo/conclusión. *Dismaland*: bienvenidos a Deprelandia

Año 2015. Tras un crecimiento desorbitado en las ventas hasta 2008⁸⁰, Banksy no ha dejado de ser objeto de polémica bien directa o indirectamente⁸¹, hasta la última exposición (¿parque de atracciones?, ¿macroinstalación?). Este es un vocablo formado mediante la conjunción de las palabras *dismal* ('deprimidamente'⁸²) y *land* ('tierra'), lo que en una traducción algo libre significaría algo así como "Deprelandia": una versión quizá no tan desarticulada si se tienen en cuenta las numerosas críticas al respecto⁸³. Tanto el nombre como el logotipo elegidos exponen de modo manifiesto cuál es la referencia con la que enmarcar su trabajo, y ya se comentó la lectura distópica que hacía Banksy en *ETGS* de Disneylandia, traducida en una inversión ontológica del concepto de parque de atracciones⁸⁴.

El evento se dispuso en Weston-super-Mare, en el condado de Somerset, un centro turístico en el sureste de Inglaterra famoso por sus playas, sus balnearios y su Helicopter Museum⁸⁵; y se eligió un centro de recreo –Tropicana– que parece ser llevaba abandonado varios años⁸⁶. A pesar de la presumible complejidad de la organización del complejo –materiales, transportes, infraestructura de seguridad, etcétera– *Dismaland* duró solamente cinco semanas, con unas cifras que superaron, según *The Guardian*, los 150.000 visitantes⁸⁷.

Por su parte, la nómina de los artistas participantes en *Dismaland* resultaba extensa para un acontecimiento de naturaleza independiente y autogestionada, en los márgenes corporativos del sistema artístico; se combinó la mayoría de artistas y colectivos de procedencia estadounidense y británica con los de otros marcos geopolíticos, como Siria, Palestina y España⁸⁸. Apenas un par de semanas antes de su apertura se

⁸⁰ A consecuencia de la caída de los mercados, causada por el hundimiento de Lehman Brothers, véase el gráfico de ArtFacts: <http://www.artfacts.net/es/artista/banksy-17104/perfil.html> [Consulta: 2 de diciembre de 2015].

⁸¹ "La policía de Gaza confisca la puerta de Banksy vendida por 162 euros", *El País*, 10 abril 2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/10/actualidad/1428685405_423858.html [Consulta: 4 de enero de 2016].

⁸² El *Merriam Webster Dictionary* define *dismal* (dis-mal \`diz-məl) en tanto que "1 obsolete: disastrous, dreadful; 2 showing or causing gloom or depression; 3 lacking merit: particularly bad". Asimismo, en la palabra escrita es posible distinguir la evocación del significado de *dismay* (dis-may \`dis-`mā, diz-) "to cause (someone) to feel very worried, disappointed, or upset", cercano a 'desánimo' o 'desalentador'.

⁸³ Moze HALPERIN, "Banksy Unveils His Biggest Exhibit Ever: 'Dismaland,' the World's Most Depressing Theme Park", 20 agosto 2015 [en línea], <http://flavorwire.com/533916/banksy-unveils-his-biggest-ever-exhibit-dismaland-the-worlds-most-depressing-theme-park/>; Christopher JOBSON, "Welcome to Dismaland: A First Look at Banksy's New Art Exhibition Housed Inside a Dystopian Theme Park", *Colossal*, 22 agosto 2015 [en línea], <http://www.thisiscolossal.com/2015/08/dismaland/>; Jonathan JONES, "In Dismaland, Banksy has created something truly depressing", *The Guardian*, 21 agosto 2015 [en línea], <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathan-jonesblog/2015/aug/21/in-dismaland-banksy-has-created-something-truly-depressing> [Consulta: 4 de enero de 2016].

⁸⁴ Para un estudio del parque de atracciones en términos culturalistas, véase Kathy MERLOCK y Mark I. WEST (eds.), *Disneyland and Culture: Essays on the Parks and Their Influence*, Jefferson, Carolina del Norte, McFarland, 2011.

⁸⁵ *Visit Somerset. The official tourism website for Somerset and surrounding areas* [en línea], <http://www.visitsomerset.co.uk/explore-somerset/weston-super-mare-p500433> [Consulta: 4 de enero de 2016].

⁸⁶ Mark BROWN, "Banksy's Dismaland: is the ticket frustration part of the experience?", *The Guardian*, 22 agosto 2015 [en línea], <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/21/banksy-dismaland-graffiti-art-market-capitalism-creativity> [Consulta: 4 de enero de 2016].

⁸⁷ Hannah ELLIS-PETERSEN, "Dismaland closure leaves Banksy-shaped hole in Weston-super-Mare", *The Guardian*, 25 septiembre 2015 [en línea], <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/25/banksys-dismaland-closes-weston-super-mare> [Consulta: 10 de diciembre de 2016].

⁸⁸ Gran Bretaña: Banksy, Barry Reigate, Ben Long, Block9, Caroline McCarthy, Damien Hirst, Darren Cullen, David Shrigley, Dorcas Casey, Ed Hall, James Joyce, Jessica Harrison, Jimmy Cauty, Julie Burchill, Laura Lancaster, Lee Madgwick, Leigh Mulley, Nettie Wakefield, Paul Insect & BAST, Peter Kennard & Cat Phillips, Polly Morgan, Pure Evil, The Astronauts' Caravan, Tinsel Edwards; Estados Unidos: Axel Void, Bill Barminski, Brock Davis, Caitlin Cherry, Dietrich Wegner, Espo, Greg Haberny, Jeff Gillette, Jenny Holzer, Josh Keyes, Kate MacDowell, Michael Beitz, Mike Ross, Scott Hove, Zaria Forman; Palestina: Sami Musa, Shadi Alzaqzouq, Suliman Mansour; Canadá: Joanna Pollonais, Maskull Lasserre; España: Escif, Paco Pomot; Siria: Ammar Abd Rabbo, Fares Cachoux, Foundland, Tammam Azzam; Israel: Amir Schiby, Ronit Baranga, Neta Harari Navon; Andreas Hykade (Bavaria), El Teneen (Egipto), Huda Beydoun (Saudi Arabia), Jani Leinonen (Finland), Lush (Australia), Mana Neyestani (Iran), Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė (Lithuania) y Wasted Rita (Portugal).

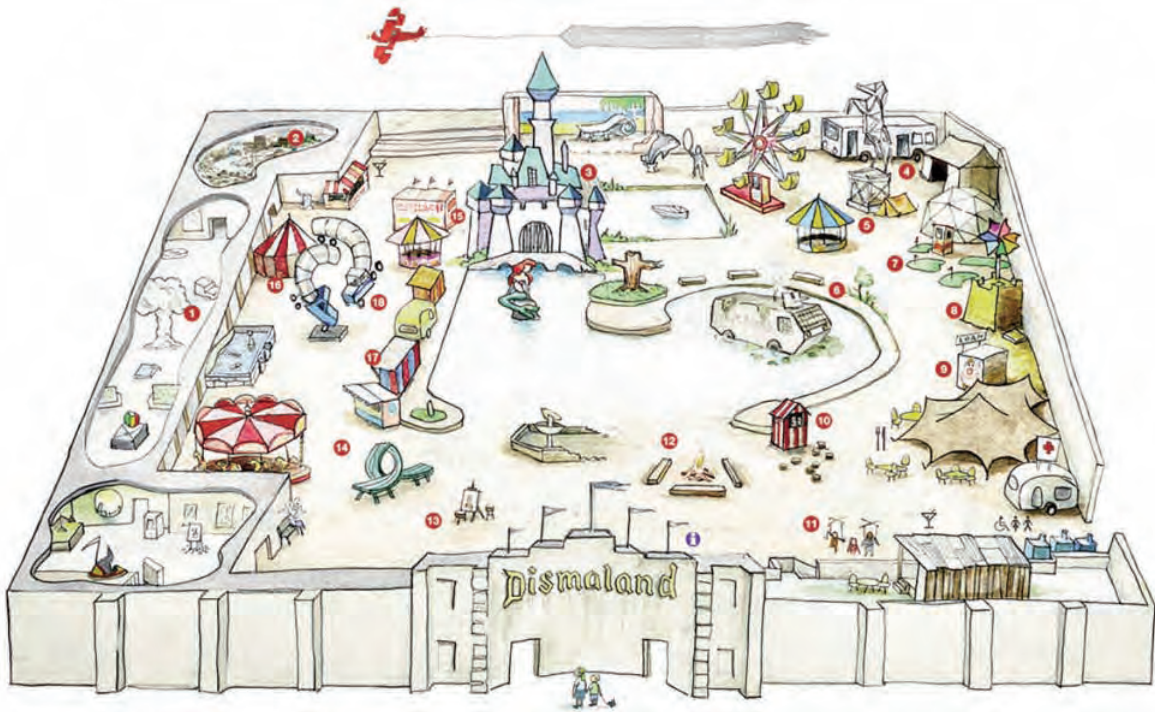


Fig. 8. Planta de Dismaland, 2015.

emitió el vídeo de propaganda a través de televisión, YouTube y su propia web. A imagen y semejanza de los mensajes publicitarios de los parques temáticos reales, la locución urgía a visitar sus instalaciones, invitándoles a abandonar cualquier actividad que estuvieran haciendo en ese momento porque Dismaland es el lugar donde los sueños se hacen realidad⁸⁹.

La estructura de Dismaland se reducía a una planta cuadrangular en cuyo centro se situaba el estanque de Ariel y el castillo de Cenicienta, alrededor de los cuales se ubicaban el resto de las instalaciones, atracciones y servicios (fig. 8). El parque replica y exagera elementos presentes en la sociedad de la vigilancia⁹⁰, convirtiéndola en materia del parque temático, como por ejemplo la crítica a las extremas medidas de seguridad, con la réplica ubicada en la entrada, elaborada en cartón y con falsos detectores de metales (obra de Bill Barminski). Los trabajadores del parque –ataviados con un chaleco reflectante donde se lee “DISMAL” y unas orejas redondas que remiten al icónico ratón Mickey– reciben a los usuarios con globos con la leyenda “I AM AN IMBECILE”, comportándose groseramente y con desidia (fig. 9). Así, la disposición del conjunto, con unas atracciones que recuerdan más a las ferias de pueblo que a los parques temáticos –carrusel, noria, tómbolas, casetas de tiro al blanco, merenderos– se armoniza con la decrepitud del antiguo Tropicana donde se inserta, siendo evidente el deterioro de suelos y edificios, lo que acentuaba más si cabe la fragilidad y el carácter efímero de la infraestructura.

El denominador común que vertebra Dismaland es el desasosiego, amplificado por el marcado carácter figurativo y por la intervención de la escala humana, así como la expansión del muro hacia el espacio tridimensional. La pintura se convierte en escultura-grafiti, como el rostro distorsionado de la sirena Ariel o la calabaza volcada de la Cenicienta en un –presumible– accidente de tráfico que atrae una nube de fotó-

⁸⁹ *Dismaland advert*, vídeo publicado en YouTube el 25 de agosto de 2015 [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=V2NG-MgHqEk> [Consulta: 23 de noviembre de 2016].

⁹⁰ Zygmunt BAUMAN y David LYON, *Liquid Surveillance: A Conversation*, Cambridge, Polity, 2013.



Fig. 9. Personal de Dismaland, 2015.

grafos (referencia obvia a la muerte del mito de Lady Di en 1997). En este ambiente depresivo se manifiesta la apoteosis de la distopía en dos niveles de apropiación narrativos: por un lado, la utilización de elementos tomados de la cultura popular (los personajes de los cuentos infantiles adaptados por la productora Disney, los de George Lucas o de Alfred Hitchcock) y, por otro, la realidad tomada de las noticias y la vida cotidiana (fig. 10). De manera paradójica pero complementaria, mientras que el concepto de distopía remite a la representación ficticia de los rasgos más negativos de una sociedad (*1984* y *A Brave New World* son los paradigmas), en Dismaland apenas hay ficciones porque a pesar de su carácter eminentemente narrativo, lo que se exhibe allí son reflejos paródicos, satíricos y tragicómicos de la realidad del mundo.

Sin ánimo de ser exhaustivos, algunos de los asuntos que cabría destacar en este sentido son las pinturas hiperrealistas de Zaria Forman, quien describe los efectos del cambio climático en los polos –serie *Greenland 2012*–; los inquietantes pósteres conmemorativos de Fares Cachoux que evocan los carteles cinematográficos de tintas planas de principios de los años setenta –serie *Syrian Revolution Posters* (2012)–, y que concuerdan con las plantillas de El-Teneen y las intervenciones en las ruinas de Damasco de Tammam Azzam; la instalación *Pocket Money Loans* de Darren Cullen donde a los niños se les enseña cómo pedir abyectos préstamos de dinero de bolsillo a un 5.000% de interés; las vastas planicies cubiertas de arrabales entre la basura de los lienzos de Jeff Gillette (*Stilts*, *Shadow City Minnie*, *Minnie Hiroshima*) y la entropía y decrepitud de las ciudades abandonadas de Lee Madgwick; las temáticas animales en la obra de Josh Keyes, afectados por el cambio climático, los grandes mamíferos yacentes de Dorcas Casey, las ratas mutantes de Kate McDowell o la taxidermia ornitológica en la instalación de Polly Morgan; finalmente, la impresionante maqueta de Jimmy Cauty de un Londres asolado por un disturbio gigantesco en



Fig. 10. Banksy, *Birds!*, 2015.

The Aftermath Displacement Principle, las cargas policiales de Neta Harari o la explosión atómica de algodón de Dietrich Wegener.

La mayoría de los trabajos exhibidos se acomodan en una tendencia a conectar el imaginario colectivo presente en los medios de masas, la publicidad o los emblemas de las grandes corporaciones con el *ready-made* y, de manera adyacente, con mensajes de marcado carácter político e ideológico. En este sentido, tanto la obra de Banksy como su selección curatorial, dada la inclusión de los españoles Escif y Paco Pomet, se acoplaría sin problemas a artistas que en nuestro ámbito han experimentado intensamente sobre estos asuntos desde hace casi dos décadas: trabajos como los del colectivo PSJM (Pablo San José y Cynthia Viera), el desaparecido colectivo El Perro⁹¹ –escindido en Democracia (Pablo España e Iván López) y Black & Noir (Ramón Mateos)– o Avelino Sala; una obra que apoya nuestra afirmación es la innegable semejanza entre el camión antidisturbios del estanque de Dismaland y la pieza de Fernando Sánchez-Castillo *Fuente* (2004) a la entrada del CAAC (figs. 11 y 12) o, también en el conjunto del parque, con la monstruosa feria de universo paralelo que Enrique Marty desplegó en la instalación expuesta en el MUSAC *Flaschengeist. La caseta del alemán* (2005).

La macroinstalación Dismaland es la apoteosis del declive del período antropoceno, el fracaso de la modernidad y la cultura del simulacro como único contacto con el mundo. Porque Dismaland, con su tono de fábula, desvela la verdadera naturaleza de lo obscuro (lo que debía quedar oculto). En este sentido, Dismaland es la metáfora de la sociedad post-ideológica, inane y en la que todos los compromisos éticos y estéticos poseen una obsolescencia cognitiva pactada de antemano, su plástica se genera des-

⁹¹ Vemos como un precedente conceptual muy próximo a Dismaland, la exposición colectiva comisariada por el desaparecido colectivo El Perro en 2005 (Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid), *Un nuevo y bravo mundo*.

gastada por los sucesivos procedimientos de apropiación y autorreferencia, dando como resultado una producción artística vacía de valor y sin capacidad para comunicar porque ya ha perdido su papel como medio.



Fig. 11. F. Sánchez Castillo, *Fuente*, 2004.



Fig. 12. Banksy, *Police Riot Van*, 2015.

De diferente modo, práctica artística y libertad de expresión son conceptos que se han vinculado frecuentemente durante el último siglo xx, sin embargo, este nexo se está debilitando por las, cada vez más, susceptibles capas de la sociedad porque –a nuestro modo de ver– el concepto de corrección política es, en realidad, una rejilla de carga donde se transforman las condiciones de emergencia de los discursos, el lugar donde se maquillan las realidades para que se envasen y se sirvan con el gusto estandarizado y el escenario efímero retenido mediante la tecnología háptica de los *smartphones* (fig.13).



Fig. 13. Banksy, *Modern Cellphone Addiction*, 2015.

DAVID MORIENTE (1971) es doctor por la Universidad Autónoma de Madrid, en los programas del Departamento de Historia y Teoría del Arte y del Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Ha sido investigador y docente en el Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Paris IV-Sorbonne), en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y en la Universidad Autónoma de Madrid. Autor de *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo* (2010), coordinador del monográfico de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (38) *Memorias del futuro: reflexiones sobre la ciencia ficción contemporánea* (2015); asimismo ha sido coautor en libros colectivos dedicados a cuestiones sobre cultura visual contemporánea, entre los que destacan *Autorretratos del Estado I y III* (2013, 2015), *Geografía e Cinemas* (2014) y *Disecionando a Adán* (2015); autor de artículos en revistas como *Arquitectura Viva*, *Scripta Nova* o *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. Actualmente es profesor asociado en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universitat Internacional de Catalunya y está preparando un libro dedicado a la recepción de la iconografía astronáutica en España desde la perspectiva de la historia cultural.

Email: david.moriente@hotmail.com

ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política

ETA against the Pamplona Encounters: a Disagreement between Art and Politics

Daniel Palacios González

Fecha de recepción: 16 de noviembre de 2015
Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 53-66
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.003>

RESUMEN

El artículo propone una aproximación crítica a los atentados terroristas perpetrados por ETA contra el evento artístico conocido como Encuentros de Pamplona en 1972 así como el contexto que los enmarcó de cara a recuperar un caso de violencia contra el arte. Los Encuentros se contextualizan en una escena artística donde se cruzan modernidad, politización y vanguardismo experimental lo que produjo una falta de cohesión con la realidad política y social navarra de la época. Así la organización del evento chocó con las aspiraciones de hegemonía de ETA sobre el campo cultural a la vez que introdujo al arte en el interior de las problemáticas sociales del momento.

PALABRAS CLAVE

Festival. Violencia. Vanguardia. Experimentalismo. Euskadi.

ABSTRACT

This article proposes a critical approach to the terrorist attacks by ETA against the artistic manifestation known as the Pamplona Encounters in 1972, and considers its contextual framework in an attempt to recover a case of violence against the arts. The Encounters are contextualized in their artistic scene where modernity, politics and the experimental avant-garde converged, something that produced a lack of cohesion with the political reality of the society of Navarre at the time. In this way the organization of the event clashed with the aspirations of hegemony that ETA had over the cultural field and marked the introduction of the arts in the social debates of that era.

KEY WORDS

Festival. Violence. Avant-garde. Experimentalism. Basque Country.

Introducción

Elmar V. Sokolov afirmaba que “el significado del objeto incluye una representación mental de la influencia que ese objeto posee, de lo que se puede hacer con él, de lo que se puede esperar de

él”¹. Los Encuentros de Pamplona fueron un acontecimiento artístico del que se pudo esperar una mejora de la imagen artística internacional de España, un evento con el que se podían poner en común experiencias de artistas locales y foráneos. No obstante los Encuentros tenían otros significados que permitían, dada la influencia que tenían como objeto, hacer otras cosas con él o esperar algo diferente a lo que se había proyectado.

En el verano de 1972 Euskadi Ta Askatasuna (Euskadi y libertad, ETA), perpetra dos atentados terroristas con el objetivo de suspender los Encuentros de Pamplona. En uno de ellos una escultura del General Sanjurjo fue destruida y en el otro se vio amenazado un hotel donde se alojaban participantes del mismo. Esto supuso la interrupción de las actividades artísticas de los Encuentros al tiempo que generó un ambiente de tensión. Quienes buscaban acabar con dichas actividades, o al menos con el evento en el cual estaban siendo mostradas y puestas en valor, conocía el significado de las acciones artísticas que se desarrollaban en los Encuentros y la influencia que las mismas podían ejercer; sin embargo los propios objetos artísticos contenían en sí mismos el “qué podía ser hecho con ellos”² que Sokolov enunciaba. En ese sentido, el repudio y el boicot eran también una de las acciones que podían realizarse para aplacar su influencia, para re-significarlos, para darles un nuevo uso que persiguiera unos fines políticos diferentes. Así este tipo de violencia ejercida sobre una manifestación artística a fin de marcar una acción correctora sobre la producción cultural, ejercida por ETA en este caso, es el objeto de estudio del presente artículo.

En primer lugar se realiza una aproximación preliminar al arte en el País Vasco y Navarra de aquella época, de cara a visibilizar la incoherencia del evento con el proyecto identitario nacional vasco que se estaba defendiendo desde las propuestas más visibles en las artes plásticas. Seguidamente se contextualizan los Encuentros de Pamplona explicando el contenido de su programa artístico así como señalando la importancia (y problemática añadida) de su financiación a través de la familia de empresarios Huarte, tras ello se revisan los orígenes de ETA y se profundiza en su preocupación por la cultura en los años que preceden a los Encuentros. Una vez planteados estos puntos preliminares esenciales de contextualización crítica se exponen los conflictos que surgieron entre ETA con la escena artística local y los Encuentros. En este sentido se hace énfasis no solo en los atentados terroristas con bomba sino también en su acompañamiento teórico en forma de comunicados donde se visibiliza la tensión entre el posicionamiento en temas culturales de ETA y el entorno artístico vasco y el experimentalismo de vanguardia. Finalmente el artículo concluye con una reflexión acerca de la falta de coherencia de los Encuentros de Pamplona con el contexto navarro de la época y lo propicio del momento político para la acción de ETA, atendiendo igualmente a la dimensión simbólica con respecto al arte de los atentados perpetrados por la organización.

El texto trata de evidenciar que el atentado no fue una acción aislada, pese a ser una de las contadas acciones directas de la organización en relación con el arte. Este atentado se entiende dentro de una línea de acción política cultural y de acción social en general, siendo las empresas de Huarte el objetivo de otras acciones de ETA en un corto periodo de tiempo. Por ello se sostiene que no es posible considerar la acción de ETA como una reflexión estética independiente sino que ha de entenderse imbricada en la realidad política, social y económica en la que tenía lugar. Así, frente a la vanguardia artística, “radical” en lo estético y de vocación internacional, que olvida las contingencias políticas del contexto, ETA las reintroduce al ejercer su poder armado sobre el campo artístico. La organización encuentra en ello una verdadera oportunidad política de fortalecimiento de su imagen de cara al campo cultural, una ocasión para llevar a cabo el desplazamiento simbólico del arte experimental a la política y a las relaciones económicas que se ocultaban tras la producción artística en los Encuentros. Es decir, hace del objeto Encuentros un uso diferente de aquel con el que fueron concebidos y los convierte en algo distinto, que nadie esperaba.

¹ Elmar V. SOKOLOV, “Las funciones básicas de la cultura”, *El pensamiento cultural ruso en criterios*, La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios, 2009, p. 101.

Arte en País Vasco y Navarra hacia 1972: una estética politizada

Para aproximarse a los Encuentros de Pamplona y entender la reacción local con respecto a ellos hay que comprender la escena artística fraguada en el País Vasco y Navarra durante el franquismo, definida en gran medida por la hoja de ruta marcada para la construcción de un proyecto cultural nacional vasco pese a los componentes experimentales que pudieran asociarse a la producción artística de aquel momento. Néstor Basterretxea afirmaría: “En esta tierra nuestra, lo más acuciante es el abrumador peso del poder estatal, con su castrador acento centralista... ante ello, nos crece una terquedad de resistencia que nos lleva a estar atentos para la adopción y uso de todos aquellos valores que supongan una ratificación de nuestro ser vasco”³. Estas palabras definen en gran medida el carácter político del proyecto artístico vasco que desde los años sesenta trabajó por construir un nuevo arte vasco con una estética basada en la abstracción. Una abstracción sostenida en la diferencia de forma que la cultura vasca quedase modelada y legitimada⁴.

Desde el punto de partida de institucionalización que supone el proyecto de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu en Oñati⁵, la fuerza fundamental de la escena local que influiría sobre los Encuentros de Pamplona subyace en la unión de artistas de 1966: *Emen / Aquí*⁶ en Vizcaya, *Gaur / Hoy*⁷ en Guipúzcoa, *Danok / Todos*⁸ en Navarra y *Orain / Ahora*⁹ en Álava. Pese a su pronta disolución, estos grupos representaron un fuerte intento de unir voluntades dentro de la escena del arte vasco. En la nota de prensa publicitada con motivo de la fundación del grupo guipuzcoano se señalaba su *status* como “Frente Cultural”, cuyo objetivo era el de la protección espiritual y económica del pueblo, reclamando la creación de institutos y centros de formación e investigación y la revitalización de las tradiciones populares, a la vez que invitaban a todos los artistas vascos a su adhesión al proyecto¹⁰. Juan Luis Moraza remarcaría cómo “se destinarán fuerzas especiales a la constitución de una legitimidad frente a la tradición o el poder existente”, destacando que “[s]ólo así el arte podrá concebirse como escuela política de tomas de conciencia”¹¹. Esta militancia desde el arte fue defendida y teorizada en esos mismos años por Jorge Oteiza, quien en 1963 había publicado una de las obras más influyentes en el País Vasco y Navarra de la década que precede a los Encuentros: *Quousque Tandem...!* En ella se define un modelo cultural, un estilo donde se involucran unas formas de hacer determinadas, una idiosincrasia, así como una línea de acción política y una escuela de pensamiento según señala Luxio Ugarte¹². Jorge Oteiza construye de esta manera un proyecto artístico pero también social y moral. Desde el pensamiento religioso oteiciano se plantea una modernidad y, a la vez, una combatividad activa. Su interpretación del crómlech neolítico como base para la abstracción vasca se enlaza con un diagnóstico de empobrecimiento espiritual del pueblo vasco en el que el arte se convierte en la herramienta para la recuperación cultural. El artista se encuentra así entre la experimentación artística y el deber político como servicio público, lo que continuamente le llevó a debatir acerca de la necesidad de centros de formación, escasos en el contexto vasco y navarro.

² *Idem*.

³ Ana María GUASCH, *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*, Madrid, Akal, 1985, p. 150.

⁴ Luxio UGARTE, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 19.

⁵ Javier GONZÁLEZ DE DURANA, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu 1950-55*, Vitoria, ARTIUM, 2006.

⁶ Agustín Ibarrola, María Dapena, Dionisio Blanco, Iñaki García Ergüin, Carmelo García Barrena, Merino de la Cruz, Pelayo Olartúa, Alfonso Ramil, Roberto Rodet Villa, Lorenzo Solís, junto a Vicente Larrea, José Ramón Carrera, Ignacio Urrutia y Javier Urquijo fueron miembros de *Emen*.

⁷ Amable Arias, Nestor Basterretxea, Jose Antonio Sistiaga, Rafael Ruiz Balerdi, Jose Luis Zumenta, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida y Remigio Mendiburu fueron miembros de *Gaur*.

⁸ José Ulibarrena e Isabel Baquedano fueron miembros de *Danok*.

⁹ Alberto Schommer, Camilo Ortiz de Elgea, Mieg Solozabal, Joaquín Fraile y Jesús Echevarría fueron miembros de *Orain*.

¹⁰ GUASCH, 1985, p. 83.

¹¹ Juan Luis MORAZA, “Proyecto como crisis”, en *Oteiza y la crisis de la modernidad*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2009, p. 67.

¹² UGARTE, 1996, p. XXIX.

La visibilidad de la problemática en torno a los centros de formación se intensificaría hacia 1969, tres años antes de los Encuentros. Es entonces cuando se funda la Escuela de Bellas Artes de Bilbao y la Escuela de Deba. En ellas se encuentra el conflicto sobre la capacidad de los artistas locales de auto-gestionar la escena, dado que como explicaba Agustín Ibarrola:

La gran actividad de Asambleas de Artistas de Vizcaya en aquella época, se centraba en impedir que la Escuela de Bellas Artes inaugurada aquí, fuese a imagen y semejanza de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, o de las demás Escuelas que conocíamos. Aquí queríamos, puesto que había sido una reivindicación permanente de todos los textos, en todas las conversaciones, en todas las resoluciones del Movimiento de la Escuela Vasca, desde los primeros años de postguerra, que fuese realmente una Escuela de algún modo vinculada con la vida real de Euskadi¹³.

Dichos deseos no se vieron cumplidos, lo cual es constatable por el simple hecho de la ausencia de artistas vascos entre sus docentes¹⁴. Por este motivo la Escuela de Deba cobraría más fuerza en ese primer momento. Tras los fracasos de Jorge Oteiza de crear la Universidad Vasca de Arte, el Instituto de Estética Comparada en Iparralde, la Universidad Vasca de Loyola y la Universidad de Artistas Vascos en Pamplona se crea la Escuela de Deba con la pretensión de ser una “escuela piloto”, la cual sentaría las bases para futuras nuevas escuelas por todo el territorio en las que *ikastola*, centro de documentación y taller artesanal estarían unificados¹⁵.

Por otra parte, a pesar de que los grupos de artistas ya se habían disuelto entre 1970 y 1971, se realizaron dos exposiciones colectivas, *Exposición de Arte Vasco* en la Ciudad de México y la *Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo*, así como la donación *Euskadi con el pueblo chileno* al Museo de la Solidaridad. En todas ellas se trató de dar una imagen coherente de la escena del arte vasco en relación a la plástica abstracta, aunque en todos los casos hubo divisiones, malinterpretaciones y otros problemas que las llevaron a ser un fracaso parcial¹⁶. En este contexto artístico surgieron los Encuentros de Pamplona como un nuevo espacio para la participación de los artistas vascos y como una oportunidad de obtener financiación para los centros de estudio y de desarrollo artístico después de los fracasos y éxitos parciales de años anteriores.

Los Encuentros de Pamplona: Arte experimental de financiamiento conflictivo

Del 26 de junio al 3 de julio de 1972 se celebraron en la capital de Navarra los Encuentros. El crítico de arte Fernando Huici los definiría “como un mestizaje abierto a la abolición de fronteras entre campos creativos y tradiciones culturales”¹⁷. En este sentido el programa del evento, cuyas actividades se desarrollaron en las cúpulas neumáticas diseñadas por el arquitecto Miguel de Prada Poole, incluyó una serie de muestras de artes visuales ligadas a conceptos exógenos como el del *body*, *conceptual* y *land art* con artistas principalmente de origen europeo y estadounidense. También, entre otras actividades, se incluyeron montajes sonoros, recitales de poesía experimental y emisiones de música de países extra-europeos. En cuanto a las exposiciones hay que citar *Arte de sistemas*, del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, *Generación automática de formas plásticas y sonoras*, comisariada por el director del Centro de

¹³ Javier ANGULO, *Ibarrola ¿un pintor maldito?: Arte vasco de posguerra. 1950-1977, de Aránzazu a la Bienal de Venecia*, San Sebastián, L. Haranburu, 1978, pp. 209-210.

¹⁴ GUASCH, 1985, p. 188.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 193-194.

¹⁶ Daniel PALACIOS, “Euskadi con el pueblo chileno: Donaciones de artistas vascos y navarros al Museo de la Solidaridad Salvador Allende”, *Ars Bilduma*, nº 6 (2016) pp. 121-129.

¹⁷ Fernando HUICI, “Memoria de los Encuentros”, en *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Fernando Francés y Fernando Huici (comis.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (catálogo de la exposición celebrada del 15 de julio al 14 de septiembre de 1997), 1997, pp. 19-22.

Cálculo de Madrid y *Algunos aportes de la crítica al arte de los últimos diez años*. Además se exhibieron a lo largo y ancho de la ciudad un buen número de esculturas, como las de Isidoro Valcárcel Medina o las del Equipo Crónica (Espectador de Espectadores). Al mismo tiempo se sucedieron conciertos y espectáculos incluyendo un apartado dedicado a la cultura vasca donde se incluyó el concierto de *txalaparta* de los hermanos Arza y la controvertida muestra de arte vasco que se comentará más adelante.

Una propuesta artística que, a grandes rasgos, podría asociarse a los “nuevos comportamientos artísticos” que se sucedían en España tal y como los interpretó Simón Marchán Fiz, en los cuales tenían lugar desde las tautologías filosóficas a experimentos con nuevos medios. Así los Encuentros podían establecerse como uno de los espacios que –según el relato de Marchán Fiz– acogieron nuevas propuestas en contraste con un entorno inmovilista más enfocado hacia el mercado en el que las galerías tenían el papel rector en las artes desde la década anterior. Esta circunstancia le llevó a afirmar que “en la dimensión usuaria, las obras se ven reducidas, por un lado, a los gustos de una minoría privilegiada a medio camino entre los residuos de la herencia aristocrática y los ‘nuevos ricos’, y, por otro, empieza a regirse por las necesidades de acumulación y especulación”¹⁸. Pero, de manera esencial para comprender la problemática surgida en torno a las propuestas artísticas de los Encuentros, puede acudir también a Juan Manuel Bonet quien en 1974 afirmaba que el arte tenía la función dentro de la superestructura ideológica de “expresar o enmascarar las relaciones de producción a fin de justificar la lógica de su perpetuación” y el pretendido experimentalismo vanguardista de las propuestas de los Encuentros ocultaba sus condiciones objetivas de producción material¹⁹.

Aunque fueron diseñados como un festival de arte vanguardista de financiación diversa, los Encuentros gozaron del apoyo fundamental del empresario Juan Huarte Beaumont, quien tras la muerte de Félix Huarte Goñi (1896-1971), encabezaba el grupo empresarial familiar. Oficialmente los Encuentros fueron patrocinados por el Ayuntamiento de Pamplona y las autoridades navarras, sin embargo la colaboración del Ayuntamiento no fue económica, pese a la solicitud de fondos por parte de Juan Huarte, el Ayuntamiento solo cedió los espacios públicos en los que se realizaron los Encuentros. De esta manera, y según señala Francisco Javier Zubiaur Carreño, los Encuentros fueron en realidad costeados por la familia Huarte, que invertiría en ellos casi diez millones de pesetas con la voluntad de que fueran un evento periódico²⁰. Como señala Anna María Guasch, la organización de los Encuentros era un deseo incluido en el testamento de Félix Huarte, una de las figuras más conflictivas de la escena social y cultural vasca y navarra al haber sido la cabeza visible del llamado Grupo Huarte²¹. Si bien los Encuentros fueron organizados por el grupo de experimentación musical Alea (Luis de Pablo y José Luis Alexanco) que también era financiado por Juan Huarte, el evento estaba ligado al nombre de la familia industrial. Por ello los Huarte constituían uno de los elementos fundamentales que era necesario objetivar para analizar e interpretar las condiciones de producción de los Encuentros.

En 1971 el grupo Huarte daba trabajo a casi 18.000 personas repartidas en diferentes empresas de la construcción, industria, comercio y alimentación²². Como contratista había levantado edificios tan emblemáticos como el Frontón Recoletos, la Ciudad Universitaria o las Torres Blancas. Más controvertida fue su participación en la construcción del Valle de los Caídos o de la base militar de Rota. De esta manera la empresa se ubicaba en el contexto navarro como una de las más poderosas y, a la vez, como una potencial cuna de contradicciones capitalistas de las que meses después derivarían huelgas obreras a favor de las que de nuevo ETA, como en los Encuentros, atentaría contra los Huarte. El arte experimental mostrado en los Encuentros estaba, por tanto, ocultando que la familia participaba en la financiación de dichas condiciones de producción.

¹⁸ Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2012, pp. 409-411.

¹⁹ Juan Manuel BONET, “Notas sobre las nuevas corrientes artísticas y su inserción social” en *El arte en la sociedad contemporánea*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 227.

²⁰ Francisco Javier ZUBIAUR, “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, *Anales de historia del arte*, nº 14 (2004), p. 255.

²¹ GUASCH, 1985, p. 165.

²² ZUBIAUR, 2004, p. 256.

ETA camino de los Encuentros

En el marco de la dictadura franquista se desarrolló un proyecto nacional español que entró en confrontación directa con el nacionalismo vasco, que apenas pudo vislumbrar su estatuto de autonomía al fin de la Segunda República Española²³. Como señala Santiago de Pablo, la represión fue dura y sistemática contra el nacionalismo y la izquierda, con condenas a muerte, destierros, encarcelamientos, multas... En la enseñanza y la cultura, el 25% del magisterio vasco y navarro sufrió algún tipo de sanción o destitución. Pero el conflicto armado desaparecería durante poco más de una década. En 1947, simultáneamente a la huelga en la Ría de Bilbao, se disuelven los grupos guerrilleros en el País Vasco francés cuando desaparece la financiación norteamericana de los mismos bajo presiones del gobierno francés. Además, en 1950, se retiran las sanciones diplomáticas a España desde la ONU y Francia, por su parte, expulsa a los representantes del gobierno vasco de su sede en París. Esto dejaría al gobierno vasco en el exilio en solitario y al nacionalismo vasco en una difícil situación²⁵. De esta forma se comienza a articular una nueva escena política desde la hegemonía del Partido Nacionalista Vasco (PNV), en la que la recuperación cultural tendría un papel importante y quedaría muy unida a la oposición sindical y militante antifranquista²⁶.

Desde esta perspectiva 1959 fue un punto de inflexión, siendo el año en que aparece ETA como organización escindida de Eusko Gastedi Indarra (Fuerza Juventud Vasca, EGI), la rama juvenil de PNV, y gestada con el grupo de estudiantes Ekin. Esto se interpreta como consecuencia de un cambio generacional dentro de la militancia antifranquista y antiespañolista que coincide con los movimientos de Liberación Nacional en las antiguas colonias europeas, la basculación de la política franquista hacia sectores tecnócratas de influencia estadounidense y la industrialización de Álava y Navarra²⁷, donde, como ya ha sido explicado, la citada familia Huarte tuvo un papel importante. Así la insatisfacción de este grupo con las respuestas que el PNV estaba ofreciendo al nacionalismo vasco, llevó a la toma de las armas. Esta sería su manera de asumir una actitud activa contra la autoridad franquista pero también de renovar la ideología del movimiento político vasco.

En este contexto la naciente ETA abandonaría el concepto de raza como pilar de la identidad vasca dejando su lugar a la lengua y a la cultura, con la religión separada de la política y optando por el aconfesionalismo²⁸. Se definió como Movimiento Revolucionario Vasco de Liberación Nacional y proclamó que el pueblo vasco tenía derecho a su autogobernanza y por tanto a hacer uso de los medios necesarios para garantizar tal derecho. Si comúnmente se ha asociado la violencia terrorista a tales reivindicaciones desde los estudios historiográficos, se deben señalar también otros frentes de trabajo y reivindicaciones –en este caso las culturales– que serían esenciales para entender los sucesos ocurridos en torno a los Encuentros de Pamplona en 1972. De esta forma ETA, en este momento fundacional y en palabras de Iker Casanova:

concebe la cultura como el pilar básico de la estructuración social. Por ello propugna un amplio plan de escolarización y otras mejoras en el ámbito de la enseñanza. Pide que el *euskera* sea considerado la única lengua nacional, y por ello prioritaria, la constitución de una universidad vasca y la protección de los valores culturales vascos²⁹.

²³ José Luis de la GRANJA, “La II República y la Guerra Civil”, en *Historia del País Vasco y Navarra en el Siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 85.

²⁴ Santiago de PABLO, “La Dictadura franquista y el exilio”, en *Historia del País Vasco y Navarra en el Siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 89-96.

²⁵ José María LORENZO, *Historia de Euskal Herria*, Tafalla, Txalaparta, 1995, tomo III, pp. 219-239.

²⁶ *Ibidem*, pp. 228-240.

²⁷ José Luis de la GRANJA, “El nacionalismo vasco”, en *Historia del País Vasco y Navarra en el Siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 261-263.

²⁸ Iker CASANOVA, *ETA 1958-2008*, Tafalla, Txalaparta, 2007, p. 17.

²⁹ *Ibidem*, p. 31.

Con ese planteamiento se irá fraguando la postura cultural que nos conduce a los citados Encuentros. En este camino serán esenciales los cuadernos de ETA, *Zutik*. Un total de 26 números publicados entre 1962 y 1964 en los que se presentaba la línea de la organización con respecto a temáticas concretas de forma que podían ser utilizados como material de debate y formación militante³⁰. Entre otros temas se trató el papel de la cultura en el conflicto y, de manera especialmente determinante, se dirigieron dos cartas a los intelectuales vascos. La primera de ellas se publica en 1964 bajo el título “Carta abierta de ETA a los intelectuales vascos”, en el nº 25 de la revista. Plantea el ideario de la organización caracterizándola políticamente y se dirige a los sectores intelectuales tratando de proporcionarles elementos de juicio para adoptar una posición consciente con respecto a ellos, en “sincero diálogo”. Así se buscaba que artistas plásticos, literatos, profesionales de la comunicación, de las artes escénicas, religiosos... se sumaran a la lucha:

Sacudiros de vuestro letargo que va siendo demasiado largo, despertaros. No podéis, no tenéis derecho a permanecer ciegos y sordos, neutros, ante las convulsiones que agitan a un pueblo (políticamente, religiosamente, estéticamente, socialmente, culturalmente, en fin, existencialmente) en su lucha por la total liberación, por intentar llegar a SER otra vez³¹.

Esta carta sugiere, por tanto, que ETA estaba especialmente interesada por ganarse, entre otros, el apoyo del mundo artístico, aunque no alude directamente a ningún artista, movimiento o hecho artístico del momento. No obstante sí que se posiciona a favor de un arte con un enfoque y carácter claro: el de la liberación nacional y el “ser”, que podemos asociar a la recuperación cultural de la identidad vasca iniciada en aquellos años y formalizada con grupos de 1966 pese a no haber menciones directas. Además el documento introduce el análisis del capitalismo como sistema opresor para los trabajadores. Este análisis se realiza desde un posicionamiento marxista aunque, como señala Casanova, la organización aún no asuma esta doctrina en su totalidad³², siendo el ideario mostrado en esta publicación el de los principios aprobados en la I Asamblea de la organización³³.

La segunda carta se publica en 1965 y es esencial para comprender la actitud de la organización frente a los Encuentros de Pamplona. En este segundo caso se exhortaba.

Adelante! Habla, dibuja, escribe, canta... usa de todos los medios de expresión para que Euzkadi viva una revolución INTEGRAL. Haz verdadero ARTE. Si es preciso rompiendo con las formas tradicionales. Arriésgate! [...] Te cortarán los medios de expresión. Los defensores a sueldo del Sistema, saben que el arte o la cultura son inseparables de la capacidad de rebelión de un pueblo. No importa. Usa los medios de la clandestinidad, y algún día se podrá decir que el pueblo vasco revivió artística y culturalmente cuando más oprimido estaba, y que esa resurrección fue precisamente el comienzo de su liberación³⁴.

En este segundo caso se afianza el interés de la organización en la cultura y su postura ya no es la de fomentar la simple afiliación, sino la de impulsar la creación que, sin embargo, debemos entender supeditada al enfoque de liberación nacional defendido un año antes. Así también en 1965, a la vez que se realiza la IV Asamblea de la organización, se reafirma la orientación con respecto a la cultura cuando desde ETA se afirma.

Algunos nos acusan de que estamos desnacionalizándonos. Antes palabras como EUZKADI, ETNIA, PATRIA, EUSKERA, NACIÓN, VASQUISMO, ocupaban la mayor parte de nuestras publicaciones. Hoy, estas palabras no

³⁰ *Ibidem*, p. 35

³¹ “Carta abierta a los intelectuales vascos”, *Zutik*, nº 25 (1964).

³² CASANOVA, 2007, p. 52.

³³ *Ibidem*, pp. 47-48

³⁴ “Segunda Carta a los Intelectuales”, *Zutik*, nº 30 (1965).

han desaparecido, pero han cedido el primer puesto a otras como SOCIALIZACIÓN, PLANIFICACIÓN, CULTURA, CONDICIONES OBJETIVAS, ACCIÓN DE MASAS, etc.³⁵

Pero, para entender finalmente la acción de ETA en los Encuentros de Pamplona y su posición con respecto a la cultura, debe referirse a la V Asamblea de la organización. Finalizada en 1967, solo cinco años antes de los Encuentros, se había decidido la creación de cuatro frentes por parte de la organización: el Militar, el Político, el Social y el Cultural.

La dirección de la lucha y su complejidad nos exige un Frente POLÍTICO. El carácter capitalista de la explotación y la importancia de apoyarnos fundamentalmente en los trabajadores, nos impone un Frente SOCIAL. La dureza de las contradicciones, un Frente MILITAR. Y nuestra situación de pueblo colonizado, a quien se trata de asesinar nacionalmente, sustituyéndole su cultura por la del colonizador, nos lleva a la práctica en un Frente CULTURAL³⁶.

El Frente cultural publicaría en 1972 el primer número del boletín *Hautsi*, dedicado especialmente a la cultura, además se propuso crear mesas en las que los grupos nacionalistas colaboraran en el fomento de actividades culturales. Llegados a este punto es evidente la preocupación de ETA por los asuntos culturales y artísticos, especialmente tras la V Asamblea que es en la que como señala Casanova

tras casi diez años de existencia, plagados de profundos debates e intentos de encontrar una vía de lucha adecuada, la V Asamblea constituirá en la práctica una segunda refundación de la organización, esta vez con una mayor experiencia acumulada, más madurez política, una mejor definición de sí misma y una estrategia nacida de lo aprendido en la práctica. A partir de esta asamblea se producirá el gran salto cualitativo en la historia de ETA³⁷.

Tras haber revisado la trayectoria de la organización es por tanto posible pasar al conflicto surgido a raíz de los Encuentros de Pamplona donde se perpetraron dos atentados terroristas con bomba y se difundieron octavillas. Pese a que un grupo representativo de artistas vascos participara en los Encuentros, las acciones no tuvieron contemplaciones ni referencias a su participación, reconociendo su representatividad como artistas vascos, sino todo lo contrario. Se entendía que el proyecto artístico vasco allí representado no se compaginaba con el anhelado por ETA, o al menos que su dirección rectora dentro del proyecto artístico vasco no se estaba haciendo patente.

Desencuentros en Pamplona

En este apartado se expondrán los conflictos surgidos en los Encuentros de Pamplona en 1972 con la acción de ETA como elemento articulador. José Díaz Cuyás ha hecho notar cómo la revisión de los textos del periodo permite concluir que cualquier forma artística podía ser interpretada en clave ideológica en un marco tal de polarización de fuerzas: “Las obras debían ser leídas literalmente en clave política, y lo que no se reducía a esa obviedad resultaba sospechoso”³⁸. Así es comprensible que la organización atentara contra el evento a pesar de que los artistas vascos estuvieran representados en él. Como se ha menciona-

³⁵ *Ibidem*, p. 8.

³⁶ José Mari GARMENDIA, *Historia de ETA*, San Sebastián, L. Haranburu, 1980, v. II, pp. 193-195. Pese a no existir referencias directas ni pruebas tangibles hay que enfatizar que solo un año antes se había producido el intento de formar los grupos Orain, Gaur, Emen y Danok, definidos en sus manifiestos también como Frente Cultural, y que los intentos de unión en un frente o sindicato siguieron sobrevolando la actividad de muchos artistas vascos en aquel momento.

³⁷ CASANOVA, 2007, p. 77.

³⁸ José Díaz CUYÁS, “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, en *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, José Díaz Cuyás (comis.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (catálogo de la exposición celebrada del 27 octubre de 2009 al 22 febrero de 2010), 2009, p. 16.

do, pese a las posibles convergencias entre las aspiraciones de dirección cultural de ETA y la escena artística vasca que revelarían los intentos en paralelo de formar “Frentes Culturales”, la acción terrorista tenía como objetivo el evento en su conjunto y, como se verá más adelante, condenaba expresamente a los artistas vascos participantes. De esta forma la organización visibilizó, de una parte, la oposición total de su modelo cultural al que preconizaban los Encuentros y, de otra, que bajo los postulados de ETA las artes habían de participar de una confrontación que, aunque justificada teóricamente, fuera abierta. Se trataría por tanto de una acción de fuerza que, sin afectar de manera directa a ninguna obra de arte, materializaba la posición de poder de quien la realizaba sobre el artista y sus producciones. Sin embargo, paralelamente a la acción de ETA se daría el encuentro y desencuentro entre la escena artística local.

Como se ha mencionado anteriormente una de las propuestas de los Encuentros fue la difusión del arte vasco a través de una exposición que se celebraría en el Museo de Navarra. Tras el debate de una asamblea de artistas vascos, el 17 de abril, se hace pública la selección de artistas incluidos en la exposición *Arte vasco actual* comisariada por Santiago Amón. Jorge Oteiza, significativamente, se negó a participar, pues para hacerlo había exigido la apertura de un centro para información y gestión cultural de los artistas navarros en colaboración con los del País Vasco, la cesión a este nuevo centro y a la Escuela de Deba del material audiovisual utilizado en los Encuentros, la subvención de ambos centros, y las garantías necesarias de que pudieran participar en las próximas ediciones del evento³⁹. El hecho de que los otros artistas vascos seleccionados participaran en la muestra pese a la negativa de Oteiza permite por tanto interpretar el evento como un nuevo fracaso dentro de las múltiples gestiones que el artista realizó en su vida por aunar fuerzas en torno a un frente cultural unificado. No era el primero de sus fracasos en lograr este objetivo: la exposición en México dos años antes había suscitado críticas sobre su representatividad y la donación de obras de arte de los principales artistas vascos (bajo la etiqueta “Euskadi con el pueblo chileno”) al Museo de la Solidaridad de Chile gestionada desde la Escuela de Deba en apoyo al proceso iniciado por la Unidad Popular de Salvador Allende se disolvió involuntariamente junto a las obras de otros donantes en contra de lo defendido por Oteiza como requisito básico para la donación⁴⁰. En el caso de los Encuentros, fue el propio Oteiza quien decidió no participar para evitar un nuevo fracaso, sin embargo su no participación puede ser interpretada al mismo tiempo como un intento de imponer su posición dominante en torno a la escena artística que se le escapaba, al mismo tiempo que ETA trataba también de imponerse negando a los participantes el éxito de los Encuentros a través de sus bombas. Sin embargo los sucesos ubican también a Oteiza como el único interesado en defender su posición que hacía de la reivindicación de infraestructura artística la condición para participar. En cambio, los demás miembros de la asamblea sí participaron, lo cual añade un componente que los define como enfrentados a Oteiza de una manera muy particular: la asamblea, finalmente representante del colectivo de artistas vascos, queda opuesta a la postura de Oteiza, que presumiblemente defiende la formación de un frente, de lo cual se deriva que el colectivo de artistas prefiere seguir actuando como colectivo a no actuar por no ver cubiertas las expectativas abiertas por Oteiza al reclamar infraestructura artística. De esta manera la formación de un colectivo artístico quedaría supeditada en el pensamiento de Oteiza a la consecución de objetivos mientras que los artistas de la asamblea preferirían difundir su producción artística pese a no ver cumplidos esos objetivos.

La muestra incluiría a Dionisio Blanco, Agustín Ibarrola, Arri y Eduardo Chillida, aunque finalmente sus obras no pudieron verse como se explicará más adelante, y a Javier Morras, Pello Osés, Isabel Baquedano, Remigio Mendiburu, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, José Antonio Sistiaga, Néstor Basterretxea, Mari Paz Jiménez, Carmelo Ortiz de Elguea, Fernando Mirantes, Marta Cárdenas, Juan Mieg, Bonifacio y José Ramón Carrera. Es necesario destacar, antes de continuar con el estudio de la exposición, que en los años cincuenta y sesenta Jorge Oteiza había gozado del apoyo de Juan Huarte que le

³⁹ ZUBIAUR, 2004, p. 269.

⁴⁰ PALACIOS, 2016.

había facilitado un taller en Madrid y le había financiado la productora cinematográfica X Films, además de comprarle algunas esculturas que fueron instaladas en su mansión⁴¹. Este mecenazgo sistemático es clave en la trayectoria artística de Oteiza y permite entender su rechazo a participar en los Encuentros no como la consencuencia de diferencias ideológicas (lo cual podría llevar, incluso, a atribuirle una cercanía con las propuestas de ETA y su Frente Cultural) sino como una táctica que Francisco Javier San Martín denomina de “desbordamiento”, según la cual exigía sistemáticamente mucho más de lo ofrecido en las propuestas que recibía⁴². De esta manera puede establecerse el conflicto entre Oteiza, los otros artistas y los Encuentros como un hito más dentro de la dispersión de la escena que había tratado de unirse hacia 1966. El resto de los artistas prefirió participar en los Encuentros pese a no cumplirse las expectativas de apoyo material adicional a la escena local.

En este contexto se produjo un problema añadido. El día de la inauguración de los Encuentros se habría descolgado la obra de Dionisio Blanco *El proceso de Burgos (1970-1971)*⁴³ argumentando que se pretendía evitar que fuera retirada por las autoridades franquistas⁴⁴. Como gesto de solidaridad Agustín Ibarrola, Arri y Eduardo Chillida retiraron sus obras. Además, en la revista *Triunfo* se publicó un manifiesto de “desolidarización” con los Encuentros firmado por varios artistas. En este manifiesto se criticaba a la organización de los Encuentros y se expresaba el apoyo a los artistas vascos en su conflicto con la misma⁴⁵. Finalmente, la insatisfactoria muestra del arte vasco manchada por la política sería señalada por Pedro Manterola, que haría notar cómo la exposición era “del todo incongruente en el plan de los *Encuentros*” argumentando que, aparte de tener un escenario al margen de los mismos tal y como era el Museo de Navarra, su “espíritu resultaba absolutamente extraño al que los *Encuentros* pregonaban”⁴⁶. Así, la desconexión de la línea de trabajo de los artistas vascos con la del resto de las propuestas artísticas experimentales de los Encuentros se sumaba al conflicto con Blanco y la desatención a las reivindicaciones de infraestructura artística local de Oteiza. Pero a ello habría que añadir finalmente las acciones perpetradas por ETA, las cuales rebasaron las problemáticas entre los artistas y la organización por una acción contra los Encuentros en su conjunto.

Para ETA era habitual la práctica de atentados terroristas contra objetivos patrimoniales simbólicos (con mayor o menor valor artístico reconocido), especialmente contra los conmemorativos del franquismo. Pese a que en el caso de los Encuentros de Pamplona se trataba de un arte experimental diferente al patrimonio que era habitualmente su objetivo, los Encuentros se incluyeron en la agenda de la organización. ETA detonó dos bombas en Pamplona los días 26 y 28 de junio. La primera coincidió con la inauguración de los Encuentros y estuvo dirigida a destruir el monumento del General Sanjurjo. La segunda estaba dirigida al Gobierno Civil, encontrándose en el vehículo de un funcionario del centro. No se suspendieron los Encuentros, aunque según señala Igor Contreras se fue manifestando un estado de desconfianza y psicosis a raíz de rumores sobre la posible existencia de otros artefactos explosivos, lo que llevó a la policía a realizar búsquedas de los mismos perturbando el programa. Asimismo un tercer aviso de bomba llevó a revisar un coche frente a uno de los hoteles donde se encontraban los invitados a los Encuentros⁴⁷.

⁴¹ Pelayo OROZCO, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao, 1978, pp. 144-584.

⁴² Francisco Javier SAN MARTÍN, “Pamplona 72, fase final de un desencuentro” en *Encuentros de Pamplona 1972*, 2009, p. 138.

⁴³ LAU, “Encuentros, Desencuentros y Encontronazos. ARTE SI, HUARTE NO”, *Tierra vasca*, nº 195, septiembre 1972, p. 4.

⁴⁴ José María ESTEBAN, “Conflicto en los “Encuentros de Arte””, *Diario de Navarra*, 28 de junio de 1972, p. 24.

⁴⁵ “Escrito de los participantes”, *Triunfo*, nº 510, 8 de julio de 1972, p.9.

⁴⁶ Pedro MANTEROLA, “Encuentros y desencuentros” en *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, 1997, pp. 43-44.

⁴⁷ Igor CONTRERAS, “Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona”, *Huarte de San Juan Geografía e Historia*, nº 14, 2007, pp. 241-242.

Como justificación argumentada de los atentados se distribuyeron dos octavillas publicadas poco tiempo después en el primer número de *Hautsi*, el citado boletín del Frente Cultural de ETA. La primera octavilla se titulaba *Encuentros 72* y la segunda, que clarificaba y ampliaba la información contenida en la primera, tenía el título de *Más sobre los Encuentros 72*. En ambas se planteaban varias problemáticas y se contemplaban dos características esenciales en la definición de su postura con respecto a los Encuentros: que constituirían una manifestación de la cultura burguesa y que se trataba de una maniobra de integración de la cultura popular vasca en su sistema opresivo⁴⁸. En *Más sobre los Encuentros* se realizaba una teorización crítica acerca del concepto de cultura y la dimensión burguesa y elitista de los Encuentros. Según ETA, la cultura era el conjunto de respuestas que el hombre creaba en su lucha contra el medio, concretamente la cultura popular sería aquella generada por el pueblo: “el pueblo crea cultura en su lucha contra el medio: por tanto, la lucha revolucionaria que el Pueblo Trabajador Vasco desarrolla es una respuesta cultural ante la situación de opresión y explotación en que se encuentra”. Esta proposición llevaba a ligar el concepto de cultura con el pueblo vasco en conflicto con su entorno, por ello se concluía que los Encuentros estaban “en contra de nuestra cultura constituyendo cultura burguesa”. El segundo argumento sostenía que los Encuentros eran una maniobra de integración de la cultura popular vasca en el sistema opresivo franquista, lo ocurrido en el caso de la exposición de arte vasco realizada en el Museo de Navarra se explicaba así: “el Estado Español, consciente del peligro que encierra nuestra cultura, intenta ahora integrarla en sus engranajes con motivo de convertirla en un inofensivo conjunto a su servicio, despojándola de todo contenido revolucionario”. ETA consideraba que los artistas vascos participantes se habían prestado a una “sucias maniobra” y criticaba de manera especial a los que “se auto consideran revolucionarios (¡), cuando en realidad no son sino peleles en manos del Estado a quien dicen combatir”⁴⁹.

Finalmente, en relación con la acusación de que los Encuentros eran parte de la cultura burguesa, en los comunicados se relacionaba su organización con lo que denominó como una “camarilla de grandes capitalistas muy ligados al Opus” lo que los condenaba por parte de ETA a la dimensión de reaccionarios. Pero su postura con respecto a ellos no es simplemente una acción contra los organizadores (aunque éste sea uno de los principales argumentos), era una dura crítica a los artistas vascos y al tipo de arte mostrado en el evento. Esto ubicaría por tanto a ETA en la posición de juez con respecto al arte y la cultura vasca. La organización se desligaba de la escena artística representada en la muestra a la que, a la vez, trataba de subordinar a sus directrices. Así se afirmaba al final del segundo comunicado que

una vez explicado lo que no es cultura popular vasca, solo nos queda apoyar al PTV [Pueblo trabajador vasco] en su lucha por una verdadera cultura nacionalista vasca, conduciendo a las masas para que sean estas las que polarizándose alrededor de nuestro Frente Cultural dirijan el proceso creador de su cultura⁵⁰.

Pero esta polarización en torno al modelo cultural defendido por la organización, no sería una cuestión independiente a la de la actividad política o social de la misma. En este sentido el secuestro de uno de los miembros de la familia Huarte por conflictos laborales en una de las empresas de su titularidad visibilizaría esta cuestión, como se expondrá a manera de conclusión a continuación. Finalmente habría que señalar, que los Encuentros se celebran pese a cancelaciones, desalojos, censuras y abandonos porque la mayor parte de los artistas continuarán su trabajo en ellos junto a la organización, siendo una minoría la que se retiró por un motivo u otro. Así es pertinente recoger el análisis realizado en agosto de 1972 por ETA del evento, justificando que no hubiera mayores intervenciones por considerar que era la labor de los creadores y receptores de aquellas obras de arte la de terminar con la farsa de manera que

⁴⁸ EUSKADI TA ASKATASUNA, *Hautsi: frente cultural por un estado socialista vasco*, Bayona, 1972.

⁴⁹ “Más sobre los Encuentros 72”, en *Encuentros de Pamplona 1972*, 2009, p. 199.

⁵⁰ *Idem*.

Si no hemos conseguido suspender los encuentros hemos conseguido radicalizar las posturas. Así hemos podido comprobar qué artistas están al servicio de la burguesía y quiénes a favor de una cultura popular. Por otra parte, y lo que es más importante, quedó patente ante el pueblo la impresionante falsedad de estos, al comprender que no constituían sino una maniobra burguesa con visos de progresismo. Nuestro objetivo es APOYAR en todo momento a la clase trabajadora de Euskadi en su lucha por una verdadera cultura socialista vasca.⁵¹

Conclusiones

En la asamblea de artistas realizada previamente a los Encuentros de Pamplona se consideró que estos trataban de “explotar una política de prestigio internacional desprovista de los problemas nacionales, ignorando el euskera y descubriendo la postergación en que se mantiene la expresión cultural del pueblo vasco”⁵². Tal análisis apriorístico se presenta, en cierto sentido, como un anticipo de lo que iba a suceder, si bien con matizaciones y de manera precavida dado que la acción de ETA no estaba prevista y solo podía esperarse un fracaso a un nivel artístico del evento y su repercusión (algo que finalmente no ocurrió, ya que los Encuentros pasaron a ser un hito del arte experimental). Si bien es cierto que se desatendieron las exigencias de inversión en cultura de Oteiza, también lo es que los artistas vascos seleccionados participaron finalmente y que, si bien se ejerció la censura, no fue porque las obras estuvieran relacionadas con la identidad vasca sino a causa de otros conflictos que no han sido objeto de estudio en el presente artículo como es el caso, por ejemplo, de la censura de la obra de Blanco alusiva al Proceso de Burgos⁵³. En este sentido, aunque Francisco Javier Zubiaur considera que el momento era muy oportuno para el arte español, enriquecido con las aportaciones del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, la experimentación pictórica de la nueva generación de pintores figurativos en Madrid, la explosión del arte conceptual catalán, las inquietudes por el minimalismo o los nuevos conceptos artísticos y modelos de modernidad⁵⁴, el ambiente político estaba enturbiado de manera directamente proporcional a este deseo de desarrollo del arte experimental en Pamplona. Era también un momento muy oportuno para la acción política por parte de ETA: habían pasado cuatro años de las primeras víctimas mortales de ETA, el guardia civil José Pardines y el policía de la brigada político-social Melitón Manzanas, y dos del Juicio de Burgos contra 16 miembros de la organización, concluyendo en seis penas de muerte que, finalmente, fueron conmutadas por reclusión mayor. El año de 1972 fue, por tanto, un momento en que ETA tuvo una gran visibilidad y se afianzó, al tiempo que estaba sumida en la encrucijada política entre lo nacional vasco y lo obrero proletario. Buen ejemplo de ello fue el papel ejercido por la familia Huarte, que tres meses después de financiar los Encuentros se negaría a aumentar el salario a los trabajadores de Imenasa, tal y como se había acordado con sus representantes en 1970, lo cual llevó a afirmar a ETA que “de ese dinero robado a los obreros estaban hechos estos ‘actos culturales’ que no sirven sino a la burguesía”⁵⁵. Los obreros se pusieron en huelga y se levantaron barricadas sucediéndose enfrentamientos con la policía. La empresa en octubre mandó cartas de despido e hizo una nueva oferta, que no fue aceptada. En ese contexto ETA secuestra a Felipe Huarte pidiendo un rescate de 50 millones de pesetas como medida de presión y finalmente una masiva manifestación hizo ceder a los Huarte y readmitir al personal⁵⁶.

Desde esta perspectiva, el desencuentro en Pamplona no fue tanto artístico como político, ideológico, económico e incluso de clase, lo cual llevó al choque del arte experimental con la realidad material

⁵¹ EUSKADI TA ASKATASUNA, *Acción cultural, en Encuentros de Pamplona 1972*, 2009, p. 200.

⁵² José María ARRIBAS, *40 años de arte vasco (1937-1977)*, San Sebastián, Erein, 1979, pp. 187-192.

⁵³ SAN MARTÍN, 2009, pp. 130-139.

⁵⁴ ZUBIAUR, 2004, p. 252.

⁵⁵ *Encuentros de Pamplona 1972*, 2009, p. 200.

⁵⁶ CONTRERAS, 2007, p. 253.

que encarnaron los atentados de ETA. Los mecenas no eran el único objetivo si bien existía una hostilidad clara de ETA hacia los Huarte que iba más allá del terreno estético o cultural. Los atentados no fueron ejecutados directamente contra ninguna obra (más allá del valor artístico de la escultura del general Sanjurjo), sino contra el modelo cultural que se divulgaba tal y como ilustraban las octavillas. En realidad, se trata de una acción imbricada en la estrategia general de la organización, en ella se entrecruzan varios “frentes” abiertos por ETA. Por ello, como ya se ha apuntado anteriormente, no debe entenderse que los ataques contra los Encuentros tuvieran como única causa que la organización considerase a los Huarte como enemigos. Los Encuentros chocaban con la línea de trabajo en cultura promulgada por ETA y se instauraban como una de las acciones culturales más visibles en el campo artístico. Con los atentados y comunicados referentes a los Encuentros, ETA aprovechó no solo para granjearse el apoyo obrero en el conflicto laboral contra los Huarte sino también para afianzar su propuesta de acción cultural. Se trata de una acción combinada que no se puede desligar de ambos parámetros: el político-cultural y el político-social. Es necesario por lo tanto entender que ETA lleva a cabo una acción de terror contra una forma de arte que le era ajena en lo cultural puesto que la plantilla de artistas asistentes en su mayoría no eran vascos ni tenían una producción artística relacionada con la cultura vasca que ellos definían y finalmente porque los artistas vascos participantes no necesariamente iban a representar sus intereses culturales como organización de masas. La acción no estaba dirigida por tanto contra el arte en general sino contra una producción artística concreta, ligada a unas condiciones de producción (o financiación en este caso) también concretas.

Si se entienden los Encuentros como “arte burgués”, la acción de ETA se inscribiría en un contexto de guerra de clases en la que la organización representaba la vanguardia de un movimiento proletario. La acción no se correspondería necesariamente con una negación total del arte y la cultura, sino con la defensa de la integridad de una cultura popular y vasca que no era la representada en los Encuentros. Según sus comunicados y sus planteamientos de resonancias marxistas, el pueblo se erigiría como el creador de la cultura a través de su lucha contra el medio. Frente al arte de los Encuentros, ETA valora la cultura del pueblo vasco así como su lucha revolucionaria como respuesta cultural. A la vez posicionan su Frente Cultural como el polo alrededor del cual debían darse los procesos de creación cultural⁵⁷. En el comunicado además se niega lo que no es cultura popular vasca y en este sentido la violencia ejercida sobre un objeto simbólico como es la estatua de Sanjurjo así como sobre los propios Encuentros plantean la doble negación, por una parte, de la historia del régimen a través de una figura de vital importancia para el militarismo franquista y, por otra, de las artes de vanguardia internacionales que se exhibían en los Encuentros. Esta doble negación mostraría así la fuerza que la organización trataba de tener sobre el campo artístico y su capacidad de reformulación de las propuestas artísticas que no fueran afines al Frente Cultural que trataba de formar. Sobre todo muestra cómo la acción cultural de ETA no es un hecho aislado sino que se encuentra ligada a la acción en lo político, económico y social, a una guerra total nacional y de clase.

Si bien el trabajo cultural de ETA se dio en otras áreas más ligadas a la cultura popular, las tradiciones y la lengua, y no al arte como tal, es necesario resaltar que el trabajo posterior para los artistas vascos se realizaría con una necesaria influencia de los postulados de la organización. El resultado será, en unos casos, la autocensura o el tratamiento de la problemática vasca en un contexto elitista, reducido y de gran complejidad para su lectura. En otros casos puede interpretarse una adhesión a los requisitos creativos de ETA, a unos presupuestos políticos que no son realmente panfletarios y a los que también era posible una adhesión involuntaria o inconsciente, de forma que se continúa la línea de trabajo en torno a la cultura vasca y la creatividad endógena promovida en los comunicados. Juan Luis Moraza relataba en relación al ambiente de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao que Jorge Oteiza convocó a profesores y estudiantes en

⁵⁷ “Más sobre los Encuentros 72”, en *Encuentros de Pamplona 1972*, 2009, p. 199.

el salón de actos y “amenazó con un comando de ETA si la Escuela no cambiaba *de pe a pa*”⁵⁸. Esta realidad pone de manifiesto una vez más que este tipo de acción violenta sobre el campo artístico no es de negación total del arte, sino de presión para la reformulación de la producción artística, de adhesión al Frente Cultural que la organización postulaba y que, en el caso mencionado por Moraza, Oteiza se apropió (si bien no es este el caso de Pamplona). Debe revisarse por tanto la posición de los Encuentros dentro de la historiografía artística, ya no solo como sugería Jesús Carrillo dentro de los cambios producidos durante la última década en la construcción de la memoria del arte experimental⁵⁹, sino también como parte de ese contexto violento que ha conducido quizás al arte vasco hacia su actual hermetismo semántico, hacia la complejización de su lectura desde la década de 1980, en lo que puede considerarse un repliegue hacia otros campos culturales que eran de poco interés para ETA hasta que, en 1997 atentó contra el Museo Guggenheim de Bilbao.

Merece la pena concluir este análisis de la acción de ETA contra los Encuentros de Pamplona con la lectura que realiza José Díaz Cuyás. Éste planteaba el problema de cómo tomar en serio el arte experimental ante la contingencia social que suponían los atentados, en visible materialización de lo que fue el desencuentro entre arte y política que se produjo en Pamplona, donde la situación política llevó a ETA a negar unas propuestas artísticas de cara a reformular la escena cultural. Así, con referencia a la obra de un artista en los Encuentros, Luis Muro, que pegó por las paredes pequeños objetos que parecían bombas, Díaz Cuyás cuestionaba el poder logrado por la dimensión política de los Encuentros sobre la dimensión artística “¿cuál podía ser la interpretación del ‘signo’ bomba en Pamplona en 1972? Y, sobre todo, ¿qué podía hacer allí ese ‘signo’ artístico en competencia con los bombazos-signo de ETA? O, dicho de otro modo, ¿cómo podían tomarse en serio –como arte moderno y serio– las ‘bombas’ de Muro frente a la imponente y ensordecedora seriedad de las bombas etarras?”⁶⁰.

DANIEL PALACIOS GONZÁLEZ (Móstoles, 1991) es gestor cultural e historiador del arte. MA in Cultural Policy and Management por la Univerzitet umetnosti u Beogradu y Master 2 Développement de Projets Artistiques et Culturels Internationaux por la Université Lyon 2, se graduó en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid con Premio Extraordinario al Mejor Expediente Académico y realizó estudios en la misma área en la Universidad de Chile como becario del Centro de Estudios de América Latina. Ha sido Profesor Asistente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente en Santiago de Cuba donde también realiza estudios de Maestría en Desarrollo Cultural Comunitario como becario de posgrado de la Fundación Mutua Madrileña. Ha sido investigador en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago de Chile, becario en el Museo de América en Madrid y becario de colaboración en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

Email: danielpalaciosgonzalez@hotmail.es

⁵⁸ Ukiri SALABERRIA, “Juan Luis Moraza. Escultor. Entrevista.”, *Euskonews*, nº 490, 12-16 de junio de 2009 [en línea], http://www.euskonews.com/0490zbn/elkar_es.html, [Consulta: 30 de abril de 2014].

⁵⁹ Jesús CARRILLO, “Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70” en Manuel BORJA-VILLEL *et al.*, *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 71-75.

⁶⁰ José DÍAZ CUYÁS, “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”, *Desacuerdos*, nº 1 (2003), pp. 17-73.

ESTUDIOS

La planta alta del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla

The Upper Floor of the Palace of Peter I in the Alcázar of Seville

Antonio Almagro Gorbea
Escuela de Estudios Árabes de Granada (CSIC)

Fecha de recepción: 7 de enero de 2016
Fecha de aceptación: 3 de febrero de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 69-115
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.004>

RESUMEN

Este artículo analiza un aspecto singular del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla, que es la existencia de una planta alta con espacios protocolarios, algo nada corriente en edificios similares andalusíes. Para ello se estudia la forma y extensión de esta planta sobre la base de datos arqueológicos y documentales, aportando imágenes de la reconstrucción hipotética de esta parte del palacio y estudiando su función original. Se estudian también las modificaciones que esta la zona alta del palacio sufrió en época de los Reyes Católicos.

PALABRAS CLAVE

Palacio. Arquitectura. Al-Andalus. *Qubba*. Escalera. Planta alta. Reyes Católicos.

ABSTRACT

This article discusses a singular aspect of the Palace of Peter I in the Alcázar of Seville, namely the existence of an upper floor with formal spaces, something not current in analogous Al-Andalus buildings. The form and extent of this floor is analyzed on the basis of archaeological and documentary findings, and a hypothetical reconstruction of this part of the Palace is proposed as well as a study of its original function. Finally, the article considers the modifications undergone in this upstairs area of the palace during the reign of the Catholic Monarchs.

KEY WORDS

Palace. Architecture. Al-Andalus. *Qubba*. Staircase. Upper floor. Catholic Monarchs.

Introducción¹

Conocer la forma de un edificio en su estado original, sobre todo cuando ha sufrido alteraciones de consideración, es un objetivo necesario si deseamos entender su funcionamiento y sus significados. Éste ha

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “La arquitectura residencial de al-Andalus: análisis tipológico, contexto urbano y sociológico. Bases para la intervención patrimonial” (HAR2011-29963 ARTE), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento.

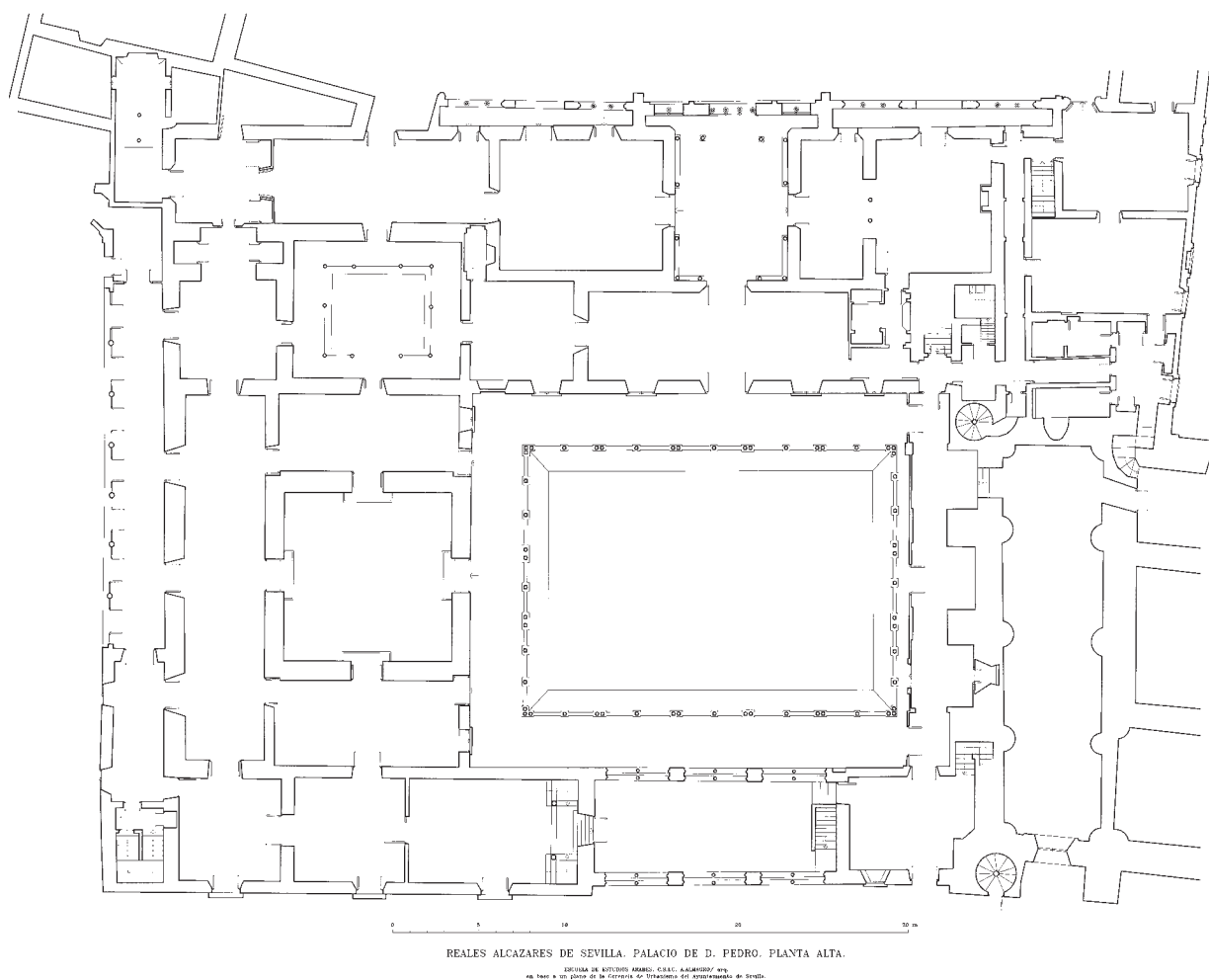


Fig. 1. Planta alta actual del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla (A. Almagro).

sido uno de los objetivos que he tratado de lograr en las investigaciones por mí desarrolladas en el Alcázar de Sevilla, con una dedicación muy especial a la gran intervención acometida por Pedro I en la segunda mitad del siglo XIV. De lo que fuera su residencia privada, lo que hoy se denomina Palacio de D. Pedro o Palacio Mudéjar y en su época Cuarto Real, es el piso superior, mencionado en los documentos como Cuarto Real Alto (fig. 1), el que se nos presenta con mayores incógnitas en relación a su disposición original por las transformaciones a las que fue sometido en épocas posteriores².

En diversos trabajos anteriores he realizado algunos análisis de esta planta alta del palacio de Pedro I³, aunque sin profundizar en demasía en ciertos aspectos fundamentales como son muchas de las razones en

² Diversos autores han abordado anteriormente algunos aspectos parciales y han aportado datos importantes sobre el tema pero en ningún caso se ha planteado una hipótesis sintética y sobre todo, nunca se formalizó mediante una adecuada planimetría (Ana MARÍN FIDALGO, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, 1990, p. 84). Recientemente Concepción RODRÍGUEZ MORENO, en su tesis doctoral por mí dirigida, ha tenido a su disposición mis hipótesis y la información en que se basan (*El Palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla, Estudio y análisis*, Sevilla, 2015).

³ Antonio ALMAGRO (dir.), *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIV. The Alcazar of Seville in the 14th Century*, DVD, Granada, 2006; Antonio ALMAGRO, "El Alcázar de Sevilla. Un palacio musulmán para un rey cristiano", *Cristianos y musulmanes en la*

que se sustentan las hipótesis que he ido planteando, especialmente a través de imágenes de reconstrucciones virtuales del palacio de las que en general, y por razones de oportunidad, su difusión ha precedido a su justificación científica.

Además, mis propias teorías han ido experimentando ligeras correcciones y retoques a partir de nuevos hallazgos, de profundizar en datos ya conocidos y de reflexiones más sosegadas, algunas fruto de las observaciones, reparos o propuestas de otros colegas. Llegados a este momento, creo necesario explicitar todo lo que hasta ahora he podido averiguar sobre el tema al considerar que todo ello tiene una consistencia suficiente y que sin descartar que puedan producirse nuevos hallazgos que obliguen a realizar rectificaciones, tampoco creo que éstas puedan ser excesivamente significativas.

Por otro lado, hay que considerar que la planta alta del palacio de Pedro I nunca se ha analizado con el suficiente detenimiento ni se ha tratado de discernir en ella, con el necesario detalle, las fases constructivas y la forma que fue teniendo a lo largo del tiempo⁴. Aunque en nuestro estudio vamos a centrarnos fundamentalmente en su primera fase, la relativa al proyecto inicial de Pedro I, no dejaremos de hacer algunas precisiones respecto a las sucesivas modificaciones de que fue objeto en periodos posteriores.

La existencia de una planta alta en la primera etapa del edificio constituye un tema de enorme importancia dentro del estudio de la arquitectura de tradición andalusí, ya que son muy pocos los casos en que han llegado hasta nosotros las estructuras altas de los edificios residenciales de al-Ándalus. Es idea ampliamente aceptada que las casas y palacios andalusíes se desarrollaban fundamentalmente en planta baja⁵. Sobre todo sus salas o salones principales están siempre al nivel del patio teniendo acceso directo desde éste, muchas veces a través de un pórtico. Esta hipótesis viene además avalada por la ausencia de escaleras o a lo sumo, por la presencia de éstas con pequeño tamaño y ubicadas en lugares poco representativos. Sólo en las crujías secundarias de las viviendas, en donde se sitúan las cocinas o cuartos de almacén, suelen existir plantas altas o alforfas, cuya reducida altura libre, sumada a la de la planta baja, iguala a la de los salones principales⁶.

En época tardía, en al-Ándalus, se produjo un fenómeno de sobreelevación de las viviendas apareciendo al final del período nazarí plantas altas que repiten el esquema de la baja, solución que pervivió en casi todas las viviendas moriscas, al menos en Granada⁷. Pero en la arquitectura palatina, las plantas altas

Península Ibérica: la guerra, la frontera y la convivencia. XI Congreso de Estudios Medievales, León 2007, León, 2009a, pp. 349-356; Antonio ALMAGRO, “Los palacios de Pedro I de Castilla. La arquitectura al servicio del poder”, *Anales de Historia del Arte*, 23, Núm. Especial (II) (2013), pp. 45-47, http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.42830

⁴ El valioso trabajo de Ana MARÍN FIDALGO, 1990, aborda las transformaciones aunque de manera discontinua al seguir un recorrido cronológico que se extiende a todo el Alcázar. También los estudios realizados con ocasión de la restauración de las armaduras de esta planta alta aportan informaciones puntuales de gran interés (Inmaculada RAMÍREZ LÓPEZ y Constantino RODRÍGUEZ MÉNDEZ, “Restauración de las armaduras del Dormitorio del Rey D. Pedro y del Mirador de los Reyes Católicos del Cuarto Real Alto”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 3 (2002), pp. 36-51. Inmaculada RAMÍREZ LÓPEZ, Irene RAMÍREZ LÓPEZ y Cecilia CAÑAS PALOP, “Restauración de la armadura de la Saleta de la Reina en el Cuarto Real Alto”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 4 (2003), pp. 26-49. Inmaculada RAMÍREZ LÓPEZ, Irene RAMÍREZ LÓPEZ y Cecilia CAÑAS PALOP, “Recuperación de la armadura del Antecorridor en el Cuarto Real Alto”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 7 (2006), pp. 40-77. Inmaculada RAMÍREZ LÓPEZ, Irene RAMÍREZ LÓPEZ y Cecilia CAÑAS PALOP, “Estudio y restauración de la armadura del Antecorridor de Gala en el Cuarto Real Alto”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 8 (2007), pp. 20-53. Inmaculada RAMÍREZ LÓPEZ, Irene RAMÍREZ LÓPEZ y Cecilia CAÑAS PALOP, “Estudio y restauración de la armadura del Comedor de Ayudantes en el Cuarto Real Alto”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 9 (2008), pp. 40-79. Inmaculada RAMÍREZ LÓPEZ, Irene RAMÍREZ LÓPEZ y Cecilia CAÑAS PALOP, “Estudio y restauración de la armadura del Antecorridor de Familia en el Cuarto Real Alto”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 11 (2010), pp. 62-101. Inmaculada RAMÍREZ LÓPEZ, Irene RAMÍREZ LÓPEZ y Cecilia CAÑAS PALOP, “Estudio y restauración de la armadura del Comedor de Familia en el Cuarto Real Alto”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 12 (2011), pp. 40-85).

⁵ Antonio ALMAGRO y Antonio ORIHUELA, “De la casa andalusí a la casa morisca: evolución de un tipo arquitectónico”, en Jean PASSINI (coord.), *La ciudad medieval: de la casa al tejido urbano, Actas del I Curso de Historia y Urbanismo Medieval*, Cuenca, 2001, p. 51.

⁶ Julio NAVARRO PALAZÓN y Pedro JIMÉNEZ CASTILLO, “Plantas altas en edificios andalusíes. La aportación de la arqueología”, *Arqueología Medieval*, 4 (1996), p. 112.

⁷ ALMAGRO y ORIHUELA UZAL, 2001.

siguieron siendo raras y con un carácter residual y privado, si exceptuamos la crujía sur del palacio de Comares, en donde sí existió un salón alto que debió tener cierta importancia⁸. No obstante, la existencia de esta elevación de la crujía en este caso concreto pudo estar justificada por la necesidad de preservar la intimidad del patio impidiendo vistas desde las construcciones externas situadas a mayor altura a causa de la topografía del terreno.

Por este motivo, la presencia de una planta alta con salas de aparato en el palacio de Pedro I tiene un interés especial por su singularidad, que aun en el caso de que no respondiera a una verdadera innovación, sí constituiría, cuando menos, una rareza su pervivencia, en el supuesto de que hubieran existido otros casos en edificios islámicos que no hayan llegado hasta nosotros.

Más adelante tendremos ocasión de abordar las funciones, sobre todo protocolarias, que albergó esta planta alta y sus posibles paralelos en la arquitectura de otras áreas islámicas, así como otros precedentes, tanto dentro de las construcciones del mismo monarca como anteriores.

Algunas consideraciones sobre la planta baja

Antes de abordar la parte sustancial de nuestro estudio quisiera también analizar algunos detalles de la planta baja que afectan a mi hipótesis de cómo fue ésta inicialmente. Resulta bastante evidente que la planta baja de este palacio sufrió pocas alteraciones a lo largo del tiempo y que por tanto, su estructura es básicamente la primitiva⁹. Sin embargo, existen detalles que tienen que ver con algunos huecos de paso y ciertas ventanas cuya existencia en origen es cuestionable. Entre los primeros cabe mencionar los que comunican alcobas con otros espacios que no son las salas de las que aquéllas son satélites. Es bien conocido que en las casas y palacios andalusíes, las alcobas y alhanías¹⁰ están relacionadas o forman parte de las salas o salones principales de la unidad residencial y constituyen las zonas de carácter más privado de toda la vivienda, por lo que nunca tienen comunicación mas que con aquéllas. La asunción de estas formas espaciales en la arquitectura palatina castellana trajo consigo un uso distinto y las alcobas, presentes en gran número de edificios palatinos, aparecen frecuentemente comunicadas con otras estancias distintas de las salas. Buenos ejemplos de ello los tenemos en los alcázares de Segovia y Guadalajara¹¹. En el primero, una de las alcobas tuvo función de salón del trono: la sala del Solio. En el otro, las alcobas tienen comunicación directa con el patio y con la alcoba de la crujía contigua. Algunas puertas interiores de paso en este palacio sevillano parecen seguir esta pauta aunque no por ello dejen de plantear dudas¹². Tal es el caso de la que comunica la alcoba oriental del “cuarto de los Infantes” con la sala que se supone pudo ser la capilla del palacio¹³.

Varias razones hay para considerar esta puerta como moderna. La primera es que es el único hueco que comunica una alcoba con un espacio distinto de la sala a la que se subordina y que carece de galces y de hojas de cierre de carpintería, ya que todos esos huecos que están abiertos en contra de la “lógica” de la arquitec-

⁸ Antonio ORIHUELA UZAL, *Casas y palacios nazaries, Siglos XIII-XV*, Barcelona, 1996, pp. 95-97.

⁹ Para un buen conocimiento de la estructura actual del Alcázar puede verse la publicación de nuestro levantamiento: Antonio ALMAGRO GORBEA, *Planimetría del Alcázar de Sevilla*, Granada 2000. Una versión digital actualizada puede descargarse desde <http://hdl.handle.net/10261/20325>.

¹⁰ Distinguiamos como alcoba aquellos espacios independientes especialmente de la sala pero subordinados a ella y comunicados por una puerta, mientras la alhanía es el espacio extremo de la sala diferenciado de ésta mediante uno o varios arcos cuya luz es casi igual a la anchura de aquélla. Estas últimas son más características de los periodos finales de al-Ándalus. Curiosamente, en el palacio de Pedro I conviven ambas soluciones.

¹¹ Antonio ALMAGRO, *Palacios medievales hispanos*, Madrid, 2008, pp. 59-61 y 72-76.

¹² Estas dudas podrían sin duda esclarecerse si se pudiera analizar la fábrica interna de los muros, eliminando el revoco que los recubre, cosa que hoy por hoy no resulta factible.

¹³ MARÍN FIDALGO, 1990, p. 84; ALMAGRO, 2009a, p. 347.

tura andalusí poseen sistemas de cierre como para poder salvaguardar dicha “lógica” en caso necesario, cosa que no ocurre en los huecos de acceso a las salas ni en los de comunicación entre éstas y las alcobas. La segunda razón a favor de considerar esta puerta como moderna es la factura de su decoración de yesería, sobre todo la del intradós del arco, hecha a base de placas obtenidas con molde y torpemente ajustadas, sobre todo en la clave, algo insólito para una decoración del siglo XIV¹⁴. Finalmente hay que considerar su disposición asimétrica en ambas caras del muro tanto de la capilla como de la alcoba, por ser esta última más ancha que la primera, lo que genera composiciones de la decoración totalmente desequilibradas.

Parecidas dudas plantean otra serie de puertas y ventanas abiertas hacia el exterior. Las dos puertas existentes en la alhania occidental¹⁵ de la sala principal del patio de las Muñecas son obviamente modernas, pues las alhánias en este palacio sí siguen las pautas de las andalusíes. Lo mismo cabe decir de las distintas ventanas abiertas hacia el norte en esta sala y en su alcoba oriental, así como la que se abrió en el segundo vestíbulo del palacio. De la cronología de estas aberturas hay datos documentales y algunas se cerraron por el exterior posteriormente, aunque aún quede parte de su hueco visible por dentro¹⁶. Alguna mayor duda cabría respecto a las puertas y las ventanas que dan a los jardines en las salas de los Infantes y en la del Techo de Felipe II. En ambas, la lógica funcional de lo andalusí nos inclina a pensar que las comunicaciones de paso no existían en origen dado el carácter eminentemente introvertido de esta arquitectura. También en estos casos la burda decoración que orna los huecos incita a pensar en su modernidad. Pero además, en ambos casos hay datos documentales escritos y gráficos que lo aseveran. En el primer caso, la litografía de Girault de Prangey¹⁷ que representa una vista desde el Patio de las Muñecas hacia el Salón de Embajadores y la Sala de los Infantes dibuja una ventana donde ahora hay puerta, de características similares a las que tienen las dos alcobas adyacentes a dicha sala. Como en el paramento exterior del muro en que se abren los huecos se ven recercados de fábrica de ladrillo unidos a las verdugadas y cadenas que recercan también los cajones de tapia en los tres huecos, todo permite suponer que la sala y las dos alcobas se iluminaban con tres ventanas geminadas que en este lado quedaban a notable altura del suelo del jardín exterior al no existir la actual galería. La relación de obras ejecutadas entre 1854 y 1857 incluidas en el informe de José de la Coba confirma la apertura moderna de esta puerta¹⁸.

En las Sala del Techo de Felipe II, tanto la puerta como las dos ventanas, creo que son modernas. Primero por la lógica introversión del palacio ya aludida que haría pensar en la ausencia de huecos hacia afuera. Segundo, porque las ventanas en este caso quedaban a muy baja altura al estar el suelo exterior a la misma cota que el interior. Tercero, por la decoración del arco de la puerta y la extraña disposición del hueco de las ventanas que difiere de las antes mencionadas y de las que se abren hacia el patio de las Doncellas, éstas últimas originales sin lugar a dudas. Y finalmente, porque en la planimetría histórica y en las pocas imágenes que tenemos de este espacio¹⁹ aparecen distintos huecos que van variando en el tiempo pero que hasta las obras de 1854-57 no aparecen como en la actualidad. Mi opinión es que este muro en su origen debió ser seguramente ciego²⁰. Con todas estas consideraciones hemos dibujado el plano de la fig. 2.

¹⁴ Debo indicar que en el plano de Van der Borcht esta puerta aparece con galces para carpintería, pero el mero hecho de que en la restauración de mediados del XIX se reformara eliminándolos y añadiendo la decoración que ahora presenta nos estaría indicando que no tenían ornato y que no era por tanto una puerta original.

¹⁵ Aunque el palacio tiene una desviación de su eje de unos 45° respecto a la dirección Norte-Sur, por simplificar las descripciones optaremos por considerarlo orientado según los puntos cardinales de modo que la fachada principal la supondremos orientada al Norte.

¹⁶ Rosario CHÁVEZ GONZÁLEZ, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, 2004, pp. 32-34; Antonio ALMAGRO (coord.), “La portada del palacio de Pedro I. Investigación y restauración”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 10 (2009b), p. 22.

¹⁷ Joseph-Philibert GIRAULT DE PRANGEY, *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Seville et Grenade : dessins et mesurés en 1832 et 1833*, Paris, 1841, Seville Pl. V.

¹⁸ CHÁVEZ GONZÁLEZ, 2004, p. 253.

¹⁹ Véase, por ejemplo, el plano de Sebastián Van der Borcht (MARÍN FIDALGO, 1990, fig. 279).

²⁰ En la relación de obras de José de la Coba se afirma haber encontrado restos de ventanas originales, cosa que debemos tomar con cierta prevención (CHÁVEZ GONZÁLEZ, 2004, p. 252).

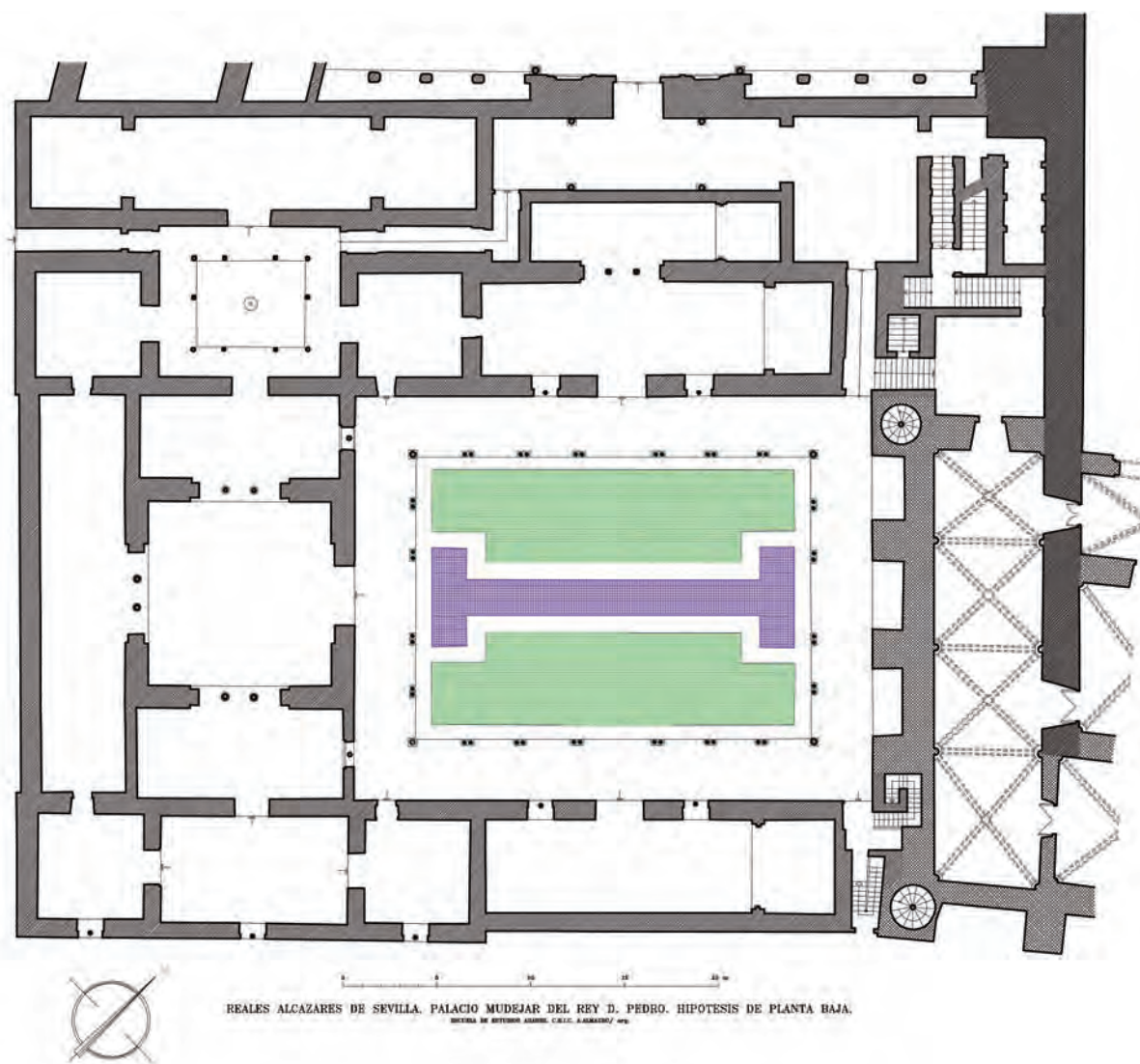


Fig. 2. Planta baja hipotética del palacio de Pedro I (A. Almagro).

Finalmente quiero apuntar una hipótesis respecto a la sala de la Media Naranja. Se ha venido manteniendo que en la construcción del palacio de Pedro I concurren operarios toledanos y granadinos, estos últimos facilitados por su aliado y amigo Muhammad V²¹. Se aduce principalmente el hecho de que la decoración de los triples vanos existentes en la mencionada sala sea distinta en su cara externa respecto a la interna. Las caras externas resultan más arcaizantes, y son acordes con la ornamentación de las salas a las que pertenecen, que incluye motivos de influencia artística cristiana, razón por la que se atribuyen a artífices provenientes de Toledo, citados por otro lado en la epigrafía de la puerta del salón²², y de la propia Sevilla. En los lados que dan al espacio interior de la sala la ornamentación es más “granadina”, no manifestándose por ejemplo, las dovelas de los arcos.

²¹ Basilio PAVÓN MALDONADO, *Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana, III, Palacios*, Madrid, 2004, p. 586.

²² Pedro CANO ÁVILA y Aly T. M. ESSAWI, “Estudio epigráfico-histórico de las inscripciones árabes de los portales y ventanas del Patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I en el Real Alcázar de Sevilla”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 5 (2004), Lam. 1.

Sabemos que el techo de esta sala es mucho más tardío ya que en una inscripción descubierta en el siglo XIX se da el nombre del maestro ejecutor y la fecha de su realización, 1427, en tiempos de Juan II. Por otro lado la espléndida estructura de esta cúpula resulta demasiado elaborada para que pudiera haberse construido medio siglo antes, en que lo normal hubiera sido una armadura ochavada como la que cubre la Sala del Consejo del Cuarto del Yeso. Por estos motivos cabe preguntarse si la decoración de este salón no será coetánea de la cúpula y por tanto más tardía que la del resto del palacio. Esto podría deberse a que fuera rehecha por causa de haberse destruido o deteriorado la anterior, quizás por algún incendio, o simplemente porque no se llegó a terminar en tiempos de D. Pedro²³. Creo que esta hipótesis debiera ser considerada en un futuro análisis de este singular espacio.

Metodología

El actual piso alto del palacio se extiende sobre la totalidad de la planta baja salvo en los patios y en el Salón de la Media Naranja o Salón de Embajadores²⁴. Sin embargo, distintos datos documentales y otros detalles, como la existencia de espacios residuales de entreplanta en algunas zonas, permiten afirmar que en sus orígenes no fue así.

Existen distintas claves o indicios para poder establecer en qué zonas hubo planta alta. La primera clave es ver la existencia de decoración en las estancias altas que pueda atribuirse sin dudas al siglo XIV. Estos indicios sólo existen en dos ámbitos, la Sala de Audiencias junto a la fachada principal del palacio y el llamado dormitorio del Rey D. Pedro. Existe un pequeño resto de decoración epigráfica en el camaranchón situado bajo la cubierta del salón situado al sur de la Sala de Audiencias y que sin duda correspondió a la ornamentación original de este salón.

Otros indicios para conocer sobre qué espacios de la planta baja hubo habitaciones en la alta nos lo proporcionan los techos que cubren actualmente las salas inferiores. En la primera construcción, en las estancias sobre las que se dispuso otras encima, los techos se hicieron con alfarjes planos, salvo en las alhánias de los aposentos del rey y de la supuesta capilla en donde hay bóvedas o techos tridimensionales a una cota más baja y en la recámara de monarca en donde hay un techo con forma de bóveda de cañón apuntada hecha de madera pero a una cota que no interfiere con el nivel del piso alto. Donde se han conservado techos de este tipo, especialmente con la decoración y la heráldica de tiempos de Pedro I, podemos asegurar que hubo habitación encima. Esto nos permite afirmar que hubo planta alta sobre los vestíbulos del palacio, sobre los aposentos del monarca, sobre la alcoba que comunica éstos con el patio de las Muñecas y sobre la sala de los Infantes y sus alcobas adyacentes. Aquellos espacios que no tenían estancias encima debían estar cubiertos con armaduras de par y nudillo para sostener los tejados. Cuando se decidió posteriormente extender el piso alto a toda la planta, estas armaduras constituían un estorbo al tener sus hileras por encima del nivel del piso, por lo que tuvieron que ser desmontadas y sustituidas por nuevos techos planos. Según la datación de los mismos podemos saber en qué momento se produjo la creación de una estancia nueva en el piso alto. Así, sobre las habitaciones existentes en torno al Patio de las Muñecas, que poseen techos con heráldica de los Reyes Católicos, podemos saber que se

²³ Bien es cierto que sobre el zócalo de alicatado aparecen los cartuchos, habituales en otras salas del palacio, con la inscripción cífica “Gloria a nuestro señor el sultán D. Pedro”.

²⁴ El nombre de Salón de Embajadores no aparece en ningún documento anterior a mediados del siglo XVIII. El primero que conozco donde se cita con este nombre es el plano de Sebastián Van der Borcht de 1759. Quizás se adoptó esta denominación porque en la estancia de la familia real entre 1728 y 1733 se usara para recepciones diplomáticas. Anteriormente siempre se le menciona como Sala de la Media Naranja, sin duda aludiendo a la forma hemisférica de su techo. La pretendida referencia a unos embajadores en la epigrafía de la puerta de esta sala según la lectura de Rodrigo AMADOR DE LOS RÍOS (*Inscripciones Árabes de Sevilla*, Madrid, 1875, p. 143) ha quedado desmentida por estudios recientes (CANO ÁVILA y ESSAWI, 2004, p. 62, Lam. 1).

amplió la planta alta en esa zona en tiempos de estos monarcas. Sobre la sala del Techo de Felipe II y las otras dos que rodean a la Sala de la Media Naranja, que hoy presentan artesonados renacentistas, se extendió la planta alta en tiempos de este rey. La sala del Techo de Carlos V tiene una problemática distinta, lo mismo que las situadas sobre la Sala de los Infantes, pues los espacios dispuestos sobre ellas sufrieron distintas transformaciones que analizaremos en su momento.

En muchos casos, las armaduras de cubierta desmontadas en la planta baja se reutilizaron para cubrir las nuevas habitaciones de la alta, aprovechando las propiedades que ofrece la carpintería de armar española²⁵ de poder desmontar los faldones enteros y recolocarlos en otra posición siempre que el nuevo local tenga similares dimensiones que el anterior. Este reemplazo, generalmente seguido de una redacción pictórica, se ha podido comprobar en la mayor parte de los techos de la planta superior²⁶.

Otros indicios útiles para nuestro estudio nos lo ofrece la presencia de varias escaleras para acceder a esa planta, a las que por su singularidad les dedicaremos una especial atención. Basta decir por ahora que existen tres escaleras bien identificables y que prueban que el piso alto no tuvo continuidad en toda la planta por lo que requirió que cada zona contara con su propio acceso.

Otros vestigios que aportan información para el objeto de nuestra investigación son los relativos a los restos de las cornisas originales con forma de caveto, de las que existen varios fragmentos y que en algún caso marcan los límites de la planta alta al corresponder a las caras de distintos volúmenes del piso superior. En concreto se ha conservado la casi totalidad de la cornisa del lado norte del volumen de la Sala de la Media Naranja²⁷. Aunque esta sala no tuvo planta encima a causa de su gran altura, su cornisa se halla prácticamente al mismo nivel que las de los cuerpos del piso alto. Por la altura en que se encuentra esta cornisa es posible que este volumen del edificio contara con una sobreelevación octogonal similar a la que tiene la Sala de la Justicia en el Cuarto del Yeso.

Pero los restos de cornisa más interesantes se conservan en el camaranchón situado bajo la cubierta de la crujía norte. Pueden allí verse dos fragmentos importantes de la cornisa del ala occidental de esa crujía, uno correspondiente al lado sur y otro al lado oeste, que nos marcan perfectamente los límites occidentales de la planta alta por ese frente, ya que el otro límite lo proporciona la propia fachada del palacio. De otros restos de cornisas y de más vestigios tendremos ocasión de hablar cuando abordemos el estudio de los tejados del edificio.

Nos hemos servido también, como es lógico, de la documentación escrita disponible, que desgraciadamente en ningún caso corresponde a la época de construcción del palacio pero que cuando habla de reformas posteriores en algunos casos da indicios sobre cómo estaba anteriormente. También en ocasiones resulta de gran ayuda la documentación gráfica, muy escasa hasta mediados del siglo XIX pero abundante a partir de la invención de la fotografía. Son los primeros grabados de que disponemos, anteriores a las reformas decimonónicas, los que nos ofrecen datos sustanciales, ya que en algunos detalles podemos interpretar que nos muestran las soluciones originales.

Otra información igualmente de interés para este estudio es la que nos han proporcionado los análisis de dendrocronología realizados, que nos permiten precisar la fecha de determinadas estructuras, especialmente de la cubierta, y por tanto atribuir al origen del edificio algunas disposiciones de cubrición que analizaremos especialmente al hablar de los tejados y su forma primitiva.

²⁵ Igual que se pueden prefabricar en taller los paños completos de la armadura, se pueden desmontar y volver a montar en otro lugar con bastante facilidad (Enrique NUERE MATAUCO, *La carpintería de armar española*, Madrid, 1990, p. 97, fig. 183).

²⁶ RAMÍREZ LÓPEZ *et al.*, 2002; 2003; 2006; 2007; 2008; 2010; 2011.

²⁷ Miguel Ángel TABALES RODRÍGUEZ y Cristina VARGAS LORENZO, "La arqueología en el Alcázar de Sevilla. Nuevos estudios en el recinto primitivo e investigaciones derivadas de hallazgos casuales (2012-2014)", *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 15 (2014), pp. 42-49.

Descripción

El acceso: Las escaleras

La presencia de esta planta alta supuso necesariamente la construcción de escaleras para el acceso al piso superior, elementos que en la arquitectura coetánea se resuelven de forma muy distinta a la que encontramos en este palacio. Generalmente, las escaleras medievales de la arquitectura cristiana situadas en el interior de los edificios suelen ser de caracol, como en el caso del Cuarto del Caracol, inmediato a éste. Esta solución resuelve el problema de la subida a los pisos altos de forma ingeniosa y con notable economía de medios, aunque carece de cualquier viso de monumentalidad por no permitir visiones espaciales de conjunto, aparte de ser bastante incómoda. En el área de la Corona de Aragón, fueron habituales las escaleras exteriores a la intemperie, generalmente resueltas con un solo tiro, o a lo sumo dos de trayectoria ortogonal, mucho más vistosas y de mayor prestancia, aunque el hecho de quedar sometidas a las inclemencias del tiempo les reste comodidad. En la arquitectura andalusí las escaleras suelen ser elementos secundarios de poca relevancia, resueltos en espacios de planta cuadrada y que giran alrededor de un machón central siempre en el sentido contrario al de las agujas del reloj.

El palacio de D. Pedro presenta la singularidad de tener dos escaleras para el acceso a los aposentos principales del piso alto, pero con la particularidad añadida de que ambas se hallan contiguas una a la otra, están perfectamente cubiertas y no son de caracol, sino de tiros rectos. Tenemos que remontarnos a Madinat al-Zahra²⁸ para encontrar escaleras semejantes que ascienden entre dos muros paralelos con arcos de entibo transversales que fragmentan el espacio permitiendo su cubrición a base de bóvedas cuadradas o ligeramente oblongas que se van escalonando a medida que asciende la escalera. Las bóvedas son de espejo o de arista, aunque en algunos tramos también hay techos planos.

Una de las escaleras (fig. 3), la que vamos a denominar escalera “pública”, arranca desde un pequeño vestíbulo cubierto con bóveda de espejo, al que se accedía desde el segundo zaguán de entrada al palacio. Sube en dirección perpendicular a la fachada hasta un descansillo en el que gira 180° para continuar en dirección contraria terminando su recorrido junto a la fachada del Patio de la Montería. El primer tramo se cubre con tres bóvedas de espejo que se sustentan sobre arcos de herradura que arrancan de pilares adosados a las paredes (fig. 4). El descansillo ocupa dos ámbitos cubiertos con techos planos mientras que el segundo tramo tiene dos bóvedas de arista, habiendo desaparecido una tercera que fue sustituida por un techo moderno plano al haber invadido una habitación del piso alto el espacio de la escalera. En este tramo los arcos arrancan de impostas con forma de nacela sin pilastras adosadas a los muros. El lugar en que desembarca esta escalera obliga a pensar que desde ella se accedía a la sala del extremo oriental de la crujía de fachada.

La segunda escalera, que vamos a denominar “privada”, arranca desde un ángulo de una habitación que originalmente fue un patio, situado entre el Cuarto Real y el Cuarto del Caracol (fig. 5). Actualmente existe un paso hacia el patio del Crucero, a través de la muralla del Alcázar Viejo, que es sin duda de apertura moderna. En este caso, la escalera se desarrolla en dos tiros de trayectoria perpendicular y con tres tramos de escalones separados por dos descansillos (fig. 6). Hay que tener en cuenta que la habitación de la que arranca se encuentra a la misma cota que los salones del Patio del Crucero, y por tanto más alta que las dependencias del palacio del siglo XIV. Por esta razón para llegar a ella desde el corredor de entrada al patio de la Doncellas es preciso subir también por una escalera de corto recorrido. En el arranque de la escalera privada hubo una bóveda de espejo hoy mutilada. Sus dos primeros tramos llevan una trayectoria ortogonal a la antes descrita y el descansillo que los separa es contiguo al que permite el cambio de dirección

²⁸ Antonio ALMAGRO, “La arquitectura en al-Andalus en torno al año 1000. Madinat al-Zahra”, en *La Península Ibérica en torno al año 1000. VII Congreso de Estudios Medievales*, León, 2001, p. 188. Podemos decir que estas escaleras son, en todo caso, de tradición romana.

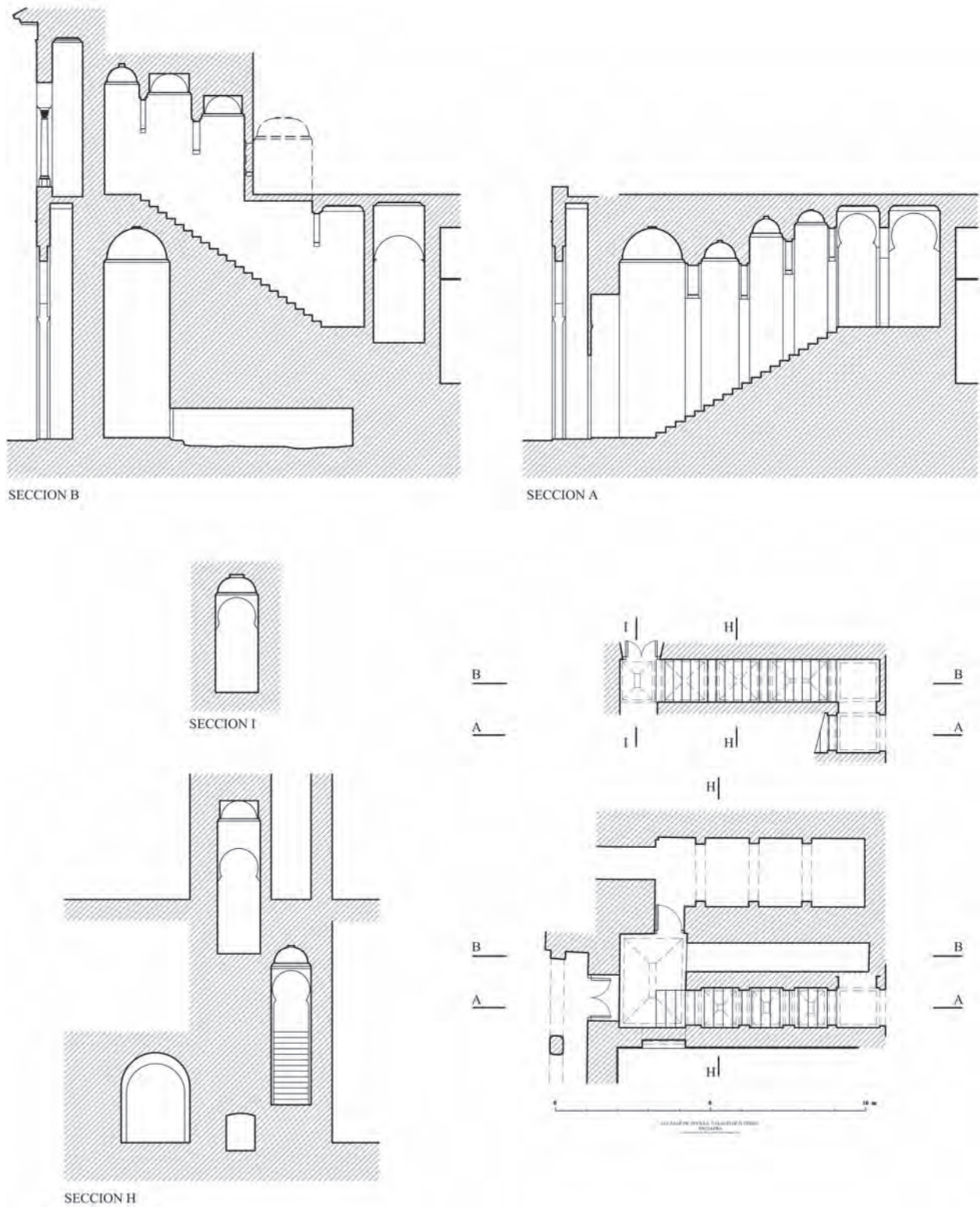


Fig. 3. Planta y secciones de la escalera pública (A. Almagro).

en la pública. En este punto hay actualmente un hueco de comunicación entre ambas, aunque el arco que lo cubre es con seguridad posterior a la construcción primitiva. Pese a ello, la coincidencia de niveles de los dos descansillos y el que ambos sean contiguos hace pensar que las escaleras se concibieron para permitir su intercomunicación. Tras subir el segundo tramo se gira a la izquierda y tras el tercero se alcanza un pequeño vestíbulo cubierto con bóveda de espejo. Desde éste se accede a un salón que ocupa la crujía inmediata al patio. Los dos primeros tramos se cubren con techos planos mientras que el segundo descansillo y el tercer tramo lo hacen con dos bóvedas de espejo. Esta segunda escalera es más ancha que la que hemos llamado pública y además no presenta las pilas-tras adosadas a las paredes que hay en el primer tramo de aquélla. El salón alargado dispuesto en la planta alta junto al patio de las Doncellas, fue sin duda un espacio protocolario por el que se llega a la *qubba* o sala de audiencias del piso alto que describiremos a continuación.

En relación con estas escaleras hay que resaltar un hecho insólito que descubrimos en el año 2008 y del que no tenemos noticia de que nadie se haya percatado con anterioridad. Al tratar de averiguar qué podía haber en una zona aparentemente maciza entre el corredor que comunica el vestíbulo con el patio de las Doncellas y la escalera de subida al patio de comunicación con el Palacio de Alfonso X, al abrir una pequeña puerta que siempre permanece cerrada, ubicada junto a dicha escalera y que suponíamos un armario o alhacena, descubrimos un espacio mucho más amplio, cubierto con bóveda de arista de ladrillo. Dentro de dicho espacio se ve el arranque de otra escalera (fig. 7) que queda bruscamente interrumpida por el muro del fondo sin que llegue a dar acceso a ningún sitio. Las paredes de este espacio son de ladrillo como la bóveda y no presentan restos de ningún enlucido. Los peldaños estuvieron dotados de mampelanes de madera, hoy desaparecidos, pero que han dejado unas claras improntas. El muro delgado que cierra este pequeño espacio y en donde está la puerta es claramente un postizo posterior de mucha peor factura.

Tras el descubrimiento, lógicamente nos preguntamos qué función pudo tener esta estructura aparentemente inacabada y sin ningún uso. Creo que la respuesta sólo puede ser que nos encontramos ante un intento fallido o un “arrepentimiento” de construir la escalera que hemos llamado privada en un lugar en que resultaba imposible. Esto podría haber tenido su causa en un sistema de proyectación de la obra realizado



Fig. 4. Primer tramo de la escalera pública (A. Almagro).

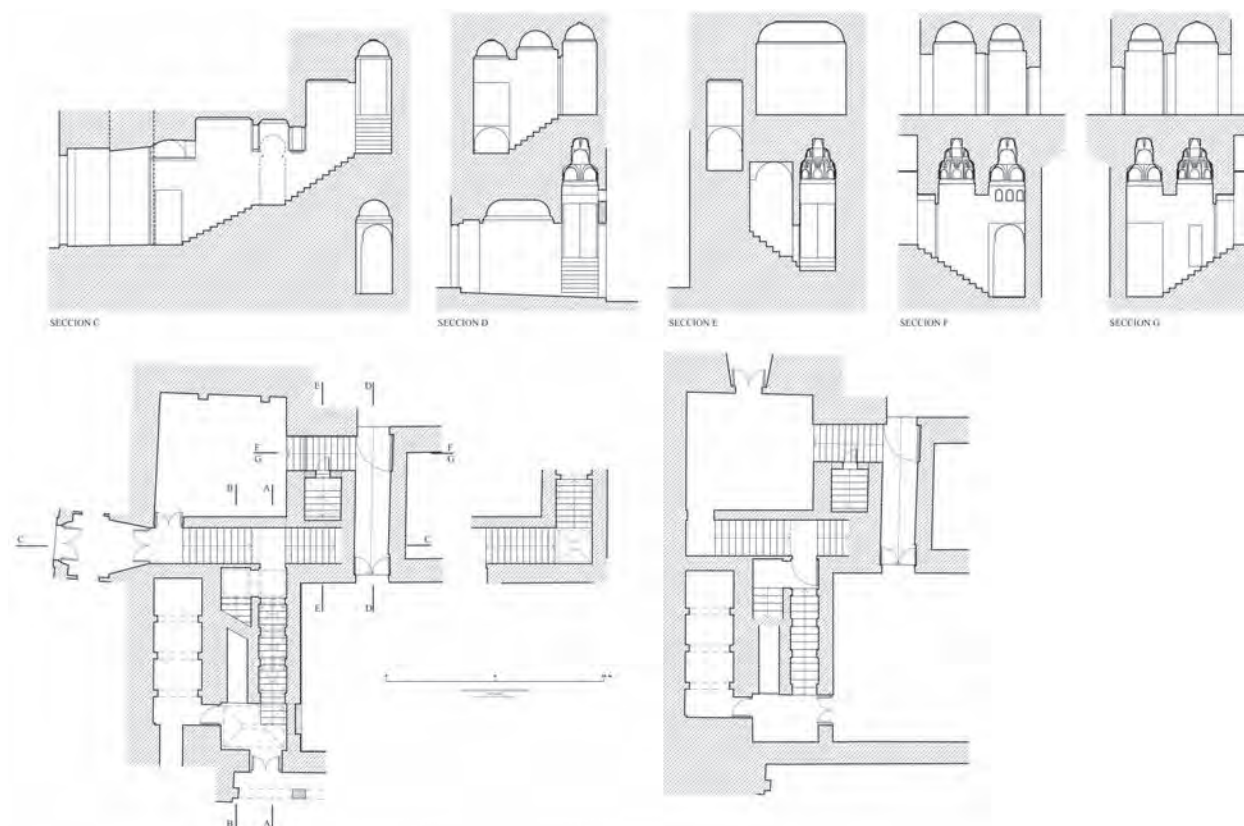


Fig. 5. Plantas y secciones de la escalera privada. La planta de la derecha corresponde al estado original. En ambas plantas aparecen representadas las dos escaleras, pública y privada (A. Almagro).

inicialmente sólo en planta y en el que las soluciones en alzado se iban resolviendo a medida que se iba construyendo. Así, cabe pensar que la escalera privada se ideara inicialmente con dos tramos con la misma dirección que los que presenta la escalera pública. Se debía iniciar desde la citada escalera de comunicación entre el corredor de acceso al patio de las Doncellas y el paso hacia el Palacio del Caracol y, tras girar 180°, debía seguir con un segundo tramo que tenía que pasar sobre la bóveda del corredor. Este tramo superior es el que existe hoy en día, pero el problema es que en el espacio disponible era imposible que la escalera alcanzara la altura necesaria para seguir por encima de dicha bóveda. Esto debió obligar a abandonar este primer proyecto y a disponer el primer tramo de la escalera arrancando desde el patio de comunicación a fin de poder disponer de mayor recorrido. Aunque esto nos pueda resultar un tanto insólito, tampoco debe extrañarnos que se produjera al no contar en esa época con sistemas adecuados de representación gráfica con los que poder tantear las soluciones arquitectónicas a nivel de proyecto, antes de acometer la obra. También es posible que se pensara en prolongar la escalera por donde hoy está el segundo vestíbulo y que también en este supuesto se abandonara la idea.

Las crujiás del lado norte

Los aposentos principales de la planta alta (fig. 8), situados encima de los vestíbulos y de la cámara del rey, están constituidos por el salón alargado dispuesto en paralelo al patio de las Doncellas y una sala casi cuadrada, a modo de *qubba*. Esta agrupación de espacios es similar a la que existe en otros palacios como el Alcázar Real de Guadalajara o la que se inició en el propia Alcázar sevillano en el Cuarto de la

Montería²⁹, aunque obviamente aquí no existe ningún pórtico delantero sino que el acceso se hacía por un extremo de la primera sala en donde desembarca la escalera privada. La sala que precede a la *qubba* tiene hoy aspecto muy anodino, fruto sin duda de las renovaciones que han afectado a esta planta en distintas épocas y muy especialmente en el siglo XIX³⁰. Actualmente tiene un techo plano correspondiente a un forjado de vigas metálicas construido por Rafael Manzano en los años setenta del siglo pasado³¹ (fig. 9). La parte oriental de la sala está además ocupada por un aseo. En sus orígenes esta gran sala estuvo decorada con yeserías como lo prueba un resto de ellas que ha quedado en el camaranchón de debajo de la cubierta compuesto por un cartucho en el que queda incluido un epígrafe con la invocación “en el esplendor de la grandeza...”, repetida también en otras partes del palacio (fig. 10)³². Debió formar parte del friso que corría bajo el arcoabe de la armadura del techo. Otro testimonio conservado en el camaranchón es el del estribo de esa armadura del que ha quedado su impronta en el muro de separación con la *qubba* (fig. 11). Todo esto permite fijar con gran precisión y certeza las dimensiones y altura de esta sala (fig. 12)³³.



Fig. 6. Primero y segundo tramos de la escalera privada (A. Almagro).

Este espacio debió contar con ventanas hacia el sur, por encima del tejado de la galería norte del patio de las Doncellas, lo que lo convertiría en un lugar muy adecuado en época invernal, más soleado que los aposentos del piso bajo. El paramento externo del muro que da a la actual

²⁹ ALMAGRO, 2009a, pp. 341-342.

³⁰ CHÁVEZ GONZÁLEZ, 2004, p. 248.

³¹ Rafael MANZANO MARTOS, *Memorial sucinto y curioso de las obras realizadas en los Reales Alcázares de la ciudad de Sevilla bajo el mandato de su Ayuntamiento Constitucional durante los años comprendidos entre 1983 y 1987 siendo su alcalde el Exmo. Sr. D. Manuel del Valle Arévalo...* (Impreso sin fecha ni autor, aunque describe obras realizadas por Rafael Manzano, arquitecto conservador del Alcázar en esos años, y de cuya autoría nos ha informado personalmente), p. 4.

³² Este resto decorativo, descubierto por nosotros en enero de 2006, ha sido destruido o arrancado de su lugar en 2015 por persona desconocida.

³³ Antes de identificar estos restos habíamos publicado una hipótesis con una sala de menor altura (Antonio ALMAGRO “La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 6 (2005), p. 65, fig. 21), hipótesis que rectificamos posteriormente (Antonio ALMAGRO, “El Alcázar de Sevilla en el siglo XIV”, en María Jesús VIGUERA MOLINS (ed.), *Ibn Jaldún, El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los imperios*, Sevilla, 2006, p. 403, fig. 11).



Fig. 7. Arranque de la escalera fallida (A. Almagro).

internos arcos sobresalientes apeados en columnas exentas arrimadas a las paredes que repiten la misma composición que encontramos en los pórticos de los lados largos del Patio de las Muñecas (fig. 14). Sólo los arcos del lado norte resultan diáfanos para comunicar con la galería que se abre al patio que se cubre con unas bellas bovedillas de mocárabes que enfatizan la importancia de este lugar (fig. 12). El volumen externo de esta sala aparece además por detrás de la portada remarcando su importancia y simbolismo.

Esta sala tuvo una serie de ventanas justo por debajo del arranque de la armadura cuya existencia es perfectamente apreciable en los camaranchones de bajo cubierta de los espacios adyacentes. Aunque se dispusieron huecos inicialmente en los cuatro lados de la sala, a razón de tres en los laterales del norte y el sur y cuatro en los del este y el oeste, solo estos últimos permanecieron finalmente en servicio ya que los del lado norte quedaron cegados por la portada y los del sur por la solución del tejado de la sala que antecede a la *qubba*. Los huecos son de forma rectangular, con un dintel formado por tablas de madera de escaso canto. En el lado oriental se han conservado los cuatro abiertos por la cara exterior y con restos de las celosías con que se cerraban, situadas a unos 10 cm del paramento (fig. 15). En el lado occidental una serie de pilares de ladrillo adosados a la *qubba* para sostener la cubierta actual los enmascaran. Hoy en día estos

galería renacentista del piso alto muestra una fábrica con cajones de tapia y verdugadas y cadenas de ladrillo que parece obra original del siglo XIV. Las cadenas verticales de ladrillo que enmarcan los cajones de tapia rodean los huecos actuales haciendo pensar que éstos mantienen el mismo emplazamiento de los originales, que podemos suponer similares a las ventanas que existen en la planta baja.

La estancia principal de este piso alto es, como ya hemos dicho, una sala que semeja a una *qubba*. Su planta es rectangular y tiene además integrada una galería o balconada abierta hacia el Patio de la Montería, apareciendo sus huecos en la parte superior de la bella portada del palacio (fig. 13). Está cubierta por una armadura de artesa y su carácter y simbolismo quedan patentes al manifestarse su volumen por detrás de la portada. La sala se ilumina a través de tres grandes ventanales abiertos hacia el patio que constituyen los elementos principales de la composición del cuerpo alto de la fachada. Esta estancia debió ser una sala de audiencias del monarca, que desde sus ventanales también podía presentarse ante sus súbditos congregados en la plaza o patio delante del palacio. La sala, que hemos considerado una *qubba*, sobre todo por la forma de su cubrición y por su aspecto externo, presenta en sus paramentos

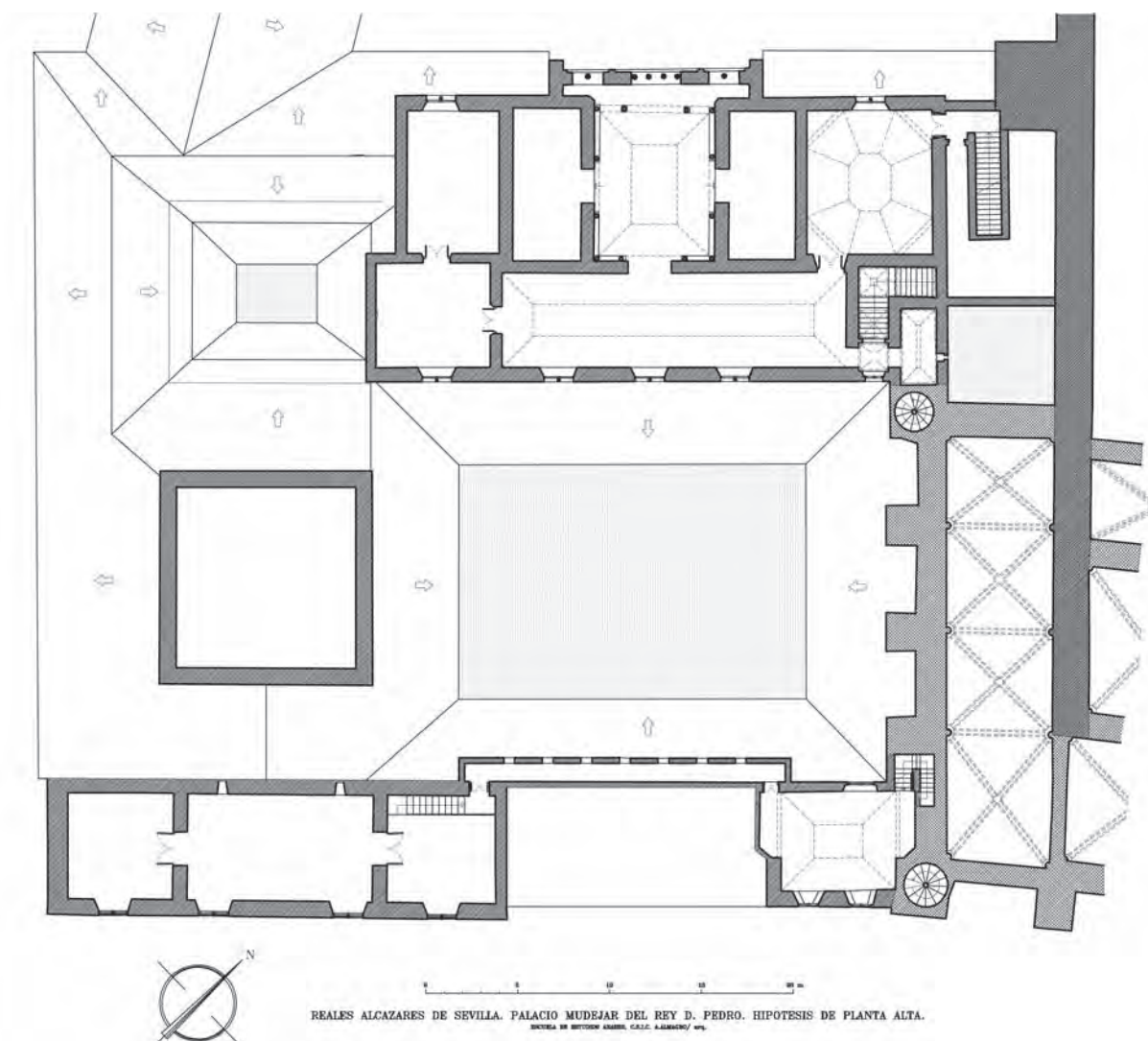


Fig. 8. Planta alta hipotética del palacio de Pedro I (A. Almagro).

huecos están cegados por la cara interna mediante placas de yeso de la decoración de la sala de audiencias que al menos en este detalle hemos de presumir que es moderna. Es posible que la decoración actual se haya limitado a tapiar las ventanas con simples placas ornamentales, pero que la composición sea original o haya mantenido sus mismas pautas pues los huecos coinciden con el friso de arquillos, hoy solamente ornamentales, con que cuenta la decoración de yesería, de tal modo que alternarían uno abierto y otro ciego. En los lados largos hay actualmente nueve arquillos de los que cuatro estarían abiertos y cinco serían ciegos. Cuando hablemos de la disposición original de los tejados ya explicaremos que estas ventanas abrían originalmente al exterior y permitían ventilar e iluminar la sala.

La armadura del techo es obra moderna, reconstruida por el arquitecto José Gómez Otero en 1910³⁴ ya que la original se perdió en fecha indeterminada. Observada por su parte alta se ve que no se atiene a las reglas de la carpintería de lo blanco, pues los pares se cortan al ensamblarse con los nudillos sin llegar a

³⁴ CHÁVEZ GONZÁLEZ, 2004, pp. 179, 279-80.



Fig. 9. Sección actual del palacio de Pedro I. El círculo indica dónde se encuentra el resto de yesería y la huella del estribo de la armadura de la sala alargada del piso alto (A. Almagro).

unirse en la hilera, lo que obligó a colgar la armadura de una estructura metálica.

A ambos lados de la *qubba* había dos habitaciones que corresponden tipológicamente a sendas alcobas de reposo. La del lado oriental cuenta con un balcón moderno y un hueco de triple arco que la pone en comunicación con la sala contigua. Estos arcos se apoyan en capiteles aparentemente antiguos, de reúso, pero que están totalmente pintarrajeados. La decoración de arcos y albanegas parece sin duda moderna. En el lado occidental la alhanía ha desaparecido al haberse unido con la sala inmediata para formar un único espacio, que actualmente presenta decoración decimonónica. Si nos atenemos a las características de las alhanías andalusíes debemos concluir que no hubo comunicación entre estos espacios y los adyacentes, ni por supuesto ventanas al exterior.

Completan este conjunto alto de habitaciones una sala cuadrada en el extremo del salón alargado, que completa la estructura de sala y alcoba, y otras dos salas en ambos extremos de la crujía de fachada. De éstas, la del lado occidental tendría acceso a través de la alcoba del salón ya mencionada y su forma y uso nos son desconocidos, al haber quedado integrada posteriormente en otra estancia mayor junto con la alcoba de la *qubba* de ese lado. La sala del extremo oriental de la crujía es casi cuadrada y tuvo, al parecer, un techo de armadura ochavada, a juzgar por los restos conservados en su camaranchón actual. Esta sala, a la que se accedería directamente desde la escalera pública, pudo haber funcionado como antecámara o vestíbulo de las estancias altas, y desde ella se pasaría al salón principal alargado y por éste a la *qubba*. Estas dos habitaciones extremas debieron tener techos con armadura que se manifestaban al exterior en forma de pabellones, tal y como nos muestra un grabado de Meunier del siglo XVII. Del vestíbulo aún se conservan los dobles cuadrales, colocados a dos alturas distintas, pertenecientes a la armadura ochavada que lo cubría, visibles en el espacio bajo cubierta actual (fig. 16).



Fig. 10. Yisería perteneciente a la sala alargada del piso alto conservado en el camaranchón de debajo de la cubierta (A. Almagro).

Aunque hemos supuesto que estas dos habitaciones de los extremos de la crujía pudieron tener ventanas hacia el Patio de la Montería, que serían después transformadas en las actuales puertas al construirse la galerías altas de los laterales de la fachada, hemos de reconocer que en las catas que realizamos en los laterales de estos huecos se pudo constatar que no tienen jambas de ladrillo sino que están abiertos rompiendo la fábrica de tapia. Por tanto, los huecos actuales no pertenecen a la obra primitiva. Cabe, no obstante, la posibilidad de que las ventanas originales fueran de menor tamaño y que sus jambas desaparecieran al ampliar los huecos.

La sala central, sus dos alhanías y las dos salas adyacentes componen una suite de cinco habitaciones que en el siglo XVI son citadas como las “Cinco Cuadras” y también como Cuarto de Hércules³⁵.

La crujía sur

En la crujía meridional del palacio hubo otras dependencias en planta alta. El acceso a las mismas ha sufrido importantes alteraciones por lo que no deja de plantear serios interrogantes. Existen en la actualidad en esta zona dos escaleras, una en el extremo oriental y otra en el occidental. Esta última ocupa un cuerpo que se sitúa fuera de los límites que suponemos tuvo el palacio de Pedro I y que de acuerdo con la documentación y los indicios que ofrece la fábrica parece ser de época del emperador Carlos V. Aunque

³⁵ MARÍN FIDALGO, 1990, p. 223. Quizás este último nombre se aplicara a la sala alargada que antecede a la *qubba*.



Fig. 11. Huella del estribo de la armadura de la sala alargada del piso alto. Se aprecian las tres ventanas cegadas del lado sur de la *qubba* y la huella del tejado (A. Almagro).

las fábricas de la fachada meridional están muy alteradas por las restauraciones recientes, parece existir plena continuidad entre este cuerpo del extremo occidental y la zona alta del alzado que corresponde a la obra de extensión del piso superior sobre toda la superficie del palacio. Por tanto, parece lógico pensar que esta escalera no existió en el siglo XIV.

En el otro extremo de la crujía, junto al palacio de Alfonso X, existe otra escalera hoy muy alterada pues está fragmentada en varios tramos que no tienen continuidad. La modificación de esta estructura debió venir provocada por la ubicación de la sacristía de la capilla que se instaló en el salón occidental del palacio alfonsí. No resulta por ahora posible saber cuándo se produjeron estas transformaciones aunque por la decoración que presenta este espacio sacro tras su transformación podría ser a comienzos del siglo XVIII. En el plano de Sebastián Van der Borcht aparece ya rotulado como capilla y la parte baja de la escalera con la disposición actual, aunque también se representa como proyecto a realizar una escalera que debía ocupar todo el extremo oriental de la crujía del palacio de D. Pedro, lo que habría supuesto la eliminación de la mencionada sacristía y del espacio con forma de alhanía de la supuesta capilla primitiva del ala sur, que haría de presbiterio. De esta escalera sólo la parte superior parece conservar la disposición original. Un poco más abajo quedó cercenada por la sacristía e integrada dentro de su espacio, de modo que en la actualidad tiene que continuar mediante una pasarela y un tramo de peldaños hechos con estructura metálica moderna. Esto prueba que la parte superior es un residuo de la original. A partir de aquí la escalera quedó interrumpida.

La sacristía tiene una puerta de salida a la capilla. Desde ésta, otra puerta da acceso a una escalera que baja hasta el nivel del patio del palacio de Pedro I y que desciende hasta un pequeño vestíbulo situado en el ángulo sureste del patio. Este espacio comunica también con el corredor por el que se salía al jardín

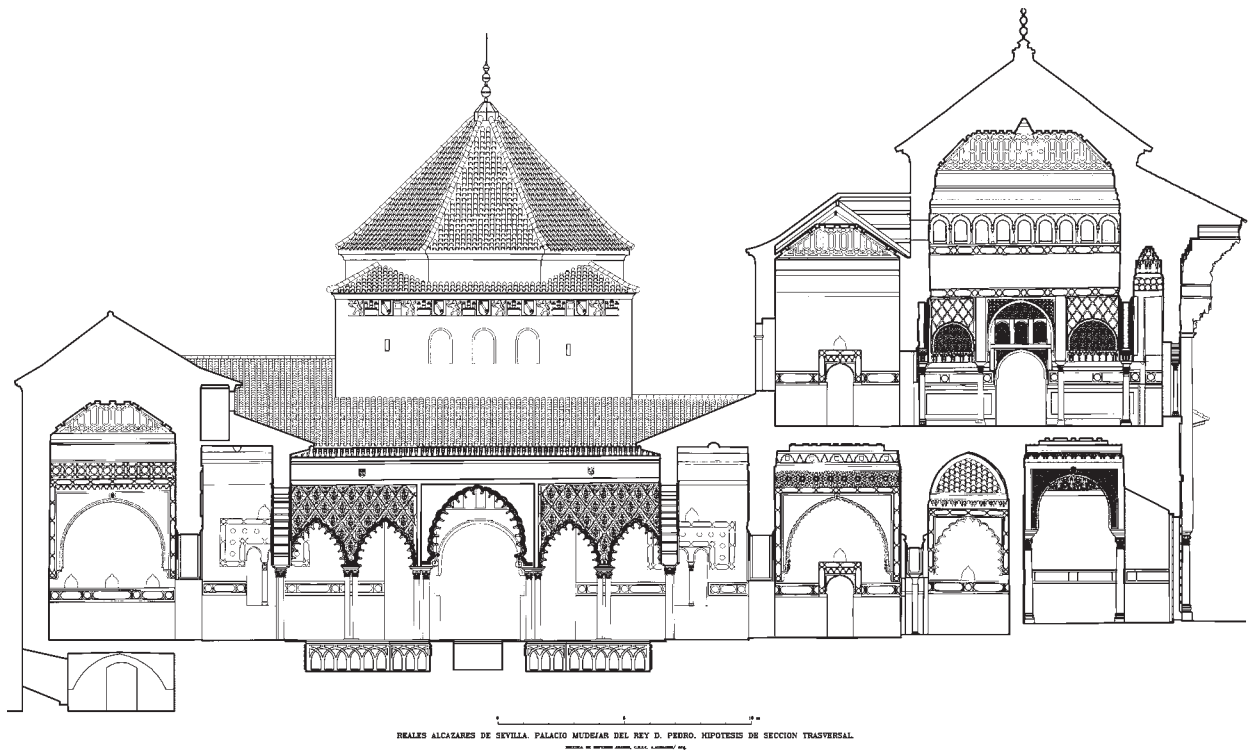


Fig. 12. Sección hipotética del palacio de Pedro I (A. Almagro).



Fig. 13. Hipótesis del alzado principal del palacio (A. Almagro).



Fig. 14. *Qubba* y sala de audiencias del piso alto del palacio de Pedro I (A. Almagro).

exterior y se bajaba al semisótano de la crujía meridional. El arranque de la escalera primitiva quedó alterado al convertirla en subida a la capilla. No obstante, un análisis detallado de todas estas estructuras permite plantear una hipótesis de su disposición inicial bastante verosímil, que representamos en la figura 17.

La escalera desembarca en su parte superior en una habitación ricamente decorada con alicatados, yeserías y con una bella armadura de par y nudillo que forma su techo. Hoy a esta sala se la denomina Dormitorio de D. Pedro, cosa harto improbable pues ya hemos visto que las habitaciones que debió usar el monarca estaban en la crujía septentrional. Quizás pudo ser una dependencia privada pensada para los infantes, aunque una interpretación más correcta requiere de un análisis de todas sus características. La rica decoración que posee la hace estancia de cierta importancia aunque ya veremos que parece que también funcionó como lugar de paso hacia otros aposentos lo que la privaría del carácter de alcoba o dormitorio. Actualmente posee dos huecos en su lado sur dando a los jardines. Uno corresponde a una ventana mientras el otro es una puerta de salida a una terraza, ambos con diferente tamaño y disposición (fig. 18). La ventana tiene bancos en ambos lados mientras que la puerta de la terraza tiene mayor altura. Pero como dicha terraza es una construcción ligada a todo el refuerzo realizado en el siglo XVI en la fachada sur del palacio de Alfonso X, hemos de pensar que es de esta última época por lo que muy probablemente en su origen pudo haber dos ventanas semejantes. Nos encontramos con el problema de que toda la decoración de la sala parece haber sido objeto de una amplia remodelación en ese momento a juzgar por algunos detalles³⁶, por lo que no es posible asegurar tal hipótesis.

El volumen que integra esta sala está adosado al palacio de Alfonso X alcanzando la cumbre de su tejado la altura de las almenas de aquél, y aún hoy sobresale por encima de todos los tejados del palacio

³⁶ Entre ellos destaca la presencia de unas pequeñas calaveras labradas en la yesería, motivo absolutamente anómalo en lo andalusí (*ibidem*, p. 162, fig. 183).



Fig. 15. Espacio correspondiente al camaranchón sobre la alhanía oriental de la *qubba* del piso alto (A. Almagro). Pueden verse a la izquierda las ventanas de la *qubba* y el canal de recogida de aguas del tejado de la alhanía. En línea de trazos se ha dibujado la forma de este último. En el muro del fondo se aprecian las testas de las vigas que forman los canes del alero de la portada del palacio.

de Pedro I. Teniendo en cuenta que éstos fueron sobreelevados al extenderse la planta alta a todo el conjunto, hay que considerar que en sus orígenes este cuerpo de edificio debía destacar ampliamente sobre todo el conjunto (fig. 19). Este detalle nos hace recordar las torres-miradores que abundaban en las casas andalusíes y que aparecen representadas en las ilustraciones del *Hadit Bayad wa Riyad*³⁷, y del que existe un magnífico ejemplo en la Torre de las Damas de la Alhambra³⁸, lo que nos permite plantear que una de las funciones de este espacio pudo ser el disfrute de las vistas sobre los jardines y huertas que se extendían al sur del palacio³⁹.

³⁷ Antonio FERNÁNDEZ PUERTAS, “La casa nazarí en la Alhambra”, en Julio NAVARRO PALAZÓN (ed.), *Casas y Palacios de al-Andalus. Siglos XII y XIII*, Barcelona, 1995, p. 277, figs. 188-190.

³⁸ ORIHUELA UZAL, 1996, pp. 63-65.

³⁹ Se cita un mirador en las obras que debían realizarse en 1478, antes de que se construyera el nuevo espacio de mirador llamado de los Reyes Católicos (Alfredo José MORALES y Juan Miguel SERRERA, “Obras en los Reales Alcázares de Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos”, *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), pp. 72-73).



Fig. 16. Camaranchón correspondiente al vestíbulo de la planta alta del palacio de Pedro I (A. Almagro). Pueden verse los estribos y cuadrales de la primitiva armadura ochavada que cubría dicha sala.

La sala cuenta hoy con una puerta de acceso en el lado norte, que se abrió al construirse la galería alta del patio en el siglo XVI, posiblemente donde antes pudo haber otra ventana. La decoración la bordea, lo que sería otro indicio de que toda la yesería se remodeló en ese momento. También tiene una alhania, casi más bien un nicho, en el lado este por uno de cuyos lados desembarca la escalera que subía desde el patio. En el lado opuesto hay actualmente una simulación de otro nicho simétrico, que induce a pensar que en sus orígenes también en la pared oeste existió uno similar que quedaría cercenado al construirse el mirador contiguo en época de los Reyes Católicos. La existencia de este nicho frontero al anterior vendría además obligada por la presencia del hueco de una puerta (fig. 20), hoy tapiado, en el muro norte que guarda simetría con el de la escalera, y del que vamos a hablar a continuación. El techo de la sala, como ya hemos dicho, está formado por una armadura de par y nudillo que aunque repintada, conserva elementos heráldicos y decorativos del siglo XIV⁴⁰.

En el lado occidental de esta crujía hubo una sala con dos alcobas (fig. 8), reflejo de la distribución de la planta baja, que tendrían forma de algarfa de escasa altura (fig. 21), y que pudieron ser las dependencias privadas de otros miembros de la familia del rey. Las salas de la planta baja presentan precisamente alfarjes planos ataujerados, con una altura libre de sólo 5.35 m, muy inferior a la del resto de la planta baja del palacio que en general tiene más de 7.30 m. Como ya hemos indicado anteriormente, la presencia de techos planos originales es una prueba evidente de que existió piso alto sobre esas estancias. Las habitaciones del piso superior

⁴⁰ RAMÍREZ LÓPEZ y RODRÍGUEZ MÉNDEZ, 2002, p. 40.

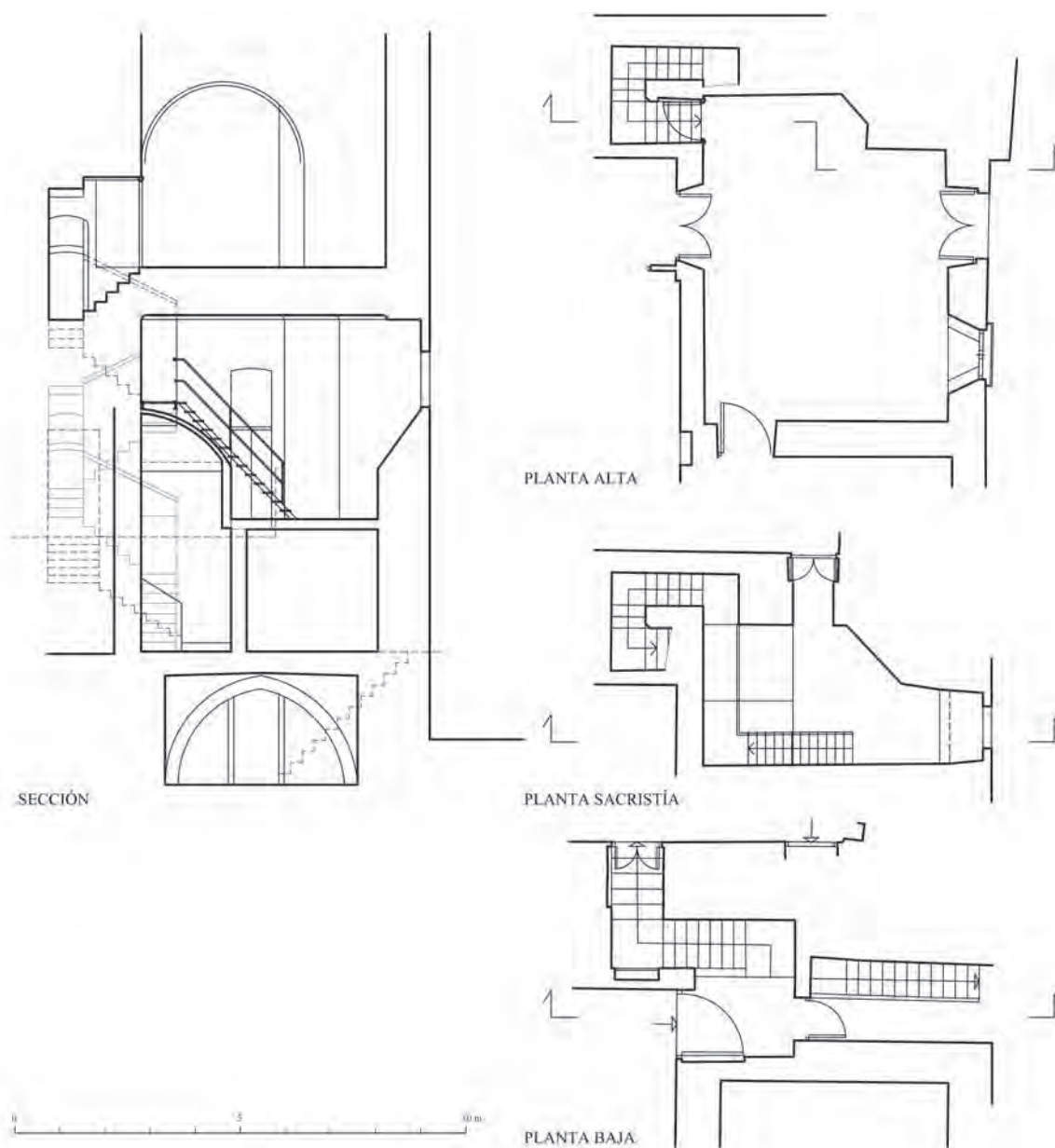


Fig. 17. Plantas y sección de la escalera de subida a la planta alta de la crujía sur del palacio de Pedro I. En línea continua fina se representa el trazado original de la escalera y en línea de trazos las partes ocultas de la escalera actual (A. Almagro).

quedaron cercenadas y convertidas en entreplanta al extenderse la planta alta a toda la superficie del palacio en las reformas acometidas a lo largo del siglo XVI y que mantuvo la cota de las existentes en el lado norte. Actualmente esa entreplanta tiene sólo 2.30 m de altura libre (fig. 22) y posee huecos de arcos geminados en su lado sur abiertos hasta el suelo, disposición típica en las ventanas de las aljofaras en las viviendas andaluzas, donde era habitual sentarse en el suelo⁴¹. Existen otros huecos con celosías en el lado norte abiertos a las salas

⁴¹ Antonio ALMAGRO GORBEA, Antonio ORIHUELA UZAL, Carlos SÁNCHEZ GÓMEZ, “La casa nazari de la calle del Cobertizo de Santa Inés nº 4, en Granada”, *Cuadernos de la Alhambra*, 28 (1992), p. 140.



Fig. 18. El llamado Dormitorio de D. Pedro, antigua sala-mirador del palacio (A. Almagro).

patio de dos huecos tapiados, uno comunicando con la sala del lado oriental que ya mencionamos (fig. 20), y otro con la alcoba oriental de la algorfa del otro extremo (fig. 24) avalaría esta hipótesis⁴⁵. Para salvar la dife-

inmediatas de la planta baja cuyos alfeizares están situados igualmente a muy escasa altura sobre el suelo. Esta algorfa debió estar cubierta con armaduras de par y nudillo como todos aquellos espacios sobre los que había tejado encima. Tendría una altura libre semejante a las habitaciones de la planta baja.

El acceso a esta algorfa plantea ciertas incógnitas, pues en sus inmediaciones no existe espacio en que ubicar una escalera. Ya hemos indicado que la que hay actualmente en el extremo oeste se aloja en un cuerpo adherido a la planta original en el siglo XVI y es muy posible que incluso la escalera sea posterior, pues en ese momento se cita aquí el “retrete del Rey”⁴² al que pertenecería una ventana abierta en la esquina que hoy está tapiada a causa de la presencia de dicha escalera⁴³. Lo más probable es que el acceso se realizara desde la habitación antes descrita del extremo oriental a través de algún corredor o galería parecida a la existente en el Patio de los Leones de la Alhambra para llegar al llamado Patio del Harén desde la escalera situada al otro lado de la Sala de los Abencerrajes⁴⁴. Este paso, que preferimos suponer cerrado y con ventanas como el de la Alhambra, ya que se orienta hacia el norte al igual que aquél, apoyaría sobre el alfarje de la galería del pórtico de la planta baja (fig. 23). La presencia en la actual galería alta del

⁴² MARÍN FIDALGO, 1990, pp. 161-162.

⁴³ Seguramente la escalera en su origen sólo sirvió para dar acceso a la entreplanta en que se había convertido la antigua algorfa y a la que ya no era posible acceder por el corredor que mencionaremos después y que desaparecería a causa de la reforma de la planta alta. Posteriormente la escalera se prolongaría eliminando el retrete del Emperador, para comunicar las dos galerías, alta y baja, del patio del Príncipe.

⁴⁴ ORIHUELA UZAL, 1996, p. 110, plano 18.

⁴⁵ Esta segunda puerta ha sido interpretada (MARÍN FIDALGO, 1990, pp. 210, 234) como la que se cita en la documentación del siglo XVI y que se abre para dar acceso a las nuevas habitaciones del Emperador denominadas “cuarto real nuevo”. Creo que esta puerta es demasiado pequeña y ocupa una posición inadecuada para ser la abierta en ese momento y que el documento más bien se refiere a la que se abrió en la zona correspondiente al Mirador de los Reyes Católicos y que tuvo que eliminar Rafael Manzano al restaurar ese elemento (*ibidem*, fig. 140).

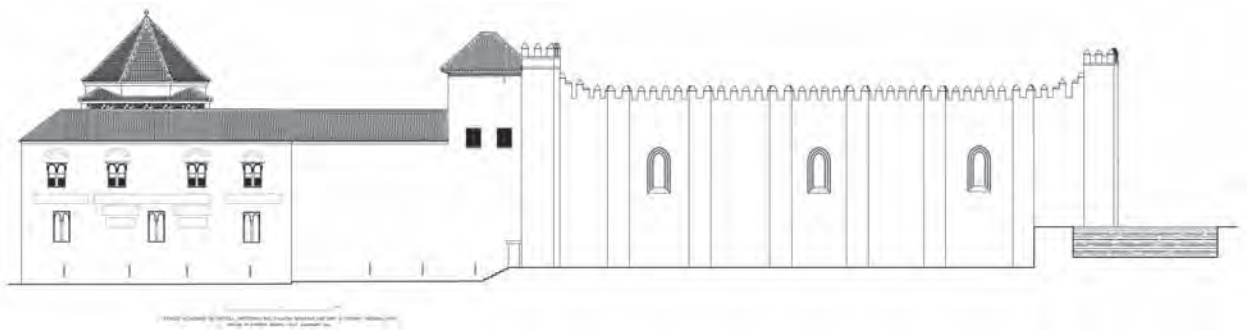


Fig. 19. Alzado sur hipotético del palacio de Pedro I y del de Alfonso X (A. Almagro).



Fig. 20. Puerta tapiada de acceso al corredor que comunicaba con la algarfa del ángulo suroeste del palacio. Se ven los arcos del lado norte del mirador de los Reyes Católicos (A. Almagro).

rencia de cota de suelo entre aquella habitación y esta algarfa tuvo que existir alguna escalera adosada a una pared (fig. 8).

Un tema que plantea incógnitas es la posible existencia de galerías o corredores en torno al patio en la planta alta. Determinados documentos que describen las obras realizadas a mediados del siglo XVI⁴⁶

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 154-155.

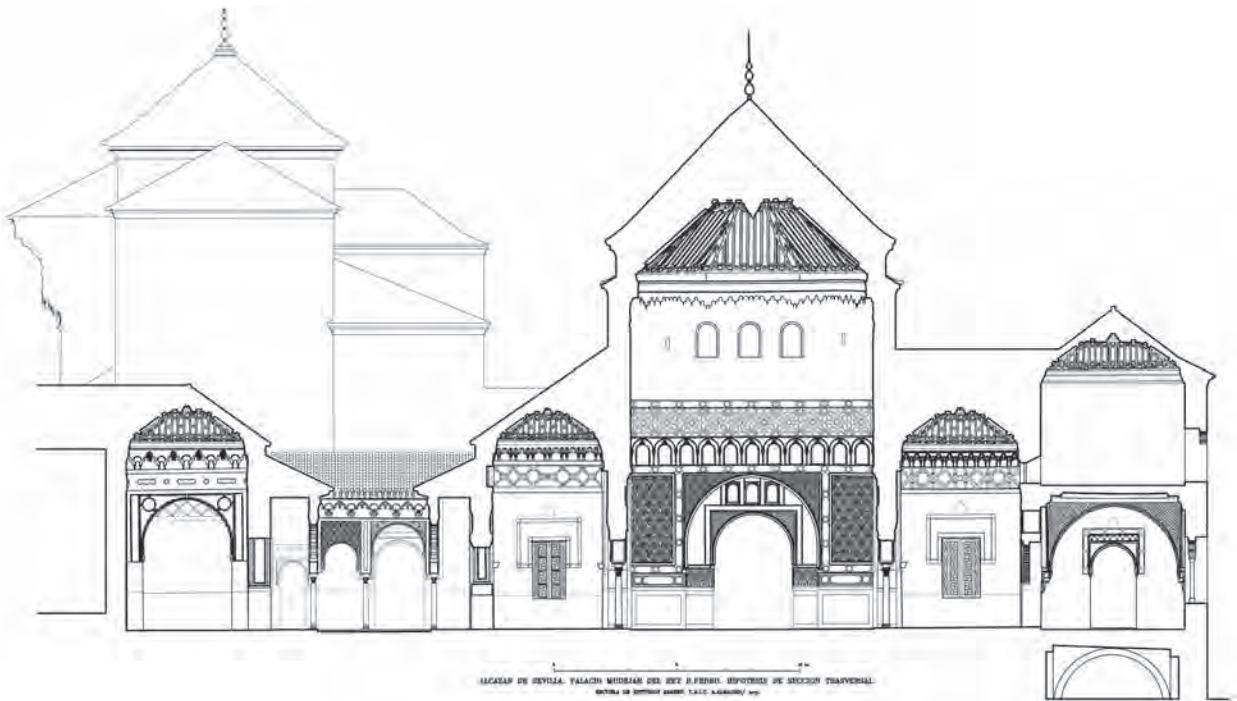


Fig. 21. Sección hipotética del palacio de Pedro I a través del patio de las Muñecas, la sala de la Media Naranja y la sala del lado suroeste con la algarfa (A. Almagro).

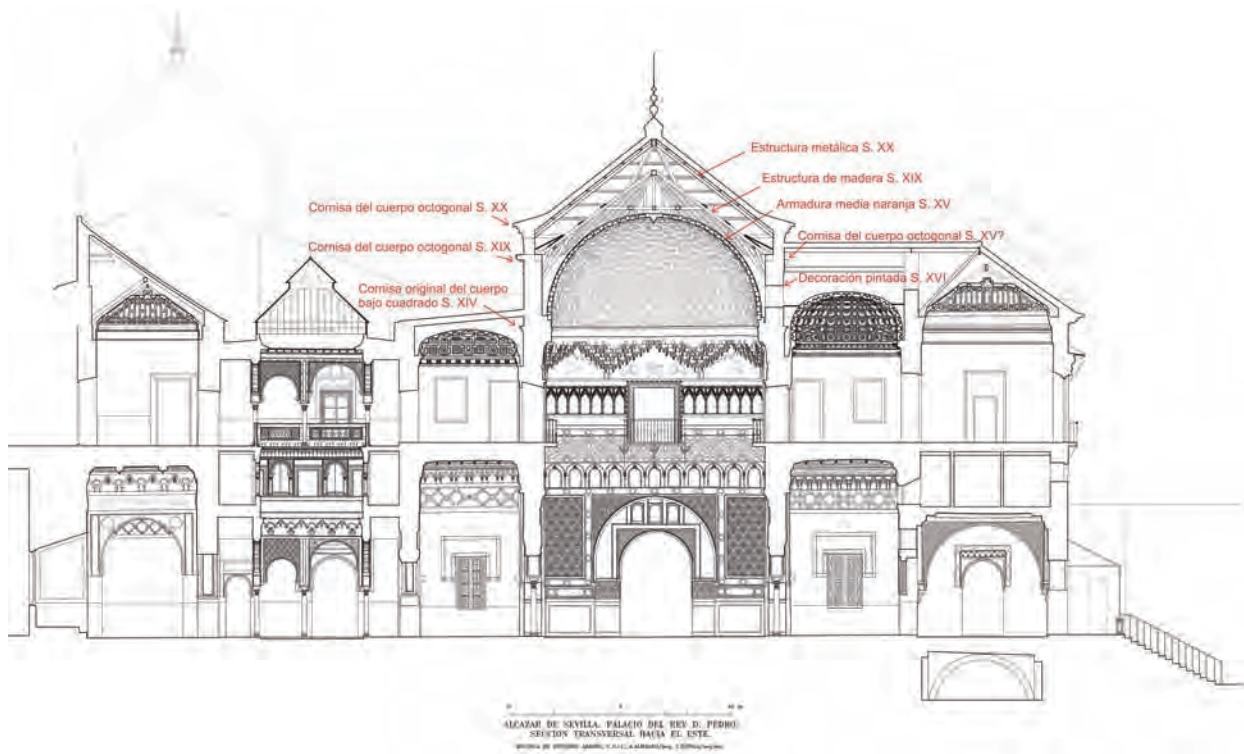


Fig. 22. Sección Norte-Sur actual del palacio por el Patio de las Muñecas y la sala de la Media Naranja mostrando las distintas cornisas de este cuerpo conservadas en la actualidad (A. Almagro).

permiten suponer la existencia de tales elementos, aunque resulta difícil aceptar que los hubiera en el proyecto original de Pedro I. La composición de los pórticos del patio en la planta baja rematados con su alero no permite pensar en una composición, aunque fuera de madera, de pórtico superior, que entre otras cosas reduciría el soleamiento y la luminosidad del patio, como ocurre en la actualidad, impidiendo un desarrollo normal del jardín. Hemos indicado la probable existencia de una galería o pasadizo cubierto en el lado sur para acceder a la algarfa del ángulo suroeste que suponemos de pequeñas dimensiones. Pero nada induce a pensar que pudiera existir algo parecido en los otros lados. El hecho de que en el siglo XVI se abra una puerta desde el salón oblongo del lado norte al nuevo corredor⁴⁷ que entonces se construye, hace pensar que no existía tal acceso con anterioridad y por tanto tampoco galería. En los lados este y oeste, al no haber dependencias en la planta alta tampoco había muro a esa altura contra el que adosar la galería⁴⁸. La mención a tales elementos que entonces se dismantelan para construir los nuevos corredores renacentistas pudiera deberse a que cuando en tiempos de los Reyes Católicos se construye el nuevo mirador alto del lado sur abierto a ambos lados y que más adelante analizaremos, se pudo haber construido por el lado oeste un corredor o galería que enlazara las nuevas dependencias de la reina que se construyeron en el ángulo noroeste, con el corredor ya existente del lado sur. No obstante, no es posible saber cómo pudo estar dispuesto ese elemento.

Los tejados del palacio

Por constituir una información complementaria, resulta obligado plantearse el estudio de la organización original de los tejados analizando cómo se cubría este piso alto y complementariamente, las zonas que no lo tuvieron. Aquí resultan de notable interés tanto los primeros documentos gráficos de que disponemos, anteriores a la reforma de las cornisas de la fachada realizada a mediados del siglo XIX, como los restos de cornisas y algunas improntas de tejados que se han conservado en los camaranchones existentes bajo los tejados actuales.

Debemos empezar por los elementos más prominentes como son las dos *qubbas*, la de la sala de la Media Naranja y la de la sala de audiencias alta. De la primera ya indicamos que apareció recientemente la cornisa de su lado norte que confirma la existencia de un cuerpo de planta cuadrada. No sabemos si éste era el remate final de este volumen o si tuvo un cuerpo octogonal sobresaliente como quedó tras la construcción de su techo hemisférico y al igual que ocurre con la Sala del Consejo en el Patio del Yeso. Nos inclinamos por esta hipótesis teniendo en cuenta la presencia de ventanas a escasa distancia y la proporción de la sala (fig. 23). El cuerpo octogonal que hoy vemos conserva en la actualidad tres cornisas (fig. 22). La más alta responde a la intervención de Rafael Manzano en los años ochenta del siglo XX cuando recreó el tambor para hacerlo más visible⁴⁹. En el lado noroeste dejó una parte de la cornisa anterior decimonónica que se encuentra a un nivel más bajo y tiene una forma más sofisticada, soportada por un friso de mocárabes (fig. 25). Finalmente en el interior del camaranchón del lado sur se conserva otra cornisa más antigua que al menos cabe suponer relacionada con la cúpula interior de inicios del siglo XV, y que está acompañada de una ornamentación del siglo XVI (fig. 26), claramente inspirada en la del XIV y que se reprodujo en el recrecimiento más moderno.

La otra *qubba* no conserva ninguna cornisa original, pues la que ahora existe es fruto de la reforma realizada en 1845. Aparte de por su estilo muy rebuscado, con el friso de arcos lobulados y ménsulas, lo confirman las imágenes anteriores a dicha reforma, especialmente el grabado de Girault de Prangey de 1837

⁴⁷ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁸ La aparición de la decoración externa del lado norte de la *qubba* de la Media Naranja confirma que su parte alta quedaba exenta y de algún modo visible, tal y como la representamos en las figuras 12 y 23.

⁴⁹ MANZANO MARTOS, 1987, p. 5.



Fig. 23. Vista virtual del Patio de las Doncellas en su estado original. Pueden verse las ventanas del corredor de acceso a la algarfa del ángulo suroeste (hipótesis de A. Almagro, imagen de M. González y C. Rodríguez).



Fig. 24. Puerta de entrada a la algarfa del ángulo suroeste desde el corredor mencionado en la figura anterior (A. Almagro). A la izquierda puede verse uno de los vanos del lado norte del mirador de los Reyes Católicos.

en que se ve una cornisa muy simple, que aunque no tiene el detalle suficiente se identifica con facilidad con las que se han conservado ocultas en distintas partes del edificio, formadas por un sencillo caveto rematado en un listel (fig. 27). Según se aprecia en los distintos dibujos, parece bastante evidente que el volumen que forma esta sala se recreció en la reforma decimonónica, cosa que igualmente sugiere el camaranchón que existe entre el tejado y la armadura, de altura desproporcionada. Lo que resulta difícil de precisar es en qué cuantía se sobre elevó. Con motivo de las obras de restauración de la fachada pudimos realizar una cata en el lateral oriental cerca de la esquina eliminando el revoco y observando la fábrica interna de ladrillo. A simple vista



Fig. 25. Lado norte de la *qubba* de la Media Naranja con el fragmento de la cornisa decimonónica (A. Almagro).

no se aprecian diferencias en ella ni la analítica de los morteros pudo detectar variaciones entre la zona alta y la baja, pues todos eran morteros de cal. Sin embargo, una medición cuidadosa de los grosores de los ladrillos detectaba ligeras diferencias viéndose una mayor homogeneidad en la zona baja con ladrillos de unos 45 mm, mientras en la alta alternan unos con la misma dimensión con otros ligeramente más finos de alrededor de 40 mm, marcándose el cambio aproximadamente a mitad de la altura entre el tejado y el comienzo de la decoración moderna. Esto nos ha permitido proponer la hipótesis que dibujamos. El tejado de esta *qubba* de planta rectangular era a cuatro aguas, como el actual. El cuerpo descrito como posible mirador y ahora llamado Dormitorio del Rey D. Pedro tendría, como ahora, un tejado de pabellón a cuatro aguas (fig. 28).

Los tejados de los cuerpos laterales de la crujía de fachada me han hecho pasar por distintas hipótesis. Los datos de que disponemos son la existencia de dos fragmentos de las cornisas del lado oeste (figs. 29 y 30), de un canal de recogida de agua en el lado oriental del cuerpo alto de la *qubba* (fig. 31), de ventanas en la misma y de los estribos con cuadrales en el espacio de la sala oriental (fig. 16). Además disponemos de las imágenes históricas de la fachada, especialmente del grabado de Meunier de 1668 (fig. 32). De todo esto puede deducirse que las salas de los extremos debieron contar con cubiertas de pabellón a cuatro aguas según puede verse en el mencionado grabado y lo confirma, al menos para el lado oriental, los restos conservados de la estructura de la cubierta. Los análisis de dendrocronología han demostrado que se trata de maderas del siglo XIV⁵⁰. En un primer momento pensamos que estos pabellones se extendían hasta la *qubba*⁵¹ y que el vertido de los faldones de los lados que dan a ésta se recogía en las canales de las que ha quedado intacta la del lado oriental (fig. 31). Sin embargo esto planteaba la dificultad de que dada la altura de las cornisas conservadas en el lado occidental (fig. 33), quedaría un callejón muy estrecho entra el cuerpo de la *qubba* y los pabellones laterales que apenas dejaría pasar la luz a las ventanas. Por este motivo

⁵⁰ Agradezco a D. Eduardo Rodríguez Trobajo, investigador del INIA, la información facilitada al respecto.

⁵¹ ALMAGRO, 2009a, fig. 9.



Fig. 26. Lado sur de la *qubba* de la Media Naranja con los modillones de su cornisa y la decoración del siglo XVI conservados bajo la cubierta actual (A. Almagro).



Fig. 27. La fachada principal del palacio en un dibujo de Girault de Prangey de 1837.

pensamos que las alhánias podrían haber estado cubiertas por tejados a un agua que vertieran en las mencionadas canales (fig. 15). La dificultad que esta solución planteaba era cómo se verían los hastiales laterales de estos tejados en la fachada, en la que debió existir una cornisa corrida según se aprecia en los mencionados grabados de Meunier y de Girault de Prangey. Tras percatarme de la existencia de una leve huella de tejado en la parte trasera del muro de fachada llegué a la conclusión de que este seguía corrido hasta la altura de la cornisa, para servir de respaldo además al alero de la portada cuyos canes extremos se empostran en él. De esta forma el muro ocultaba el tejado que quedaba por detrás. Esta pared quedaría en su parte alta cubierta por un tejadillo, quizás a dos aguas, que es el que se representa en el gra-

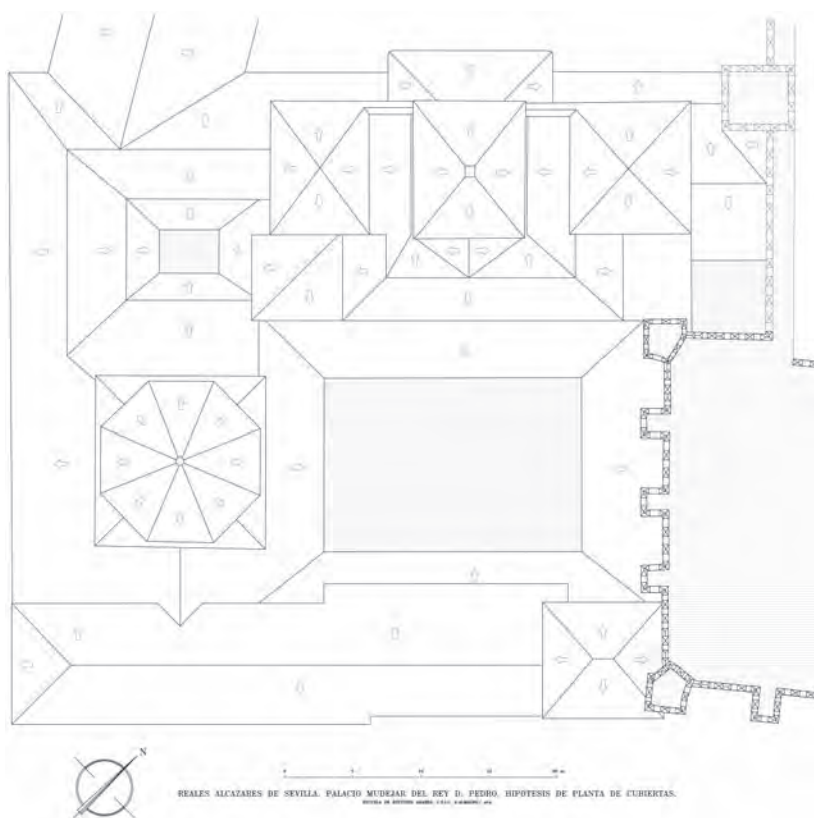


Fig. 28. Planta hipotética de los tejados del palacio de Pedro I (A. Almagro).

badado de Meunier (fig. 32), aunque algo desproporcionado. Al dibujarlo en su verdadera dimensión (fig. 13), se comprueba que pese a todo, dicho grabado resulta bastante fidedigno.

El tejado de la sala alargada, al estar soportado por una armadura, seguramente de artesa como todas las del palacio, tuvo que ser a cuatro aguas. Esto planteaba el problema del desagüe del faldón norte. Sin embargo, las huellas que existen bajo la cubierta actual nos dan la solución que se adoptó. En la cara sur de la *qubba* existe la huella de un tejado cuya cumbrera era perpendicular a dicha cara y también a la cumbrera del tejado de la sala larga (figs. 11 y 33). Esto comportaba el que hubiera unas limahoyas desde la unión de las cumbreras hasta las esquinas de la *qubba*. El agua recogida en estas limahoyas se evacuaba por las canales antes mencionadas que corrían junto a las caras este y oeste del cuerpo de la sala de audiencias y que vertían hacia el Patio de la Montería a ambos lados de la portada sin que sepamos muy bien si se hacía con alguna gárgola o conducida por bajantes de atanores.

En el extremo oriental del camaranchón se aprecia otra huella de tejado en el muro que separa las dos crujías del lado norte y que indica la existencia de un faldón vertiendo hacia ese mismo lado (fig. 33). Esto hace pensar que existiría otro simétrico que adoptaría una forma similar al tejado de disposición ortogonal de la zona central. De este modo se tenía que formar una especie de embudo de tejados cuyas aguas eran recogidas a través de limahoyas en el extremo sur del canal ya mencionado del lateral de la *qubba*. Similar disposición existiría en el lado occidental aunque aquí las transformaciones de las estructuras han sido mayores y no han dejado huella de ellas.

El resto de las cubiertas se debía resolver a base de tejados a dos aguas con sus correspondientes limahoyas y limatesas, aunque hay que tener en cuenta que todos ellos han desaparecido sin dejar más rastros al haberse extendido el piso superior a toda la planta del edificio. Una mejor comprensión de todo lo dicho puede tenerse observando la figura 34.



Fig. 29. Camaranchón sobre la sala de la reina Isabel, actual vestíbulo del piso alto (A. Almagro). Arriba a la izquierda puede verse un fragmento de la cornisa original de la obra de tiempos de Pedro I con su enlucido. En el centro se ve la huella del tejado inicial del añadido de tiempos de los Reyes Católicos. Abajo se aprecia la roza abierta en el muro primitivo para apoyo de la armadura. El muro de la izquierda corresponde a una reforma de las cubiertas de fecha desconocida, cuando se modificó el tejado haciéndolo a un solo agua.



Fig. 30. Lado sur del ala occidental del piso alto de tiempos de Pedro I con su cornisa original incluyendo su solución del ángulo (A. Almagro).

Paralelos y funciones de la planta alta

La existencia de una planta alta sobre salones principales resulta bastante anómala para la arquitectura andalusí, pues los pisos altos o *algorfas* siempre se disponen sobre estancias secundarias. La presencia del salón de recepciones con vistas al exterior, que pudo estar pensado para que el monarca apareciera ante sus súbditos congregados en el patio, se puede relacionar con las salas de recepción ubicadas sobre las puertas de los palacios omeyas del desierto de Siria (Jirbat al-Mafyar⁵², Qastal⁵³, Qasr al-Hayr al Garbi...⁵⁴) o de Madinat al-Zahra', en donde parece que hubo un pabellón sobre la Bab al-Suda o puerta principal del alcázar⁵⁵. Este tipo de sala también está presente en algunos palacios mamelucos de El Cairo⁵⁶, aunque tampoco podemos olvidar que en el occidente cristiano lo normal es ubicar la residencia de los monarcas y sus salas de recepción en las plantas altas⁵⁷.

Es importante resaltar la existencia de salas altas sobre los zaguanes de los otros palacios construidos por Pedro I, algunos de los cuales pudieron



Fig. 31. Canal de desagüe adosado al lado oriental de la *qubba* del piso alto. Puede verse una de las ventanas de ésta con restos de la celosía (A. Almagro).

⁵² Keppel A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, vol I, part II, Oxford 1969, p. 558, fig. 600.

⁵³ Patrice CARLIER y François MORIN, "Recherches Archéologiques au Chateau de Qastal (Jordanie)", *Annual of the Department of Antiquities of Jordan*, XXVIII (1984), pp. 372-374.

⁵⁴ Daniel SCHLUMBERGER, *Qasr el-Heir el-Garbi*, Paris, 1986, pl. 42-43.

⁵⁵ Véase mi hipótesis de reconstrucción de este elemento en Antonio ALMAGRO, *Planimetría de Madinat al-Zahra*, Granada, 2012, pl. 23.

⁵⁶ Jean-Claude GARCIN, *Palais et maisons du Caire*, Paris, 1982, 10.4000/books.iremam.3078. No obstante, en estos casos todas las estancias principales de las residencias se encuentran en la planta alta.

⁵⁷ ALMAGRO, 2008, pp. 65, 109.

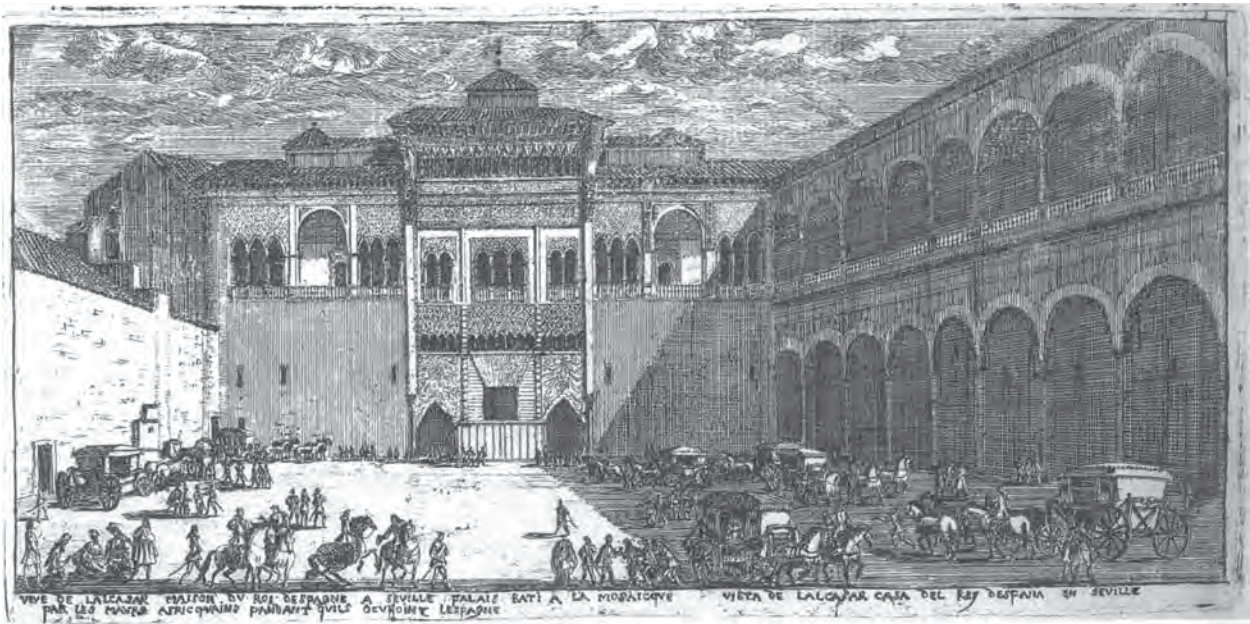


Fig. 32. La fachada del palacio en 1668 según un grabado de Meunier.

tener un uso semejante, aunque bien es cierto que nunca alcanzan el protagonismo y la percepción que en este palacio tienen⁵⁸.

En el palacio construido por Dña. María de Padilla en Astudillo⁵⁹, sin duda bajo ascendencia de su amante el rey Pedro I, existe una planta alta que seguramente se extendía en la totalidad del inmueble. También encontramos la presencia de una portada, que aunque simple, muestra un diseño y elaboración muy cuidadosos y que constituye un signo de distinción para el edificio que pone de manifiesto su importancia y la de quien lo habitaba. La existencia de un vano geminado en la planta alta de la portada constituye un elemento de control exterior y por tanto signo de dominio sobre el entorno, y al mismo tiempo un posible lugar desde el que el propietario puede dejarse ver, incluso de cuerpo entero, al tratarse de un hueco que se abre desde el suelo y con altura suficiente como para permitir el paso de una persona.

En Tordesillas existen restos de otro palacio de promoción directa del monarca que igualmente contó con una rica portada rematada con un tejazoz⁶⁰. En este caso parece que sólo hubo planta superior sobre el vestíbulo, de dimensiones más modestas que el de Astudillo, que debió cubrirse originalmente con un alfarje eliminado cuando este espacio fue convertido en una capilla a la que se dotó de una bóveda de ojivas que prácticamente anuló el espacio de la planta alta. En su origen, sobre el zaguán existió una sala de dimensiones modestas, pero posiblemente con funciones representativas y simbólicas importantes. Esta pieza, de planta cuadrada de 5.10 m de lado, hay que presumirla cubierta por una armadura de artesa de cuatro lados u ochavada, lo que la otorgaría apariencia de *qubba*. La sala presenta tres vanos, uno de entrada por su lado norte, y otros dos geminados en los lados oeste y sur. Al vano de acceso se llegaría seguramente por una escalera que hemos de imaginar adosada al vestíbulo por su lado norte y que probablemente sólo serviría para llegar a esta habitación, ya que todo parece indicar que este palacio de Tordesillas no

⁵⁸ ALMAGRO, 2013, p. 49.

⁵⁹ *Ibidem*, fig. 2.

⁶⁰ *Ibidem*, fig. 3 y 4.

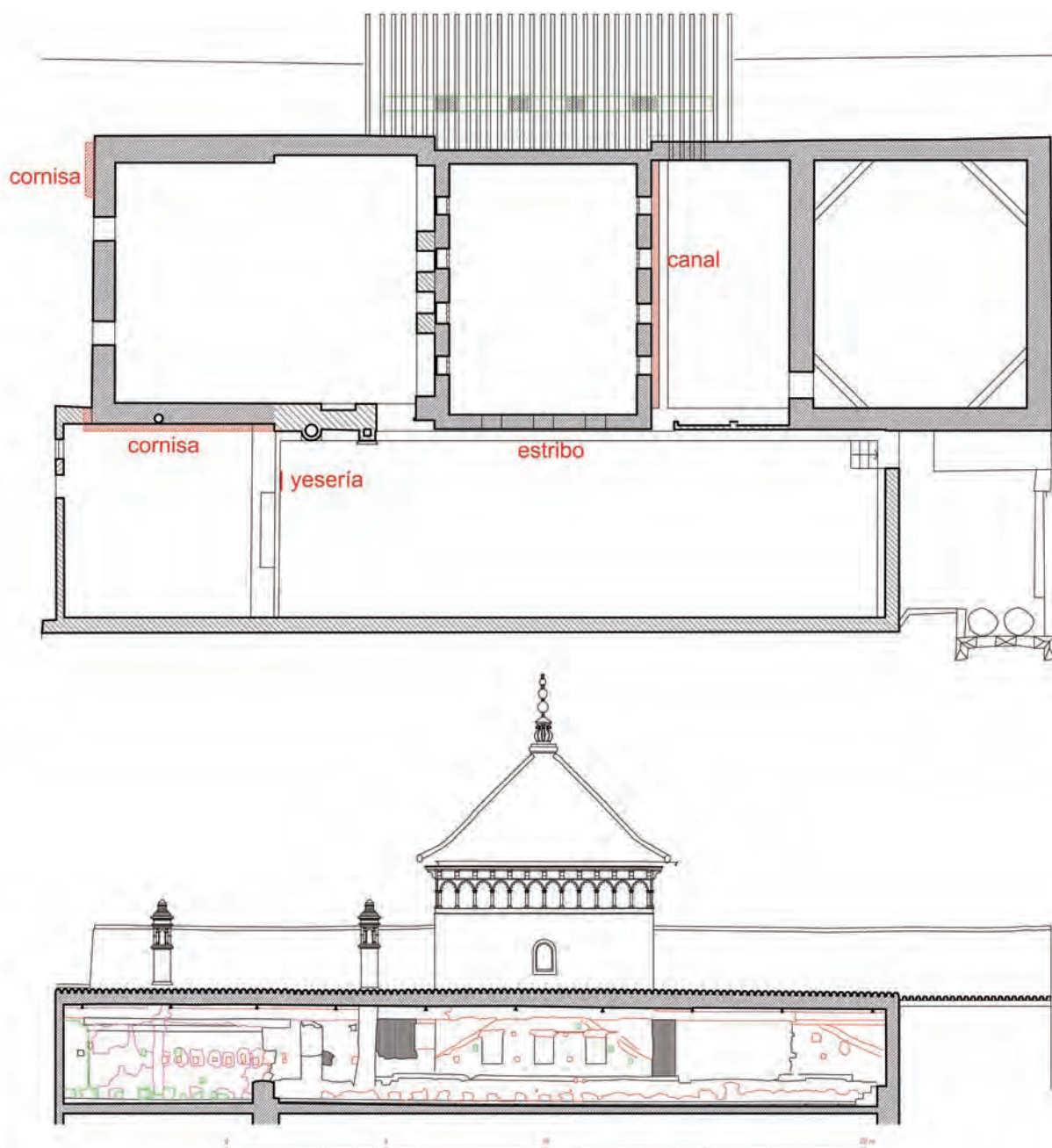


Fig. 33. Planta y alzado interno de los camaranchones de debajo de la cubierta mostrando la ubicación de restos significativos del edificio original (A. Almagro).

tuvo planta alta, al menos en las crujías que rodean el patio. Como en Astudillo, el hueco de la fachada principal está rasgado hasta el suelo permitiendo asomarse por él a una persona de cuerpo entero. El hueco del lado sur tiene antepecho y se abre hacia las dilatadas panorámicas del río Duero y su extenso valle, propiciando una amplia visión del territorio.

También en el Alcázar Real de Carmona, hoy en gran medida destruido, sabemos por descripciones de los siglos XVI y XVII, que el palacio levantado por Pedro I en su interior contó con una portada remata-

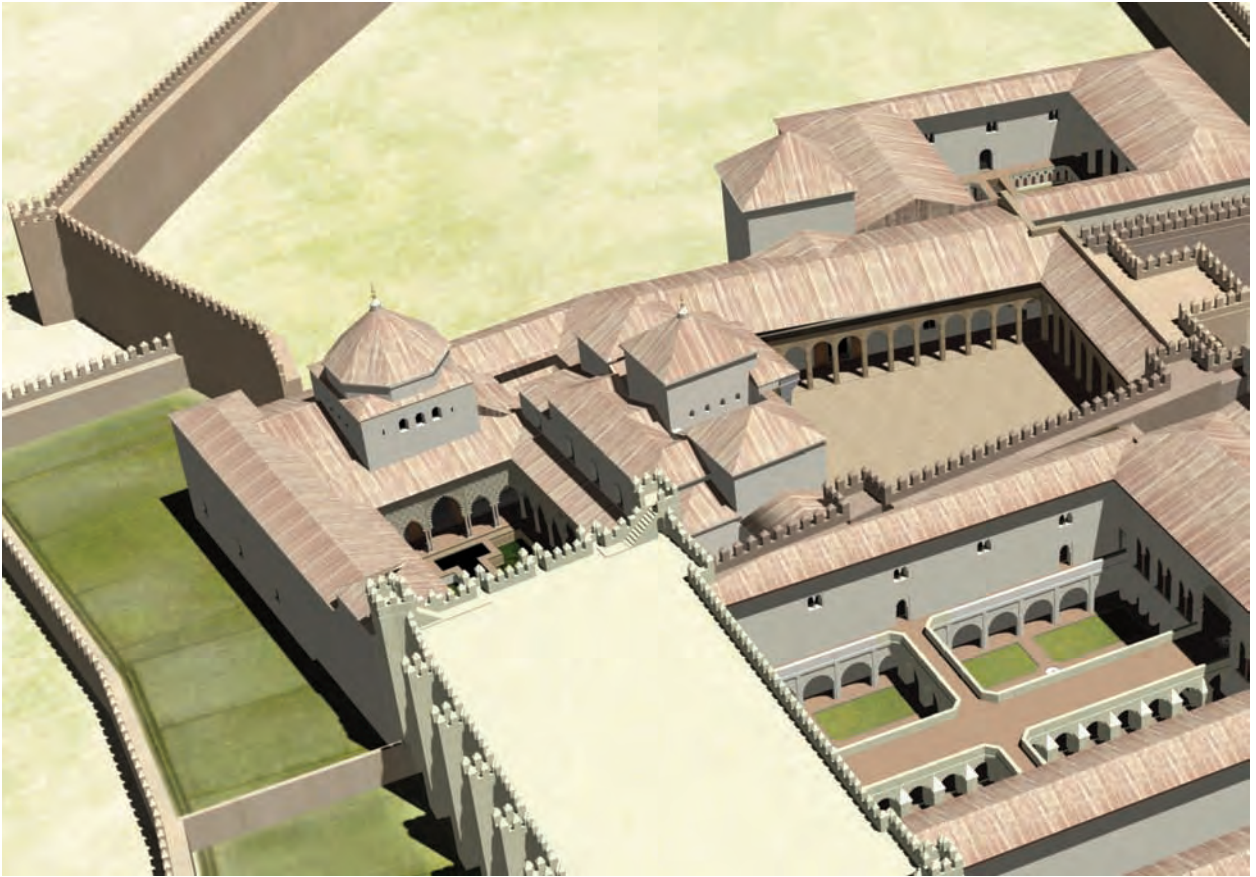


Fig. 34. Vista virtual de las cubiertas del palacio de Pedro I (hipótesis de A. Almagro, imagen de M. González).

da por tejaroz y ricamente ornamentada, y tras la cual había un vestíbulo aún reconocible en sus ruinas, sobre el que había una entreplanta a la que se accedía desde aquél mediante una escalera. En esta entreplanta se abría también una ventana sobre la puerta del palacio⁶¹. Es fácil imaginar la semejanza con los palacios antes mencionados.

A pesar de estos precedentes que encontramos en las obras del mismo monarca, hasta ahora no poseemos ningún ejemplo semejante en la arquitectura islámica andalusí. Julio Navarro propone la existencia de un salón alto en el palacio de la alcazaba de Onda⁶² pero al que es difícil asignar un carácter suntuario al no existir escalera con unas mínimas dimensiones para permitir un acceso de carácter protocolario. También en la Aljafería de Zaragoza Bernabé Cabañero⁶³ sostiene la existencia de otro salón alto sobre el Salón Dorado. Es cierto que en este caso existe una escalera de cierta envergadura, pero que en mi opinión presenta claramente dos fases constructivas, correspondiendo la parte más alta al período mudéjar cuando sí se desarrolló el

⁶¹ Antonio ALMAGRO y Jorge MAIER ALLENDE, “El Alcázar Real de Carmona y su Sala de los Reyes”, en M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, A. CABALLOS RUFINO, J. A. RUIZ DE LA ROSA (eds.), *Urbanismo, Arquitectura y Patrimonio en Carmona, Actas del IX Congreso de Historia de Carmona*, Sevilla, 2014, pp. 294, 297.

⁶² Julio NAVARRO PALAZÓN, “El palacio de Onda: un enigma para la historia de Al-Ándalus en el siglo XI”, en *Le plaisir de l’Art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l’oeuvre d’art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, 2012, p. 308.

⁶³ Bernabé CABAÑERO SUBIZA, “La Aljafería de Zaragoza”, en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS (coord.), *Arte Andalusi*, Zaragoza, 2008, p. 108.

palacio en el piso superior⁶⁴. La escalera habría servido inicialmente para acceder a las aljorfas situadas en las crujías laterales del palacio.

También existía un salón en planta alta en la crujía sur del Palacio de Comares de la Alhambra, la llamada sala de la Helias que desapareció con la construcción del palacio de Carlos V. A este salón que era de dimensiones semejantes al que existía en la planta baja y muy parecido a la sala de la Barca situada en el lado norte del patio, se subía mediante dos escaleras situadas en ambos extremos. Ambas tenían acceso desde el patio⁶⁵. Pero a la del lado occidental se podría llegar también desde zonas

cercanas al Mexuar, aunque es difícil asegurar que tuvieran funciones semejantes a las que hemos asignado a las del palacio de Pedro I. En todo caso, la topografía del lugar impedía la existencia de una explanada o plaza delante y no estaba vinculado a la puerta del palacio⁶⁶.

En época más tardía a la construcción del palacio sevillano, resulta interesante constatar la existencia de salas de recepción del dueño de la casa en viviendas y residencias marroquíes, generalmente de origen morisco, que tienen la particularidad de estar situadas en el piso alto y disponer de una escalera que arranca desde el zaguán para darles acceso, independiente de la escalera interior de la casa por la que el dueño puede también llegar a esa sala. Tal es el caso de Dar Karrakchu y Dar Lamrini en la medina de Rabat o Dar Auad en la de Salé⁶⁷.

La sala de audiencias con forma de *qubba*, sobre todo por la forma de su cubrición y por su aspecto externo, presenta particularidades que la hacen diferente a espacios comparables de la arquitectura andalusí. La más notable es sin duda la forma en que se organizan sus paramentos a base de arcos sobresalientes apeados en columnas exentas arrimadas a las paredes, que crean una percepción de profundidad que

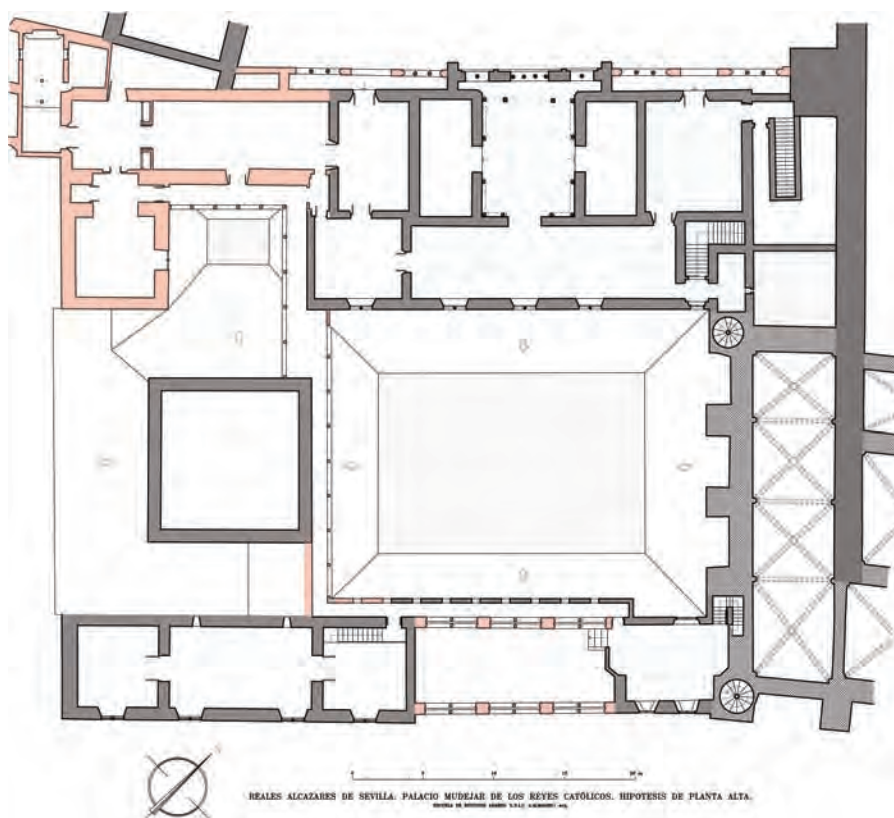


Fig. 35. Planta alta hipotética del palacio de Pedro I con las reformas realizadas por los Reyes Católicos (A. Almagro).

⁶⁴ ALMAGRO, 2008, pp. 105-108.

⁶⁵ ORIHUELA UZAL, 1996, p. 94.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 97; Antonio FERNÁNDEZ PUERTAS, “La Alhambra. El Alcázar del Sultán (hoy Comares) y el Alcázar del Jardín Feliz (hoy Leones), según los Diwanes de Ibn al-Jatib e Ibn Zamrak”, en *Exposición Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV: Auge y declive de los Imperios. La península Ibérica. El entorno mediterráneo*, Granada, 2006, p. 112-113, fig. 11.

⁶⁷ Joudia HASSAR BENSLIMANE, *Salé, Etude architecturale de trois maisons traditionnelles, Etudes et Travaux d'Archéologie Marocaine VII*, Rabat, 1979, pp. 80-81.

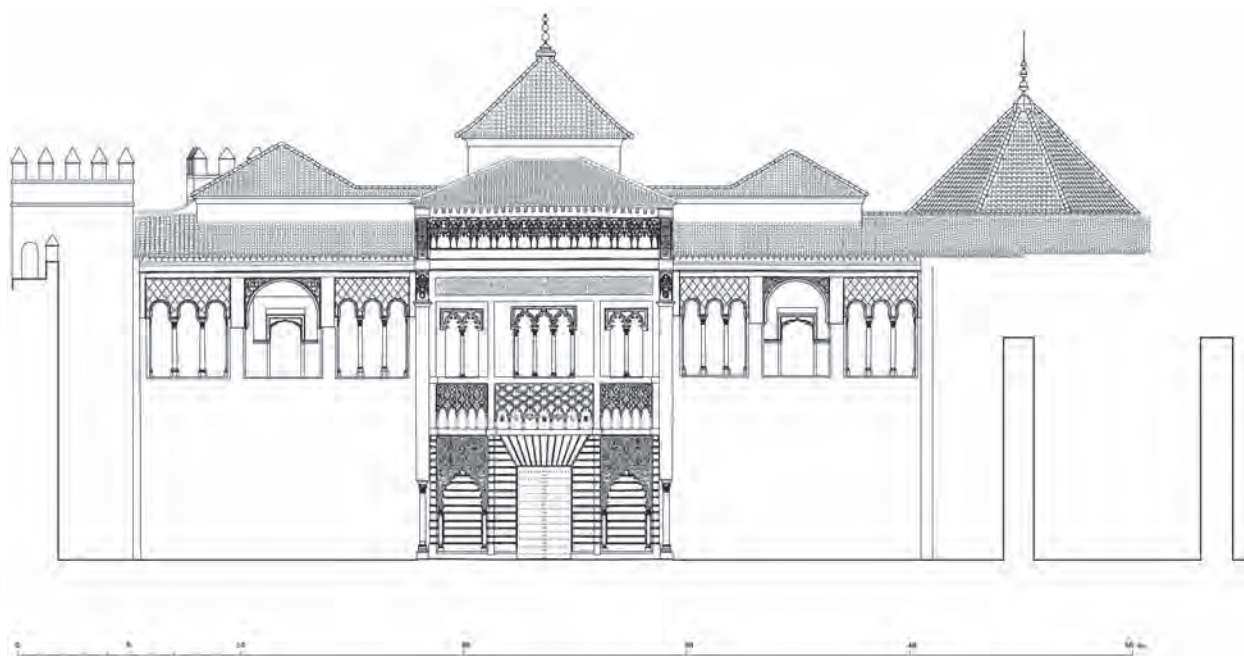


Fig. 36. Alzado principal del palacio tras la reforma de los Reyes Católicos (A. Almagro).

expande el espacio dándole unas dimensiones virtuales de las que en la realidad carece. Este efecto es sin duda mayor que el que se produce en el único ejemplo comparable de datación anterior, el Cuarto Real de Santo Domingo de Granada donde, pese a existir alhánias como anexos del espacio de la *qubba*, sus paramentos conservan el carácter de elementos planos, carentes de la vibración que se logra en este ejemplo sevillano. La Sala de los Abencerrajes del Palacio de los Leones de la Alhambra planteará algunos años después una solución más en la línea del modelo sevillano, pero sin poder compararse tampoco con él pues éste, además de repetir la solución de arcos en todo el perímetro, incluye en el lado norte una auténtica galería abierta hacia el Patio de la Montería. Esta galería funciona visualmente como un verdadero pórtico que ocupa la parte superior de la fachada en la que se abren tres grandes ventanales desde los que el monarca podía asomarse al exterior.

La disposición de arcos adosados a los paramentos encuentra seguramente una referencia más clara en modelos cristianos. Recordemos, por ejemplo, el caso del palacio ramirense del Naranco, en cuya sala todos los laterales cuentan con arcos adosados a los muros, sostenidos por columnas pareadas. Precisamente en sus dos extremos, esos arcos son diáfanos y dan paso a miradores, a semejanza de lo que ocurre en esta *qubba* alta sevillana. El recurso a modelos claramente cristianos y muy antiguos, junto con el empleo de materiales de acarreo de origen visigodo como se hizo en los arcos del primer vestíbulo, que precisamente sustentan esta sala, podría leerse como una búsqueda de legitimidad así como de no sometimiento en exclusiva a los modelos islámicos, tal y como también puede argüirse para la puerta de acceso al patio de la Montería⁶⁸.

Para una adecuada interpretación funcional de este conjunto debemos detenernos a analizar el origen, recorrido y lugar de desembarco de las escaleras de la crujía norte con el fin de intentar desvelar qué sentido tuvo la existencia de dos elementos similares contiguos (fig. 5). La primera de ellas que hemos denominado pública, arranca en el segundo vestíbulo, antes de la puerta que corta el paso hacia el Patio de las

⁶⁸ ALMAGRO, 2009a, p. 339.

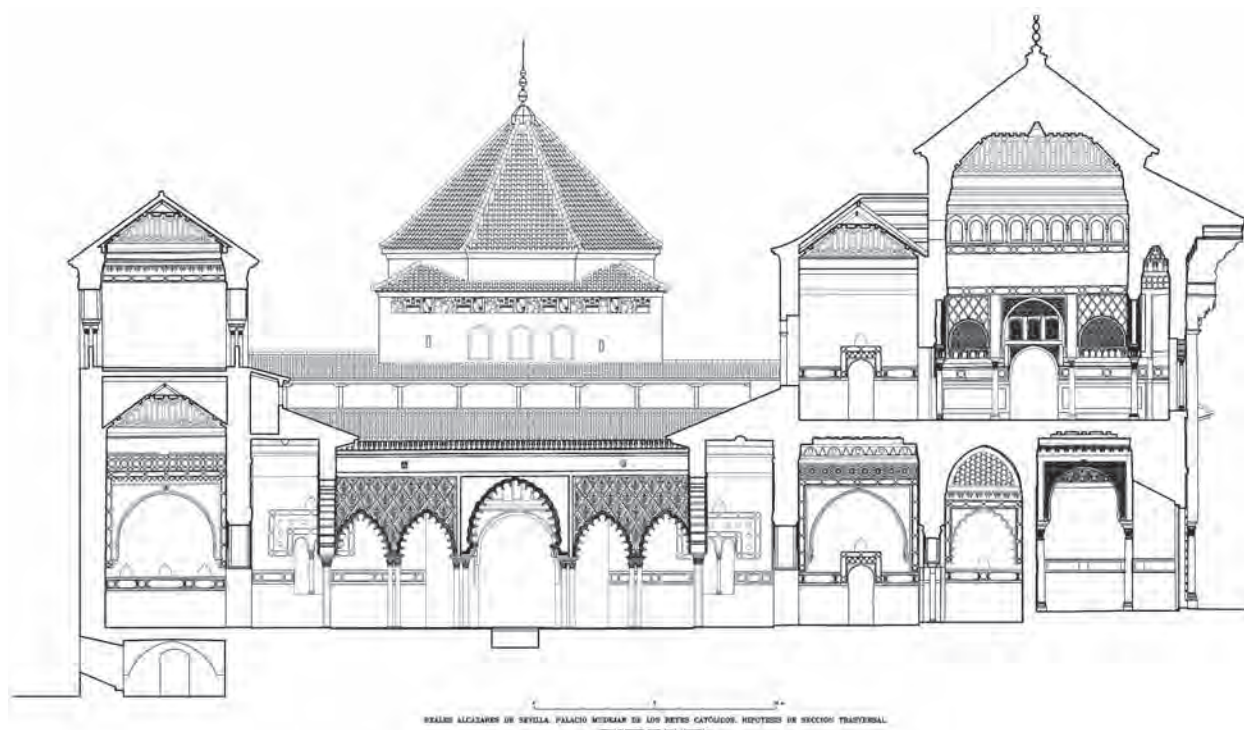


Fig. 37. Sección hipotética del palacio tras la reforma de los Reyes Católicos. Arriba a la izquierda puede verse el mirador construido por estos monarcas (A. Almagro).

Doncellas. Es pues una escalera externa, ajena a la intimidad del palacio, a la que se puede llegar sin entrar al patio interior, y por tanto, sin tener vistas sobre los aposentos de la residencia real. Desembarca en el piso alto junto a la fachada, y desde ella se accede a la primera sala de la crujía delantera que pudo tener una función específica ajena al resto de dependencias o, también, pudo haber sido un vestíbulo o antesala en la que los visitantes esperaban a ser recibidos por el monarca.

La segunda escalera, la privada, arranca de un punto muy singular del edificio, un patio que sirve de núcleo de comunicaciones, pues a través de él se relacionan el Cuarto Real Bajo, el Cuarto Real Alto y el Cuarto del Caracol, es decir, las dependencias privadas del monarca y el lugar de las reuniones y grandes celebraciones de la corte. Pero teniendo en cuenta que todas estas dependencias tienen sus propias entradas, se debe entender que las comunicaciones a través de este patio eran de carácter privado, o lo que es lo mismo, eran las que usaba el rey para alcanzar las distintas zonas de su palacio sin tener que hacerlo por donde lo hacían sus súbditos. A este respecto resulta significativa la presencia, precisamente en el punto de acceso hacia este patio y a la escalera, de dos bellas bóvedas de mocárabes que cubren ámbitos que en su parte superior tienen planta cuadrada y se asemejan por tanto a pequeñas *qubbas*. Una está justo al final del corredor de entrada al patio de las Doncellas desde el vestíbulo, precisamente donde arranca la escalera de subida al mencionado patio de comunicaciones. La otra se sitúa a continuación cubriendo esta escalera y en el lugar en el que, al parecer, arrancaba la escalera privada en un primer proyecto, luego abandonado por irrealizable.

Vamos ahora a intentar imaginar cual fue el funcionamiento de esta planta alta, especialmente en la parte más protocolaria que es la situada en la zona norte del palacio. Podemos conjeturar sobre las funciones de este Cuarto Real Alto a la vez que simulamos un recorrido por el mismo. El monarca subiría a estos aposentos desde el interior del palacio, saliendo del Patio de las Doncellas por su acceso principal y antes

de salir al vestíbulo tomando la escalera que conduce a lo que fue el patio de conexiones con el piso alto y con el Cuarto del Caracol. Desde este patio y por la que hemos llamado escalera privada llegaría al extremo oriental de la sala alargada. El rey podía acceder a ella mientras las personas a las que fuera a dar audiencia esperaban en la sala que antes dijimos pudo funcionar como vestíbulo del piso superior.

Una vez llegado a la sala alargada el monarca podía dirigirse a la *qubba* o a la alcoba del extremo occidental y por ésta a la habitación inmediata de la crujía frontal. Estas habitaciones, que resultan las más alejadas del acceso, podrían ser la alcoba privada del rey y su antesala en el apartamento del piso alto. Un súbdito o embajador que fuera a ser recibido por el rey en este Cuarto Real Alto entraría al palacio por su gran portada, giraría a la izquierda y tras atravesar los vestíbulos pasaría por la puerta, hoy tapiada, tomando la escalera que hemos denominado pública por la que llegaría a la sala del lado oriental de la crujía de fachada. Esta sala tendría, como hemos dicho, la función de ser vestíbulo y sala de espera del apartamento alto. Este recorrido no interfería en ningún momento con el del soberano. Además, presumiendo que la comunicación entre ambas escaleras existió desde el origen, un visitante podía ser introducido en la cámara del rey entrando por la puerta del palacio, subiendo por el primer tramo de la escalera pública y tomando luego el segundo tramo de la privada. De este modo no tenía que cruzarse con quien estuviera esperando en el vestíbulo alto ni tampoco tenía que entrar en la parte privada del palacio situada en torno al Patio de las Doncellas. En suma, la existencia de las dos escaleras era una disposición que cuando menos hemos de calificar de sofisticada y muy bien resuelta.

A la sala principal de este piso alto el rey podía llegar privadamente, si a quienes iba a recibir esperaban en la habitación que hemos considerado vestíbulo o de forma pública y protocolaria si ya habían entrado en aquélla y allí le aguardaban. La organización de sala alargada y *qubba* ya hemos indicado que está presente en el propio Alcázar, en el llamado Cuarto de la Montería⁶⁹ al igual que en otros palacios como el Alcázar Real de Guadalajara⁷⁰ o el Palacio de Comares de la Alhambra⁷¹. En este caso podían funcionar como una sala para los cortesanos y un salón del trono o sala de audiencias de ámbito más restringido, es decir, como lugar en que se ubicaba el monarca aislado del resto de la corte, marcando de este modo una separación entre el rey y sus súbditos a la manera de muchos protocolos de tradición oriental que llegaban a ocultar al soberano de la vista de los presentes incluso mediante un cortinaje⁷². La *qubba* estaba acompañada de dos alcobas a modo de cuartos adyacentes que podían servir como zonas de reposo, función original asignada a tales espacios, o como lugares apartados a los que retirarse para conversar menos protocolariamente⁷³. Debemos recordar que esta sala contaba con una galería abierta hacia el patio de la Montería a través de dos vanos geminados y otro central de triple arco que haría de balcón para las apariciones reales ante los súbditos congregados frente a la fachada del palacio. La importancia funcional y simbólica de estas salas del alcázar sevillano se manifiesta de forma patente al observar la sección del palacio (fig. 12).

Este análisis nos permite identificar estos espacios de la planta alta como un apartamento destinado al monarca cuyo cometido principal sería su uso para la recepción de personas en número limitado que sin entrar a la parte más íntima de la residencia real, podían ser agasajados en dependencias con una alta carga simbólica. Además, a esta zona el rey podía llegar con discreción y comodidad. Por otro lado, al estar situa-

⁶⁹ En otros lugares hemos sostenido que las dependencias de ese Cuarto estarían pensadas para ser el lugar destinado a las audiencias públicas dentro del conjunto palatino ideado por Pedro I (ALMAGRO, 2005, pp. 63-65).

⁷⁰ Julio NAVARRO PALAZÓN, "El Alcázar Real de Guadalajara. Un nuevo capítulo de la arquitectura bajomedieval española", en J. MILLÁN MARTÍNEZ y C. RODRÍGUEZ RUZA (coords.), *Arqueología de Castilla la Mancha. I Jornadas. Cuenca 13-17 de diciembre de 2005*, Cuenca, 2007, p. 583-613; ALMAGRO, 2008, p. 75.

⁷¹ ORIHUELA UZAL, 1996, pp. 86-91.

⁷² Oleg GRABAR, *Ceremonial and Art at the Umayyad Court*, PhD Thesis, Princeton University, Ann Arbor; Xerox University Microfilms: Ashgate, 1955.

⁷³ Esta disposición tiene un precedente en la *qubba* del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada y paralelos en el Alcázar Genil y la sala de los Abencerrajes de la Alhambra (ORIHUELA UZAL, 1996, pp. 333, 336, 114).

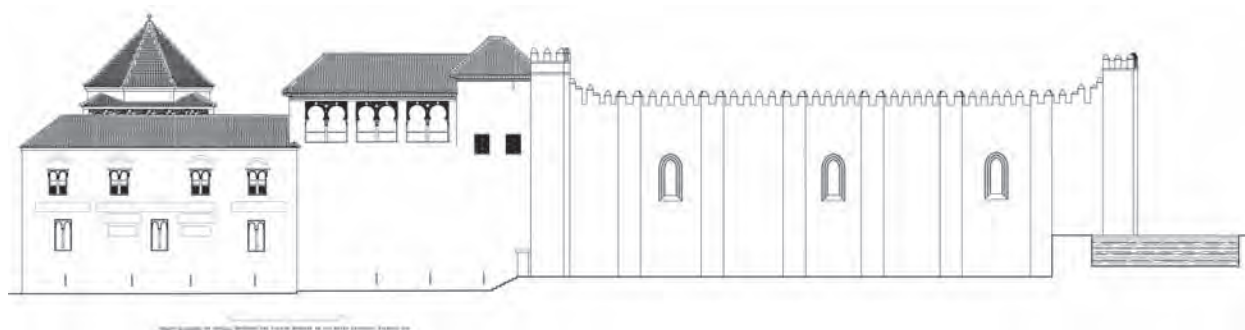


Fig. 38. Alzado sur hipotético del palacio después de la reforma de los Reyes Católicos (A. Almagro).

dos en zona alta y bien soleada resultaría un lugar muy adecuado para ser habitado en invierno, evitando el carácter más umbrío de las dependencias de la planta baja, idóneas para un uso estival. Parecido cometido cabe atribuir a las habitaciones altas de la crujía meridional, salvo que en este caso se trataría de espacios carentes de toda función protocolaria.

La ampliación de los Reyes Católicos

Las innovaciones que se fueron realizando en el palacio y que afectaron fundamentalmente a esta planta alta, nos ayudan a entender los cambios de uso de la residencia regia, así como las nuevas necesidades de la corte y de los soberanos, muchos de ellos condicionados por nuevas modas o nuevos conceptos de la vida y de la monarquía. Pero su análisis también nos sirve para descubrir otros indicios sobre cómo era el palacio antes de que estas transformaciones se produjeran

Contamos con referencias documentales sobre algunas de las obras que realizaron los Reyes Católicos en el Alcázar de Sevilla⁷⁴. Estas son consecuencia de su primera visita a la ciudad entre 1477 y 1478. Sin duda las sucesivas estancias debieron conllevar otras reformas, de las cuales, las más importantes no parecen estar, hasta ahora, refrendadas por documentación⁷⁵. Sin embargo resultan fácilmente atribuibles por datos estilísticos y heráldicos, así como por la lógica que parece seguir su actuación. Las transformaciones que afectaron a la planta alta parecen seguir unas directrices que también pueden verse en otras realizaciones de estos monarcas en edificios de similares características y que podríamos sintetizar en dos ideas básicas: enfatizar la importancia de las plantas altas y abrir la residencia regia hacia el exterior. Con ello iniciaron un proceso que sus sucesores no hicieron más que llevar a su término, transformando de ese modo las características originales del palacio de tradición andalusí.

Las intervenciones realizadas en este momento van a afectar a las dos áreas en que se había desarrollado el piso superior en su origen (fig. 35). En la zona septentrional ampliaron el piso alto hasta el extremo occidental repitiendo el esquema de la planta baja en torno al Patio de las Muñecas. Al igual que en el piso inferior esta zona era la destinada a las reinas, en la planta alta los nuevos aposentos estuvieron igualmente destinados a la reina Isabel. Se crea así una sala con su alcoba en el extremo y con una segunda alcoba sobre la existente en la planta baja en el lado occidental del palacio. A ello se añadió una capilla privada de la reina con acceso a través de su alcoba pero que ocupó una zona que debía contener edi-

⁷⁴ MORALES y SERRERA, 1999.

⁷⁵ El retablo de la capilla privada de la reina, obra de Niculoso Pisano está fechado en 1504 y puede representar la fecha límite final de esta renovación.

ficaciones de servicio y que inicialmente no estaba incluida en la composición básica del palacio de Pedro I. Con esta ampliación, la construcción seguía manteniendo plena armonía compositiva pues se limitaba a extender a la totalidad del frente norte la presencia del piso alto. A las dependencias de la reina se llegaba a través del salón alargado de la planta superior y de la alcoba situada en su extremo occidental que pudo haberse convertido de este modo en antesala o vestíbulo de sus aposentos. Por esta habitación se debía producir el acceso a la sala extrema de la crujía exterior antes de la reforma, y muy posiblemente, a través de ésta se llegara a la nueva sala principal de la reina. Por la especial disposición de la planta, queda además otro acceso desde la alcoba que consideramos antesala de la reina hasta su sala principal sin tener que pasar por la habitación que ocupa la fachada, a través de un pequeño pasadizo que evitaría transitar por aquélla. Esto nos hace pensar que la sala que da a la fachada pudo seguir siendo la alcoba del rey consorte o haberse transformado en gabinete o sala de trabajo de la propia reina en donde podía despachar con sus secretarios y consejeros pudiendo otros servidores acceder a sus aposentos más íntimos sin tener que hacerlo por esa sala.

Se ha apuntado que pudo existir una galería alta en el patio de las muñecas⁷⁶. Esta hipótesis plantea serios problemas, pues los arcos de los pórticos de este patio tienen escaso desarrollo en altura (fig. 21) y para construir una galería al nivel del piso alto habría que haber creado una entreplanta como la que hoy existe, y cuya apariencia es fruto sin duda de las reformas realizadas a mediados del siglo XIX⁷⁷. En el grabado del patio de las Muñecas de Girault de Prangey ya citado⁷⁸, se ve una galería con arcos y columnas de aire renacentista al nivel de esa entreplanta, rematada por un tejado, en lo que corresponde al lado sur del patio. La existencia del tejado de remate imposibilita que existiera también otra galería al nivel del piso alto, al menos en ese lado. Cabe no obstante la hipótesis de que hubiera un corredor dando la vuelta al patio en el nivel de la actual entreplanta que sirviera para sostener otra galería más alta a la altura del piso superior y que solo existiría en el lado norte. Por ella se podría llegar a la alcoba del lado occidental desde el pequeño pasadizo de acceso a la sala principal de la reina que hemos citado antes. También hemos apuntado anteriormente la posible construcción en este momento de una galería de enlace con las dependencias del lado sur cuya disposición resulta muy difícil de precisar.

Toda esta actuación estuvo acompañada por una transformación bastante radical de la fachada del palacio que venía a exteriorizar el proceso de enfatización del piso alto como lugar de aposento de los reyes y su apertura al exterior (fig. 36). Como ya he sostenido con anterioridad⁷⁹, el proyecto palatino de Pedro I incluía un gran patio ante su palacio con pórticos en su perímetro en cuyo frente principal se levantaba la soberbia portada de su residencia privada. En uno de sus lados tenía prevista la construcción de un gran salón alargado con una *qubba* aneja como sala del trono, en lo que se denominó Cuarto de la Montería y que lo mismo que los pórticos del patio no llegó a concluirse por la muerte del rey⁸⁰. Sólo a ambos lados de la portada se construyeron unas arcadas de ladrillo de muy escasa profundidad y cuya principal función era la de completar una composición del patio rodeado de arquerías rematadas por un alero que debía de haber corrido también por los otros tres lados. Paralizado el proyecto, parece que quedó después abandonado definitivamente y sin duda con la idea de aumentar el protagonismo del piso alto del palacio, se optó por tapiar las dos arcadas de ambos lados de la portada dejando un muro totalmente liso en la zona baja. Sobre esta pared ciega se construyeron encima sendas galerías con rica decoración de gusto nazarí que aumentaba la exteriorización del palacio cuya comunicación con el exterior estaba hasta entonces reduci-

⁷⁶ MARÍN FIDALGO, 1990, p. 110.

⁷⁷ CHÁVEZ GONZÁLEZ, 2010, pp. 238, 242.

⁷⁸ GIRAULT DE PRANGEY, 1841, Seville Pl. V.

⁷⁹ ALMAGRO, 2009a, p. 341.

⁸⁰ No obstante, a juzgar por la cornisa en forma de caveto que hoy remata el cuerpo de la *qubba*, similar a las conservadas en el palacio ya mencionadas, cabe pensar que si llegó a estar bastante avanzada su construcción, al menos en lo que respecta a la estructura básica.



Fig. 39. Representación de la zona sur de la ciudad de Sevilla en un relieve del retablo mayor de la Catedral (A. Almagro). En el centro se puede apreciar el Alcázar con la *qubba* de la Media Naranja y el mirador de los Reyes Católicos con sus tres vanos.

da a los ventanales de la portada (fig. 13). Para acceder a estas galerías se abrieron puertas, o muy posiblemente se rasgaron unas ventanas anteriores, de modo que servían también para iluminar lo que hemos interpretado como gabinete de la reina en el lado occidental y en el oriental el vestíbulo del palacio alto.

Esta suite de habitaciones destinadas a la reina completaba, compositiva y funcionalmente los antiguos aposentos del Cuarto Real Alto que podían ser usados por el rey o por ambos monarcas en el caso de audiencias públicas.

En la crujía sur de la planta alta también se realizó otra intervención que se enmarca en los criterios antes apuntados: enfatizar el uso del piso alto como residencia de los reyes y aumentar las relaciones visuales con el exterior rompiendo así el carácter introvertido del palacio de tradición andalusí⁸¹. De este modo entre lo que interpretamos como un mirador adosado al palacio alfonsí y la algorfa del extremo occidental se construyó una amplia estancia abierta hacia ambos lados, norte y sur, por medio de triples bíforas, como un nuevo gran mirador que dominaba y permitía contemplar por un lado la ciudad y el Patio de las

⁸¹ Después de entregado este artículo para su revisión, ha aparecido un trabajo que da una interpretación y cronología diferente para la crujía meridional del palacio (Salvador FERNÁNDEZ AGUILERA "Origen del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla: el mirador hoy llamado de los Reyes Católicos", *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, 352, Octubre-Diciembre 2015, pp. 331-348), 10.3989/aearte.2015.21. Aunque algunas de las cuestiones que plantea sean de interés no me es posible en estas circunstancias comentarlas adecuadamente y sólo quiero indicar que los argumentos que se esgrimen no son en mi opinión concluyentes pudiéndose plantear otras interpretaciones (reutilización de las puertas de la capilla, existencia en el lado norte de un quiebro similar al que presenta la fachada sur...).

Doncellas, espacio principal del palacio, y por el otro los jardines que se extendían hasta el arroyo Tagarete y aún más allá, estableciendo por este medio un control del territorio que circundaba el alcázar (figs. 35, 37 y 38). Curiosamente, contamos con una representación del alcázar, ya con esta modificación, en el modelo de la ciudad de Sevilla contenido en una de las escenas del retablo mayor de la Catedral, que nos la muestra desde su lado sur (fig. 39), fechable hacia 1509. Es fácil reconocer en ella la *qubba* de la Media Naranja, con forma octogonal y rematada con tejado piramidal y a su lado un cuerpo de edificio con tres arcos que sin duda corresponde al mirador, aunque los arcos sean únicos y no bíforas, sin duda fruto de una obligada simplificación. A su derecha aparece la torre-mirador de tiempos de Pedro I y a continuación el palacio gótico de Alfonso X modelado con almenas y fábrica de sillería.

Esta construcción se puede poner en relación con la galería superior que se construye, en esta misma época, sobre las murallas del ángulo nordeste del palacio de la Aljafería, documentada en los dibujos de Spanochi⁸² y reconstruida por Francisco Íñiguez, que sin duda es de este periodo y muy probablemente se hizo con similares objetivos funcionales y simbólicos⁸³. También en el alcázar de Carmona⁸⁴ existió una galería-mirador cuya construcción puede remontarse a tiempos de Pedro I, pero en la que los Reyes Católicos colocaron una serie de retratos de monarcas como la que decoraba el salón de la Media Naranja de este alcázar sevillano. También atribuible como obra de los Reyes Católicos era una galería, hoy desaparecida pero que documentó Richard Ford, en la zona del Mexuar que mira al río Darro en la Alhambra, en lo que fue después la residencia de los gobernadores⁸⁵.

Diversos datos arqueológicos apoyan la atribución de estos espacios a los Reyes Católicos. Que son obra posterior a la original queda demostrado por el hecho de que la armadura que cubre la sala de la reina, actual vestíbulo del piso alto, usa para su apoyo en el lado oriental una roza abierta en la pared rompiendo los enlucidos primitivos, lo que denota que esa pared estuvo originalmente al exterior (fig. 29). En esta roza, visible en el camaranchón de debajo del tejado, se insertó el estribo que ha sufrido un gran deterioro por el agua que ha escurrido por la pared⁸⁶. También por la fachada, dentro del camaranchón del tejado de la galería alta del lado oeste, se aprecia la discontinuidad de las fábricas de la pared de fondo. Por otro lado, las estancias construidas por los Reyes Católicos tuvieron menor altura que las de Pedro I según lo aseveran los restos de cornisas conservadas. Aunque las correspondientes al siglo XV siguen manteniendo la misma forma de caveto, están situadas a menor altura. Ya indicamos que del siglo XIV se conservan dos fragmentos en los lados oeste y sur del extremo occidental de la crujía más septentrional. De las del siglo XV se han conservado dos fragmentos (fig. 40) igualmente en el camaranchón del ángulo noroeste que pertenecen a los cuerpos de la alcoba de la reina y de la otra contigua llamada del infante D. Juan. Estos fragmentos están en una zona en la que ambos tejados vertían sobre una pequeña plataforma que tuvo cubierta enladrillada casi plana y que corresponde al pasillo existente en planta baja que da salida desde el patio de las Muñecas a la zona donde posiblemente estuvo el baño y otras áreas de servicio al oeste del palacio. Tanto la sala como la alcoba de la reina debieron tener cubierta común con tres faldones, pues no existe muro de carga de separación entre ambas. La alcoba del infante tendría tejado de pabellón a cuatro aguas.

Otros datos que permiten afianzar la autoría de estas reformas son de tipo estilístico. Especialmente significativa resulta la ornamentación que acompaña a las dos puertas abiertas para salir a las galerías altas de la fachada (fig. 36). Las yeserías que forman su decoración, en estilo gótico final, son atribuibles inequívocamente a este periodo de finales del siglo XV y contrastan con las yeserías de los arcos de las propias

⁸² Pedro I. SOBRADIEL, *La Aljafería filipina. Los años de hierro*, Zaragoza, 2006, figs. 28, 30.

⁸³ Antonio ALMAGRO, "La imagen de la Aljafería a través del tiempo. Evolución morfológica", en Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ (dir.), *La Aljafería*, vol. II, Zaragoza 1998, p. 416.

⁸⁴ ALMAGRO y MAIER ALLENDE, 2014, pp. 300-303.

⁸⁵ F. RODRÍGUEZ BARBERÁN (ed.), *Richard Ford. Viajes por España (1830-1833)*, Madrid. 2014, pp. 163 (cat. 86), 166 (cat. 88).

⁸⁶ RAMÍREZ LÓPEZ *et al.*, 2003, p. 41.



Fig. 40. Cornisa del lado sur del cuerpo de edificio añadido por los Reyes Católicos correspondiente a la alcoba y la sala de la reina (A. Almagro).

galerías de estilo nazarí, aunque ambas obras hay que considerarlas contemporáneas. Ya hemos indicado que estas puertas se abrieron rompiendo la fábrica original de tapia de época de Pedro I, quizás aprovechando la preexistencia de otros huecos más pequeños, tal y como pudimos comprobar en las catas abiertas al efecto.

Otros datos también concluyentes para la datación de estas construcciones lo constituye la heráldica y simbología que encontramos especialmente en la decoración pictórica de las armaduras que forman los techos de las distintas estancias. Del primer momento de la construcción del palacio parece que sólo se habría conservado *in situ* en la planta alta el techo del llamado dormitorio del rey D. Pedro⁸⁷ que conserva restos de su heráldica. En las nuevas habitaciones de la crujía norte, la sala y la alcoba de la reina, aparecen los escudos de los Reyes Católicos en un estrato pictórico que recubre uno anterior, lo que podría indicar su traslado y reuso desde las estancias del piso inferior. En el mirador de la crujía sur los símbolos de yugos y flechas aparecen en los antepechos de los vanos que daban al exterior y la heráldica de los monarcas en la armadura, en este caso recubriendo una pintura anterior que contenía al parecer un epígrafe de tipo mariano.

⁸⁷ RAMÍREZ LÓPEZ y RODRÍGUEZ MÉNDEZ, 2002, p. 40.

Este detalle ha hecho pensar a los restauradores de este techo que pudiera haber sido anteriormente el techo de la sala inferior que se identifica como capilla del palacio de Pedro I⁸⁸. Esto no deja de plantear ciertas dificultades ya que el suelo del mirador de los Reyes Católicos se colocó a una cota que permite suponer que en ese momento no se eliminó la armadura que cubría la sala inferior, sino que ésta debió subsistir debajo de un forjado plano (fig. 37). Sería más tarde, cuando en época del Emperador se decidió ocupar la totalidad de la planta en el piso alto y hacerlo todo al mismo nivel, cuando se eliminaría esa armadura y se sustituiría por el actual techo llamado de Carlos V, conformando en el antiguo mirador una sala al mismo nivel que en todo el resto de la planta. Por tanto creemos que cuando se construyó el mirador se tuvo que colocar en él una armadura quizás traída de otro sitio, pero no pienso que fuera la de la sala situada justo debajo.

Como ya hemos indicado, la ampliación por los Reyes Católicos de la planta alta en este alcázar de Sevilla obedeció sin duda a una nueva concepción del palacio y sus usos que se puede apreciar también en las reformas de otras residencias por ellos acometidas. Resulta especialmente significativa la que se realizó en el palacio de la Aljafería de Zaragoza en donde ya desde tiempos de Pedro IV parece que la planta alta empieza a cobrar un protagonismo mayor si cabe que la inferior, al construirse un gran tinell o sala regia en el piso superior. Pero con los Reyes Católicos el proceso se enfatiza con la construcción del salón del “Tanto Monta”, la galería de acceso al mismo y la nueva gran escalera que con su espaciosidad y empaque protagoniza el itinerario hacia la nueva sala del trono. Simultáneamente, al cerrarse en el palacio zaragozano los accesos directos a la primitiva Sala Dorada del palacio de al-Muqtadir, la planta baja se acaba convirtiendo en mera zona de servicio. Aunque en este palacio sevillano esto no se produce, no cabe duda de que el protagonismo que adquiere el piso superior al convertirse en la zona de morada de los reyes, marca una clara ruptura con el uso tradicional de la residencia de tradición andalusí. Lo mismo cabe decir respecto a la construcción del mirador alto en este alcázar y de la galería sobre el adarve de la muralla en la Aljafería que provocan una apertura del palacio hacia el exterior y hacia el paisaje frente a la introversión de las construcciones originales⁸⁹.

Obras posteriores

Nuevas transformaciones que afectaron a la organización y forma de uso del palacio se llevaron a cabo a lo largo del siglo XVI, después de la presencia de Carlos V con motivo de su boda con Isabel de Portugal. Aparte de reparar zonas ruinosas y en mal estado se construyeron nuevas salas en donde estaba la algarfa de la crujía meridional disponiendo un forjado al mismo nivel que el resto de la planta, lo que dejó las primitivas habitaciones altas convertidas en una entreplanta de muy escasa altura. Es muy probable que las armaduras que cubrían estos espacios se aprovecharan para la cubrición de las nuevas salas que se destinaban a aposentos privados del Emperador, aunque se cambió la distribución de modo que el espacio correspondiente a la antigua sala quedó junto al mirador alto y los espacios de las dos alcobas se dispusieron en contigüidad⁹⁰. Como ya hemos indicado, el mirador de los Reyes Católicos también se rebajó de cota poniendo el pavimento de este nuevo espacio al mismo nivel que el resto de las salas para lo que hubo de hacerse un nuevo artesonado en la sala de la planta baja⁹¹. Este nuevo espacio contó con una puerta de entrada desde la galería del patio, hasta que en la reforma llevada a cabo por Rafael Manzano para recuperar el primitivo nivel del mirador, tuvo que cerrar este hueco dejando un espacio residual de muy baja altura en donde antes estuvo la armadura primitiva del techo de la planta baja. A todas estas nuevas estan-

⁸⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁸⁹ ALMAGRO, 1998, p. 416.

⁹⁰ RAMÍREZ LÓPEZ *et al.*, 2010, pp. 64-65; RAMÍREZ LÓPEZ *et al.*, 2012, nota 5.

⁹¹ MARÍN FIDALGO, 1990, pp. 166-167.

cias se las dio acceso a través de las galerías que en este momento se construyen en torno al patio sobre las del piso inferior y resueltas con finas columnas, arcos y balaustres de mármol de estilo renacentista.

Finalmente sobre las salas situadas en torno al Salón de la Media Naranja también se acabaron disponiendo habitaciones en el piso superior, sólo que en este caso ya no se reutilizaron las armaduras de sus techos, quizás porque estaban muy deterioradas o porque definitivamente se quiso imponer el nuevo estilo, construyéndose en su lugar bellos artesonados renacentistas, tanto en la planta baja como en la alta⁹².

Las reformas realizadas a lo largo del siglo XVI acabaron dando forma final al uso del palacio al convertir de manera definitiva la planta alta en la zona de residencia de los monarcas. Esto conllevó la construcción de una nueva escalera de mayor tamaño y prestancia según el modelo de las escaleras del renacimiento español, con tres tramos girando en torno a un hueco central y abiertas tanto en planta baja como en la alta a las galerías del patio, en este caso el de la Montería. Esta escalera, espaciosa y bien iluminada contrasta enormemente con las primitivas escaleras medievales angostas y oscuras. Pese a todo, aún en épocas posteriores se consideró insuficiente dando lugar a distintos proyectos para dotar de nuevo acceso a la planta alta, como los elaborados por Vermondo Resta a comienzos del siglo XVII que propuso construir una escalera de tipo “imperial” entre los patios de la Montería y del Crucero⁹³, o el de Sebastián Van Der Borcht en el XVIII, que planteaba una escalera más amplia en el mismo emplazamiento de la construida en el siglo XVI y otra nueva en el ángulo sureste del patio de las Doncellas⁹⁴.

No sabemos en qué momento se perdieron los techos de las habitaciones y salas de las crujías septentrionales de la primitiva planta alta de tiempos de Pedro I⁹⁵. Lo cierto es que salvo la *qubba* o sala de audiencias que cuenta con una armadura moderna pero rehecha en estilo, el resto de los espacios están remodelados en el siglo XIX, con alteraciones incluso de su distribución original al haber desaparecido el muro que separaba la alcoba occidental de la *qubba* respecto de la sala inmediata.

ANTONIO ALMAGRO GORBEA es arquitecto por la Escuela T.S. de Arquitectura de Madrid (1971) y Doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (1978). Diplomado en restauración de monumentos por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Roma y por el Centro Internacional de Estudios de Restauración (ICCROM). Profesor de Investigación en la Escuela de Estudios Árabes de Granada, perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Académico Numerario de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. Miembro Correspondiente del Instituto Arqueológico Alemán. Miembro Honorario del Comité Internacional de Documentación del Patrimonio (CIPA) dependiente del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS). Entre 1998 y 2005 fue Director de la Escuela de Estudios Árabes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), además de Miembro de la Comisión Técnica del Patronato de la Alhambra y Generalife de 1999 a 2005. Profesor Asociado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada de 1997 a 2011 y autor de más de 280 publicaciones entre libros y artículos científicos sobre Restauración de Monumentos, Historia de la Arquitectura y fotogrametría y documentación arquitectónica.

Email: aalmagro@eea.csic.es

⁹² El de la planta alta correspondiente al actual Comedor de Gala situado sobre la sala del Techo de Felipe II debió desaparecer en el incendio acaecido en 1760 (José GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental y artística*, T I, Sevilla, 1889, p. 682).

⁹³ MARÍN FIDALGO, 1990, pp. 350-351, fig. 361.

⁹⁴ *Ibidem*, fig. 279.

⁹⁵ La afirmación de R. Chávez de que esta zona se vio afectada por el incendio de 1760 (CHÁVEZ GONZÁLEZ, 2004, p. 91) es incorrecta pues la documentación publicada por Gestoso (GESTOSO PÉREZ, 1890, pp. 681-685) que dio lugar a la noticia de este incendio lo contradice claramente ya que afectó a algunas cubiertas del ángulo suroeste del palacio.

A Cano lo que es de Cano. Los contratos para el arco de la Puerta de Guadalajara de 1649 y su reconstrucción

Render unto Cano that which is His Due. The Contracts for the Arch of the Guadalajara Portal (1649) and Its Reconstruction

Juan María Cruz Yábar
Museo Arqueológico Nacional

Fecha de recepción: 14 de abril de 2016
Fecha de aceptación: 7 de julio de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 117-141
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.005>

RESUMEN

El hallazgo de los contratos para la carpintería, ensamblaje, escultura, pintura y jaspeado del arco de la Puerta de Guadalajara para la entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649, trazado por Alonso Cano, nos permite, junto con la relación de la entrada de Lorenzo Ramírez de Prado, reconstruir su aspecto, lo que hasta ahora había resultado imposible por la escasez de datos proporcionados por las fuentes. Estudiamos también la influencia de Rubens en Cano y de éste en otros artistas, los colaboradores con los que contó, cuestiones contractuales y económicas y la personalidad de los comitentes, los mercaderes de sedas.

PALABRAS CLAVE

Entrada de Mariana de Austria. Arco de la Puerta de Guadalajara. Lorenzo Ramírez de Prado. Mercaderes de sedas. Alonso Cano. Rubens.

ABSTRACT

The discovery of the contracts for the carpentry, joining, sculpture, and painting of the ephemeral arch designed by Alonso Cano and erected at the Guadalajara Portal for Queen Mariana of Austria's entry into Madrid in 1649 allows us, along with the chronicle of the entry by Ramírez de Prado, to reconstruct its original appearance, which has not hitherto been possible due to the lack of facts provided by sources. This article also considers Rubens' influence on Cano, and Cano's on other artists, as well as people with whom he collaborated, contractual and economic matters, and his clients, the silk merchants.

KEY WORDS

Mariana of Austria's entry. Arch of Guadalajara Portal. Lorenzo Ramírez de Prado. Silk merchants. Alonso Cano. Rubens.

Lázaro Díaz del Valle¹ se refirió en 1658 en términos entusiastas al arco de la Puerta de Guadalajara trazado por Alonso Cano para la entrada en Madrid de la nueva reina Mariana de Austria, que tuvo lugar el 15 de noviembre de 1649: “Obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la Architectura q. admiró a todos los demás Artifices, porq. se apartó de la manera q. hasta estos tiempos auian seguido los de la Antigüedad”. Palomino² participó de la admiración del cronista leonés y copió literalmente su texto. Llaguno³, desde su óptica clasicista, se mostró totalmente contrario a estas opiniones: “Mala señal lo de nuevos miembros y nuevas proporciones. Esto pienso yo fue el primer ensayo de aquella barbarie que por entonces empezó a introducirse en nuestra arquitectura”.

Estos escasísimos testimonios evocadores de la originalidad de la obra han sido reproducidos de manera recurrente por la historiografía⁴. La relación de la entrada de Mariana, firmada al pie del grabado de su portada por el inventor del programa iconográfico de aquella entrada, don Lorenzo Ramírez de Prado⁵, describe de forma somera el aspecto del arco pero, como es común en las crónicas de estos sucesos, insiste mucho en el aspecto laudatorio y simbólico y poco en detalles técnicos. Fue utilizada en cuanto a la morfología del monumento de Cano por Suárez Quevedo⁶ y por nosotros mismos en uno de nuestros trabajos, donde apuntamos a la coincidencia de algunos elementos constructivos y decorativos con los utilizados por Rubens para el arco de la Ceca en la entrada del cardenal infante don Fernando en Amberes en 1635⁷. Zapata se ocupó con profundidad de los otros cuatro arcos que lucieron en esta entrada, pero no trató de esta obra de Cano⁸.

Ahora hemos localizado y damos a conocer los contratos para la arquitectura, pintura y escultura de este arco. Su detalle descriptivo nos permitirá, ya sobre datos que incluyen las medidas de cada parte, la reconstrucción de su aspecto (fig. 1⁹). También tiene interés el conocimiento de sus colaboradores, de los datos económicos, y comitentes.

Los contratos para la hechura del arco y su reconstrucción

Los mercaderes de sedas y las lonjas de paños de Madrid habían ofrecido al Consejo real decorar su demarcación, la Puerta de Guadalajara, con ocasión de la entrada de la reina Mariana. El 30 de junio de 1649, cuatro meses y medio antes de la entrada, cuya fecha no se conocía entonces, concertaron cuatro

¹ Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion del Nobilísimo y Real Arte de la Pintura...*, Cfr. José Manuel Pita Andrade (dir.) y Ángel Aterido (ed. y coord.), *Corpus Alonso Cano*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 389.

² Antonio PALOMINO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724 (ed. Aguilar, 1947), pp. 986-987.

³ Eugenio LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, t. IV, p. 39.

⁴ Harold E. WETHEY, *Alonso Cano: Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 31. Fernando MARÍAS, “Alonso Cano y la columna salomónica”, en *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Fundación Argentaria, 1999, pp. 291-322, concretamente p. 292. Alfonso RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, “Alonso Cano, arquitecto artista”, *Archivo Español de Arte*, 296 (2001), pp. 375-391, espec. pp. 376-377. Otras referencias en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, Junta de Andalucía, 2001; y *Alonso Cano y su época: simposium internacional*, Sevilla, Juan de Andalucía, 2001.

⁵ Lorenzo RAMÍREZ DE PRADO, *Noticia del Recibimiento i entrada de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid*, 1650.

⁶ Diego SUÁREZ QUEVEDO, “Alonso Cano y el arte efímero. Homenaje al artista granadino en el cuarto centenario de su nacimiento”, *Anales de Historia del Arte*, 11 (2001), pp. 231-267.

⁷ Juan María CRUZ YÁBAR, “Sebastián de Benavente y la capilla de San Diego de Alcalá”, *Archivo Español de Arte*, 324 (2008), pp. 379-394, espec. pp. 389-390.

⁸ Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, “La entrada en la Corte de Mariana de Austria: Fuentes literarias e iconográficas”, en *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, Ed. Arco-Libros, 2008, pp. 107-204.

⁹ Agradezco a Enrique Sanz Monge, técnico de museos del Museo Reina Sofía, su valiosa ayuda técnica en la reconstrucción.

mercaderes de sedas, Alonso Serrano, Martín de Buitrago, Agustín Jiménez y Juan Bautista Zabala, con cuatro maestros, los ensambladores José de Torreblanca, Antonio Blancharte y Juan de Echeverría, y el carpintero Alonso de Urbina, el ensamblaje y carpintería de madera del arco de la Puerta de Guadalajara que había trazado Alonso Cano¹⁰.

Las condiciones se incluyen en el propio contrato, a diferencia de otros encargos de este tipo en que suelen figurar como un anexo al documento. Este hecho es causa de que en algún punto de las mismas existan espacios en blanco, porque el escribano no debió de entender lo que decía el papel de las condiciones, y Cano no parece que estuviera presente al otorgamiento.

Por tratarse de una construcción en madera de gran altura y difícil sostenimiento, el tracista tenía gran preocupación por su sujeción al suelo y su resistencia. Así, las cuatro primeras condiciones se refieren a las obligaciones del carpintero de hacer los fundamentos del edificio de abajo a arriba y los andamios. La condición primera ordenaba que se construyeran dos cadenas de madera embebidas bajo tierra, una para cada lado del arco, y que sobre ellas se fijasen con espigas veinte vigas de un pie por una cuarta (28 x 21 cm), y otras cuatro de cuarta de ancho en cuadro (21 x 21 cm) que servirían de almas a las cuatro columnas del arco. Los contratantes tenían a la vista segura-



Fig. 1. Alonso Cano, *Arco de la Puerta de Guadalajara*, 1649. Reconstrucción del autor.

¹⁰ Documento n° 1.

mente una planta, y así mencionaron la trabazón de las cadenas señalando diversos puntos identificados con letras, al menos de la A a la M, aunque harían también otra cadena más donde eligiera el trazador Cano.

En la segunda se establecía la forma en que la estructura bajo tierra enlazaría con el vuelo. En las veinte vigas más grandes se clavarían otras de la mitad de grosor (medio pie y ochava de grueso, 14 x 10,5 cm) haciendo cadena, con pesones para recibir el pedestal de la obra, y sobre ellas, más trozos de cadenas con sus pies derechos para recibir los pedestales de las columnas y los vuelos de sus basas.

La tercera condición describe el andamiaje y proporciona interesantes informaciones sobre las dimensiones y forma de la construcción. El andamio principal debía tener 48 pies de alto (13,44 m) y soportaba la cornisa, para cuya fijación en relación con el arco se disponían numerosas vigas trabadas y tornapuntas para sujetar éste. El andamio soportaba otros dos, uno sobre la cornisa, donde se recibirían los roleos que habían de sostener la última plataforma, reforzada de hierros, porque en ella debía fijarse el árbol del remate de la traza. Era obligación del carpintero hacer todos los andamios.

Las siguientes condiciones se referían ya a las obligaciones de los ensambladores, y seguía presente la preocupación por la fortaleza del arco, pues no sólo tenía que resistir posibles temporales, sino también los empujones de la muchedumbre que iba a rodearlo. Los pedestales de columnas y de los bastiones que hacían de lados del arco debían prepararse con madera de portadas, por ser más gruesa, embarrotados con maderos o palos de a sesma y ochava (14 x 10,5 cm) enlazados, y los pedestales de las columnas habían de trabarse en forma de cajón, esto es, con ensamblaje a espina de pez.

Flanqueaban el vano del arco cuatro columnas, dos por delante y otras dos por detrás, que medían, con su basa y capitel, veintidós pies de alto y dos pies y dos dedos de grueso (588 x 59,4 cm), y sus vuelos inferiores catorce dedos (28,3 cm) con tres cuartas el plinto (63 cm). La forma de la basa, al igual que la del capitel, figuraba en la traza, pero Alonso Cano había de entregar otra traza con mayor escala. El capitel tenía hojas de cartón doblándolas de pencas donde pareciese bien, y las cañas (el fuste) se armarían con tablones o sogas fundadas sobre tamboretas. Junto a cada columna –exenta, pues su basa se había de fabricar en forma de cajón– se disponía en el machón una pilastra que la doblaba, de dos pies y dos dedos de ancho, los mismos que la columna, y siete dedos de grueso (59,4 x 11,9 cm), sin capitel, aunque con basa sobresaliente cuatro dedos (6,8 cm).

Los lados del arco suelen denominarse en el documento “bastiones” o “murallones”, pero de modo específico, eran cuatro elementos de planta cuadrada de 5 y medio pies de lado (1,54 m) sin los vuelos de la basa –que era un pie más– que se prolongaban en altura 45 pies y una ochava (12,7 m) hasta la cornisa y que ocupaban los cuatro ángulos exteriores de la construcción. Se sostenían con maderas de 45 pies y dos dedos de largo sacadas de vigas para que en ellas no hubiera ninguna unión y fueran más resistentes; en su alto se clavarían espigas para colocar la cornisa. Las caras de los bastiones se dividían en anchura en tres partes iguales. Las dos de los extremos que hacían “muralla” se describieron como “telares”, al parecer, paneles de madera cubiertos de lienzo pintado, quizá imitando los sillares de una muralla con aspecto rústico. Los telares se habían de sujetar con travesaños, que externamente eran biseles con filetes que se mostraban en la traza. El espacio entre los “telares”, que en la traza aparecía en blanco, se había de llenar con tablones lisos con otros tablones encima que expresamente se mencionan: uno de doce pies de largo (3,36 m), dividido en una parte alta de tres pies y medio y la otra del resto, donde se habían de fijar unos mascarones, y debajo otro pequeño tablero de dos pies y una ochava de ancho por cuatro dedos de grueso (66,5 x 12 cm) que les serviría de lengua.

El contrato se ocupa a continuación de algunos pormenores del arco principal. Las condiciones no establecían sus medidas, aunque las mostraría la traza que quedaba en poder de los maestros. La *Noticia* de Ramírez de Prado, sin duda con los datos que recibió del tracista, indica que el ancho total del monumento fueron 44 pies (12,32 m) porque el lugar no daba más de sí, su profundidad 23 pies (6,44 m) y su altura máxima 96 pies (26,88 m); la luz del arco principal eran 23 pies de ancho por 45 de alto (12,60 m). El espacio que ocupaba el hueco del arco principal era, por tanto, un cuadrado de 23 pies de lado, y al frente

de los machones correspondía el resto de la anchura, 21 pies aproximadamente sin contar las basas (5,88 m), unos diez pies y medio a cada lado (2,94 m). De ellos, cinco pies y medio correspondían a los bastiones, por lo que entre éstos y el hueco del arco principal había apenas cinco pies, que ocuparían en su mitad la pilastra y columna inmediatas al hueco.

La primera orden sobre el arco se refería a sus enjutas, que debían hacerse con tableros de un pie de grueso sin contar los boceles y filetes, que tendrían un relieve de medio pie más. Encima, con bastidores clavados por el interior, irían lienzos imitando jaspe verde, como aparecía en la traza, con los boceles por remate. Sobre las columnas se apoyaba una cornisa, que, al parecer, debía prolongarse a través del hueco del arco y que terminaría, sin duda, en la columna correspondiente de la otra cara del arco. Tendría las molduras y modillones que mostraba la traza, teniendo en cuenta que los óvalos eran pintados y no tallados. De acuerdo con una traza pequeña del interior del arco que estaba a la vista y que debía ser ampliada por Cano a la misma escala de la del arco principal, la cornisa dividía la decoración interior del arco. Lo que figuraba por debajo sería tallado, como la propia cornisa, y lo que quedaba por encima, pintado y fingido sobre lienzo, por lo que no entraba en la obligación de los ensambladores. Tan sólo debía ser de bulto una corona de laurel con sus bayas, que servía de cielo al escudo suspendido del techo que iba en el interior del arco. En una de las condiciones finales se establecía que las armas reales debían medir 12 pies (3,36 m) de alto, cinco pies para el escudo y el resto la corona y el toisón, haciéndose la corona de bulto redondo en madera o cartón. En la bóveda del arco, en torno a la corona de laurel y llenando todo el espacio, pintaría Cano las nubes y resplandor a que se refiere la *Noticia*¹¹.

En el interior del arco se abrían dos arcos pequeños, que terminaban en las caras laterales del monumento. Por la *Noticia* sabemos que medían sus huecos 7,5 pies de ancho (2,10 m) por 15 de alto (4,20 m), aproximadamente la misma proporción del arco principal. Las condiciones establecían que, al exterior, las molduras de la enjuta fueran de bulto y que tanto estas molduras como la cornisa serían trazadas por Alonso Cano y obradas por los artífices en pasta, cartón o aros de cedazo o lo que prefirieran siempre que tuvieran la gracia precisa. Más adelante se repitió que todo lo obrado encima de estas puertas sería pintado, excepto la cornisa grande, que había de ser toda de talla.

Por encima de los bastiones se elevaba la cornisa o entablamento grande, de seis pies y medio de alto (1,82 m) en la parte de los bastiones, pero sobre el arco central, en la parte de las enjutas, se reducía a pie y medio, haciendo forma de arquitrabe, suprimiéndose, por tanto, cornisa y friso. Los modillones que tocaban a los bastiones se harían de cartón con florones proporcionados y, debajo de ellos, un talón (bocelón) con hojas pintadas y algunas de cartón superpuestas para producir mayor efecto de realidad. Bajo el talón se dispondría en cada uno de los cuatro lados un gran tablero de ocho pies de caída y quince dedos de ancho (2,24 x 0,30 m) con mocheta de un pie de diámetro en forma de recuadro¹². Por la *Noticia* sabemos que estos tableros servían de frente a los mascarones –con la lengua fuera por tener que soportar el peso– y que llevaron las inscripciones relativas a las figuras alegóricas de flores que iban en los cuatro ángulos extremos del arco, sobre la cornisa grande.

Sobre el arco principal, en la parte donde la cornisa se reducía al arquitrabe, se colocó otro gran tablero que figuraba en la traza, del que las condiciones precisaban tan sólo que la tarja que llevaba encima debía ser de las proporciones adecuadas, y que por debajo se añadiría un festón de rosas y hojas trabajado como mostraba la traza. La *Noticia* da cuenta de la salutación a los nuevos esposos que llevaba en su interior. Aunque la relación menciona expresamente que esta leyenda estaba en la parte del arco que daba hacia

¹¹ “En la bolsura, ò hueco, se pintò entre nubes, un Resplandor, con este Mote, que le rodeaba: *SAGITARIVS. HISPANIAE. POST. NVBILA. IRIS*”.

¹² El contrato no especifica si la anchura son pies o dedos, pero nos inclinamos por la segunda medida, pues de lo contrario, taparía parte del hueco del arco sobresaliendo de las paredes exteriores.

la calle Mayor, era demasiado larga para entrar en un solo tablero, además de que tiene claramente dos destinatarios, la primera parte la pareja real¹³ y la segunda la reina¹⁴. Pensamos que esta parte se colocó en otra tarjeta semejante situada hacia el lado de la Platería, pues la relación habla de “tableros” y en otro punto se ordena que todo “se entiende ha de ser a dos haces”.

Aborda el documento la parte superior del arco –“todo lo que toca de la cornisa para arriba”– sin apenas describirla. Se refiere a los materiales: madera para lo liso y pasta, cartón, o alguno de los otros materiales mencionados para los festones u hojas y, para algunos espacios grandes, los artífices podían usar el lienzo. En esa parte iban colocados unos trofeos que no quedaban a cargo de los contratantes. El árbol del remate, en cambio, entraba en su obligación. Sería de madera con troncos fuertes, pero las ramas se escogerían de árboles reales –olivo y laurel según detalla la *Noticia*– y se añadirían hojas de la manera más conveniente para conseguir el efecto del dibujo. Por la *Noticia* sabemos que su altura era de 24 pies (6,72 m). Entre el extremo superior de la cornisa (que estaba a 51 pies y medio del suelo) y la base del árbol, resta un espacio aproximado de 20 pies (5,60 m) para llegar a los 96 pies de altura total del monumento, que era ocupado por los cuatro cartelones grandes que sujetaban la plataforma superior con el árbol a otra plataforma tapada por la cornisa. En los lados, sobre los murallones, se situaban las cuatro figuras de 12 pies con su pedestal y los trofeos. La relación de Ramírez de Prado describe el borde de la plataforma superior muy adornado con guirnaldas de hojas y flores y con una leyenda explicativa en latín y castellano del jeroglífico que encerraba el árbol¹⁵. Su efecto debía de ser el de una bandeja para presentación del árbol. Éste llevaba, colgadas en sus ramas, unas coronas de hojalata o de aros de cedazo, como más gustase a los artífices.

Finalmente, el contrato se refería a las condiciones económicas y de plazo. Disponían los maestros de dos meses para dar todo acabado a contento del tracista, salvo que fuera necesario tenerlo antes. El precio total se fijó en 27.000 reales, recibiendo los maestros 1.000 reales semanales y el resto al acabar. Darían a los pintores los lienzos y otras cosas que precisasen. No podrían pedir demasías salvo que existiera algún escrito firmado por los comitentes reconociéndolas. Todos los despojos serían para los contratistas de la arquitectura excepto “los de guerra” –los trofeos– que no estaban a su cargo. Esta condición fue modificada por otro documento que también damos a conocer, fechado el 30 de octubre de 1649¹⁶, en que los maestros renunciaban a los despojos y declaraban que pertenecían a los comisarios, pues habían adelantado el dinero para comprar la madera, tal como estaba previsto en la escritura de junio. Alonso Cano, presente al otorgamiento, firmó por Urbina, que no sabía escribir.

Al mes justo de contratar con los maestros de la madera, el 30 de julio, fue Alonso Cano, que se tituló pintor y arquitecto, quien concertó con los mismos cuatro comisarios de los mercaderes la pintura del arco incluyendo la escultura¹⁷. Se obligaba a hacer cuatro figuras de talla de once pies y uno más de pedestal, con insignias y adornos que permitieran identificar las representaciones, y los ropajes y desnudos que se le ordenase y actitudes que se eligieran, asentándolas por su cuenta. La *Noticia* refiere que cada figura tenía en su mano la flor que le correspondía donde estaba enredada otra; hacia la calle Mayor en la derecha –sería

¹³ La inscripción que consideramos debía de figurar en el tablero del lado del arco hacia la calle Mayor es: TIBI. MAGNO. IV. PHILIPPO/ET/MARIAE-ANAE. CONIVGI/SEMPER AVGVSTAE/ SERICI. MERCATORES. MATRITENSES/ IN. OBSEQVIVUM. HVUNC. ARCVM. ERIGIMVS/ AVGVSTVM. SED. AVGVSTVM. DVM/ CORDIVM. EXPANDIMVS. ARCANA/ NON. MINVS. VOTO. LAETA. QVAM/FIDE.

¹⁴ El resto de la inscripción figuraría en el tablero del lado del arco hacia la Platería es: Obsequiis devota Tuis, MARIANA, parabat/HOC GVADALAXARAE Serica PORTA. Decus/Accipe foecundam, REGINA, propagine Laurum/Quosve Omen soboles Palladis Arbor habet/Radici radix ad nequitur, utraque tandem/Arbor, ab alterius vivere discit ope/Exhibet HESPERIAS Laurus, per Saecla Coronas/Atque virens Samper reddit OLIVA GENVS.

¹⁵ Significaba la unión de las coronas y su fruto, la paz: IN. OMNEM. TERRAM. EXIVIT. FRVCTVS. EORVM Oy los ciñe una CORONA/ELLA las Pazes pregona/Como las Vitorias ÉL.

¹⁶ Documento nº 3.

¹⁷ Documento nº 2.

desde el punto de vista del arco—, Narciso y la planta de la mejorana¹⁸, y a la izquierda la Rosa con un clavel¹⁹; a la Platería en la derecha el Granado con la flor de la maravilla²⁰ y al otro lado la Vid con espigas de trigo²¹. Pintaría además dos figuras sobre lienzo con sus adornos, las que se escogiesen, para colocar sobre las dos puertas interiores del arco. La *Noticia* las describe como un Cupido que miraba a una corona que estaba en el cielo mientras disparaba su flecha a un corazón que estaba en la tierra²², y en la otra un águila en el aire que miraba al sol, uno de cuyos rayos le hería en el pecho y a sus pies un paisaje con un volcán —un Etna— del que brotaban llamas y muchas flores²³.

El arco había de aparejarse encañamado de yeso blanco y cola, luego pintarse al temple imitando un fajeado de jaspes de los colores que aparecía en la traza u otro que lo mejorara, bañándose por último con aceite de linaza u otro barniz para más lucimiento y para que resistiera cualquier temporal. Lo que en la traza aparecía en blanco se fingiría de mármol blanco, esto es, con algún vetado. En los laterales del monumento, por encima de las puertas, debía pintar algunos fajeados del mismo jaspe y sobre ellos, o en medio, las tarjas, ornatos, recuadros y jeroglíficos que se le diesen. La *Noticia* describe los pedestales del monumento en jaspe verde, los capiteles de las columnas de lo mismo con las hojas en mármol blanco y los fajeados de colores en verde, azul y rojo con el blanco de mármol en los extremos. Este fajeado se prolongaba en el interior del arco por debajo de la cornisa. Las jambas del arco eran jaspeadas de verde en lienzo sobre bastidores, como establecía el contrato del 30 de junio. Se escribirían en letras mayúsculas muy bien hechas todos los versos u otros escritos, así en huecos principales como en adornos y jeroglíficos.

En el contrato se incluían unos cogollos de talla dorados de oro mate y sombreados en la parte de encima de la cornisa interior y en la clave. La *Noticia* se refiere a unos cogollos estofados de plata en la bóveda interior del arco. Pintaría algunas hojas en las molduras que tapaban la unión de los tableros de los machones, que aparecían en azul en la traza²⁴ fingiendo medio bocel, y también en las molduras de las enjutas, en el tablero sobre el arco y en otras partes de su interior.

¹⁸ En los tableros de abajo sobre los mascarones, se leía respectivamente:

*Por la Planta mas lozana
D'el Humano Paraiso,
Con el mas Galan NARCISO,
Se enlazo la MEJOR-ANA.*

¹⁹ *Si la ROSA es la mejor,
A'l CLAVEL ninguno iguala,
Qu'ella se lleva la GALA,
I el se ha llebado el FAVOR.*

²⁰ *En dar Fruto de la Flor,
Que de su Planta ha sacado,
Ostentar quiso el GRANADO,
La MARAVILLA mayor.*

²¹ *Nuevo Aplauso prevenid,
Para nuestros Intereses,
Que el TRIGO, Rey de las Mieses,
Se ha adornado con la VID.*

²² Llevaba esta leyenda:
*VBI. DESVNT. VIRES. SATIS.
EST. LAVDANDA. VOLVNTAS
Este solo, de verdad,*

*El Arco ha sido de AMOR,
que la MIRA d'el Valor,
la puso en su VOLUNTAD.*

²³ *FVLGORE. BRVMPIT. AMORIS
Abiertas siempre las Puertas
De aqu'este GREMIO hallareis,
Si por ellas no cabeis,
Las d'el ALMA están abiertas.*

El árbol del remate —que finalmente fueron dos— debía dorarse con oro y plata a mitad, el tronco de oro y las hojas de plata o viceversa, y las coronas colgadas en sus ramas. Las armas reales que colgaban en el interior del arco y su corona se dorarían con oro —según la *Noticia*, los cuarteles mezclaban oro y plata— y se pintarían con los perfiles y fingidos que mejor pareciesen.

Su trabajo había de quedar terminado quince días antes de que entrara la reina. En los 13.500 reales que se le habían de pagar entraba no sólo lo expresado en el concierto sino también la traza del arco, enmiendas, asistencia a concertar y a dar perfiles del ensamblaje y lo demás que hiciese en lo sucesivo, advirtiendo que no podría pedir mejoras en ningún caso. Había percibido ya 2.000 reales antes de esa fecha, que serían para satisfacer estos conceptos, y cada semana se le darían 500 reales o más y lo que restara al final, siempre por libranzas de Juan Bautista Zabala. Todos los despojos de escultura y figuras pintadas en lienzo o tabla, cogollos dorados y sombreados y armas reales podría llevarlos tras la entrada por ser suyos, pagando a los arquitectos los lienzos o tablas que le hubieran dado para pintar.

Finalmente, el 4 de octubre, el dorador Agustín Torrigiano otorgó una obligación de dar “plateado de oro” un árbol, el del rey, y plateado otro, el de la reina, con sus coronas colgantes plateadas de oro, antes del 18 de ese mes²⁵. En el contrato se tacha la palabra “dorado” y se sustituye por “plateado de doradura”, una imitación de oro. Los ensambladores le darían los troncos y el mercader Martín de Buitrago le entregó en el acto una libranza de 500 reales que había de cobrar antes del día 6 para que se considerara válida su obligación. Aunque la libranza sería atendida por los mercaderes de sedas, el contrato especifica que se obligaba con Alonso Cano, lo que parece lógico, pues era una labor que estaba a su cargo. Los 500 reales eran su plazo semanal, de modo que esa semana quedaría para Torrigiano. La *Noticia* especifica que el árbol del rey era un olivo y el de la reina un laurel. Sus frutos eran coronas reales e imperiales doradas.

Las circunstancias del encargo

El primer dato que llama la atención en esta obra es lo tardío de su encargo respecto a los preparativos generales de la fiesta. Era tradicional desde la entrada de la reina Ana en 1570 que los gremios más ilustres y pudientes —sederos y pañeros— así como los plateros costearan adornos especiales en sus demarcaciones, la Puerta de Guadalajara y la inmediata Platería, o bien diversiones, pero sin mezclarse con otros gremios²⁶. Las negociaciones con el Concejo sobre sus aportaciones llevaban tiempo y se solían adoptar los acuerdos cuando la ejecución del programa estaba ya avanzado, y así sucedió en esta ocasión. Los contratos para los cuatro arcos del Concejo se otorgaron el 22 y 27 de abril con Pedro de la Torre y Francisco Rizi, mientras el del arco de los mercaderes con los maestros de la madera se data dos meses después. El menor tiempo disponible para acabar la obra es indicativo de la dimensión mucho menor del arco encargado a Cano. También los precios eran mucho menores. Los tres ensambladores y el carpintero cobrarían

²⁴ En nuestra reconstrucción hemos puesto ese color azul de la traza en los machones de la fachada más el rojo como en el interior, si bien es posible que los machones fueran finalmente verdes, a la vista de los versos de Juan Enebro y Andía (vid. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, 2001, p. 377):

*Otro arco en Guadalajara
de puerta le dan el ayre
y mirando el verde al blanco
con el acierto le sale
más ser a la arquitectura
no pudo Lisipo darle
y el mármol quedó hecho un mármol
viendo que le vence el arte.*

²⁵ Documento nº 4.

²⁶ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Observaciones generales sobre entradas de cuatro reinas y una princesa en Madrid (1560-1649)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII (1989), pp. 17-36.

en total 27.000 reales frente a los 88.000, 55.000, 44.000 y 55.000 reales que costaron en blanco respectivamente los cuatro arcos de la entrada contratados por Pedro de la Torre, emplazados en el prado de San Jerónimo, hospital de los Italianos, puerta del Sol e iglesia de Santa María²⁷. Era una diferencia derivada de los respectivos presupuestos, pues aunque los comitentes fueran los poderosos gremios de sederos y pañeros, su capacidad económica no podía compararse con la del Concejo madrileño y quizá tampoco tenían voluntad de gastar más de 40.000 reales, a juzgar por la suma de los contratos de los ensambladores y del propio Cano.

Otra consecuencia de la tardanza en el encargo debió de ser la dificultad para encontrar colaboradores. Francisco Belvilar, un ensamblador para el que había trabajado en la pintura de alguno de sus retablos, formaba compañía con los maestros de los cuatro arcos. De la escasez de carpinteros y ensambladores puede dar idea que, precisamente el día 30 de junio, Ramírez de Prado ordenara que cualesquiera maestros de carpintería y arquitectura que se hallaran fueran obligados a trabajar en los arcos llevando sus bancos y herramientas²⁸.

Los ensambladores buscados por Cano tienen en común no ser muy conocidos en aquel momento. De José de Torreblanca sabemos únicamente de su deceso en el hospital de Corte el 21 de septiembre de 1650²⁹ y que dejó por albaceas a su mujer, Mariana Pantoja, al arquitecto Antonio Jiménez Vita y al escultor Manuel Pereira. Su padre era Antonio de Torreblanca, que identificamos con el arquitecto de Villena autor de dos tratados de perspectiva³⁰. Muy poco se sabe igualmente de Antonio Blancharte, sin duda francés o flamenco (Antoine Blanchard), quien había hecho diversas labores en 1646 y 1647 en el Alcázar³¹. Ahí trabajó por el mismo tiempo el guipuzcoano Juan de Echeverría, más conocido como Juan de Ursularre y Echeverría, el Viejo, documentado hasta 1673, el único de los tres ensambladores que tuvo una carrera destacable en el campo de la arquitectura de retablos, conocido principalmente por la hechura del tabernáculo de la capilla de la Venerable Orden Tercera en el convento madrileño de San Francisco siguiendo trazas del jesuita Francisco Bautista³².

El granadino no debió de tener tanta dificultad para encontrar colaboradores para la pintura del arco. Las únicas pinturas figuradas eran las dos escenas sobre las puertas laterales por el lado interior del arco, un Cupido y el Águila en un paisaje, que haría el propio Cano. El resto de labores pictóricas eran los jaspeados, imitaciones de mármol o de sillares de piedra, hojas u óvalos simulados en las cornisas y en travesaños, en definitiva, labores propias de oficiales³³. Los dorados y plateados eran imitaciones de alquimia. El dorador Agostino Torrigiano está documentado entre 1631 y 1651, año de su muerte.

Más importante fue la obra de Cano como escultor, con cuatro figuras de tamaño mayor que el natural, si bien de pasta y telas enyesadas, procedimiento cómodo y rápido. Hay que recordar que el escultor Bernabé Contreras mencionó en su testamento de 13 de septiembre de 1649 que había prestado a Cano dos

²⁷ Mercedes AGULLÓ Y COBO, "Addenda a Pedro de la Torre", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVIII (1998), pp. 177-194, espec. pp. 178-180.

²⁸ ZAPATA, 2008, p. 120.

²⁹ Matías FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós editores, 1995, p. 125.

³⁰ Vid. Javier Navarro de ZUVILLAGA, "Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca", *Academia*, 69 (1989), pp. 449-488.

³¹ José María de AZCÁRATE, "Noticias sobre Velázquez en la Corte", *Archivo Español de Arte*, XXXIII (1960), pp. 357-385, espec. pp. 370-373.

³² Vid. Juan María CRUZ YÁBAR, "Francisco de Mora y el retablo mayor del colegio de doña María de Aragón: Nuevos planteamientos y algunas novedades documentales", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 53 (2013), pp. 101-134, espec. pp. 127-129. Deslindamos por primera vez la personalidad de padre e hijo del mismo nombre; para este último vid. María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, "El arquitecto Juan de Ursularre y Echeverría y sus proyectos retablisticos en Guipúzcoa", *Anales de Historia del Arte*, 5 (1995), pp. 77-92.

³³ ZAPATA, 2008, p. 131, cita a numerosos pintores que hicieron una baja el 30 de mayo a la puja de Rizi para la pintura de los arcos, que estarían libres, por tanto, para trabajar en otras obras.

modelos de cera de Antinoo y Flora, dos de yeso de un torso de arquero y otro sin identificar, a cambio de que le restaurara una copia de Guido Reni³⁴. Pensamos que estos modelos debieron servir a Cano para las esculturas del arco, el Antinoo para el Narciso, la de Flora para la Vid y los torsos de arquero para las corazas de los trofeos. Es una muestra de que Cano utilizaba modelos como era habitual en sus colegas, y cabe suponer que probaría los pliegues y caídas de las vestiduras con tejidos reales colocados sobre los modelos y que haría esbozos y estudios dibujados.

En otro orden de cosas, estos contratos nos permiten obtener importantes conclusiones sobre la manera en que llegó a Cano este encargo. Ya destacó Cruz Valdovinos la evidente influencia en la clientela de Cano de los lugares donde había vivido desde su llegada a la Villa en 1638 hasta 1644 en que marchó a Valencia³⁵. Concretamente, respecto a esta entrada destacó el hecho de que Ramírez de Prado tuviera casas en una manzana cuyo lado daba a la calle de las Hileras, donde vivió entre 1641 y 1644, y sobre todo que fuera territorio de los mercaderes de sedas que pagarían el arco³⁶. Ahora que conocemos los nombres de los comitentes, podemos profundizar en esta conclusión. Dos de ellos, Agustín Jiménez y Juan Bautista Zabala, conocían perfectamente a Cano y ya habían tenido muestras de su capacidad artística antes de este momento, por lo que serían quienes le eligieron para la obra.

Agustín Jiménez concertó el 27 de septiembre de 1645 con el arquitecto Francisco Belvilar un retablo para un pilar con sepultura del lado de la epístola frente al púlpito en la iglesia parroquial de San Ginés, que pertenecía a Pedro Antolín³⁷. Jiménez aparece como contratante seguramente por ser cuñado de Antolín, casado con una Catalina Jiménez. Tendría pedestal de mármol negro y el resto de madera de pino, con dos columnas en el cuerpo principal que flanqueaban un lienzo y en el ático se debía sustituir el “ornato y bestigio de la cornisa” por otro adorno “de menos obra y más a propósito para el sitio”. Belvilar cobraría 4.500 reales por la obra, que incluía el dorado, un encargo de modesto alcance, por tanto. Fue testigo Alonso Cano, quien pintó para el retablo los lienzos que se estipulaban en el contrato con Belvilar, San José en el primer cuerpo y la Anunciación en el remate. Ya defendimos en su momento que no cabe deducir que Cano fuera el tracista, pues Belvilar era un maestro de retablos de importancia y el contrato le menciona como dueño de la obra³⁸.

Por su parte Juan Bautista Zabala, que era el encargado de librar el dinero a Cano para la pintura y escultura del arco, fue albacea del platero Joaquín Pallarés, quien había trabajado en el relicario de la capilla real del Alcázar, en que Cano actuó como tasador del rey en la pintura de las bóvedas hecha por Félix Castelo y Jusepe Leonardo. Cano fue llamado precisamente por Zabala³⁹ el 13 de noviembre de 1648 para tasar las pinturas del fallecido Pallarés, entre las que había un Descenso al seno de los justos que Blanco Mozo⁴⁰ ha

³⁴ Juan Luis BLANCO MOZO, “Alonso Cano en Madrid: nuevas aportaciones, nuevos problemas”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21 (2009), pp. 147-164, espec. pp. 157-159.

³⁵ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Varia canesca madrileña”, *Archivo Español de Arte*, 231 (1985), pp. 276-286. Tras su llegada a Madrid en 1638 vivió primero en la Platería, en casas propias del pintor Andrés López de Polanco, y en 1641, a la muerte del pintor, debió de trasladarse brevemente a un lugar inmediato a la plaza de Palacio, pero en septiembre de ese mismo año otorgó contrato de arrendamiento de una casa en la calle de las Hileras, en la demarcación de los plateros y muy cercana a la de los mercaderes de sedas.

³⁶ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Alonso Cano en Madrid”, en José Policarpo Cruz Cabrera (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, Granada, Universidad, 2014, pp. 191-222, espec. pp. 208-209.

³⁷ María Belén BASANTA REYES, “La parroquia de San Ginés de Madrid”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 17-18 (2000), pp. 1-402, espec. pp. 115-116. Dio a conocer los documentos sobre este encargo.

³⁸ Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, “El retablo de San José, de Alonso Cano, en la iglesia madrileña de San Ginés”, *Goya*, 297 (2003), pp. 360-365. Entendió que el pintor había impuesto su traza a Belvilar porque dijo que el documento quedaba firmado por los otorgantes y en poder del ensamblador, pero Cano no era otorgante, sino solo testigo; a partir de este error, el autor utilizó en su reconstrucción del retablo un dibujo atribuido a Cano perteneciente a una calle lateral de retablo de mayor envergadura que un pilar.

³⁹ Es posible que fuera pariente de un Andrés Zabala al que Cano debía 600 reales el 8 de junio de 1647 (cfr. *Corpus Alonso Cano*, p. 281). Juan Bautista Zabala, tras la marcha de Cano a Granada en 1652, se muestra vinculado a otro importante maestro arquitecto, Sebastián de Benavente (Juan María CRUZ YÁBAR, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, Madrid, Universidad Complutense, 2013, t. I, p. 42).

identificado correctamente con el famoso lienzo del granadino del County Museum en Los Ángeles. Pero sobre todo coinciden en otra obra destacada en una colaboración que no se ha advertido hasta ahora: el trono de la Virgen del Sagrario en la catedral de Toledo. Se suele mencionar el dato de que la catedral toledana pagó el 28 de junio de 1647 a Pallarés por traer trazas para el trono desde Madrid⁴¹. Afirmamos sin lugar a dudas que esas trazas eran las del granadino y que ambos eran compañeros para esta obra, pues en el dibujo de Cano guardado en la catedral se lee en el reverso “alo de acabar [...] sin quitar nada del intento a falta del lo q^a, que es el autor deste papel Alonso Cano en Madrid”⁴², frase que revela el compromiso que adquiriría Pallarés de hacer el trono de conformidad con lo trazado por Cano. El pintor era protegido del cardenal don Bernardo Moscoso y Sandoval desde su obispado en Jaén, y pensamos que fue el que le encargó el proyecto del trono. Esta relación de compañía justificaría sobradamente que Pallarés tuviera la importante pintura de Cano entre sus propiedades. Precisamente, vemos en este encargo el origen de la enemistad del granadino con Pedro de la Torre, que junto con Francisco Bautista estaban relacionados con la obra del Ochavo toledano hacía bastante tiempo y que presentaron para él nuevas trazas el 12 de agosto de 1647. Aprovechando la ocasión, respondieron a la oferta de Cano y Pallarés relativa al trono con otro diseño, que cobraron el 28 de diciembre de ese año y que el platero Cristóbal de Pancorbo y el fundidor y campanero Pedro de la Sota contrataron hacer conforme a sus trazas el 8 de agosto de 1648, aunque el contrato definitivo sería el de Virgilio Fanelli de 1655. Cano devolvió el golpe a Torre en la visita que hizo al retablo mayor de la parroquial de Pinto, que finalizó con una baja forzada del arquitecto de 700 ducados sobre los 8.000 concertados en inicio⁴³.

El significado arquitectónico del arco

El Consejo Real designó comisionado para lo relativo a la entrada de la reina a don Lorenzo Ramírez de Prado, embajador ante Luis XIII, caballero de Santiago y consejero de Castilla, además de gran erudito y traductor de obras clásicas y autor de la *Noticia*. Fue ayudado en las invenciones por el doctor don Juan Alonso Calderón⁴⁴, un jurista e historiador gran conocedor de la genealogía de los Habsburgos, que había jugado un importante papel en la concesión de la licencia papal para el matrimonio de Felipe y su sobrina Mariana, afectado por una consanguineidad muy próxima⁴⁵. Entre ambos ilustres personajes idearon el programa iconográfico y las alegorías y textos que lucieron en los adornos del itinerario de la entrada, recibiendo por ello sendas gratificaciones de los fondos destinados por Madrid a los gastos del recibimiento. Debe descartarse definitivamente la participación de Pedro Calderón de la Barca en el proyecto de la entrada.

⁴⁰ BLANCO MOZO, 2009, pp. 155-157. Sobre la historia posterior de esta pintura y su siguiente propietario, Andrés Orcasitas, un rico mercader de hierro y contador mayor de obras reales, vid. CRUZ VALDOVINOS, 2001, pp. 193-197.

⁴¹ FRANCISCO PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. I. Notas del archivo de la catedral de Toledo*, Madrid, Imprenta de Fortanet y Clásica Española, 1914-1943, p. 104.

⁴² Vid. MARÍAS, 1999, p. 297.

⁴³ CRUZ VALDOVINOS, 2001, p. 206.

⁴⁴ Dio noticia sobre la colaboración de Juan Alonso Calderón en el diseño de las decoraciones de la entrada CRUZ VALDOVINOS, 1989, pp. 32-36. La publicación compara los aspectos sociológicos de cinco entradas de reinas y princesa y pone de relieve que la función que cumplieron aquí Ramírez de Prado y Alonso Calderón tiene sus precedentes en los inventores de los programas de la entrada de Ana de Austria en 1570 –Juan López de Hoyos, gramático del Estudio de la Villa– y de la reina Margarita en 1599, el doctor Giuliano Ferrofino y el poeta Jerónimo Ramírez, todos grandes latinistas y conocedores de la mitología.

⁴⁵ El doctor Juan Alonso Calderón fue autor del *Memorial y discurso histórico-jurídico-político que dio a la Magestad Católica...el Doctor...Abogado de los Reales Consejos y del Secreto de la Santa General Inquisición, Representando sus servicios Personales Y lo que contienen los treinta Libros que ha escrito del Imperio de la Monarquía de España en las quatro partes del mundo...Y otros quatro libros singularísimos De las Excelencias de los nombres de Philipe y Mariana...narrativa que hizo de orden suya a Su Santidad de los parentescos en que sus Magestades se hallan por afinidad, consanguinidad y pública honestidad para sus dispensaciones matrimoniales, explicación del árbol de costados de 2040 progenitores de sus Magestades hasta sus octavos abuelos...* Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1651.

El propio Ramírez de Prado destacó en su crónica que el arco de los mercaderes de la puerta de Guadalajara quedaba al margen del pie forzado con que se hicieron los otros cuatro que lucieron en la entrada costeados por el Concejo con contribuciones de los gremios. Estos cuatro arcos celebraban por el anverso el poder del monarca sobre cada una de las cuatro partes del mundo; el reverso se dedicaba a glosar virtudes propias de una buena esposa y a las representaciones de los cuatro elementos (Europa, aire; Asia, tierra; África, fuego y América, agua), asignándoles respectivamente los colores amarillo, verde, rojo y azul. Cuando varios meses después se decidió hacer un nuevo arco en la Puerta de Guadalajara, el programa de los arcos estaba completo y fue preciso idear un asunto principal para él. Ramírez de Prado dio la orden sobre su significado alegórico de salutación a la reina con alusiones a la esperada fecundidad del matrimonio y a la felicidad de los reinos. Los mercaderes que costearon la obra hubieran deseado, sin duda, un reconocimiento de su esfuerzo económico dentro del propio monumento, pero el comisionado, muy atento al decoro, no permitió más que una ligerísima alusión en la leyenda que se colocó en el interior del arco, sobre la puerta pequeña de la derecha que daba hacia sus tiendas: *Abiertas siempre las Puertas/De aqu'este GREMIO hallareis,/Si por ellas no cabeis,/Las d'el ALMA están abiertas*⁴⁶.

Cano hizo alarde de su inventiva arquitectónica en el arco de los mercaderes, e incorporó elementos atípicos que transmitió al cronista y a su biógrafo. La ligera extravagancia del orden compuesto señalada por Ramírez de Prado debía consistir en las hojas dobladas por pencas en el capitel⁴⁷, y también en la ausencia de capiteles en las traspilastras, y la cornisa o entablamento de nueva disposición es una innovación en el panorama español de la arquitectura, completo en los laterales y con modillones adornados con frutos colgantes, que quedaba reducido a un arquivitrabe en la parte central.

Díaz del Valle destacó como el arco rompía con los miembros y proporciones habituales desde la Antigüedad, así entre los primeros la presencia de dos únicas columnas por cada fachada que sostenían solamente la cornisa interior del arco. Muy lejos, por tanto, de la superposición de órdenes tradicional y dispuesta por Pedro de la Torre en los otros arcos de la entrada. En cuanto a las proporciones clásicas, chocante tuvo que resultar la gran altura del monumento respecto a la angostura de la base –forzada o no por la estrechez del lugar–, una proporción que se repite en el arco principal y en las dos puertas interiores con salida a los costados; también era novedad esta rara encrucijada de pasajes. La altura excesiva se mitigó visualmente mediante la interposición de una variada serie de elementos horizontales que restablecían algo el equilibrio entre anchura y altura: el variado cromatismo, la terminación de los espigados murallones en entablamento, el tablero sobre el arco principal con una gran tarja en su remate y la plataforma final a modo de bandeja de presentación que coronaban dos árboles.

Antes de esta entrada no encontramos una propuesta de Cano para el entablamento semejante a la que aquí dispuso. Solo un año antes había dado una solución contraria en la traza para el retablo del pilar de Santa Catalina de la iglesia parroquial de San Miguel, desaparecido pero conocido por el dibujo de la Kunsthalle de Hamburgo (fig. 2)⁴⁸. En él, la cornisa se quebraba en el centro hacia la parte superior. Las

⁴⁶ En el otro lado figuraba la leyenda:

*VBI. DESVNT. VIREs. SATIS.
EST. LAVDANDA. VOLVNTAS
Este solo, de verdad,
El Arco ha sido de AMOR,
que la MIRA d'el Valor,
la puso en su VOLUNTAD.*

⁴⁷ Precisamente Sebastián de Benavente tasó en febrero de 1652 entre los bienes del pintor Francisco de Palacios un “chapel de madera en blanco todo de ojas de mano de Belvilar” en 220 reales, que podía responder a este mismo modelo (CRUZ YÁBAR, 2013, p. 30). Cano tenía que dar trazas en grande y pudo pedir una muestra de los capiteles de nueva invención a Belvilar para los tres ensambladores.

⁴⁸ Este motivo lo repitió luego en la portada del hospital del Corpus Christi de Granada.

dos soluciones del retablitio y del arco dejaron huella en la arquitectura cortesana posterior: en Bartolomé Zumbigo y su capilla de San Sebastián en la parroquial de Aldeavieja (Ávila), en varios retablos y custodias de Sebastián de Benavente, dos dibujos de Herrera Barnuevo de los Uffizi para el camarín de la Virgen de Atocha⁴⁹, o el arco de la puerta del Sol para la entrada de la reina María Luisa de Orleans de Francisco de la Torre. La otra, el hundimiento del arquitrabe bajo el peso del tablero central (como ocurría con los mascarones y sus tableros), debió de tener cierta difusión, pero no conservamos ejemplos hasta las obras en cantería de Rodrigo Carrasco, la portada de los condes de Oñate en Madrid de José Benito de Churriguera (1692)⁵⁰, la custodia del convento de Santa Isabel también madrileño de Francesco Filippini⁵¹, anterior a 1696, o el transparente de la catedral de Toledo de Narciso Tomé, estos dos últimos ya en plano oblicuo.

Cobran sentido ahora las palabras de Díaz del Valle que lamentó Ceán Bermúdez. El arco supuso ciertamente un hito en la arquitectura cortesana, pues fue la única ocasión en que Alonso Cano pudo mostrar públicamente sus conceptos revolucionarios en Madrid por medio de una obra de gran calado. Los Austrias habían adoptado el estilo desornamentado escurialense de canónicos órdenes superpuestos por ser apropiado a la imagen de gravedad intemporal que querían transmitir a las naciones súbditas y rivales, y se difundió en edificios, retablos y otras construcciones. Sin embargo, el gusto español por el ornato impidió que las tendencias manieristas que transgredían las normas clásicas fueran ahogadas, y solamente fueron transformados sus rasgos decorativos por otros de tipo vegetal barroco. Cano fue aún más radical y no solo transformó los órdenes, sino que prescindió en gran parte de ellos por considerarlos innecesarios. Luchó contra la rigidez de la Corte



Fig. 2. Alonso Cano, *Retablo de Santa Catalina*, h. 1648, dibujo a pluma, tinta, aguada y lápiz. 334 x 191 mm, Hamburgo, Kunsthalle.

⁴⁹ Juan María CRUZ YÁBAR, “La llegada del Pasmó de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo”, *De Arte: Revista de Historia del Arte*, 14 (2015), pp. 38-53, p. 51, <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i14.1658>.

⁵⁰ Juan María CRUZ YÁBAR, “Algunas obras desconocidas de José Benito de Churriguera y su intervención en otras ajenas”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, LXXXI (2015), pp. 163-178.

⁵¹ Vid. Juan María CRUZ YÁBAR, “La custodia y el retablo de la Sagrada Forma de El Escorial. Circunstancias y etapas de su patrocinio, artífices y programa iconográfico”, *Boletín del Museo Iberoamericano Camón Aznar*, 114 (2015), pp. 87-124.



Fig. 3. Modelo de Rubens, *Arco de la Ceca (anverso)*, 1635. En J. C. Gervatius, *Pompa introitus...*, 1641.

escudo real en Madrid. El arco rubeniano de San Miguel (fig. 6) no tenía entablamento en la calle central, ni siquiera el arquitrabe que dejó Cano. No hay duda de que la relación del acontecimiento de Amberes, publicada en 1641⁵², con numerosas ilustraciones en color de todos los arcos que se levantaron para la ocasión, fue utilizada por Ramírez de Prado para trazar el programa de los cuatro Continentes de los arcos del

y, aunque no las pudiera disfrutar para sí mismo, abrió vías de libertad a las generaciones siguientes (“salió tan aventajado en la Arquitectura que ha dado luz a los artífices destos tiempos para la sepan ornar como se conoce en los nuevos templos que en esta Villa de Madrid, Corte de su Majestad Católica, se han fabricado” escribió Díaz del Valle), como Herrera Barnuevo, Benavente, Ratés, Herrera el Mozo o García de Oñate, entre otros.

Los méritos de Cano en el diseño del monumento no deben oscurecerse si, en honor a la verdad, señalamos –como hicimos ya en 2008– que pueden encontrarse en él algunos elementos que aparecían en el arco de la Moneda de Rubens trazado en 1634 para la entrada del infante don Fernando como gobernador (figs. 3 y 4). Así en el orden rústico de murallones, en los mascarones (aunque Rubens prefirió hermas en este arco), el contraste entre oro y plata en la cima y, sobre todo, en la presencia de dos árboles en ella. En varios arcos de esta entrada –el de los Portugueses por ejemplo (fig. 5)– se observan trofeos en el segundo cuerpo y festones colgantes en el interior del arco que recuerdan la forma en que colgaba el

⁵² Johannes Caspar GEVARTIUS, *Pompa introitus honoris Serenissimo Principis Ferdinandi Austriaci...*, Amberes, Johannes Meursius, 1641 (Vid. John Rupert MARTIN, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI*, Londres y Nueva York, Phaidon Press, 1972). Existían con seguridad varios ejemplares en Madrid, así el que tenía el pintor Francisco de Palacios a su muerte en 1652 (Juan María CRUZ YÁBAR, “Los bienes de Francisco de Palacios, seguidor de Willem Claesz. Heda”, *De Arte: Revista de Historia del Arte*, 12 (2013), pp. 175-196).

Concejo, una idea presente en el desfile antuerpiense, y también debió de ser él quien propuso a Cano poner un árbol mixto, pues resultaba adecuado a la simbología que había elegido, además de novedoso y sorprendente.

La influencia del arco de los mercaderes en la carrera arquitectónica de Cano en Madrid

Cano consideró este encargo su gran oportunidad para demostrar su valía como arquitecto y escultor en la Corte, donde no había conseguido hasta entonces sino pequeños encargos en estos ramos artísticos. En esta ocasión se concitaron dos circunstancias afortunadas que favorecieron su suerte, la ocupación de los grandes maestros de la madera en los arcos pagados por el Concejo y la buena relación del granadino con los comitentes. De ahí su insistencia en afirmar continuamente en el contrato que era el tracista con facultad para elegir o cambiar aspectos del proyecto⁵³, pues tenía muchas esperanzas en que esta obra le diera fama y encargos. Los mercaderes percibieron el peligro de que el deseo de lucimiento del tracista fuera aumentando el



Fig. 4. Modelo de Rubens, *Arco de la Ceca (reverso)*, 1635. En J. C. Gervatius, *Pompa introitus...*, 1641.

⁵³ El nombre de Cano aparece en las siguientes frases: “cui traça, hecha por Alonso Cano, an de executtar”, “y así la dispucción y travazón de éstos ha de ser consultado y ordenado y a gusto del sobredicho Alonso Cano”, “de suerte que haga el perfil hermoso siguiendo toda la hermosura que pide su orden y mostrare lo que traçare en grande Alonso Cano, trazador”, “así la cornija dicha como todas estas molduras y sus relieves, han de ser ajustados y traçadas por mano del dicho Alonso Cano”, “y la fábrica dello y su modo de ensamblar y fortificar ha de ser como lo ordenare el sobredicho Alonso Cano”, “an de dar acavada la dicha obra en toda perfección a satisfacción del dicho Alonso Cano” y “si en el discursso de los dichos dos meses se hechare de ver que los dichos maestros no pueden dar acavada la dicha obra en toda perfección a satisfacción del dicho Alonso Cano”.



Fig. 5. Modelo de Rubens, *Arco de los Portugueses (anverso)*, 1635. En J. C. Ger-vatius, *Pompa introitus...*, 1641.

retablo de San Diego de Alcalá, como afirmamos en 2008 con gran número de argumentos, y como hemos demostrado documentalmente al dar a conocer en 2013 el testamento e inventario de Belvilar de octubre de 1652. Con mayor profundidad examinamos la cuestión en 2014⁵⁴, analizando la memoria de Pedro de la Torre donde tasaba lo que el fallecido Belvilar tenía hecho del retablo, su sustitución en la obra por Sebastián de Benavente poco después y los sucesos acaecidos desde entonces hasta 1658 en que la obra se retomó definitivamente según la traza de Benavente hecha hacia 1653, en la que una intro-

gasto y, prudentemente, introdujeron la cláusula por la que excluían en cualquier caso que Cano pudiera solicitar demasías por las mejoras, “porque si las hiciere sólo es por su reputación y con ánimo de que por ser suya la traza parezca mexor la obra”. Pero lo que sabemos prueba que Cano no logró entrar en el restringido círculo de artífices que acaparaban en Madrid los grandes encargos de retablos.

También era la ocasión de mostrar sus grandes dotes de escultor. Las cuatro figuras de las esquinas del arco y los trofeos fueron casi los únicos ejemplos públicos de talla de Cano en Madrid, al margen del Cristo del convento de Montserrat hoy en Lecároz.

Llevamos bastante tiempo afirmando, con base en documentos, pero, sobre todo, en el conocimiento de los usos y estilos de los artífices madrileños de retablos, que Cano no obtuvo otros encargos en Madrid que los dos de que dio fe Lázaro Díaz del Valle, amigo y gran admirador del granadino y, por tanto, nada sospechoso de hurtarle obras. Los documentos van confirmando que Cano no intervino en el

⁵⁴ Juan María CRUZ YÁBAR, “El retablo de San Diego de Alcalá y los arquitectos Francisco Belvilar, Sebastián de Benavente y Pedro de la Torre”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LIV (2014), pp. 123-150.

misión de Pedro de la Torre tratando de quedarse con la obra en 1655 provocó los pocos cambios y precisiones que Pérez Sánchez consideró como la única parte atribuible a Benavente⁵⁵.

Otros dos proyectos de retablos tradicionalmente atribuidos a Cano han sido negados por nuestra parte, y con refrendo documental y estilístico los hemos identificado como de Juan Gómez de Mora: el del hospital de Antón Martín, contratado por Juan de Echalar en 1633 con trazas del maestro mayor de las obras reales⁵⁶ y el de la parroquia de San Andrés para colocar la urna de San Isidro que trazó entre 1631 y 1636 y finalmente no realizado⁵⁷. Son años en que Cano no había salido aún de Sevilla. El año 1643 fue muy negativo para sus aspiraciones arquitectónicas por la pérdida de la protección del Conde Duque en enero, la victoria de Gómez de Mora en el concurso de proyectos para la capilla de San Isidro donde él participaba⁵⁸ y el informe desfavorable que el mismo Gómez de Mora dio sobre su pretensión al oficio de maestro mayor de la catedral de Toledo⁵⁹. En 1647, según hemos comentado, Pedro de la Torre y Francisco Bautista



Fig. 6. Modelo de Rubens, *Arco de San Miguel (anverso)*, 1635. En J. C. Ger-vatius, *Pompa introitus...*, 1641.

⁵⁵ Manuel GARCÍA LUQUE, Reseña a “Arte y Cultura en la Granada renacentista y barroca”, *Librosdelacorte.es*, 11 (2015), pp. 87-89. Comentando el trabajo de Cruz Valdovinos en esta publicación, indica lo siguiente: “se alinea con Cruz Yábar a favor de la atribución a Sebastián de Benavente [...] pero a todas luces es una obra autógrafa de Cano, como ya sostuvo Pérez Sánchez, y recientemente han defendido Brown, Véliz y otros”. Encontramos inexplicable el comentario de García Luque a la luz de nuestros trabajos sobre el particular.

⁵⁶ Vid. la atribución, con algunas reservas, en MARIAS, 1999, p. 291, y sin ellas en Juan María CRUZ YÁBAR, “El retablo mayor del monasterio jerónimo de Santa María de Espeja. Una vieja imagen y una nueva visión”, *Archivo Español de Arte*, 334 (2011), pp. 125-138, en especial, pp. 133-134.

⁵⁷ Juan María CRUZ YÁBAR, “La capilla madrileña de San Isidro y sus proyectos previos”, *Anales de Historia del Arte*, 15 (2015), pp. 163-187, http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2015.v25.50854.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 184-185.

frustraron su proyecto de realizar con el platero Pallarés el trono de la Virgen del Sagrario.

El rigor histórico obliga a veces a cambiar atribuciones consagradas por razones estilísticas a la luz de los descubrimientos documentales. Cano fue uno de los más grandes pintores, y hubiera podido ser uno de los grandes maestros del retablo, como lo demostró en este arco de los mercaderes, de cuyas innovaciones y su trascendencia dejamos aquí testimonio.

Apéndice documental

Doc. 1:

A.H.P.M. prot. 7.727, fol. 610-614v.

30 junio.

En la villa de Madrid a treintta días del mes de junio de mill y seiscientos y quarenta y nueve años, en presencia de mi, el sscribano y testigos, los señores Alonso Serrano, Martín de Buitrago, Agustín Ximénez y Juan Bapptista de Zavala, mercaderes de sedas, vezinos desta Villa, junttos de mancomún, a boz de uno y cada uno dellos y sus bienes por sí yn ssolidum y por el todo, renunciando como renunciaron las leyes de la escursión, divissión y mancomunidad en forma, de una parte, y de otra Josseph de Torreblanca y doña Mariana Panttoja, su muger, Anttonio Blancharte y Ánjela Fernández, su muger, y Juan de Echaverría y Leonor de Salazar, su muger, todos tres maestros ensanbladores, y Alonso de Urbina, carpinttero, y Melchora Hernández, su muger, con licencia que las susodichas pidieron a los dichos sus maridos, cada una al suio, para hacer y ottorgar esta scriptura, y se obligar a ella y la jurar, y los susodichos se la dan y conceden cumplida y en forma, y ellas la acepttaron, y della usando, todos ocho, junttos de mancomún, a boz de uno y cada uno dellos y de sus bienes, renunciando como renunciaron las dichas leies de la escursión, división y mancomunidad en forma, y ambas partes dijeron que (tachado: en razón) los dichos maestros se quieren de encargar y encargan de hazer de madera, assí de carpintería como de ensanblaje, el arco que tocó a hacer a los mercaderes de la Puertta de Guadalaxa (sic) y lonjas desta Corte para el día que se hiciere la entrada de la reyna nuestra señora, cuia traça, hecha por Alonso Cano, an de executtar, y en razón del dicho concierto asentaron y concerttaron que ayan de hacer la dicha obra con las condiciones siguientes:

1ª. Primeramente con condición que se an de hacer dos cadenas de madera, cada una para su lado, las quales han de ser embebidas debajo de la tierra, sobre las quales se han de fixar con espigas veintte bigas de a pie de ancho y quartta de grueso, y otras quatro de a quarta de ancho en quadro, que an de servir de almas a las quatro columnas de donde se lebantta el arco principal, las quales cadenas han de ser fabricadas de bigas que tengan de ancho un pie y de grueso una quartta, de éstas han de ir tres en cada cadena, su largo de las dos será lo que ba y en la plantta de A a B, la otra será lo que hay de C a D, éstas han de cargar sobre otras, que han de estar desde F a G y desde H a I, y un pedazo de otra donde más conbenga y eligiere Alonso Cano, traçador desta obra, otra se a de poner asimissimo por devajo desde L a M, y asi mismo se hecharán de menos grueso de madera algunos palos enlaçados para su conservazió y fuerza.

2ª. Que sobre la tierra, habiendo lebanttado las veintte bigas, se han de clabar en ellas otras que sirvan de cadenas, éstas an de ser de medio pie y ochava de grueso con pessones para que reciban el codo o pedestal de la obra, y otra en la missma forma en el fin del dicho pedestal, y sobre estas maderas se ha de hacer para recibir lo altto de los pedestales de las columnas otros pedazos de cadenas con sus pies derechos donde se agan fuerttes, y sobre ttodos estos pedestales con estas diferentes alturas bien nibelados ha de entablar

⁵⁹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, *Archivo Español de Arte*, XXXI (1958), pp. 125-142.

lo que toca a los buelos, así de las bassas de las colunas como las de los bestidos con sus barrotos y demás fortificaciones necessarias, y esto con tan gran rectitud que no pueda ser más, por ser el gobierno para que toda la obra del ensamblaje salga y sea bien ajustada unas piezas con otras.

3ª. Que a quarenta y ocho pies de altto desde la superficie de la tierra se ha de hacer un andamio que corra sobre las doze bigas que bienen de los medios de las colunas adenttro, y sobre las quatro almas de las dichas colunas al qual andamio se le hecharán las cadenas y gruessos de bigas que pareciere más seguro y conbinientte, con sus tornapunttas para el sustentto de la fuga que hay de la una parte del arco a la otra, y las dichas tornapunttas han de yr encadenadas por la partte que se le adbirttiere y ordenare al dicho maestro de carpintería que esta obra hace, y se adbiernte que sobre este andamio han de benir otros dos y acer fijos en él, y de los dichos dos andamios, en el segundo se a de fijar el árbol que parece por remate de la traza, y así ha de estar con tal fortaleza y travazón este andamio como conbiene para poder abraçar y fundar sobre él los demás, y que no suceda ruina, y así la dispussición y travazón de éstos ha de ser consultado y ordenado y a gustto del sobredicho Alonso Cano, y todos los derechos andamios, que el uno será sobre la cornija y el otro para que reciva los carneros de los roleos en el cuerpo de en medio, y de ahí ariva un pedestal muy bien travado y ordenado de madera, con los yerros necessarios para su seguridad, que es la partte donde se ha de hacer fijo el árbol, y en ttodas las demás parttes que fuere necessario algunos yerros y abrazaderas para que la obra no saltte por partte alguna, que esto será en las que le pareciere al dicho Alonso Cano, las aya de poner por su quenta y fijar el dicho maestro de carpintería.

4ª. Que ha de hacer todos los andamios que fuere necessario que aga para armar y poner toda la obra de ensamblaje y talla de este arco y árbol del rematte a seguridad y satisfzión de los ensambladores que lo an de asenttar y armar.

Condiciones del ensamblaje del arco. 1ª. Es condición que se an de hacer los pedestrales, ansí de las colunas como de los bastiones, de madera de porttadas por ser más gruessa, embarrotados con maderos de a sesma y ochava y enlazados y rrepartidos en la forma siguiente: Los testereros de las frontteras que tocan a los bastiones con su pedazo de buelta asta topar con el pedestral de la coluna, el qual estará asido y ensamblado en forma de caxón, su fábrica será subiendo de los dichos palos de a sesma y ochava, uno en cada esquina, y otro en cada recibimiento de paño, con sus travesaños adonde será clavadas las tablas de dichas porttadas ya embarrotadas, y donde fuere necessario algunas esquadras de madera se an de hechar, y de esta manera se ará la partte que tocara a los lados de los bastiones y lados del arco.

2ª. Que las quatro colunas an de tener con basa y capitel a veintte y un pies de alto cada una, su gruesso será dos pies y dos dedos, los buelos dél abajo cattorce dedos, que hace de tres quarttas el plinto, la basa ha de ser como parece por la traza, y el capitel de la misma manera, las ojas del qual han de ser de carttón, doblándolas de pencas donde pareciere que arán bien, la fábrica de las cañas de las dichas colunas ha de ser echa y fabricada de tablones o sogas fundadas sobre tanborettes, bien labradas y clavadas, de suertte que haga el perfil hermoso siguiendo toda la hermosura que pide su orden, y mostrare lo que traçare en grande Alonso Cano, trazador.

Que los bastiones o murallones han de tener (tachado: de...) de brueso sin los buelos de la basa cinco pies y cinco dedos, las buelttas de esta bassa son de un pie por cada lado, la pilastra de la coluna a de tener de ancho dos pies y dos dedos, el gruesso siette dedos, el buelo de la basa que le toca según la traza quatro dedos, no ha de tener capitel. La fábrica del bastión a de ser en la forma siguiente: repartir toda su anchura en tres partes yguales, las dos que hazen muralla a la de en medio se obrará en la forma en la forma (sic) siguiente: se formarán telares con sus travesaños a trechos que tengan de altto quarenta y cinco pies y una ochava, más las espigas que han de recibir la cornija, las quales maderas han de ser sacadas de bigas que las tengan de largo para que en ellas no haya pieza ninguna, y en la partte del hueco de en medio y para llegar a él se añadirán sobre los travesaños los medios biseles con sus filetes que se ben en la traza, y más de tabla asta suplir al ancho de su tercia parte que le toca, y sobre esto por cada faz enttera su tablero, que en la traza parece de blanco, o ya lisso como está en la traza que hace frentte y cabeza al mascarón, y en los medios medio tablero; el grues-

so a de ser de un pie, el ancho lo que sobra, dando un pie de bacio a cada parte; debajo de éstos se ha de echar otro tablero que parece sirve de lengua a los mascarones, que su ancho será de dos pies y una ochava, y de grueso quatro dedos por las partes menores, el largo o cayda de estos dos tableros será doze pies repartidos en esta forma: los tres y medio a los altos y el resto a los bajos: sobre ellos se arrimarán y fijarán como parece por la traza los mascarones que se ben, los quales estará a libertad del artífice hacerlos de cartton, lo que le pareciere, o de pasta o madera, dándoles todo el relieve y rebaxo que por lo dibujados de ellos parece.

Que las enjutas que bienen sobre el arco han de ser de a pie sin los boseses y filettes las mochettas, las quales han de ser de relieve de medio pie adonde se arimarán los boseses con sus filetes sobre el jaspe verde que parece en la traza, el qual ha de ser en lienço en sus bastidores para que se arrimen y claven por la parte de adentro.

Que el arco y cornija de las columnas ha de guardar en el todo y partes las (espacio en blanco) y molduras y modillones que parece por la traza, adirtiéndolo que los óvalos han de ser pintados y no tallados.

Lo ynterior y hueco del arco a de ser en la forma que parece por una traza pequeña, que se reducirá a grande para que se ajuste con la planta con que se obra todo lo referido, y se advierte que asta la cornija es de bulto y la de la cornija también, y desde allí arriba es pintado y fingido sobre lienço todo lo que no corresponde a los bivos de las columnas y pilastras.

Los arcos pequeños de quien vamos hablando han de ser con molduras que rematen sobre la ynpuesta con que hará bulto y se apartará el maziço de adentro todas estas cosas, así la cornija dicha como todas estas molduras y sus relieves, han de ser ajustados y traçadas por mano del dicho Alonso Cano, y se obrará la talla a libertad del artífice ya de pasta o ya de cartón o ya de arcos de cedaço o ya de todas cosas, como consiga la buena gracia de la obra, o de madera, como está dicho en otra condición la corona de laurel, que parece hacer cielo a las armas reales, a de ser de bulto echo de las materias dichas, y que lleve sus bayas de laurel, todo lo demás será finjido como está dicho.

Que la cornija grande que viene sobre los bastiones ha de tener seis pies y medio de alto por la parte dellos, y se baja por la de las enjutas pie y medio, haciendo forma de arquitrave, hase de repartir en la forma y con las medidas que por la traza parece, y en los modellones que tocan a los bastiones se han de hacer de cartón los florones que se ben por la traza, del tamaño que les tocare, el talón que viene debajo de los dichos modillones han de ser de cartón las hojas principales que en ellos se ben dibujados, y las debajo pintadas, y desde bajo del dicho talón a de bajar un tablero que tendrá de caída ocho pies, y de ancho quince, ha de tener mocheta de a pie a la redonda, en forma de requadro por la parte de abajo, y con el bozel que le orne de la parte de adentro en la forma y relieve que se ha dicho de las enjutas y bastiones.

Hase de hacer en la proporción que parece para su ornato de relieve la tarja que está dibujada en la traza que corona el tablero, y debajo del dicho tablero un festón de rosas y ojas asimismo de bulto de los tamaños que parece según su dibujo, obrado en la forma que se ha dicho de la demás talla.

Que todo lo dicho se entiende ha de ser a dos hazes del dicho arco, adirtiéndolo que en los lados de las partes de afuera en los ynterbastiones y sobre el arco de cada puertta pequeña será de pintura lo que allí se hiciere, salvo la cornija principal, porque ésta a de ser de toda su obra, siempre teniendo todo el arco.

Que todo lo que toca de la cornija arriba se a de obrar de madera todo lo liso, y lo que toca a ojas, tarjas y festones, ha de ser de las materias referidas en la demás talla, y de bulto, y se advierte que algunos espacios grandes podrán los artífices hacerlos de lienço, como consigan los perfiles que la traça manifiesta.

Que el árbol ha de ser de madera echos los troncos con toda fortificación necessaria, y lo que toca a ramas se han de buscar en los árboles naturales los que biniesen a propósito, éste se entiende en los troncos dellas, y añadirle las ojas de la manera más combiniente para que consigan las partes y el todo que en el dibujo parece, que antes se mejore que se le quite gracia, las coronas se podrán hazer o cortadas de oja de latta o de aros de cedazo, como más gustare el artífice, como consiga su hermosura y seguridad para que no faltten de sus sitios y lugares.

Hase de guardar los tamaños y dibujo en todo lo que (espacio en blanco) sobre la cornija principal, que para la traza y su pitipié parece que tienen, y la fábrica dello y su modo de ensamblar y fortificar ha de ser como lo ordenare el sobredicho Alonso Cano.

Adbiérttense que todo lo que es trofeos no se entiende que toque el hacerlos a los dichos maestros que se encargan de todo el resto de la obra.

Que no han de alegar demasías ni se les ha de pagar nada por ellas si no pareciere una scriptura papel que las espese y determine, firmado de los dueños o alguno dellos.

Que si por rebeldía o por qualquier otra razón falttaren el artífice o artífices que de esta obra se encargan, o obrarla fuera del orden expressado en las condiciones, obrándolas con los requisitos y menudencias que en razón de buena obra y fortificación de ella que en las condiciones no es posible adberttir tan por menu-do, así por el cansar con razones como por ser menudas no se acostumbra hablar dellas, que a qualquier éstas que falttaren el tal artífice y se hiciere el gasto, haya de ser por su cuenta.

Que las armas reales an de tener de alto doze pies todas ellas, los cinco el escudo de las armas y el resto la corona y el tusón, y el ancho lo que toca conforme al dibujo, ase de hazer la corona redonda de madera o de cartón, de suerte que consiga su redondo, que todo lo necessario así de lienços como otro qualquier jénero de cosa que ayan menester los pinttores se les ayan de dar, por quanto por cuenta del arquiteto corre el dejar acavado el arco en toda perfección porque en él los pintores no an de hacer más de pintar y poner sus colores.

Que todo el despojo sea y quede para los arquittetos menos los despojos de guerra, que no corren por su cuenta, y serán del que cuidare dello, y ansimismo a de ser para los quatro comisarios del arco, que son los dichos Alonso Serrano y consorttes, todo lo que escojieren de pintura que estubiere en el arco, sin que arquitecto ni pintor tenga derecho a ello.

Que an de dar acavada la dicha obra en toda perfección a satisfacción del dicho Alonso Cano dentro de dos messes contados desde oy, día de la fecha desta cartta, en adelante, y antes si antes fuere menestter para la ocasión de la entrada de la reyna nuestra señora, puesto y fijado a costta de los dichos maestros en la Puertta de Guadalajara en el sittio y lugar que está señalado.

Que los dichos Alonso Serrano y consorttes se obligan a dar y pagar y que darán y pagarán realmente y con efecto a los dichos maestros o a quien su poder o derecho tubiere por todo lo que dicho es veintte y siete mill reales en moneda de vellón, y por cuenta dellos les an de dar crédito para que se les dé toda la madera que ubieren menester para dicho arco, y de lo demás les an de dar a razón de mill reales cada semana durante la obra, de que an de dar recivo todos quatro, y la cantidad restantte cumplimiento de todos los dichos veintte y siete mill reales se lo an de pagar después de acavada toda la dicha obra.

Que si en el discursso de los dichos dos messes se hechare de ver que los dichos maestros no pueden dar acavada la dicha obra en toda perfección a satisfacción del dicho Alonso Cano, se an de poder concertar los dichos Alonso Serrano y consorttes con otros qualesquier maestros y perssonas que les pareciere para que lo agan, aunque sea por mayor precio de los dichos veinte y siete mill reales, y por lo que más les costare y costas y daños que se les siguieren y recrecieren, cuia liquidación de todo ello queda diferida en la declaración jurada de los dichos commissarios o de qualquier dellos, como si en contradittorio juicio lo fuese, y más por lo que tubieren recibido por quentta de la dicha obra se les a de poder executar como por deuda líquida y obligación guarentijia de plazo passado solamente en virtud desta scriptura y la dicha declaración jurada, sin que sea necessario otra prueba ni aberiguación alguna, de que les relievan, y la paga de todo han de hazer en esta Cortte a su costta y riesgo, y si lo enbiaren a cobrar fuera della donde quiera que los susodichos o qualquier dellos estubieren o tubieren bienes, se obligan de pagar a la pressona que fuere a la cobranza o a hacer qualesquier delixencias a ella tocantes seiscientos maravedís de salario por cada uno de todos los días que se ocupare en las ydas, estadas y buelttas a esta Cortte, y todas las otras costas que en la cobranza y en la traída del dinero a ella se hicieren y caussaren, cuia liquidación diferimos en la declaración jurada de la perssona que a ello fuere, y por el dicho salario y costas se les a de poder hacer la missma execución y pago que por el principal, sin embargo de la nueva ley y pregmática de onze

de febrero de seiscientos y veintte y tres, que renuncian.

Y en la forma y manera que dicha es se conbinieron y concertaron, y para el cumplimiento y paga de todo lo que dicho es, devajo de la dicha mancomunidad cada parte por lo que le ttoca obligaron sus perssonas y bienes avidos y por aver, y los doctes y arras, bienes parrafrenales, hereditarios y multiplicados de las dichas doña Mariana Panttoja, Ánjela Fernández, Leonor de Salazar y Melchora Hernández, y para la ejecución dieron poder a todas y qualesquier justicias y juezes del rey nuestro señor de qualquier jurisdicción que sean, y especial a los señores alcaldes desta Cortte yn ssolidum, a quien se somettieron, y renunciaron su fuero, jurisdicción y domicilio y la ley si conbenerit de juridicione, recibieronlo por senttencia passada en cossa juzgada, renunciaron todas las leyes, fueros y derechos de su favor y la general y derechos della, y las susodichas renunciaron el beneficio y leyes del beleyano senattus consultto, nueva y bieja constitución con las de Toro y Parttida, que disponen que ninguna muger pueda hacer cosa de su perjuicio, de que fueron avissadas por mi, el pressentte scrivano, de que doy fee, y por ser cassadas y por ttodo lo demás que para la fuerza desta escriptura es necessario juramento, juraron por Dios nuestro señor y una señal de cruz tal como ésta +, sobre que pusieron sus manos derechas que la guardarán, cumplirán, pagarán y abrán por firme, y no yrán contra ella alegando fuerza, dolo, fraude ni colussions, propósito ni repulsa ni lesión enorme ni enormíssima, ni pedirán beneficio de restitución, absolución ni relajación deste juramentto a quien poder y facultad tenga de la conceder, ni usarán de las que se les concedieren de motu proprio ni en otra manera, antes tanttas quantas vezes se les concediere y relajare, tantos juramentos hacen y uno más, y a la fuerça y conclusión del dicho juramento dijeron sí, juramos y amén, en cuia firmeza todos lo dixeron y otorgaron así, siendo testigos Manuel González y Manuel de Salazar y Domingo Rodríguez, rresidenttes en esta Cortte, y el scrivano, que doy ffe conozco a los otorgantes, firmáronlo los que supieron y por los que no, un testigo. Juan de Echeverría. Antonio Blancharte. Jusephe de Torreblanca. Martín de Buitrago. Agustín Jiménez. Juan Bapptista Zavala. Testigo, Manuel González. Ante mi, Juan de Pineda.

Doc. 2.

A.H.P.M. prot. 7.727, fol. 758-761r.

30 de jullio.

En la villa de Madrid a treinta días del mes de julio de mill seiscientos y quarenta y nueve años, ante mi, el scrivano y testigos, parecieron pressentes los señores Alonso Serrano, Martín de Buytrago, Agustín Ximénez y Juan Baptista Çavala, mercaderes de sedas, becinos desta Villa, juntos de mancomún, a boz de uno y cada uno dellos y sus bienes por sí yn solidum y por el todo, rrenunciando como rrenunciaron las leyes de la escusión, dibisión y mancomunidad en forma, de una parte, y de otra Alonso Cano, pintor y arquitecto, becino desta Villa, y ambas partes digeron que en rrazón de la pintura que se a de hazer para el adorno del arco que está a cargo de los mercaderes de sedas y lonjas desta Corte para la entrada de la rreyna nuestra señora, que se encarga y obliga a hacer el dicho Alonso Cano, están combenidos y concertados y se combienen y conciertan de que el susodicho lo a de hazer en la forma y con las condiciones siguientes:

1-Lo primero que el dicho Alonso Cano a de hazer quatro figuras de a onze pies cada una de buena escultura, con las ynsignias y adornos que fuere necesario para que signifique lo que son, y todo se a de pintar con los rropaxes y desnudos que mexor pareciere y se le ordenare, executando la escultura con las actitudes que fueren eligidas, y las a de poner en el arco por su cuenta.

2-Que a de pintar sobre el lienço dos figuras, las que se eligieren, con sus adornos, que an de estar sobre las puertas ynteriores del arco.

3-El árbol que remata el arco se a de dorar con medio oro y plata, el tronco de oro y las oxas de plata, o lo contrario, como más pareciere mexor, y las coronas que ban en el árbol se an de dorar y se les a de hechar los perfiles y adornos que pareciere más bien.

4-La corona de las armas y ellas se an de dorar de oro entero, hechando en ella y en ellos los perfiles y finidos que más bien parezcan.

5-El rresto del arco a de ser pintado de xaspes de las colores que muestra la traza o otras mexores, como más bien parezca, todo al temple, y primero a de estar aparexado de yeso blanco y cola y encañamado, y después de pintado se a de bañar con aceyte de linaza o otro barniz para que parezca mexor y rresista la agua del mal temporal que pudiere sobrebenir.

6-En las molduras que ornan la partte de en medio de los machones, que es en la traza açul, y finge medio bocel, y las de las enjutas, tablero que biene encima del arco y otras de la parte ynterior dél, se an de pintar algunas oxas que se eligieren y más bien parezca.

7-A la partte de afuera de encima de las puertas ynteriores del arco se an de pintar algunos faxeados del mismo xaspe, y sobre ellos o en medio si se le ordenare a de pintar las tarxas, ornatos, rrequadros y geroglíficos que se le dieren para mejor adorno del dicho arco.

8-Lo que muestra la traza ser blanco se a de fingir mármol blanco, y lo que muestra en el hueco del arco principal en el término que ay desde la cornissa a la clabe, por cada lado el suyo, se an de dorar de oro mate unos cogollos de talla y sombrearlos, y el florón que biene en medio de la dicha clave, que todo a de ser dorado y sombreado.

9-Y es condición espessa que en la cantidad que se le da por esta obra al dicho Alonso Cano, de que abaxo se ará mención, entra y se comprende la satisfacción de la traza que hizo para ella, enmendas e yntenciones, asistencia personal que a tenido al conciertto y perfiles del ensanblaxe, y de los que hiciere de aquí adelante y otras qualesquier cosa o cosas en que sea ya ocupado, en lo qual queda satisfecho de todo, y por ningún casso a de tener derecho de pedir cossa alguna a los dueños desta obra, ni tampoco de mexoras que haga, porque si las hiciere sólo es por su rreputación y con ánimo de que por ser suya la traza parezca mexor la obra.

10-Que ansimismo se obliga a escribir de letras mayúsculas muy bien hechas todos los berssos o otros qualesquier escritos que sean menester, así en los huecos principales como en los adornos y geroglíficos.

11-Y se adbiertte que si, además destas condiciones y lo en ellas espresado, faltasse otra alguna o circustancia sin embargo de no yr aquí puesta ni espresada, lo a de hacer y cumplir con la dicha obra hasta acabarla de poner en toda perfección como si cada cossa por menor fuera expressada con estas condiciones, porque debaxo deste aquerdo tiene efecto este contrato, y toda la dicha obra a de dar acabada el dicho Alonso Cano quince días antes que aya de serbir para la entrada de la reyna nuestra señora.

12-Que los dichos Alonso Serrano y consortes se obligan a dar y pagar al dicho Alonso Cano por todo lo que dicho es trece mill y quinientos reales en moneda de vellón, en que ba ynclussa la satisfacción de la traza que hiço y todo lo demás de que se haze mención en la condición nueve desta escritura, sin que pueda pedir ni rrepetir otra cosa alguna, y por quenta de los dichos trece mill y quinientos reales le an dado y pagado dos mill reales, de los quales se dio por contento y entregado a toda su boluntad por aberlos rrecibido y passado a su poder con effectto, y rrenuncia en rrazón de la entrega, porque no es de pressente, las leyes de la prueba della y excepción de la non numerata pecunia y las demás deste casso, y dellos da y otorga cartta de pago en forma, y cada semana se le a de socorrer con quinientos reales o con más dinero si fuere menester, que se le a de pagar en virtud de libranzas del dicho Juan Baptista Zavala, sin que sea necesario otro rrecado alguno, y en abiendo acabado la dicha obra, se a de ajustar la quenta con el dicho Alonso Cano, y se le a de pagar lo que le rrestare debiendo de los dichos trece mill y quinientos reales.

- Que toda la escultura y figuras pintadas en lienzo o tabla, cogollos y los dorados y sombreados y las armas reales se lo a de llebar todo el dicho Alonso Cano después de aber serbido en la ocasión, porque es suyo, pagando a los arquitectos el lienzo o tabla sobre que estubiere pintado que ffuere dellos.
- Que si en el discurso del tiempo que se le da al dicho Alonso Cano para hacer esta obra se hechare de ver que por descuydo, negligencia y falta suya no la puede dar acavada en toda fforma quince días antes que aya de serbir en dicha ocasión, an de poder los dichos Alonso Serrano y consortes concertarse con

otros qualesquier artífices y maestros para que lo hagan y acaben con puntualidad, aunque sea por mayor precio que los dichos trece mill y quinientos reales, y por lo que más les costare y por las pérdidas, costas y daños que se les siguieren y rrecrecieren, cuya liquidación queda diferida en la declaración jurada de los dichos Alonso Serrano y consortes o de qualquiera dellos, y más por lo que tubiere rrecibido por cuenta del precio de dicha obra, quiere y consiente se le pueda executar y execute como por deuda líquida y obligación quarenticia de plazo passado solamente en virtud desta escritura y la dicha declaración jurada, sin que sea necessario otra prueba ni aberiguación alguna, de que les relieba, y la paga de todo a de hazer en esta Corte a su costa y rriesgo, y si se embiare a cobrar a cobrar (sic) fuera della donde quiera que el dicho Alonso Cano estubiere o tubiere vienes, se obliga de pagar a la perssona que ffuere a la cobranza o a hazer qualesquier deligencias a ella tocantes seiscientos maravedís de salario por cada uno de todos los días que se ocupare en las ydas, estadas y bueltas a esta Corte, y todas las otras costas que en la cobranza y en la trayda del dinero a ella se hicieren y causaren, cuya liquidación difiere en la declaración jurada de la perssona que a ello ffuere, y por el dicho salario y costas se le a de poder hazer la misma execución y pago que por el principal, sin embargo de la nueba ley y premática de onze de febrero de seiscientos y veinte y tres, que renunciaron.

Y en esta forma se conbinieron y concertaron, y para el cumplimiento y paga de lo que dicho es, cada parte por lo que le toca obligaron sus perssonas y bienes avidos y por aber, y para la execución dieron su poder a las justicias de su magestad y especial a los señores alcaldes desta Corte yn solidun, a quien se sometieron, y rrenunciaron su fuero, juridición y domicilio y la ley si combenerid de juridicione, rrecibiéronlo por sentencia passada en cossa juzgada, rrenunciaron todas las leyes de su ffabor y la general y derechos della, y así lo otorgaron, siendo testigos Manuel González, Francisco Martínez y Juan Ruiz, rresidentes en esta Qorte, e yo, el scribano, que doy ffé conozco a los otorgantes, que lo firmaron. Alonso Cano. Martín de Buitrago. Alonso Serrano. Agustín Ximénez. Juan Bapptista Zavala. Ante mi, Juan de Pineda.

Doc. 3:

A.H.P.M. prot. 7.727, fol. 987-987v.

En la villa de Madrid a treinta días del mes de octtubre de mill y seiscienttos y quarenta y nueve años, ante mi, el sscribano y testigos, parecieron pressentes Josseph de Torreblanca, Antonio Blancharte, Juan de Echeverría (tachado: y Leonor), maestros ensanbladores, y Alonso de Urbina, carpinttero, vezinos desta Villa, todos quatro junttos de un acuerdo dixeron que ellos de una parte, y de otra Martín de Buitrago, Alonso Serrano y Juan Bapptista Zavala y Agustín Ximénez, mercaderes de sedas, hicieron y otorgaron una scriptura ante mi en treintta de junio deste año, por la qual los dichos maestros se encargaron de hacer y armar (tachado: así) de madera, así de carpintería como de ensablaje el arco que ttocó hacer a los mercaderes de la Puertta de Guadalajara y lonjas desta Corte para el día de la enttrada de la reyna nuestra señora, con zierttas condiciones y declaraciones como más largo se contiene en la dicha scriptura, a que se refieren, y aunque en ella ay una condición que dice que ttodo el despojo tocante a la madera sea y quede para los dichos maestros, aora declaran que todo el dicho arco con ttoda la madera que en él ay toca y pertenece berdadera y lexítimamente a los dichos Martín de Buitrago y consortes, así la madera tosca y labrada y todo lo demás que está hecho y se hiciere en él, por quantto confiesan que los dichos comissarios an puesto y dado todo el dinero que a sido menester para todo ello, además de los veintte y siete mill reales que se les an dado y (tachado: dan) ban dando, en que estava concerttado el dicho arco conforme a la dicha scriptura, y así todo el dicho arco sin falttar cossa alguna queda y es para los dichos mercaderes sin que en la madera ni en otra cossa alguna dél tengan parte los dichos Josseph de Torreblanca y consortes ni alguno dellos, y para que guardarán y abrán por firme este ynstrumento, obligaron sus perssonas y bienes avidos y por aver, y para la execución dieron poder a las justicias compettentes para que les apremien como por senttencia passada en cossa juzgada, renunciaron todas las leyes, fueros y derechos de su favor y la

general y derechos della, y así lo otorgaron, siendo testigos Martín de Ocaranza y Francisco Martínez y Manuel González, residentes en esta Corte, e yo, el scrivano, que doy fee conozco a los otorgantes, firmáronlo los que supieron y por el que no un testigo. Juan de Echeverría. Antonio Blancharte. Jusephe de Torreblanca. Testigo, Alonso Cano. Ante mi, Juan de Pineda.

Doc. 4:

A.H.P.M. prot. 8.348, fol. 487r.

Agustín Torrijano obligación para el platear y dorar dos árboles de la obligación de los mercaderes de la Puerta de Guadalaxara. En 4 de octubre.

En la villa de Madrid a quatro días del mes de ottubre de mil y seiscientos y quarenta y nueve años ante mí, el escribano y testigos, Agustín Torijano, maestro del arte de pasta y doradura, residente en esta Qorte, a quien doy fee conozco, dijo que por quanto está convenido y concertado con el señor Alonso Cano, a cuió cargo está la pintura del arco que se hace en la Puerta de Guadalaxara desta Qorte para las fiestas de la entrada de la reyna nuestra señora que está a cargo de los mercaderes de sedas de la dicha Puerta de Guadalaxara, en que le a de dar (tachado: dorado y) plateado de doradura un árbol que es para el dicho arco, que representa al rey nuestro señor, y asimismo todas las coronas que este dicho árbol lleva, y otro plateado que representa la reyna nuestra señora con sus coronas dadas de doradura, lo qual a de entregar dado y despachado en la forma referida para diez y ocho deste presente mes sin que les falte cosa alguna, cuios troncos le an de ser entregados por los maestros que tienen la obra del dicho arco a su cuenta, y en quince del dicho mes an de ser bisitados los dichos árboles por parte del dicho Alonso Cano o por los dichos mercaderes u por quien ellos fuere parte, y pareciéndoles no poder cumplir para el dicho día diez y ocho, an de poder meter oficiales y personas de su arte del dicho Agustín Torejano y a su costa para que puedan cunplir con los dichos árboles para el dicho día, y por todo lo que costare a de poder ser executado, y por ello se le a de dar y pagar quinientos reales de vellón, los quales se le da librança en este día en mi presencia señor Martín de Buytrago, mercader, para que se le den y entreguen, y si dentro de dos días de la fecha, que es a seis deste presente mes, no se le entregaren, aya de ser nulo lo por su parte obligado en esta scriptura, sin que por ella se le pueda apremiar en cosa alguna, y en esta conformidad se obligó de lo cumplir y guardar en todo y por todo como ba referido, so expresa obligación que por ella hiço de su persona y bienes avidos y por haver con poder a las justicias de su magestad y renunciaciones de leyes en forma y lo firmó de su nombre, siendo testigos Andrés de Alosete y Pedro Lucio y Francisco Brun, residentes en esta Qorte. Agustín Torigiano. Ante mí, Bartolomé Álvarez.

JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR

Es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense con la tesis *Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*. Pertenece desde 2005 al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Estado. Estuvo destinado entre 2006 y 2007 en el Museo del Greco en Toledo, donde colaboró en la redacción del nuevo plan museológico y fue co-comisario de la exposición *Tesoros Ocultos. Fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*. Desde 2007 pertenece al departamento de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional, en el que ha elaborado el anteproyecto del nuevo plan museológico, ha sido coordinador de la exposición *Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI. Colecciones del Museo Arqueológico Nacional* y ha dirigido el montaje de la sillería de coro del Perral, perteneciente al Museo, en este monasterio segoviano. Ha publicado cerca de una treintena de artículos en revistas especializadas y obras colectivas desde 2005, sobre retablos, escultura, pintura, dibujo, platería y tejidos. Ha redactado alrededor de medio centenar de fichas en catálogos de exposiciones, y pronunciado varias conferencias sobre sus trabajos.

Email: juan.cruz@mecd.es

Esculturas de Villabrille y Ron para los condes de Torrehermosa: la capilla del palacio de Elsedo (Cantabria)

The Sculptures of the Artist Villabrille y Ron for the Count of Torrehermosa: the Chapel Palace of Elsedo (Cantabria)

Pablo Cano Sanz

Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid

Fecha de recepción: 1 de diciembre de 2015

Fecha de aceptación: 15 de junio de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 27, 2015, pp. 143-175

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.006>

RESUMEN

Se efectúa un estado de la cuestión sobre las esculturas que ornamentaban la capilla del palacio de Elsedo, levantado en las afueras de Pámanes (Cantabria); muchas de ellas al día de hoy pueden verse en la cercana iglesia de los Padres Escolapios de Villacarriedo. La fortuna crítica ha atribuido de manera paulatina tan importante elenco escultórico a Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663-1732). Nuestra principal aportación consiste en elaborar un estudio de conjunto, profundizando en aspectos documentales, estilísticos e iconográficos, para así poner de relieve la trascendencia de este encargo en la carrera del maestro asturiano.

PALABRAS CLAVE

Escultura. Barroco. Siglo XVIII. Juan Alonso Villabrille y Ron. Conde de Torrehermosa. Pámanes. Villacarriedo.

ABSTRACT

This study analyzes a group of sculptures in the chapel of the Elsedo palace built in the outskirts of Pámanes in the region of Cantabria. Many of these are currently visible in the nearby church of the Escolapio Friars in Villacarriedo. Taking as our point of departure the attribution of these sculptures by a number of authors to Juan Alonso Villabrille y Ron (about 1663-1732), our aim is to study them from a combined documentary, stylistic and iconographic perspective in order to consider their importance in the context of the career of this Spanish artist.

KEY WORDS

Sculpture. Baroque. 18th century. Count of Torrehermosa. Juan Alonso Villabrille y Ron. Pámanes. Villacarriedo.

Introducción

El palacio de Elsedo¹ es un edificio que no ha pasado desapercibido ante los ojos de la historiografía. Tras los datos iniciales publicados por Amador de los Ríos (1891)², la primera investigación rigurosa fue realizada por Lasso de la Vega y López de Tejada, marqués del Saltillo, pues sacó a la luz una amplia documentación del Archivo Histórico Nacional (AHN), especialmente de las secciones de Consejos y Órdenes Militares, incidiendo en todo lo tocante a los clientes de la obra (1931 y 1934)³. Nuevos estudios sobre el promotor de la construcción corrieron a cargo de Sojo y Lomba (1931)⁴, Escagedo Salmón (1932)⁵, Hoz Teja (1973)⁶, así como Cadenas y Vicent (1977)⁷.

González Echegaray publicó el contrato donde Juan de la Puente se hacía cargo de ejecutar los retablos colaterales de la capilla palaciega de Elsedo (1973)⁸. Aramburu-Zabala Higuera dedicó su Tesina al retablo cántabro del siglo XVII; desconocemos si hizo referencia a las tres estructuras de madera del citado edificio, pues son obras de principios del Setecientos (1981)⁹. Polo Sánchez redactó una Tesis Doctoral sobre la escultura barroca en Cantabria, donde amplía y detalla algunos pormenores relacionados con las máquinas retablísticas y sobre todo con las esculturas de dicho palacio (1990 y 1991); sugiere que el citado Juan de la Puente es el posible autor de las tallas devocionales¹⁰. Nuevamente, Aramburu-Zabala ha escrito varios estudios monográficos sobre el palacio de Elsedo, auténticos hitos para muchos aspectos histórico-artísticos (1989-1990, 1993, 1997 y 2001), atribuyendo las principales esculturas de los tres retablos a Tomás de Sierra¹¹. Un último estado de la cuestión sobre el edificio, recogiendo la bibliografía existente, ha sido efectuado por Cofiño Fernández (2004)¹². El palacio de Elsedo es declarado Bien de Interés Cultural en 2006.

¹ Agradezco a doña Marta Rodríguez Santos el cálculo de medidas para cada una de las esculturas y a don Pablo María García Llamas la maquetación de las fotografías de este estudio.

² Rodrigo AMADOR DE LOS RÍOS, *España. Sus monumentos y obras de arte. Su naturaleza e historia*, Santander, Barcelona, 1891, p. 438.

³ Marqués del SALTILLO (Miguel LASSO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA), “Iconografía funeraria montañesa. Las estatuas del Palacio de Elsedo en Pámanes”, *Revista de Santander*, tomo 3, nº 2 (1931), pp. 81-94. Marqués del SALTILLO y otros, “Don Francisco, Doña Ana, Don Agustín y Don Joaquín de Hermosa. Pámanes. Palacio de Elsedo”, en *La escultura funeraria en la Montaña*, Santander, 1934, pp. 197-203.

⁴ Fermín de SOJO Y LOMBA, *Ilustraciones de la M.N. y S.L. Merindad de Trasmiera*, Madrid, 1931, t. II, pp. 431-432.

⁵ Mateo ESCAGEDO SALMÓN, *Solares Montañeses. Viejos linajes de la provincia de Santander, antes Montañas de Burgos*, Torrelavega, t. VI, 1932, pp. 38-44.

⁶ Jerónimo de la HOZ TEJA, “Algunos montañeses que han logrado renombre en el mundo de los negocios. Don Francisco de Hermosa y Revilla, primer Conde de Torrehermosa”, en *Aportación al estudio de la Historia Económica de la Montaña*, Santander, 1973, pp. 682-690.

⁷ Vicente de CADENAS Y VICENT, *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Hidalguía, 1977, p. 183.

⁸ María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY, *Documentos para la historia del arte en Cantabria: Escultores, entalladores y pintores de los siglos XVI al XVIII*, Santander, 1973, t. II, pp. 123-126.

⁹ Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, *El retablo y los retablistas del siglo XVII en Cantabria*, Memoria de Licenciatura dirigida por Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Universidad Autónoma de Madrid, 1981.

¹⁰ Julio Juan POLO SÁNCHEZ, *La escultura barroca en Cantabria*, Santander, Universidad de Cantabria, 1990, microficha, pp. 1.820-1.826 sobre los retablos de la capilla del palacio de Elsedo. Julio Juan POLO SÁNCHEZ, *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginaria*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991, pp. 252-256.

¹¹ Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, “La arquitectura barroca en Cantabria”, *Altamira*, XLVIII (1989-1990), p. 119; Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, “La casona barroca en Cantabria”, en *Arquitectura señorial en el Norte de España*, Oviedo, 1993, pp. 136-137; Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA (dir.), *Catálogo monumental del municipio de Liérganes*, Santander, 1997, pp. 339-349; Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, *Casonas. Casas, torres y palacios en Cantabria*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001, vol. 1, pp. 90-92 y vol. 2, pp. 188-200.

¹² Isabel COFIÑO FERNÁNDEZ, *Arquitectura religiosa en Cantabria, 1685-1754*, Santander, Universidad de Cantabria, 2004, p. 268.

Sin embargo, estos tres últimos historiadores no localizaron una referencia de Urrea Fernández (1989), que atribuía la escultura de *San Joaquín* a Juan Alonso Villabrille y Ron¹³. Ese dato abrió la puerta a Samaniego Burgos para redactar una nueva aproximación al escultor asturiano en 2009, afirmando que las efigies del retablo mayor y retablos colaterales de la capilla del palacio de Elsedo pertenecían al artista afincado en Madrid¹⁴. Asimismo, Urrea aporta nuevas atribuciones en 2013, concretamente las cuatro esculturas de los cenotafios y confirma que las imágenes de la *Asunción*, *San Joaquín*, *San Francisco de Asís*, *Santa Teresa de Jesús* y *San Agustín* son obra de Villabrille¹⁵.

Por nuestra parte pudimos ver la obra arquitectónica y las esculturas en julio de 2013. Esta visita confirmó que la efigie de *San Joaquín* había salido de la gubia de Villabrille. Sin embargo, la imagen de *San Agustín* presentaba la maqueta de una iglesia de tan mala calidad que nos hizo rechazar su adscripción al catálogo de Villabrille, tal y como pusimos de relieve en una publicación de ese mismo año¹⁶; poco tiempo después se nos informó por parte del Padre José Antonio Álvarez Gómez, Director del Colegio de los Escolapios de Villacarriedo (Cantabria), que era un añadido, fruto de la última restauración, ya que había perdido la original por accidente, información que dimos a conocer en un nuevo artículo (2014), incluyendo la talla de *San Agustín* dentro del elenco escultórico de Juan Alonso Villabrille y Ron¹⁷.

Era, por tanto, imprescindible realizar un estudio monográfico sobre tan importante conjunto de bienes culturales. En este sentido, la documentación publicada por el marqués del Saltillo nos ha permitido localizar numerosas escrituras en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPM), algunas de ellas inéditas; hemos estudiado por primera vez los testamentos de casi todos los miembros de la familia que encargan las obras, sacando nuevas conclusiones. Situación similar se ha producido con la relectura de toda la documentación existente en el Archivo Histórico Nacional. Nuestra labor se completa, finalmente, con un segundo trabajo de campo en agosto de 2014, donde destacamos la amabilidad de los PP. Escolapios de Villacarriedo, así como la gentileza del personal que muestra la colección de arte contemporáneo de los hermanos Jesús y José Luis Santos Díez dentro del palacio de Elsedo, perteneciente a Pámanes.

El artículo comienza con algunos datos sobre la vida de don Francisco Antonio de Hermosa y Revilla, primer conde de Torrehermosa y posible cliente de varias obras de Villabrille y Ron para el convento capuchino de San Antonio del Prado (*Familia de la Virgen María niña*), así como para su palacio madrileño (*Inmaculada Concepción*). Estos dos trabajos debieron ser determinantes para encargarle las esculturas que debían ornamentar el retablo de la capilla del palacio de Elsedo.

En efecto, a manera de síntesis aclaratoria de lo que propone nuestra publicación se puede afirmar que Villabrille fue el imaginero elegido hacia 1715 para hacer las seis esculturas del retablo mayor de la citada capilla (fig. 1); el programa iconográfico estaba formado por un *Crucifijo* de pequeño formato para el tabernáculo, *Nuestra Señora de la Asunción*, *San Joaquín* y *San Francisco de Asís* dentro del cuerpo principal, así como *dos ángeles mancebos* en el ático. Es posible que hacia 1716 se sustituyese la imagen del *Cristo crucificado* por un *Niño Jesús*, debido al nacimiento don Antonio María de la Concepción Acebedo y Hermosa; no existe detalle fotográfico de la imagen, impidiendo saber si es obra

¹³ Jesús URREA FERNÁNDEZ, “El cardenal Cisneros”, en *Artificia Complutensia*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 28-31.

¹⁴ José Antonio SAMANIEGO BURGOS, “Juan Alonso Villabrille y Ron”, en *Artistas asturianos. Escultores*, t. VIII, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2009, pp. 154-155.

¹⁵ “Probablemente la familia, que vivía en la madrileña calle del Prado, encargase hacia 1717 estas cuatro esculturas funerarias al taller de Villabrille, responsable también de las ya citadas de madera situadas en los retablos ahora en Villacarriedo”, vid. Jesús URREA FERNÁNDEZ, “Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII”, *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción*, n° 48 (2013), pp. 90-92.

¹⁶ Pablo CANO SANZ, “*San Francisco de Asís en éxtasis*: obra de Juan Alonso de Villabrille y Ron del Colegio-Convento de los Capuchinos de Alcalá de Henares”, *Anales Complutenses*, vol. XXV (2013), pp. 27-28.

¹⁷ Pablo CANO SANZ, “La estatua de *San Basilio Magno* de Alcalá de Henares: última obra en la trayectoria artística de Juan Alonso de Villabrille y Ron”, *Anales Complutenses*, vol. XXVI (2014a), pp. 99-102, 124-127 y 136-137.



Fig. 1. Tracista madrileño, *Retablo mayor de la capilla del palacio de Elsedo*, h. 1715, Pámanes (Cantabria), actualmente en la iglesia de los Padres Escolapios de Villacarriedo [fotografía de Pablo Cano].

de Villabrille¹⁸. El resultado, no obstante, del primer ciclo escultórico tuvo que ser totalmente satisfactorio, pues los condes de Torrehermosa le encargaron hacia 1717 las dos tallas de los retablos colaterales: *Santa Teresa de Jesús* y *San Agustín*, que tal vez no se finalizaron hasta 1718. Los trabajos escultóricos concluyen con la realización hacia 1717¹⁹ o bien hacia 1720²⁰ de *las estatuas orantes de cuatro miembros de la citada casa nobiliaria*; estilísticamente no nos parecen obra de Villabrille, ni tampoco de Galbán, su yerno. Son, en definitiva, un total de trece piezas, de las que conservamos once, pues la décimo segunda (*Cristo expirante*) debe estar en colección particular desconocida, así como la décimo tercera (*Niño Jesús*). Se trata, por el momento, del conjunto escultórico ejecutado por Villabrille que mejor ha llegado hasta nuestros días (ocho o a lo sumo nueve tallas) y sin duda uno de los más importantes de su trayectoria profesional.

La investigación finaliza con un apartado sobre las esculturas que todavía ornamentan la fachada de la capilla del palacio de Elsedo (*Asunción*, *San Francisco de Asís* y *San Agustín*), su factura inhabilita que puedan ser obra de Villabrille.

El primer conde de Torrehermosa (1657-1714): apuntes biográficos

Don Francisco Antonio de Hermosa y Revilla fue bautizado el 27 de junio de 1657 en la parroquia de San Lorenzo de Pámanes (Cantabria)²¹. Sus padres fueron don Manuel [o don Juan Manuel] de Hermosa

¹⁸ Gracias a ese estudio afirmamos que los *dos ángeles mancebos* y el *crucifijo* son obras seguras de Villabrille, aseveración que no puede realizarse con respecto a la talla del *Niño Jesús*.

¹⁹ URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 92.

²⁰ Julio Juan POLO SÁNCHEZ, "La escultura funeraria", en Julio J. Polo Sánchez y Luis Sazatornil Ruiz (eds.) *Arte en Cantabria. Itinerarios*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001, p. 294.

²¹ SALTILLO, 1931, p. 84.

y doña Josefa Revilla²². Pusieron al niño bajo la protección de su tío, don Antonio de Piña Hermosa, obispo de Salamanca, posteriormente de Málaga y por último de Jaén, quien en su lecho de muerte (1667) mandó a don Manuel Ponce de León, VI duque de Arcos (1633-1693), que se encargara de proteger y finalizar la formación de su sobrino²³. Fue precisamente en Arcos de la Frontera (Cádiz) donde se casa con doña María [o doña Leonor María] Núñez de Prado (1652-1695),²⁴ viuda y rica hacendada, poseedora de grandes propiedades en ese territorio. La ceremonia se produce el 13 de junio de 1685 en la iglesia parroquial de San Pedro de dicha localidad²⁵. Tuvieron tres hijos: Josefa, Ana Antonia y Joaquín.

Josefa debió nacer hacia 1686. Se ha dicho hasta el momento que Josefa murió a los pocos años de su nacimiento²⁶, sin embargo, nuevas pruebas documentales permiten afirmar que ingresó que en el convento de las Concepcionistas Franciscanas de Arcos de la Frontera, estando todavía con vida en fecha 4 de julio de 1716²⁷; su sobrino, don Antonio María de la Concepción, hijo de Ana Antonia, conservaba un retrato de su tía vestida con el hábito de la Orden, así consta en la testamentaria efectuada el 18 de mayo de 1735²⁸.

Ana Antonia nace el 13 de junio de 1689²⁹, siendo bautizada el 19 de octubre de ese mismo año en Arcos de la Frontera³⁰. Su segunda hija va a tener un papel primordial en la historia de la familia y sobre todo en la más que posible contratación de los servicios de Villabrille.

Don Francisco Antonio de Hermosa y Revilla fue nombrado Gobernador de la ciudad de Rota, provocando el traslado de la familia a esa ciudad; allí nace Joaquín, en concreto el 12 de septiembre de 1692³¹, mientras que su bautizo tuvo lugar el 11 de enero de 1693³². El patriarca de los Hermosa debía ser un hombre muy feliz, ya que por fin tenía un hijo varón: su futuro heredero³³. Esta buena noticia no vino sola, el 12 de octubre de 1692 don Francisco Antonio de Hermosa recibió el título de caballero de la Orden de

²² SALTILLO, 1931, p. 83; ESCAGEDO SALMÓN, 1932, t. VI, p. 42; CADENAS Y VICENT, 1977, tomo I, nº 183, p. 180; HOZ TEJA, 1973, p. 682; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 2001, vol. 2, p. 188.

²³ HOZ TEJA, 1973, p. 684, da como fecha de fallecimiento del obispo: “10 de julio de 1669”, data que consideramos incorrecta.

²⁴ SALTILLO, 1931, pp. 85-86.

²⁵ Archivo Histórico Nacional (AHN). Consejos, legajo 28.639, nº 3, fol. 87.

²⁶ SALTILLO, 1931, p. 85; HOZ TEJA, 1973, p. 686; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, p. 339; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 2001, vol. 2, p. 189.

²⁷ “(...) Añado y declaro ahora, que después de los días de mi vida ha de llevar y gozar los trescientos ducados de renta al año del dicho patronato mi amada y querida hermana la Señora Josepha Leonor de Hermosa Núñez de Prado, religiosa profesada de la Purísima Concepción de María Santísima Nuestra Señora en el convento de la ciudad de Arcos, y así [se] mantenga allí, o ya pase a convento del mismo instituto, como conviene a su salud y yo lo deseo, sacando Breve de nuestro muy Santo Padre y Señor Clemente por la divina providencia Papa Undécimo, y que [h]aya de gozar estos trescientos ducados por todo el tiempo de su vida y que después de ella vuelvan al poseedor que fuere de dicho mi primer mayorazgo, como único patrón que ha de ser (...)”, Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPM). Protocolo nº 15.128, fol. 707 v. y 708, documento inédito, texto tomado de la escritura notarial firmada por doña Ana Antonia de Hermosa, segunda condesa de Torrehermosa, donde funda dos mayorazgos para sus familiares y herederos.

²⁸ “Otra pintura retrato de la monja religiosa que fue en el Convento de la Concepcion Fran[cis]ca[na] de la ciudad de Arcos[,] tía que fue del señor conde actual [se refiere a don Antonio María de la Concepción Acevedo y Hermosa, tercer conde de Torrehermosa en 1735, fecha del documento], de dos baras y media de alto y bara y media de ancho[,] tasada en trescientos y sesenta reales de vellón. 360”, AHPM. Protocolo nº 16.600, Inventario de la colección pictórica y escultórica del tercer conde de Torrehermosa, fechado el 18 de mayo de 1735, fol. 910 v., inédito.

²⁹ SALTILLO, 1931, p. 85.

³⁰ AHN. Consejos, legajo 28.639, nº 3, fol. 86.

³¹ Dato indicado en SALTILLO, 1931, p. 86 y CADENAS Y VICENT, 1977, p. 180; es, por tanto, errónea la fecha de 12 de septiembre de 1695 que da HOZ TEJA, 1973, p. 686.

³² CADENAS Y VICENT, 1977, p. 180.

³³ Como ya hemos dicho le puso el nombre de Joaquín, igual que el del hijo de su protector, don Joaquín Ponce de León Lancaster (1666-1729), VII duque de Arcos, cliente que parece ser también encargó a Villabrille el grupo escultórico de *San Joaquín y la Virgen niña* del convento de Carmelitas Descalzas de Salamanca, cfr. URREA FERNÁNDEZ, 2013, pp. 89-90.

Calatrava³⁴, distinción que mostró con orgullo durante toda su vida. Su esposa realizó testamento el 6 de agosto de 1695³⁵, falleciendo en torno al 31 de diciembre de ese año³⁶.

La exitosa carrera de don Francisco Antonio de Hermosa le llevó a Sevilla hacia 1696³⁷, allí se convierte en un hábil hombre de negocios. La muerte sacudió nuevamente a la familia, don Juan Manuel de Hermosa, padre de don Francisco, fallece en Pámanes el 23 de abril de 1698³⁸. Pocos años más tarde, concretamente el 13 de octubre de 1701 se desposa por segunda vez con doña Manuela Hidalgo de León en la iglesia parroquial de San Bartolomé de la capital hispalense³⁹. Los miembros de la familia de su nueva esposa fueron los gestores de una buena parte de las inversiones que poseía don Francisco en esa ciudad.

La fortuna cada vez más abundante de don Francisco Antonio de Hermosa y Revilla hizo que se desplazase a Madrid, donde estaba instalado a partir de 1703⁴⁰. Francisco consiguió el título de caballero de la Orden de Santiago para Joaquín en 1704⁴¹, otro honor que le llenó de satisfacción.

El fallecimiento de su segunda mujer⁴² en fecha y lugar indeterminado y el de su madre en Pámanes (21 de agosto de 1704)⁴³ dejaría el ánimo del patriarca de la familia muy maltrecho. Don Francisco rehace su vida, casándose en data todavía desconocida con doña Teresa González Lanzas, su tercera y última esposa⁴⁴.

El 29 de abril de 1706 fue nombrado primer conde de Torrehermosa por Felipe V⁴⁵. Don Francisco Antonio de Hermosa consiguió que su estirpe perteneciera al selecto y elitista grupo de la aristocracia. Este cambio cualitativo en su vida provocaría la remodelación de la vieja casa de Pámanes, convirtiéndola en un imponente palacio, con esbelta torre y suntuosa capilla, que estuviesen a la altura de su nueva situación social.

La felicidad era máxima en la casa de los Hermosa. La hija del conde, doña Ana Antonia de Hermosa, se desposa el 3 de mayo de 1707 con don Manuel Antonio de Acebedo Ibáñez en la iglesia parroquial de San Sebastián de Madrid⁴⁶. Doña Ana cuenta con tan solo 18 años de edad, de ella se esperaba un heredero que perpetuase el linaje de la familia.

Don Manuel Antonio de Acebedo Ibáñez estudió en el Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, obteniendo los títulos de licenciado y doctor en Cánones (1691). Llegó a ser Fiscal de la Chancillería de Valladolid (1705), Fiscal de Millones (1706), miembro del Consejo de Castilla (1714)⁴⁷ y caballero de la Orden de Calatrava⁴⁸. Fue un hombre valioso y de la entera confianza del primer conde de Torrehermosa, pues apoyó a doña Ana en todo momento.

³⁴ AHN. Órdenes Militares, Microfilme, POS.664, fol. 1 de su expediente y AHN. Órdenes Militares, Expedientillos, nº 11.344, citado en CADENAS Y VICENT, 1977, p. 180.

³⁵ Escritura notarial firmada ante don Francisco José Villanueva, vid. SALTILLO, 1931, p. 86.

³⁶ SALTILLO, 1977, p. 180.

³⁷ HOZ TEJA, 1973, p. 687.

³⁸ AHN. Consejos, legajo 28.639, nº 3, fol. 53; sus padres fueron don Vicente Hermosa y doña Mariana de la Vellana, también naturales de Pámanes, tomado del AHN. Órdenes Militares, Microfilme, POS.664, fol. 1 de su expediente; cfr. SALTILLO, 1931, p. 83.

³⁹ SALTILLO, 1931, p. 86; HOZ TEJA, 1973, p. 687; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 2001, vol. 2, p. 189.

⁴⁰ HOZ TEJA, 1973, pp. 682 y 687; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 2001, vol. 2, p. 189.

⁴¹ SALTILLO, 1931, p. 88; ESCAGEDO SALMÓN, 1932, p. 42; CADENAS Y VICENT, 1977, p. 18.

⁴² HOZ TEJA, 1973, p. 687.

⁴³ AHN. Consejos, legajo 28.639, nº 3, fol. 53, cfr. SALTILLO, 1931, p. 83.

⁴⁴ SALTILLO, 1931, p. 88; HOZ TEJA, 1973, p. 687.

⁴⁵ ESCAGEDO SALMÓN, 1932, p. 42.

⁴⁶ Fecha tomada del AHN. Consejos, legajo 28.639, nº 3, fol. 89, dicha data fue publicada por SALTILLO, 1931, p. 89; ESCAGEDO SALMÓN, 1932, p. 42, no indica ni el día, ni el mes, pero sí el año, sin embargo HOZ TEJA, 1973, p. 688, da la data errónea del 27 de abril de 1707.

⁴⁷ Luis Miguel GUTIÉRREZ TORRECILLA, *Catálogo biográfico de colegiales y capellanes del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá (1508-1786)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, p. 9.

⁴⁸ Título citado en su testamento, firmado el 6 de octubre de 1725, donde indica que quiere ser enterrado en la "bóveda de la capilla mayor de la iglesia del convento de Nuestro Seraphico Padre San Francisco de la antigua y regular observancia de esta

La muerte, sin embargo, volvió a frustrar todos los planes del conde. Su heredero, don Joaquín, fallece con tan solo 16 años de edad⁴⁹.

La familia de la Virgen María niña en el convento de San Antonio del Prado de Madrid: posible encargo hacia 1709 del primer conde de Torrehermosa a Juan Alonso Villabrille y Ron

Don Francisco Antonio de Hermosa poseía una casa palaciega en la calle Toledo⁵⁰, frente al Colegio Imperial, aunque vivía dentro de otro palacio, relativamente próximo a “la madrileña calle del Prado”⁵¹, cerca del convento capuchino de San Antonio, de ahí que decidiera enterrar en su iglesia al miembro más querido de la familia: su único hijo varón. Los restos mortales recibieron cristiana sepultura el 28 de junio de 1709⁵². Los Padres Capuchinos debieron consolar gratamente al primer conde de Torrehermosa, pues en su testamento, fechado el 15 de marzo de 1715, realizó una donación de “3.000 reales de vellón” al citado cenobio para “la obra y fábrica de la [nueva] iglesia que se está [h]aciendo”, así como por “el alma” de don Joaquín⁵³. También hizo gala de su especial devoción por San Antonio de Padua, fraile franciscano del que emanaba su segundo nombre de pila⁵⁴.

Nos cuenta Ceán que en el convento de San Antonio del Prado había un grupo escultórico formado por *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen María niña*, obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, las figuras eran “más pequeñas que el natural”⁵⁵. Se desconoce la ubicación exacta de estas efigies dentro del templo, pero es posible que estuviesen cerca de los restos mortales del citado miembro de la familia Hermosa. Ignoramos quién las encargó, tal vez el propio Francisco Antonio, pues como veremos más adelante quería repetir una iconografía muy similar para su capilla palaciega de Pámanes. La coincidencia entre el nombre del santo (*San Joaquín*) con el de su hijo (don Joaquín de Hermosa) puede avalar, aunque todavía de manera precaria, la posible contratación de Villabrille por parte de don Francisco Antonio de Hermosa para realizar el mencionado grupo escultórico. Lo mismo podemos decir de la otra imagen devocional (*Santa Ana*), que también coincide con el de su hija y en ese momento sucesora (doña Ana Antonia de Hermosa).

Corte, inmediato al nicho o sepultura donde yace el cuerpo de mi muy amada esposa Doña Ana Antonia de Hermosa”, AHPM. Protocolo nº 15.708, fol. 721 v. y 722, inédito.

⁴⁹ SALTILLO, 1931, p. 88; HOZ TEJA, 1973, p. 686, comete un error y da 1714 como fecha de la muerte cuando realmente fue en 1709; URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 91: “don Joaquín de Hermosa (1692-1709)”.

⁵⁰ El palacio poseía una fachada de 104 pies, fue tasado el 23 de julio de 1735 en un precio de 1.496.900 reales de vellón, por Juan de Echave y Zavala, profesor de arquitectura, maestro de obras y alarife de la villa de Madrid, que tenía 57 años de edad, AHPM. Protocolo nº 16.600, fol. 946 a 947 v., inédito; localización topográfica en José del CORRAL, *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones La Librería, 2000, pp. 223 y 225.

⁵¹ URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 92; plano de situación de la segunda casa-palacio del conde de Torrehermosa en CORRAL, 2000, pp. 210-211.

⁵² “Los huesos (...) de mi amado sobrino Don Joachin de Hermosa, Cavallero del Horden de Santiago que también se depositaron el dia veinte y ocho de junio del año pasado de mil setezientos y nueve en el combento de los Capuchinos de San Antonio del Prado de Corte”, así consta en el testamento de don Agustín de Hermosa y Revilla, tío de don Joaquín, fechado el 18 de noviembre de 1715, cfr. AHPM. Protocolo nº 15.128, fol. 784, inédito.

⁵³ “Asimismo fue la voluntad de dicho Señor Conde se diesen de limosna tres mil reales de vellón por una vez al convento de San Antonio de Padres Capuchinos del Prado de esta Corte, para la obra y fabrica de la iglesia que se está [h]aciendo, en memoria de la mucha devoción que siempre tuvo a este glorioso santo y religioso y de [h]aberse enterrado en dicha iglesia el Señor Don Joaquín de Hermosa Núñez de Prado, Caballero que fue del Orden de Santiago, su hijo legítimo y de la Señora Doña María Núñez de Prado, su primera mujer, y pedia a la comunidad le encomendasen a su divina Majestad y hiciesen todo el bien que pudieran por su alma, que así esperaba lo executarían de su mucha caridad y cristiandad”, testamento (15-03-1715) por poderes (15-12-1714) de don Francisco de Hermosa y Revilla, caballero de la Orden de Calatrava, primer conde de Torrehermosa, AHPM, Protocolo nº 15.259, fol. 264, cláusula no transcrita, ni utilizada anteriormente por la historiografía.

⁵⁴ AHPM, Protocolo nº 15.259, fol. 264.

⁵⁵ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (ediciones Istmo, 2001), t. IV, p. 250.

Idéntica situación vuelve a repetirse con la representación de la tercera figura (*Virgen María niña*), que podría hacer referencia a la primera esposa del cliente (doña María Núñez de Prado), madre respectivamente de Ana y Joaquín.

Desconocemos documentalmente el paradero de tan importante conjunto de imágenes. Ramallo Asensio sugirió que las figuras de *San Joaquín* y *Santa Ana* del convento de San Antonio del Prado podían ser las depositadas en el cercano monasterio de las Trinitarias Descalzas de Madrid; no obstante, él mismo indica que parecen obra del taller de Villabrille o incluso del propio José Galbán⁵⁶. Por su parte, Urrea Fernández enumera las abundantes tallas que el imaginero asturiano realizó de los padres de la Virgen María, incluyendo los del citado cenobio de las Trinitarias de San Ildefonso⁵⁷. Desde nuestro punto de vista, sí nos parecen obra de Villabrille y Ron. El artista asturiano talla figuras de tamaño medio, similares a las existentes en la capilla de Nuestra Señora del Buen Consejo del antiguo Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, hoy colegiata de San Isidro. Las dos esculturas que representan a *San Joaquín* son bastante similares en actitud, indumentaria, pliegues y cayado, ambas comparten incluso ese tipo de talla más suelta en lo tocante a la barba, sin el detalle que evidencian otros ejemplos de Villabrille⁵⁸. El estado de conservación de las dos esculturas del convento trinitario es deficiente. La supresión de los repintes sacaría a la luz la policromía original, determinante para ratificar la adscripción de esas piezas al elenco de Villabrille y Ron. La postura que posee el *San Joaquín* de las Trinitarias –pero no de manera totalmente mimética– se repite en la figura que representa a dicho santo en la capilla del palacio de Elsedo, de ahí que probablemente pueda proceder del convento de San Antonio del Prado, aunque la desaparición de la Virgen María niña impide afirmarlo con total rotundidad.

Lo que sí parece claro es que las tres efigies del cenobio capuchino pudieron favorecer la elección de un escultor (Juan Alonso Villabrille y Ron) y un programa iconográfico (exaltación de Dios, la Virgen María y de una nueva casa nobiliaria) para el retablo mayor de la capilla palaciega en las afueras de Pámanes.

Da la impresión, asimismo, que la repercusión de los grupos escultóricos tallados por Villabrille para los Capuchinos y Jesuitas madrileños no queda aquí. Los Clérigos Regulares Menores de Valladolid, también conocidos popularmente como Caracciolos, requirieron los servicios del imaginero asturiano, pues le encargaron otra *Familia de la Virgen María* para una de las capillas del lado del evangelio de su templo conventual, hoy en el Museo Nacional de Escultura⁵⁹. Se desconoce la fecha de ejecución, pero es posible que los ejemplos cortesanos hayan sido el referente para la contratación del vallisoletano.

Una *Inmaculada Concepción* de hacia 1703-1709 o bien 1703-1714 para el palacio madrileño de los condes de Torrehermosa: posible obra de Juan Alonso Villabrille y Ron

Si don Francisco Antonio de Hermosa y Revilla había confiado en Juan Alonso Villabrille y Ron para la ornamentación escultórica de su posible altar en el convento de San Antonio del Prado de Madrid y sobre todo como veremos más adelante para la capilla del palacio de Elsedo (Cantabria), no sería de extrañar que el oratorio de su palacio cortesano estuviese presidido por una escultura del imaginero asturiano, esta idea no deja de ser todavía más que una mera posibilidad, pues no poseemos el documento que lo pruebe taxativamente, sin embargo los siguientes razonamientos lo fundamentan con bastante seguridad.

⁵⁶ Germán RAMALLO ASENSIO, “Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano”, *Archivo Español de Arte*, nº 213 (1981), pp. 211 y 216.

⁵⁷ URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 89.

⁵⁸ Se llega a esta conclusión tras mantener una conversación sobre el tema con don Javier Casaseca.

⁵⁹ Estudio de la obra dentro del cenobio por María Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1998, pp. 491 y 493.

El oratorio madrileño estaba presidido por un “retablo”, en forma de “pabellón”, con “cascarón dorado”; se debía tratar de un retablo-hornacina, deducción a la que llegamos por contener una obra de bulto redondo como imagen principal. La estructura sería tasada el 18 de mayo de 1735 en 5.000 reales de vellón. La pequeña máquina retablística poseía dos cornucopias a sus lados, de precio desconocido, así como una mesa de altar, con su frontal y tarima, todo ello valorado en 120 reales. El retablo fue ideado para dar culto a una escultura de la “*Inmaculada Concepción*”, al parecer en madera policromada. Suponemos que la Virgen María estaba levantada, pues tenía “el globo a los pies[,] con tres ángeles y dos cabezas de serafines”; su valor de tasación llegó a los 1.500 reales⁶⁰.

Es indudable que el primer conde de Torrehermosa era una ferviente devoto de Nuestra Señora, de ahí la representación de la Virgen en tres formatos iconográficos: *Inmaculada Concepción* (palacio de Madrid), *María niña* (convento madrileño de los capuchinos) y *Asunción* (palacio de Elsedo). Este ciclo mariano aludiría lógicamente a su primera esposa: doña María Núñez de Prado, madre de sus tres únicos hijos.

Se desconoce el paradero de la *Purísima Concepción*, pero por la descripción de la fuente archivística deriva de un modelo de Pedro de Mena, imaginero que utiliza el globo terráqueo y la representación de tres niños a los pies de la Virgen, concretamente en la realizada para el convento del Santo Ángel Custodio de Granada, hoy en el Arzobispado de esa ciudad, firmándola en 1658⁶¹; también de Mena hay una *Inmaculada Concepción* en el Real Monasterio de Madres Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús de Madrid, obra contratada en 1686 y que tal vez conoció el propio Villabrille, sin embargo, no posee esfera sino una media luna donde los angelitos quedan perfectamente encajados⁶². Otra *Inmaculada* a destacar es la que Mena realizó para el VI duque de Arcos, obra que dejó sin terminar por fallecimiento (1688)⁶³, recuérdese que el citado noble actuó como protector de don Francisco Antonio de Hermosa; esa *Purísima Concepción* fue terminada por Miguel de Zayas en 1692, siendo llevada a la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)⁶⁴.

La hipotética *Inmaculada* de Villabrille para el primer conde de Torrehermosa debe fecharse después de 1703 (instalación en Madrid) y antes de 1714 (data de su defunción); no obstante, la elección de esa iconografía, tal vez en recuerdo a su primera esposa, nos hace plantearnos que la obra puede ser anterior a la muerte de Joaquín, obligando a datarla entre 1703 y 1709.

El oratorio se ornamentaba con “dos retratos pintados sobre planchas de cobre” del “Señor Conde de Torrehermosa” y “otro de la Señora Condesa, su mujer, de poco más de dos barras de alto y barra y media

⁶⁰ “En la villa de Madrid a diez y ocho días de dicho mes de mayo y año de mil setecientos y treinta y cinco (...). Madera y talla. Primeramente un retablo en el oratorio en pabellón con sus dos cornucopias a los lados, y su caja en cascarón dorado y tallado, tasado en cinco mil reales de vellón. Una Nuestra Señora de la Concepción que hay en la caja de dicho retablo, con globo a los pies, con tres ángeles y dos cabezas de serafines, es tasado todo en mil quinientos reales. (...) Una mesa de altar con su frontal y tarima en ciento y veinte reales de vellón”, AHPM. Protocolo nº 16.600, fol. 912 vº y 913, inédito.

⁶¹ María José MARTÍNEZ JUSTICIA y Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, “Inmaculada. Pedro de Mena. Granada. Oratorio privado del Arzobispo de Granada”, en *Pedro de Mena, 1628-1688. Catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía, 1989, pp. 156-157; Lázaro GILA MEDINA, *Pedro de Mena, escultor 1628-1688*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 85-92 y 149-154.

⁶² Lázaro GILA MEDINA, “Pedro de Mena. Inmaculada Concepción. 1686, 124 x 40 x 20 cm. Real Monasterio de Madres Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús, Madrid”, en *El triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunidad de Madrid. Catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre febrero y abril de 2015*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2015, pp. 221-224.

⁶³ María Elena GÓMEZ MORENO, “Pedro de Mena y los temas iconográficos”, en *Pedro de Mena, 1628-1688. Catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía, 1989 p. 79. Mena muere el 13 de octubre de 1688, su última obra se describe el 19 de noviembre de ese mismo año con los siguientes términos: “una Inmaculada de tamaño natural con peana de ébano y carey y niños del natural, que había sido contratada en dos mil ducados, de los que ya tenía recibidos 5.000 reales. Ya estaba casi acabada, los niños no estaban ni empezados y la peana armada en blanco”, texto tomado de Lázaro GILA MEDINA, 2007, p. 211.

⁶⁴ Fotografía y detallada explicación en GILA MEDINA, 2007, pp. 210-212.

de ancho cada uno, con marco dorados, tasados en 2.800 reales⁶⁵; hemos de suponer que se trata del primer conde de Torrehermosa y su esposa (don Francisco Antonio de Hermosa y doña Leonor María Núñez), pues el documento cita al personaje masculino en primer lugar, de lo contrario se referiría a los segundos condes de Torrehermosa (doña Ana Antonia de Hermosa y don Manuel Antonio de Acebedo Ibáñez), lo que obligaría a retrasar la cronología de la *Inmaculada* a los años de 1715-1717 si es que hubiese sido encargada por doña Ana⁶⁶.

La *Inmaculada Concepción* de Gúeñes (Vizcaya) (h. 1699) puede tomarse como el posible precedente de la realizada para el palacio madrileño de los Torrehermosa. Además de estos dos ejemplos, también debemos mencionar una tercera representación, en este caso documentada: se trata del medallón que cuelga del cuello de *Fernando III el Santo* (1726), donde se representa a la *Purísima*, siguiendo el modelo de Carreño y especialmente el de Palomino.

Finalmente, queremos dejar constancia de otras dos esculturas en el palacio cortesano de los condes de Torrehermosa. Se trata de una *Santa Teresa de Jesús* y de un *Cristo crucificado*, piezas de pequeño formato. Se ignora si pueden ser obra de Villabrille, ya que la descripción documental no es suficientemente detallada para sugerir la atribución.

La efigie de la santa carmelita podría ser un encargo de doña Teresa González Lanzas, tercera esposa del primer conde de Torrehermosa y una de sus tres albaceas testamentarios. El documento dice así: “Una Santa Theresa de talla, de tres cuartas y media de alto, con el manto y [h]ábito dorado y tallado, con su peana pintada en azul, tasada en quinientos reales de vellón⁶⁷. El concepto hábito dorado es un rasgo un tanto ambiguo, pues si se toma al pie de la letra impediría adscribir la pieza a Villabrille, pues de momento no se le conoce ninguna efigie con ese tipo de policromía. Por el contrario sí sabemos que Villabrille hizo figuras de tamaño reducido, es el caso del *San Francisco de Paula* de la colección de doña Soffy Arboleda de la Vega (Colombia), con una altura de unos cuarenta centímetros⁶⁸, aunque la santa carmelita tendría mayores dimensiones, en torno a unos setenta centímetros. El imaginero asturiano realiza, asimismo, una talla de la santa abulense para la capilla del palacio de Elsedo, por lo que no podemos descartar que esta segunda imagen devocional pueda ser suya.

Situación similar ocurre con la figura de Cristo, del que Villabrille también talla otro ejemplo para la capilla del palacio cántabro. La fuente manuscrita demuestra que la peana era muy rica en ornamentos: “Un Santísimo Christo Crucificado, con su encarnación[,] con su cruz y peana de ébano y embutidos en ella diferentes pinturas de porcelana y piedra, con sus remates y rótulos de bronce, tasada en quinientos reales de vellón⁶⁹. Su valoración sigue siendo alta para ser una obra de pequeño formato, pero la escasísima descripción formal de la figura impide saber si puede ser obra de Villabrille.

La capilla del palacio de Elsedo en Pámanes (Cantabria): génesis del proyecto

Ignoramos documentalmente el nombre del tracista de la capilla del palacio de Elsedo, Aramburu-Zabala propone que puede ser Bernabé de Hazas, aunque sin descartar a fray Pedro Martínez de Cardeña⁷⁰. La ejecución corrió a cargo de Francisco de Agüero⁷¹. Por su parte, Cofiño Fernández ratifica los nombres de los

⁶⁵ AHPM. Protocolo nº 16.600, fol. 908, inédito.

⁶⁶ Nos inclinamos por la primera cronología, pues el palacio debió tener oratorio con imagen devocional desde antes de 1714.

⁶⁷ AHPM. Protocolo nº 16.600, inventario de obras pictóricas y escultóricas efectuado el 18 de mayo de 1735, fol. 912, inédito.

⁶⁸ Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, “Una escultura de Juan Alonso de Villabrille en Colombia”, *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 2 (1987), Madrid, Ministerio de Cultura – Museo de América, pp. 85-87.

⁶⁹ AHPM. Protocolo nº 16.600, fol. 912, inédito.

⁷⁰ ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, p. 343 y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 2001, vol. 2, p. 189.

⁷¹ ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, p. 343 y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 2001, vol. 2, p. 189.



Fig. 2. Atribuido a Bernabé de Hazas o en su defecto a fray Pedro Martínez de Cardeña, *Capilla del palacio de Elsedo*, obra trazada hacia 1708, Pámanes (Cantabria) [fotografía del autor].

posibles arquitectos y sugiere con documentación que la traza de la citada capilla debió realizarse hacia 1708, pues en ese año ya se había llevado arena y mampostería para iniciar la obra⁷². El proceso constructivo continuaba en 1712, según consta en una escritura de dotación de 500 ducados anuales firmada por doña María Teresa González Lanzas, tercera esposa del primer conde de Torrehermosa⁷³.

Don Francisco Antonio de Hermosa y Revilla puso todo su empeño en este edificio, que no pudo ver terminado completamente, pues la muerte le llegó el 15 de diciembre de 1714⁷⁴, dando un poder pocas horas antes de fallecer en favor de su esposa (doña Teresa González Lanzas), su yerno (don Manuel Antonio de Acebedo Ibáñez), así como su hermano (don Agustín de Hermosa y Revilla)⁷⁵; estos tres albaceas otorgarán el testamento con fecha 15 de marzo de 1715⁷⁶.

⁷² COFIÑO FERNÁNDEZ, 2004, p. 111; hasta este estudio se pensaba que la construcción del palacio comenzó hacia 1710, cfr. HOZ TEJA, 1973, p. 688; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, p. 340-343.

⁷³ COFIÑO FERNÁNDEZ, 2004, p. 111.

⁷⁴ “Y asimismo ha de estar obligado a dezir misa cantada de réquiem en el primer día de cada mes, que los permitiere el ritual romano por el alma de dicho mi padre y señor, y en el día quince de diciembre de todos los años por ser el mismo en que falleció el de mil setecientos y catorze”, AHPM. Protocolo nº 15.259, fol. 291, cláusula dentro de la fundación de tres capellanías para la capilla del Palacio de Elsedo por la segunda condesa de Torrehermosa, escritura firmada el 1 de marzo de 1715.

⁷⁵ AHPM. Protocolo nº 15.259, fol. 260-265 v. y Protocolo nº 15.128, fol. 743-755 v., signaturas que hemos llegado a descubrir gracias a la fecha (15-12-1714) y el nombre del escribano (José de Velasco) publicados por el SALTILLO, 1931, p. 88.

⁷⁶ SALTILLO, 1931, p. 88.

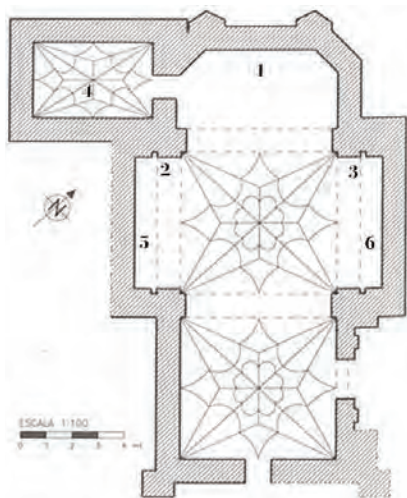


Fig. 3. *Planta de la capilla del palacio de Elsedo, Pámanes (Cantabria)*. Leyenda: nº 1, retablo mayor; nº 2, retablo colateral del evangelio; nº 3, retablo colateral de la epístola; nº 4, sacristía; nº 5, esculturas orantes del primer conde y de la segunda condesa de Torrehermosa; nº 6, esculturas orantes del hermano e hijo del primer conde de Torrehermosa [planimetría tomada de COFIÑO, 2004, p. 268, incorporando la numeración].

Tras la monumental puerta de acceso al palacio y la torre de tres alturas se levanta la capilla, con abigarrada portada, estilísticamente a caballo entre formas de Serlio y fray Lorenzo de San Nicolás⁷⁷.

El exterior de la capilla presenta un alzado muy original (fig. 2), formado por zócalo de piedra, muro a base de sillares almohadillados, todos ellos bícromos, en beis y rojo, modalidad que podemos ver en la fachada principal del monasterio de San Pedro de Cardeña (Burgos), finalmente los ángulos de toda la estructura se rematan con florones.

La iglesia tiene planta de cruz latina (fig. 3). El primer tramo sirve de acceso al templo, posee coro a los pies y se cubre con bóveda estrellada. El segundo tramo repite el mismo tipo de cubierta, aunque calada en su parte central; intenta emular en menores dimensiones a la capilla del condestable de la catedral de Burgos. Los brazos del crucero, excesivamente cortos, cobijaban los retablos colaterales, así como los cenotafios de cuatro miembros de la familia Hermosa. Cabecera poligonal de escaso desarrollo y sacristía en el muro del evangelio completan la estructura.

Se trata de una construcción vistosa, llamativa, donde se unifican intencionadamente formas del gótico tardío para las bóvedas, con sillares de gusto renacentista, todo ello en pleno período barroco: primeras décadas del siglo XVIII.

El empleo de bóvedas de crucería góticas, así como la utilización de ese tipo de paramento en fecha tan tardía era una manera de recuperar un lenguaje del pasado, caracterizado por el prestigio y monumentalidad de sus formas, lo que Ramallo calificó como “nostalgia del siglo XVI”⁷⁸.

Se debía, posiblemente, estar gestionando la contratación del retablo mayor, así como su programa escultórico, cuando llega el fulminante e inesperado fallecimiento del conde. Es seguro que la capilla palaciega estaba dedicada al misterio de la *Asunción*, tal y como consta en 1712 a través de la citada escritura de dotación de la tercera mujer del primer conde de Torrehermosa, ignorándose cuáles eran los otros temas iconográficos. Se puede sugerir, a modo de hipótesis, que don Francisco Antonio de Hermosa había pensado en *San Joaquín* y *Santa Ana*, padres de la Virgen María, tal y como observó en la iglesia de los PP. Capuchinos de San Antonio del Prado de Madrid, conjunto que como dijimos podría haber encargado él mismo. La iconografía de *San Joaquín* y *Santa Ana* aludiría onomásticamente a sus hijos, el que tenía que haber sido el heredero (don Joaquín de Hermosa) y quien finalmente obtuvo el título (doña Ana Antonia de Hermosa), mientras que la *Asunción* debe identificarse con su primera esposa (doña María Núñez de Prado) y madre de los dos descendientes legítimos.

Así fue, la muerte de don Francisco Antonio de Hermosa y Revilla, primer conde de Torrehermosa, provoca que doña Ana Antonia de Hermosa se convierta en la segunda condesa de Torrehermosa. Ana funda tres capellanías con fecha 1 de marzo de 1715⁷⁹. En ese momento, según nuestro criterio, ya se había deci-

⁷⁷ SALTILLO, 1931, p. 113.

⁷⁸ Germán RAMALLO ASENSIO, “El Barroco”, en *Arte Asturiano*, Gijón, 1981, tomo II, pp. 41 y 42, tomado a su vez de COFIÑO FERNÁNDEZ, 2004, p. 113.

⁷⁹ “Se [h]an fundado tres capellanías perpetuas y otras obras pías, con asignación de mil doscientos ducados de vellón de renta en cada un año para su entero cumplimiento, como parece por la escritura de fundación otorgada ante mí el escribano [Joseph de Velasco] en primero de marzo de este presente año de mil setecientos y quince”, AHPM. Protocolo nº 15.259, fol. 253 v.



Fig. 4. Juan Alonso Villabrille y Ron, *Esculturas en el retablo mayor de la capilla de Elsedo*, programa iconográfico ejecutado hacia 1715 [fotografía del autor].

dido el definitivo programa iconográfico del retablo mayor. Con toda probabilidad la segunda condesa decidió cambiar la imagen de *Santa Ana* por una de *San Francisco de Asís*, en honor a su padre, recientemente fallecido; de esta manera se puede explicar lo anómalo del programa iconográfico de este retablo mayor, pues rompe con lo que hubiese sido la típica representación de *San Joaquín* y *Santa Ana*, acompañando a la Virgen María, en este caso representada como *Asunción*.

De las palabras de doña Ana Antonia de Hermosa se deduce que su padre había reedificado el palacio de Elsedo, construyendo “una capilla muy decente”, que no pudo ver completamente terminada en lo tocante a sus bienes muebles por lo rápido de su muerte⁸⁰.

El primer conde de Torrehermosa o tal vez su hija eligieron a Villabrille por varios motivos⁸¹. Primero, se trataba de uno de los escultores más acreditados en la Villa y Corte de Madrid. Segundo, el artista asturiano

⁸⁰ “Y por cuanto, dicho Señor mi carísimo padre y Señor, habiendo reedificado la casa principal de su mayorazgo y hecho fabricar unida a ella, una capilla muy decente, consagrada a María Santísima Nuestra Señora en el glorioso misterio de su Asunción, con ánimo de dotarla, para mayor culto divino y honor de la Soberana Reina de los Ángeles, el cual no pudo ejecutar por lo acelerado de su muerte”, texto tomado de SALTILLO, 1931, p. 89, damos como novedad la localización del documento original: AHPM. Protocolo nº 15.259, fol. 290 v. (1 de marzo de 1715).

⁸¹ No se puede descartar que doña María Teresa González de Lanzas también tuviera un papel determinante en la contratación, pues ella dota a la capilla con 500 ducados anuales, cfr. COFIÑO FERNÁNDEZ, 2004, p. 111.

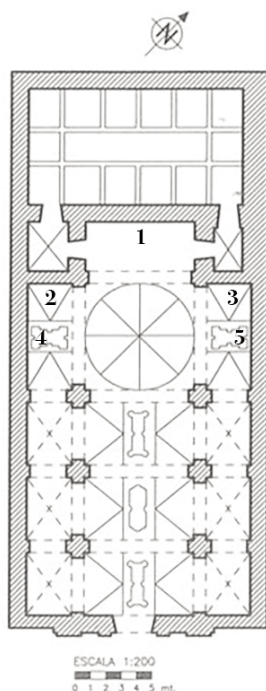


Fig. 5. Localización de los retablos y esculturas de la capilla del palacio de Elsedo en la iglesia de los Padres Escolapios de Villacarriedo (Cantabria). Leyenda: nº 1, retablo mayor; nº 2, retablo colateral del evangelio; nº 3, retablo colateral de la epístola; nº 4, escultura de *San Agustín*; nº 5, escultura de *Santa Teresa de Jesús* [planta tomada de COFIÑO, 2004, p. 259, añadiendo la correspondiente numeración].

pudo ser el creador de una *Inmaculada Concepción* a la que se daba culto en el oratorio del palacio madrileño de los condes de Torrehermosa. Tercero, era el autor del grupo escultórico titulado como *Familia de la Virgen María* que existía en alguno de los altares o capillas de la primitiva iglesia conventual de San Antonio del Prado, hipotético encargo de la propia familia. Cuarto, Villabrille fue el autor del *San Félix de Cantalicio* que procesionó por Madrid en 1713 con motivo de las fiestas de canonización del nuevo santo capuchino⁸²; esta obra también era conocida por el conde y su hija, pues pertenecía al citado cenobio. Así pues, la contrastada calidad de las esculturas de Villabrille motivó que los Hermosa le encargaran inicialmente un conjunto de seis esculturas (fig. 4) para el retablo mayor de la capilla palaciega de Elsedo.

Es muy posible, en definitiva, que doña Ana Antonia de Hermosa y su marido contrataran el retablo principal y las esculturas, cumpliendo con la voluntad de su padre o por el contrario simplemente cambiasen la iconografía de *Santa Ana* por la de *San Francisco de Asís*, rindiéndole un homenaje al incluir ese nuevo tema iconográfico.

El retablo mayor de la capilla del palacio de Elsedo y sus dos retablos colaterales fueron vendidos a los Padres Escolapios de Villacarriedo en 1946 (fig. 5)⁸³; una fotografía de dichos retablos en su emplazamiento original fue publicada por Arnáiz de Paz (1935)⁸⁴, también de este mismo autor es una instantánea del *Cristo de la Expiración*, único testimonio gráfico para efectuar su análisis formal⁸⁵.

La iglesia del colegio de los PP. Escolapios es un gran rectángulo, formado por nave central que marca el eje axial hacia el altar mayor, dos naves laterales que actúan como capillas, crucero cubierto por media naranja, subdividida en ocho segmentos, transepto de brazos no sobresalientes, testero plano y sacristía de grandes dimensiones⁸⁶. La llegada de los tres retablos de la capilla del palacio de Elsedo provoca una obra en el presbiterio, para de esa manera ajustar la máquina retablistica a su nuevo espacio arquitectónico. Las esculturas de los retablos colaterales son sustituidas por otras efigies, de ahí que hayan sido colocados recientemente en los brazos del crucero: *San Agustín* en el lado del evangelio y *Santa Teresa de Jesús* en el de la epístola. Se realiza un montaje digital (fig. 6) de las imágenes devocionales en sus retablos originales.

Esculturas de Villabrille y Ron (hacia 1715) para el retablo mayor de la capilla de Elsedo

No ha aparecido ningún documento que por el momento pruebe en qué fecha se hizo el retablo mayor; no obstante, ratificamos la hipótesis de Polo Sánchez que señala en torno al año de 1715 como data de su elaboración⁸⁷.

⁸² Pablo CANO SANZ, "Una escultura de Juan Alonso Villabrille y Ron para los capuchinos de Madrid: *San Félix de Cantalicio*", *Pátina*, época II, nº 19 (2016a), pp. 45-63.

⁸³ ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, p. 348.

⁸⁴ Eloy ARNÁIZ DE PAZ, *Del Hogar solariego montañés. Evocaciones*, Madrid, Nuevas Gráficas, 1935, lám. XXIX, recogido en ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, p. 345.

⁸⁵ Cliché publicado por ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 2001, vol. 2, p. 199.

⁸⁶ El último estudio arquitectónico del templo ha sido realizado por COFIÑO FERNÁNDEZ, 2004, p. 258-259.

⁸⁷ POLO SÁNCHEZ, 1991, p. 254.



Fig. 6. Juan Alonso Villabrille y Ron, *Santa Teresa de Jesús* y *San Agustín* en los retablos colaterales de la capilla de Elsedo, h. 1718, iglesia de los PP. Escolapios de Villacarriedo (Cantabria) [fotografía del autor].

Si la segunda condesa de Torrehermosa escoge las festividades de determinados santos para la celebración de misas en la capilla del palacio de Elsedo, todas ligadas con onomásticas de diferentes miembros de su familia⁸⁸, es porque ella, posiblemente, había elegido los temas iconográficos que hoy podemos ver en el retablo mayor; no nos extrañaría, por tanto, que las esculturas de Villabrille se realizasen hacia 1715.

El profesor Polo afirma que la traza del retablo mayor rompe con los modelos existentes en el barroco de Cantabria, lo que hace que pueda proceder de otro territorio, tal vez el propio Madrid⁸⁹, lugar donde el primer conde o tal vez su hija Ana Antonia debieron contratar el diseño del retablo, así como al creador de las imágenes.

El programa iconográfico está formado por una talla de la *Asunción* en la calle central, flanqueada por las de *San Joaquín* y *San Francisco de Asís*, mientras que *dos ángeles adultos* aparecen en la parte alta del retablo. La labor escultórica finaliza con un *Cristo crucificado* de pequeño formato, obra indudable de Villabrille. Es probable que fuese concebido originariamente para la hornacina que presidía la parte baja

⁸⁸ “Y ha de estar obligado a decir misa cantada en los días de la Asunción y de todos los demás que se consagrasen a cualquiera de las fiestas, memorias y misterios de la Reina de los Ángeles María Santísima Nuestra Señora y en los días de los gloriosos San José, San Joaquín, Santa Ana, Nuestro Padre San Francisco, San Antonio, San Agustín y Nuestra Madre Santa Teresa”, AHPM. Protocolo n° 15.259, fol. 291, escritura notarial localizada gracias a la fecha (01-03-1715) y escribano (José de Velasco) publicado por el SALTILLO, 1931, p. 89. La identificación de esos temas iconográficos con el árbol genealógico de doña Ana Antonia de Hermosa, segunda condesa de Torrehermosa, sería la siguiente: *Asunción* (madre), *San José* (hermana mayor), *San Joaquín* (hermano menor), *Santa Ana* (por ella misma), *San Francisco* y *San Antonio* (nombre compuesto del padre), *San Agustín* (tío) y *Santa Teresa de Jesús* (madrastra).

⁸⁹ “Columnas churriguerescas de procedencia castellana”, POLO SÁNCHEZ, 1991, p. 254.

del retablo mayor. El nacimiento de don Antonio María de la Concepción Acebedo y Hermosa el 5 de julio de 1716⁹⁰ hizo que ese espacio fuese utilizado por un *Niño Jesús*. Se conserva una fotografía de la escultura del Hijo de Dios, pero es tan lejana que impide verificar si es obra del imaginero asturiano. Este posible cambio pudo hacer que el crucifijo pasase a la sacristía.

La relación entre don Antonio María de la Concepción, tercer conde de Torrehermosa (1716-1791) y su tío abuelo don Agustín de Hermosa y Revilla (1664-h.1736) no fue buena. Se produce un pleito entre las dos partes. El primero anula las capellanías creadas por su madre, mientras que el segundo exigía el pago de dichas capellanías durante numerosos años⁹¹.

Tampoco hemos encontrado ni una sola prueba manuscrita que pruebe la ejecución de las imágenes de bulto redondo por parte de Juan Alonso Villabrille y Ron; sin embargo, los rasgos estilísticos y la comparación con otras obras del escultor asturiano confirman que todas las tallas devocionales son suyas, teniendo al *Niño Jesús* como único caso dubitativo. Se realiza un estudio detallado de cada una de las efigies, demostrando su clara filiación con la gubia de Villabrille.

Asunción (fig. 4, nº 1). Se debe identificar con doña María Núñez de Prado (1652-1695), primera esposa del primer conde de Torrehermosa y madre de doña Ana Antonia de Hermosa y de don Joaquín de Hermosa.

La efigie aparece de pie en la calle central del retablo mayor. Es una de las figuras más cuidadas de todo el conjunto (fig. 8). La Virgen María mira hacia el cielo, donde le espera la Santísima Trinidad; este simple gesto es el único detalle que permite diferenciar su iconografía, pues si no fuera por él podría confundirse con una Inmaculada Concepción.

La Madre de Dios viste túnica blanca, máximo símbolo de su pureza, únicamente interrumpido por un ceñidor encarnado, que posteriormente lanzará a Santo Tomás⁹², como comprobante de su subida a la gloria celestial. Villabrille cubre a la Virgen con un manto azul, de movidos pliegues y tremenda audacia compositiva. La capa presenta tres creativos puntos de visión: primero, arriba y a la altura del cuello se abre en forma de pico, partiendo de un broche; segundo, el manto envuelve el brazo derecho, cruza por la cintura, para ser recogido en el lado contrario; tercero, los pliegues se vuelven y arremolinan en la zona inferior, buscando heterogeneidad y movimiento helicoidal, conjugando con los de la parte intermedia del cuerpo. Una rica cenefa dorada recorre el orillo del manto, apareciendo y desapareciendo ante los múltiples dobleces, extremadamente agudos.

María posee el balanceo característico de muchas de las figuras creadas por Villabrille, con cierto golpe de cadera y fuertes hendiduras en los plegados para diferenciar las piernas. Una mano sobre el pecho y otra en escorzo nos dan la actitud declamatoria que requiere el momento de la *Asunción*. Precisamente, las manos son de una delicadeza extrema, cada falange posee vida propia. Mangas de amplio vuelo y bocamangas ajustadas ayudan a ennoblecer las pocas y estratégicas partes corporales que se hacen visibles a los devotos.

La cabeza de Nuestra Señora supone el punto culminante en la visión de la obra, con ojos de vidrio, dientes de marfil y una expresión que llena de regocijo a la figura, así como a los fieles que pueden admirarla; por tanto, mirada y boca dotan a la Virgen María de ese *pathos* vibrante, característico en el arte del maestro asturiano. El suave tratamiento de la carne, cejas curvas y cabellera en ondas –con volumétricas caídas a izquierda y derecha– ayudan a crear ese estado de belleza insuperable. Su esmerada talla, con un tratamiento específico para cada hebra, confirma el hacer de Villabrille.

⁹⁰ AHN. Consejos, legajo 28.639, nº 3, fol. 90, por su parte ESCAGEDO SALMÓN, 1932, p. 42, únicamente da a conocer el año, pero no el día ni el mes.

⁹¹ SALTILLO, 1931, p. 91 y 93.

⁹² Stefano ZUFFI, *Episodios y personajes del Evangelio*, Barcelona, Electa, 2003, p. 366.



Fig. 7. Antonio de Palomino y Velasco, *Inmaculada Concepción*: detalle, h. 1695-1720, óleo sobre lienzo. 188 x 125,7 cm, Dallas (EEUU), Meadows Museum, SMU. Museum Purchase, Meadows Foundation Funds [MM.80.01].



Fig. 8. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron, *Asunción*, h. 1715, madera policromada. 135 cm sin contar la peana, retablo mayor de la capilla del palacio de Elsedo, hoy en la iglesia de los PP. Escolapios de Villacarriedo [fotografía del autor].

La testa de la Madre de Dios ha sido liberada de la corona y del nimbo (fig. 14) en su última restauración, añadidos que desvirtuaban la talla. Se conserva la perforación y huellas de ataque de xilófagos en la cúspide del cráneo, no visibles desde el suelo del templo.

El rostro de *Nuestra Señora de la Asunción* presenta una enorme similitud con la *Virgen María niña, acompañada de San Joaquín y Santa Ana*, grupo escultórico ejecutado para el convento de Clérigos Regulares Menores de Valladolid⁹³. Idéntica semejanza vuelve a darse si se compara con el bien cultural titulado: *San Joaquín y la Virgen niña* de la iglesia de San José de Salamanca⁹⁴.

La figura de *María subiendo a los cielos* tiene su contrapeso en las cabezas de los cuatro querubines (fig. 9), sabiamente dispuestos, ya que dentro de su variedad dan armonía al conjunto. Son ángeles mofletudos, alegres, de movidos bucles, algunos de ellos ocultos por las nubes, que constituyen un importantísimo modelo para realizar nuevas atribuciones en torno a otras piezas del escultor afincado en Madrid; pre-

⁹³ Fichas de inventario del Museo Nacional de Escultura (MNE): CE0971, CE0972 y CE0973.

⁹⁴ URREA FERNÁNDEZ, 2013, pp. 89-90 con fotografía.

cisamente algunos de sus cabellos están pintados a punta de pincel, idéntico sistema se observa en la citada *Virgen niña* del Museo Nacional de Escultura⁹⁵.

La *Asunción* de Villabrille presenta cierta semejanza con una *Inmaculada Concepción* de Antonio Acisclo Palomino (fig. 7), obra que pertenece al Meadows Museum de Dallas, fechándola entre 1695 y 1720⁹⁶. Las dos figuras coinciden en composición romboidal, belleza idealizada, mirada hacia el cielo, cabello suelto, joya en la parte alta de la capa, mangas, mano izquierda, ceñidor (sin lazo en Villabrille) y sobre todo en la disposición de algunos pliegues, especialmente en el brusco giro del manto a la altura de la cintura.

El modelo de *Inmaculada Concepción* es creado por Juan Carreño de Miranda (1614-1685), siendo enriquecido por su discípulo Antonio Palomino (1655-1726). No tenemos aún certeza documental en la fecha de ejecución del ejemplo norteamericano, pero es posible que Palomino influyera en Villabrille.

Recientemente, Urrea Fernández ha incorporado una nueva *Inmaculada Concepción* a la producción artística del maestro asturiano, se encuentra en la iglesia de Santa María de la villa de Güeñes (Vizcaya)⁹⁷, basándose a su vez en un estudio previo de Nicolau Castro, donde todavía se daba como anónimo madrileño del siglo XVIII⁹⁸. Por nuestra parte queremos ratificar la atribución a Villabrille por sus clarísimos rasgos estilísticos. La talla fue ejecutada posiblemente hacia 1699, fecha de realización del retablo por el ensamblador bilbaíno José Eguskiza⁹⁹. Nos encontramos ante una de las primeras obras del imaginero asturiano de finales del Seiscientos. Esta tipología es repetida, aunque en formato de *Asunción*, por el escultor José Galbán –en ese momento yerno del maestro Ron, de ahí que conociese sus modelos– para la iglesia parroquial de Adanero (Ávila) (1712)¹⁰⁰, así como por el propio Villabrille para la *Asunción* de la capilla del palacio de Elsedo (hacia 1715)¹⁰¹. Se trata, desde luego, de una modalidad estilística habitual en el obrador de Juan Alonso Villabrille y Ron.

El escultor asturiano volverá a utilizar este tipo de imagen en su período de plenitud, pero dentro del campo de la estatuaria; así es, el medallón que cuelga del pecho de *Fernando III el Santo* (1726) (Real Hospicio del Ave María y San Fernando, hoy Museo de Historia de Madrid) representa a una *Inmaculada Concepción* y cuyas líneas compositivas son una derivación de la *Purísima* de Güeñes y de la *Asunción* de Pámanes.

San Joaquín (fig. 4, nº 2). Iconografía escogida en relación con don Joaquín de Hermosa Núñez de Prado (1692-1709), hijo del primer conde de Torrehermosa y hermano pequeño de doña Ana Antonia de Hermosa.

La iconografía de *San Joaquín* dentro del catálogo de Villabrille parece no tener fin; sin duda, es el tema que en mayor número de ocasiones fue tallado por el maestro asturiano¹⁰². El caso de la capilla del palacio de Elsedo está dentro de los de mejor calidad (fig. 10).

⁹⁵ MNE. CE0973.

⁹⁶ Datos obtenidos tras realizar una conferencia en la citada institución, cfr. Pablo CANO SANZ, “Juan Alonso de Villabrille y Ron: escultor barroco español en el Meadows Museum de Dallas”, *Pátina*, época II, nº 17-18 (2014b), pp. 145-186.

⁹⁷ URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 95.

⁹⁸ Juan NICOLAU CASTRO, “Esculturas del siglo XVIII en la parroquia de Güeñes (Vizcaya)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, Valladolid, nº 46 (2011), pp. 65-68.

⁹⁹ *Monumentos Nacionales de Euskadi*, Vizcaya, Ed. Gobierno Vasco, Bilbao, 1985, p. 212, tomado de NICOLAU CASTRO, 2011, p. 65.

¹⁰⁰ Idea apuntada en URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 91, basándose en Fernando COLLAR DE CÁCERES, “El sepulcro del obispo Idiáquez y sus autores: José Galván y Carlos de la Colina”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIX (1983), p. 507, donde además de la fecha se indicaba que la *Asunción* de Galbán costó 1.246 reales.

¹⁰¹ La gran similitud tipológica –aunque no en la factura– entre la *Asunción* de Adanero y la *Asunción* de Pámanes nos hace pensar que existió al menos una tercera *Asunción* o tal vez una *Inmaculada Concepción*, obra de Villabrille, en la que se basó Galbán; hasta el momento se conoce el ejemplar de Güeñes, y posiblemente la *Purísima* para el oratorio del palacio madrileño del primer conde de Torrehermosa, ambas adscritas al maestro asturiano.

¹⁰² Enumerados por URREA FERNÁNDEZ, 2013, pp. 89-90.

La figura está de pie, en cuidado *contrapposto*, sobre peana roqueña, al igual que la talla de *San Francisco de Asís*. Viste tocado, jubón, botas y capa de heterogéneos pliegues. Las manos, bellamente talladas y policromadas, muestran venas, habituales en muchas obras de Juan Ron. La posición de las extremidades superiores está hecha para crear la vigorosa caída de las mangas, de amplísimo vuelo. La mano izquierda sostiene la vara¹⁰³, mientras que con la diestra recoge el manto, destacando el dedo meñique, punto de partida para una catarata de pliegues. La escultura posee una rica policromía de colores vivos, pero planos, animados por la típica cenefa de su catálogo. Malva, rojo, rosa, tierra y ocre, inteligentemente combinados, dan ese toque de distinción a la figura.



Fig. 9. Atribuido a Villabrille y Ron, *Asunción*: detalle de dos querubines, h. 1715 [fotografía del autor].

La cabeza (fig. 11) tiene un enorme grado de viveza, mira a su Hija, en ademán de respeto y casi inicio de reverencia. Ojos de vidrio, bigote y densa barba de bucles arremolinados, siguen la cabeza de *San Pablo apóstol*, que él mismo firma y fecha en 1707 para la sacristía del convento de los dominicos de Valladolid; sin embargo, Villabrille sabe dar ese toque de diferenciación a cada una de sus piezas, creando juegos de ondas particulares, siempre distintas entre todas ellas. El maestro asturiano emplea su habitual carnación a pulimento, así como pestañas pintadas –finísimas y delicadas– rasgo que da ese toque de extrema calidad, cuidando hasta el más mínimo pormenor.

San Francisco de Asís (fig. 4, nº 3). Tema iconográfico elegido para ensalzar la memoria de don Francisco Antonio de Hermosa y Revilla (1657-1714), primer conde de Torrehermosa. Al mismo tiempo, el posible encargo de doña Ana hacía referencia a su hermana mayor, Josefa, que había ingresado en el convento de las Concepcionistas Franciscanas de Arcos de la Frontera (Cádiz).

El fundador de la Orden aparece de pie (fig. 12), con los estigmas, enarbolando la cruz latina, arbórea, máximo símbolo de su fe. Juan Alonso Villabrille y Ron dispone la figura con los brazos abiertos para así crear la diagonal compositiva. Su rostro –sereno y reflexivo– supone una nueva representación en el estado emocional del santo, varias veces interpretado por el maestro asturiano. Esta imagen de *San Francisco de Asís* rompe tipológicamente con las tallas que Villabrille efectuó para los capuchinos de Madrid (Instituto Valencia de don Juan) y Alcalá de Henares (colegio-convento de Santa María Egipcíaca)¹⁰⁴.

Villabrille repite sus modismos formales en el cabello, donde volvemos a contemplar los bucles ondulados, el zigzag cóncavo-convexo tanto en el copete como en la barba bífida, esta última ya fue utilizada en el *San Juan Bautista* del convento de las MM. Capuchinas de Castellón, obra firmada en 1708¹⁰⁵.

El santo viste la estameña de color marrón, con capucha, esclavina y ceñidor; el cordaje que cae desde la cintura nos parece un añadido de época posterior a Villabrille, aunque es visible en la fotografía del pri-

¹⁰³ Este atributo iconográfico no ha sido intervenido en la última restauración, ya que gracias a la fotografía del primer tercio del siglo XX (fig. 14) sabemos que la vara no llegaba hasta el suelo.

¹⁰⁴ Fotografías generales en CANO SANZ, 2013, pp. 47 y 54-55.

¹⁰⁵ URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 83.



Fig. 10. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron, *San Joaquín*, h. 1715, madera policromada. 135 cm incluyendo el suelo rocoso, retablo mayor de la capilla del palacio de Elsedo [fotografía del autor].



Fig. 11. Atribuido a Villabrille y Ron, *San Joaquín*: detalle de la cabeza [fotografía del autor].

mer tercio del siglo XX¹⁰⁶. Llama la atención la ausencia de remiendos, habituales en las imágenes que hace de dicha iconografía para los Franciscanos Menores Capuchinos, así como la incorporación de sandalias, propias de los Franciscanos Menores Observantes¹⁰⁷. Una cuidada policromía, a base de finos rayados, ayuda a dar el efecto de credibilidad a la indumentaria.

Villabrille hace doblar la rodilla izquierda de *San Francisco*, provocando el balanceo típico en muchas de sus representaciones. Alterna un pliegue central, de fuerte claroscuro, con otros en quiebro, a base de doble diagonal, para así dar frescura creativa a la caída de los paños; esta diversidad tiene su contrapunto en los brazos, con curvas de menor o mayor profundidad, así como en las mangas de volado volumen. Las manos están en la línea del imaginero asturiano –perfectamente trabajadas– muy similares a otras muchas de su catálogo.

Como ya hemos dicho, Juan Ron realizó varias versiones del *Poverello de Asís*; precisamente el que representa la momia del santo (Instituto Valencia de don Juan de Madrid) presenta el mismo tipo de cor-

¹⁰⁶ Fig. 14 de este estudio.

¹⁰⁷ Téngase en cuenta, como veremos más adelante, que la segunda condesa de Torrehermosa decide enterrarse en el convento de la Observancia Franciscana de Madrid, pues debía tener una especial devoción por el fundador de esta rama del clero regular, de ahí que escogiese este tipo de indumentaria para la talla de su capilla.

daje, totalmente tallado. Villabrille ejecuta, asimismo, una imagen de otro miembro de la familia franciscana, como es la efigie de *San Félix de Cantalicio* para el convento de San Antonio del Prado de Madrid¹⁰⁸.

La actitud por la que opta Villabrille para el *San Francisco de Asís* de la capilla del palacio de Elsedo es repetida en varias ocasiones por su discípulo Luis Salvador Carmona (1708-1767), pero invirtiendo la orientación de la mirada y de los brazos, son los casos de Yepes (Toledo) (anterior a 1740) y Estepa (Sevilla); todos ellos poseen una actitud extática, que tiene su punto culminante en los ejemplares de Olite (Navarra) y Museo de San Marcos de León¹⁰⁹. Francisco Salzillo también ejecutó una versión del fundador de la Orden Franciscana, con una disposición similar a la talla de Villabrille¹¹⁰, compartiendo posiblemente el mismo tipo de grabado como fuente de inspiración.

Cristo de la Expiración (fig. 4, nº 4), se ignoran sus dimensiones, aunque el arco de medio punto del tabernáculo posee una altura de 70 cm. Imagen en paradero desconocido, únicamente poseemos una fotografía frontal de la talla (fig. 13)¹¹¹, sin poder ver los pormenores del rostro; estas dificultades no impiden atribuir la efigie, por vez primera, al maestro asturiano.

Jesucristo es captado antes de exhalar su último aliento, tras pronunciar las palabras: “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu” (Lucas 23, 46). Sobre una cruz latina arbórea, ornamentada con una ondulada cartela, donde leemos: INRI, en alusión a la irónica y burlona interpretación de los soldados romanos que lo tomaban como “Jesús el Nazareno, Rey de los Judíos” (IESUS NAZARENUM REX IUDAEORUM). Cristo de tres clavos, sus brazos aparecen en doble y clara diagonal, aunque no muy acentuada. El cuerpo –de canon un tanto estilizado– es fino y delicado, con cierta blandura. Cabeza, tórax, cintura y rodillas dotan a la figura de una perfecta sinuosidad. La cabeza es bellísima, mira hacia su derecha, en diálogo con el Hacedor; no respira dolor, todo lo contrario, amor por salvar a la Humanidad del pecado. Apenas hay sangre, los dedos están suavemente arqueados, sin manifestar tortura. Las ondulaciones de la cabellera están en la línea de lo hecho por Villabrille. El paño de pureza es sumamente original: tapa el lado derecho y cae de manera abundante por la parte izquierda. Un cordaje deja una parte de la cintura al descubierto, para así acentuar el naturalismo.

Villabrille supera los modelos de Juan Sánchez Barba (1602-1673) y Manuel Pereira (1588-1683), optando una vez más por Pedro de Mena (1628-1688) como fuente de inspiración, el perizoma creado por Villabrille es una derivación del empleado por el genio granadino para su *Crucificado* de la iglesia de Santo Domingo de Málaga; sin embargo, no creemos que esta pieza fuese vista por Villabrille, debió ser el realizado para el Príncipe Doria o bien el que hizo para el confesor del rey Carlos II¹¹², de los que no existen fotografías, quedando la vinculación estilística en mera hipótesis. Pedro de Mena se basa a su vez en el ejemplar de Alonso Cano para el Real Monasterio de Santa María de Montserrat de Madrid, obra que sin duda Villabrille conocía, pues para ese cenobio realizó una talla de *San Benito* y otra de *Santa Escolástica* hacia 1720¹¹³ y con total seguridad en 1721¹¹⁴. La realización de un paño de pureza con cordaje se repite en su *Cristo resucitado*, que don Manuel Francisco Pérez de Parada regaló entre 1718 y 1724 a la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca¹¹⁵; Villabrille vuelve a dejar la parte izquierda de la cintura sin cubrir.

¹⁰⁸ CANO SANZ, 2016a, pp. 45-63.

¹⁰⁹ María Concepción GARCÍA GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1990.

¹¹⁰ Rosario FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Francisco Salzillo. Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís”, en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 260-261.

¹¹¹ Fotografía publicada por ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 2001, vol. 2, p. 199, tomada a su vez de Arnáiz de Paz. Casualmente, los PP. Escolapios han colocado un *Cristo crucificado* en el espacio que debía estar ocupado supuestamente por la talla de Villabrille.

¹¹² GILA MEDINA, 2007, pp. 130-131.

¹¹³ URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 85.

¹¹⁴ CANO SANZ, 2014a, pp. 101 y 129.

¹¹⁵ Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2012, pp. 526-527; URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 96.



Fig. 12. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron, *San Francisco de Asís*, h. 1715, madera policromada. 135 cm sin contar la peana, retablo mayor de la capilla del palacio de Elsedo [fotografía del autor].

el sostenido por *San José* en la colegiata de Pravia (Asturias)¹¹⁷. Más abundantes son las representaciones infantiles en forma de ángeles y querubines, un buen ejemplo en este sentido son los tres niños de la *Inmaculada Concepción* de Güeñes (Vizcaya)¹¹⁸. Tampoco podemos olvidar la imagen de *San Agustín con el “niño de la concha”* (Agustinos Recoletos de Alcalá de Henares), pieza infantil en paradero desconocido del que tenemos una fotografía gracias al Archivo Moreno¹¹⁹.

Ángeles mancebos (fig. 4, nº 5 y nº 6). El retablo mayor está enmarcado por dos espíritus angelicales adultos¹²⁰; se disponen de manera simétrica, encima de la cornisa del cuerpo principal de la estructura retablistica. No poseen ningún atributo iconográfico, pero por su actitud, especialmente dinámica, pueden

Niño Jesús, 50 cm de altura aproximadamente, apoyándose sobre una pequeña peana. Como ya se ha dicho existe una fotografía del retablo mayor de la capilla del palacio de Elsedo antes de ser trasladado de su emplazamiento original (fig. 14), en ella se visualiza al Hijo de Dios, obra de bulto redondo, pero vestido con indumentaria textil. Levanta la mano derecha en actitud posiblemente de bendición, mientras que en la contraria sostiene un objeto, tal vez un orbe. La instantánea es poco nítida, impidiendo afirmar o desmentir que sea obra de Villabrille. Tal vez se escogió esta iconografía tras el nacimiento de don Antonio María de la Concepción Acebedo Hermosa (1716-1791), hijo de doña Ana Antonia de Hermosa Núñez de Prado y don Manuel Antonio Acebedo Ibáñez.

La venida al mundo del futuro III conde de Torrehermosa haría que su madre quisiese ver a su hijo con una imagen dentro de la capilla familiar, de ahí la inclusión del citado *Niño*, sustituyendo posiblemente al *Cristo crucificado*.

La iconografía del “Niño Jesús desnudo” dentro del catálogo de Villabrille es escasa, ciñéndose al recién nacido que expone la *Madre de Dios* de los PP. Dominicos de Alcalá de Henares¹¹⁶, o bien

¹¹⁶ CANO SANZ, 2016b, pp. 59-101.

¹¹⁷ Fotografía de alta resolución en CANO SANZ, 2014b, p. 160. Por su parte, URREA FERNÁNDEZ, 2013, pp. 95-96, adscribe a Villabrille un *San José* en el retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de la localidad segoviana de Martín Miguel.

¹¹⁸ Fotografía en NICOLAU CASTRO, 2011, p. 67.

¹¹⁹ Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, nº 36.221_B, aunque existe otra instantánea de dicha figura.

¹²⁰ “Igualmente podemos atribuir a Villabrille los dos angelotes alados que van sobre las columnas exteriores del retablo”, vid., SAMANIEGO BURGOS, 2009, p. 155.

relacionarse con la talla de *Nuestra Señora de la Asunción*, como escolta que la traslada hasta el cielo, donde va a ser coronada por la *Santísima Trinidad*.

Villabrille crea dos composiciones extraordinarias, cuidando hasta el más mínimo detalle, a pesar de estar a una gran distancia con respecto al campo de visión del espectador.

El primero (fig. 15), situado a la derecha de la *Asunción*, está sentado, con un sentido del movimiento prácticamente helicoidal. Cabeza ladeada, brazo hacia el flanco contrario y piernas en escorzo, aparecen envueltos por ricas telas, en rojo y verde, color primario con el correspondiente complementario para intensificar su visión; las alas explayadas, pero en diferentes ángulos, completan una concepción compositiva singular. Se reafirma que es obra de Villabrille por el rostro, de cejas curvas, nariz recta, labios finos y mirada serena, pero sobre todo por su amplia melena, de bucles muy definidos y juegos ondulados.

El segundo ángel (fig. 16), emplazado en el lado izquierdo de la Virgen María, también se encuentra en actitud sedente. Presenta una clara diagonal por la posición de brazos y piernas; sin embargo, cabeza y ala crean una composición en forma de aspa, propia de un barroco avanzado. Semblante y cabellera repiten los rasgos formales del artista asturiano, auténtico referente para definir su estilo. Villabrille conjuga rojos y azules para la indumentaria, aunque con alas en oro, verde y bermellón, esta misma combinación de colores se produce en las alas de los cuatro niños con instrumentos musicales que flanquean la talla del *Cristo resucitado*, obra atribuida recientemente a Villabrille¹²¹ y que hoy podemos ver en la iglesia de la Vera Cruz de Salamanca.

Cada uno de los ángeles en sí mismo es una obra maestra y en conjunto constituyen un *rhythmos* barroco insuperable. La apertura de las telas a la altura de la rodilla, las mangas cortas y las lujosas calzas, decoradas con falsas piedras preciosas, ayudan a destacar las partes corpóreas, así como el conseguido movimiento de los volúmenes.



Fig. 13. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron, *Cristo de la Expiración*, h. 1715, madera policromada. Tamaño posiblemente inferior a 60 cm, obra realizada para el retablo mayor de la capilla del palacio de Elsedo, hoy en paradero desconocido [fotografía de Arnáiz de Paz].

¹²¹ URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 96.

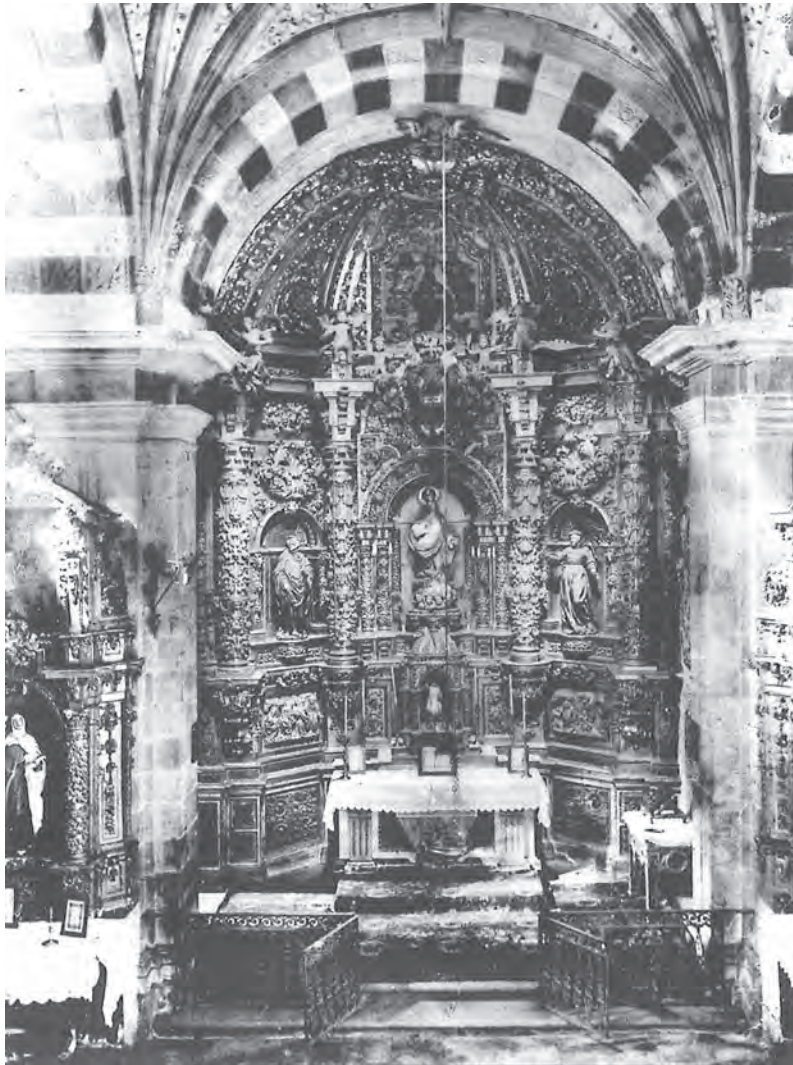


Fig. 14. Retablo mayor en su emplazamiento original: la capilla del palacio de Elsedo, obsérvese que el templete estaba ocupado por una imagen del Niño Jesús [fotografía de Arnáiz de Paz].

Esculturas de Juan Alonso Villabrille y Ron (hacia 1718) para los retablos colaterales de la capilla de Elsedo

Parece ser que el retablo mayor con sus esculturas ya estaba terminado hacia 1716¹²², y con total seguridad el 28 de octubre de 1717, pues en esa fecha doña Ana y don Manuel encargaron a su tío don Agustín de Hermosa la contratación de dos retablos colaterales (figs. 3 y 5) para finalizar la ornamentación sagrada de la capilla. Se especifica que esos nuevos retablos deben ser lo más similares con respecto al de la capilla mayor. La ejecución corrió a cargo del maestro Juan de la Puente. Las máquinas retablísticas tenían que estar acabadas el 1 de agosto de 1718, su precio se ajustó en 2.600 reales¹²³. Las esculturas recayeron nuevamente en Villabrille, suponemos que su cronología corre paralela a la de dichos retablos.

La escultura de *Santa Teresa de Jesús* fue hecha para el retablo del lado del evangelio (fig. 6). Se debe relacionar con doña Teresa González Lanzas, tercera esposa del primer conde de Torrehermosa y madrastra de doña Ana Antonia de Hermosa.

Talla de gran categoría artística (fig. 17), una de las mejores dentro de sus representaciones femeninas. La composición es relativamente creativa con respecto a uno de los modelos inventados por Gregorio Fernández en el primer tercio del siglo XVII, en concreto nos referimos a la *Santa Teresa* del convento de los Carmelitas Descalzos de Valladolid, hoy Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros¹²⁴.

¹²² “Los trabajos [de la capilla, sin indicar no obstante nada del retablo principal] ya habían finalizado en 1716, según se atestigua en el testamento de don Agustín de Hermosa y Revilla, fechado el 2 de mayo de ese año”, COFIÑO FERNÁNDEZ, 2004, p. 111, basándose en ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, p. 342.

¹²³ GONZÁLEZ ECHEGARAY, 1973, tomo II, pp. 123-126; POLO SÁNCHEZ, 1990, p. 1822; POLO SÁNCHEZ, 1991, p. 253.

¹²⁴ Última aportación sobre la originalidad de este modelo iconográfico en Jesús URREA FERNÁNDEZ, “*Santa Teresa* vista por Gregorio Fernández, coetáneos e imitadores”, en *Teresa de Jesús. Catálogo de la Exposición de las Edades del Hombre. Libro de Estudios*, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, pp. 136-138.

La santa carmelita del palacio de Elsedo viste el hábito de la Orden, formado por túnica, escapulario y sandalias marrones; toca, bocamangas y capa de color blanco, así como velo negro, cubriendo la cabeza. El empleo de un orillo orlado en varias de esas prendas encaja perfectamente dentro del estilo del imaginero asturiano. El rostro – de ojos vivos y boca abierta – refleja la inspiración divina para sus escritos. Villabrille representa a la Doctora de la Iglesia con los tres atributos clásicos: paloma, libro y pluma.

La paloma no se conserva *in situ*. Existe fotografía para abordar su análisis formal¹²⁵ y según nos cuenta el Padre José Antonio Álvarez Gómez está depositada en alguno de los recintos religiosos que posee la congregación en Madrid. El ave presenta las alas explayadas, representándose cabeza, patas y plumas con todo lujo de detalles. Se colocaba sobre el hombro derecho de la santa¹²⁶; no creemos que ese fuera su emplazamiento original, sino suspendida en el aire, para así potenciar la mirada de la santa¹²⁷.

El libro aparece abierto, relleno de texto, prácticamente ilegible, para así remarcar su carácter de escritora incansable. No hay firma del escultor, algo relativamente habitual en representaciones pictóricas. Entre las escasas palabras que podemos leer se deben destacar: “Ovalame Dios” y “capítulo XII”, que no corresponden al *Camino de perfección* (1566), ni a *Las Moradas*, también conocido como *Castillo interior* (1577), obras maestras de su producción literaria¹²⁸.

El cálamo tiene una enorme presencia, pues está formado por siete plumas, todas ellas abiertas, con fuertes curvaturas. Puede ser que este atributo iconográfico tenga un doble sentido, pues se ha señalado que parece una palma¹²⁹, no de mártir, pero sí de triunfo por sus logros en vida.

Villabrille hace que la santa coloque su pierna izquierda en avanzada para así crear el balanceo en la cadera derecha y un vistoso juego de caídas sinuosas, tanto en el escapulario como en la capa, abierta por su mano derecha y recogida con vigorosos pliegues en la izquierda.

La cabeza de *Santa Teresa de Jesús* presenta ciertas afinidades con el rostro de *San Félix de Cantalicio* del convento de los capuchinos de San Antonio del Prado de Madrid¹³⁰, pues ambas figuras aparecen con ese gesto de arrobamiento que tan virtuosamente sabe hacer Villabrille.

Desde el punto de vista de la conservación, la obra presenta algunas pérdidas de soporte y especialmente de policromía, necesitando una intervención para su correcta lectura. La incorporación de la paloma es absolutamente necesaria para comprender la iconografía y el juego compositivo creado por el artista asturiano.

La calidad en la talla de *Santa Teresa de Jesús* está a la altura de la *Santa Rita de Casia* del colegio-convento de los Agustinos Recoletos de Alcalá de Henares, obra asimismo atribuida sin discusiones a Villabrille¹³¹.

San Agustín en el retablo de la epístola (fig. 6). Identificación clara con don Agustín de Hermosa y Revilla (1664 - hacia 1736), hermano del primer conde de Torrehermosa.

La representación de uno de los padres de la Iglesia latina fue resuelta por Villabrille con su habitual solvencia (fig. 18). La figura es efigiada de pie, flexionando su rodilla derecha para así crear su habitual juego de pliegues, asimétricos, de enorme creatividad, especialmente dos diagonales a la altura de la ingle

¹²⁵ Instantánea publicada en ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, p. 344.

¹²⁶ ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, p. 344.

¹²⁷ La presencia de la paloma suspendida en el cielo puede verse en Luis Salvador Carmona, gracias a su *Santa Teresa de Jesús* (1741-1743) para la iglesia parroquial de Santa Marina de Oxirondo, en Vergara (Guipúzcoa), fotografía a color y de calidad en *Teresa de Jesús. Maestra de Oración. Catálogo de Obras, (catálogo de la exposición de las Edades del Hombres celebrada en Ávila y Alba de Tormes)*, Valladolid, Fundación de las Edades del Hombre, 2015, pp. 490-491.

¹²⁸ Claudio LEONARDI; Andrea RICCARDI; Gabriella ZARRI, *Diccionario de los santos*, Madrid, San Pablo, vol. 2, p. 2.104.

¹²⁹ “Con una gran pluma que más parece palma de martirio, algo frecuente en la imaginería de la época”, SAMANIEGO BURGOS, 2009, p. 155.

¹³⁰ Fotografías en CANO SANZ, 2016a, pp. 45-63.

¹³¹ Ficha de inventario del Museo Nacional de Escultura (Valladolid): CE1140; URREA FERNÁNDEZ, 1989, p. 31; URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 93; localización original de la pieza aportada por CANO SANZ, 2014a, p. 115.



Fig. 15. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron, *Ángel*, h. 1715, madera policromada. 100 cm, retablo mayor de la capilla del palacio de Elsedo: lado del evangelio [fotografía del autor].



Fig. 16. Atribuido a Villabrille y Ron, *Ángel*, h. 1715, madera policromada. 100 cm, retablo mayor de la capilla del palacio de Elsedo: lado de la epístola [fotografía del autor].

derecha, repetidas en la talla de *San Juan Nepomuceno* (h. 1721 o 1729), perteneciente al Colegio Máximo de las Compañía de Jesús de Alcalá de Henares¹³².

San Agustín es representado como obispo de Hipona con alba, estola, capa, mitra, campagus, báculo, libro y finalmente la maqueta de un templo, en su calidad de fundador de una Orden religiosa. La escogida combinación de colores, como son blanco-negro y rojo-verde, hace que todo quede realzado, en un perfecto juego cromático; los estofados (esgrafiados) y dibujos a punta de pincel reafirman, aún más si cabe, todo lo dicho anteriormente.

Cabeza y manos poseen ese naturalismo realista, parecen auténtica carne, con venas perfectamente detalladas. Ojos, barba y boca son otra muestra más de la manera de hacer de Villabrille, donde el santo aparece iluminado por Dios, como teólogo incansable en defender su credo. Un colgante de tela, del que pende una cruz latina, trampantojo de pieza de orfebrería, es una prueba más de ser uno de sus más fieles servidores.

San Agustín supone el precedente compositivo para la imagen de *San Basilio Magno* de Alcalá de Henares, que fue realizada por el propio Villabrille hacia 1728-1732¹³³. Los rombos que ornamentan ambas mitras se repiten en la capa de *San Fernando* (1726) para el hospicio madrileño dedicado a dicho santo¹³⁴.

Es una lástima que *San Agustín* haya perdido su maqueta original para ver el tipo de templo levantado por Villabrille, tal vez imitando algún convento madrileño. Si conservamos el báculo, pudiéndose hacer comparativa con el de *San Benito* de la iglesia de Santa María de Montserrat de Madrid¹³⁵.

¹³² Pablo CANO SANZ, "Patrimonio perdido: bienes muebles en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares hasta 1936", en *500 años de la Magistral de Cisneros (catálogo de la exposición)*, Alcalá de Henares, Obispado de Alcalá de Henares, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultural y Deporte, Institución de Estudios Complutenses, 2015a, pp. 51-52.

¹³³ CANO SANZ, 2014a, pp. 83-137.

¹³⁴ CANO SANZ, 2014a, p. 126, figs. 7, 8 y 9 de ese estudio.

¹³⁵ Fotografía en CANO SANZ, 2014a, p. 129.

Cenotafios en la capilla de Elsedo: obras descatalogadas como de Villabrille y Ron

La labor escultórica no queda aquí. La capilla estaba ornamentada en los brazos del crucero por dos cenotafios: el del evangelio representa a don Francisco Antonio de Hermosa y Revilla, primer conde de Torrehermosa y caballero de la Orden de Calatrava, seguido de su hija doña Ana Antonia de Hermosa, segunda condesa de Torrehermosa (fig. 19) (145 x 150 x 75 cm). Debajo del nicho existe una leyenda epigráfica donde se lee:

“EL YLVSTRE SEÑOR DON FRANCISCO DE HERMOSA PRIMERO CONDE / DE TORREHERMOSA CAVALLERO DEL ORDEN DE CALATRAVA JENTIL / HOMBRE DE CAMARA DE S.MAGESTAD DE SV CONSEJO EN EL DE CRV / ZADA, 24 DE LA CIVDAD DE SEVILLA, HEDIFICO ESTA CAPILLA / Y POR SV AZELERADA MVERTE LA SEÑORA DOÑA ANA ANTONIA / DE HERMOSA SV VUNICA HIJA LA DOTO CON 1200 DVCADOS CADA / AÑO PARA 3 CAPELLANES OBLACION Y FABRICA / Y PATRONO Y MAESTRO DE PRIMERAS LETRAS QUE SIRVA DE SACERDOTE DE ESTA CAPILLA”¹³⁶.

El cenotafio de la epístola nos muestra a don Agustín de Hermosa y Revilla, hermano menor del primer conde de Torrehermosa, así como a don Joaquín de Hermosa, caballero de la Orden de Santiago y tercer hijo del primer conde de Torrehermosa (fig. 20) (140 x 145 x 75 cm). También posee un campo epigráfico laudatorio:

“EL SEÑOR DON AGVSTIN DE HERMOSA Y REVILLA HERMANO DEL SEÑOR CONDE / POR MVUERTE DE ESTE Y SU HIJA ACAVO DE PERFECZIONAR / A SVS EXPENSAS ESTA CAPILLA ADORNANDOLA CON RETABLO / COLATERALES, PLATA LABRADA Y TODO LO DEMAS NEZE / SARIO Y FVNDO RENTA PARA VN CAPELLAN Y SACRISTAN / QUE CVIDASEN DE ELLA. EL SEÑOR DON JOAQVIN / DE HERMOSA DIFVNTO CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO / MVRIO ANTES QUE SV PADRE EL CONDE Y SV HERMANA”¹³⁷.

La muerte de don Joaquín en 1709, de don Francisco Antonio en 1714 y de doña Ana Antonia en 1717 provocaría la creación de una serie de esculturas orantes, aunque ninguno de ellos está enterrado en la capilla. Los restos de don Joaquín se depositaron en la antigua iglesia del madrileño convento capuchino de San Antonio del Prado¹³⁸, los de don Francisco Antonio fueron al templo de San Felipe el Real de Madrid (Agustinos Calzados)¹³⁹, mientras que los de doña Ana Antonia recibieron sepultura en la primitiva iglesia de los Franciscanos Menores Observantes de Madrid¹⁴⁰, posteriormente derribada para levantar el monumental convento de San Francisco el Grande; por último, los restos mortales de don Agustín pudieron ser enterrados en el madrileño convento del Rosario o en la capilla de la Soledad de la parroquia de San Lorenzo de Pámanes¹⁴¹.

¹³⁶ Texto tomado de ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, p. 347, incorporando la separación de los renglones con el siguiente signo: “/”.

¹³⁷ ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 1997, pp. 347-348.

¹³⁸ AHPM. Protocolo nº 15.128, fol. 784. 18-11-1715, documento ya transcrito anteriormente.

¹³⁹ “(...) se entierro segun su voluntad en el conbento Real de San Phelipe orden de San Agustín de esta Corte en la vobeda y panteon de seglares”, así consta en el testamento del 15 de marzo de 1715, AHPM. Protocolo nº 15.259, fol. 262 v. y 263, inédito.

¹⁴⁰ “En la villa de Madrid a veinte días del mes de noviembre de mil setecientos y diez y siete (...). Y respecto de que su Divina Majestad ha sido servido llevarse para sí a la dicha Señora el día diez y nueve de este presente mes y año como a [la] [h]ora de las once del día poco más o menos. Y en conformidad de lo dispuesto por la clausula del referido testamento el señor otorgante declara quiere que su voluntad que el cuerpo de la dicha señora doña Ana Antonia de Hermosa, su mujer[,] sea sepultado y depositado en el combento de Nuestro Padre San Francisco de la Observancia de esta Corte en la vobeda de su capilla mayor para que de allí quando sea tiempo competente sean trasladados y llevados sus huesos a qualquiera de los entierros propios de dichos señores donde prefiriese a dicho señor otorgante [don Manuel Antonio de Acebedo] o los testamentarios a quien lo dejare prevenido o comunicado”, AHPM. Protocolo nº 15.128, fol. 697 y 697 v., inédito.

¹⁴¹ Primer testamento de don Agustín de Hermosa y Revilla, firmado el 18 de noviembre de 1715, manda “que si Dios Nuestro Señor fuere servido llevarme en esta presente vida mientras esté en esta Corte[,] mi cuerpo sea amortajado con el [h]ábito de mi Padre Santo Domingo y sepultado en el convento del Rosario de su Orden en la sepultura que a mis testamentarios y al Prior les



Fig. 17. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron, *Santa Teresa de Jesús*, h. 1718, madera policromada. 140 cm contando la peana original, retablo colateral del evangelio de la capilla del palacio de Elsedo, hoy en el templo de los Escolapios de Villacarriedo [fotografía del autor].

Si Villabrille realiza el programa escultórico del retablo mayor y colaterales, lo más lógico es que a él también le pudieran corresponder los cenotafios; sin embargo, las estatuas no poseen el virtuosismo de la imaginería religiosa, de ahí que pensemos en otro escultor como auténtico creador.

Las cuatro esculturas orantes del palacio de Elsedo están esculpidas a partir de un doble bloque pétreo, realizándose la unión de estos a la altura del torso, algo relativamente habitual en la estatuaria funeraria de los siglos XVII y XVIII en Cantabria¹⁴². Es muy posible que el escultor fuese obligado por contrato a rea-

pareciere (...) y si muriese en el dicho lugar de Pámanes mando se me entierre con el mismo [h]ábito de mi Padre Santo Domingo y no le habiendo con el de mi Padre San Francisco en mi parroquia de San Lorenzo mártir en la capilla que tengo intención de edificar en ella[,] dándome licencia el señor arzobispo y vecinos de mi lugar para poder llevar a ella los huesos de mi amado hermano don Francisco Hermosa Conde que fue de Torrehermosa (...) y de mi amado sobrino don Joachin de Hermosa, Caballero del Horden de Santiago”, AHPM. Protocolo nº 15.128, fol. 783 vº y 784 v., inédito.

¹⁴² ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 2001, vol. 1, p. 90 y siguientes, con fotografías.



Fig. 18. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron, *San Agustín*, h. 1718, madera policromada. 140 x 70 x 50 cm incluyendo la peana, retablo colateral de la epístola de la capilla del palacio de Elsedo, actualmente en el templo de los Escolapios de Villacarriedo [fotografía del autor].

lizar unas estatuas en formato arrodillado y orante, inhabilitando una composición más innovadora, sin mostrar todo su talento. Aunque los rostros presentan un cierto grado de idealización, parecen partir de retratos pictóricos¹⁴³, de ahí las facciones gruesas en el primer conde de Torrehermosa, así como la extrema juventud en sus dos hijos. Los personajes masculinos están tocados con las pelucas características de la moda francesa. Cada figura aparece ataviada con la indumentaria que es propia de su título: don Francisco Antonio de Hermosa con magnífica casaca y capa orlada, donde vemos la cruz de la Orden de Calatrava; doña Ana Antonia de Hermosa “con traje de gró rameado”¹⁴⁴, repleto de flores de lis, encajes y joyas; don Agustín de

¹⁴³ En el palacio de Pámanes había retratos de don Francisco Antonio de Hermosa y de sus dos hijos (Ana y Joaquín) que pudieron servir de modelo; cfr. inventario de las obras pictóricas en 1749 y 1754, publicado por ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, 2001, vol. 2, p. 193 donde dice: “Galería de retratos de la familia Hermosa: don Francisco, don Agustín, don Joaquín, don Vicente y don Diego de Hermosa; doña Leonor Núñez de Prado, doña María Teresa de Lanzas y doña Ana Antonia de Hermosa”.

¹⁴⁴ SALTILLO, 1931, p. 88; URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 91.

Hermosa viste rica casaca, pero sin borlas, ni capa, remarcando la ausencia de título nobiliario; finalmente don Joaquín de Hermosa, repite el traje de su padre, con mínimos cambios en las bocamangas, además de la incorporación de la cruz de la Orden de Santiago.

La factura de las cuatro estatuas orantes no alcanza mínimamente la excelencia de otras figuras pétreas del escultor asturiano¹⁴⁵: el tratamiento del cabello, las facciones, la expresión, los rostros sin pupila e iris, las manos y algunos elementos decorativos – todo de escasa calidad – no coinciden, desde nuestro punto de vista, con lo que por el momento conocemos como estilo Villabrille.

Tampoco creemos que las esculturas pétreas puedan ser obra de José Galbán, creador de la sepultura del obispo Idiáquez (1713-1714) para la catedral de Segovia¹⁴⁶. Se trata, sin duda, de un bien cultural que podría haberle avalado como especialista en este tipo de encargos ante los ojos del cliente. Sin embargo, el análisis formal de las estatuas de la capilla del palacio de Elsedo demuestra que las efigies están tratadas en planos frontales, sin el volumen y la viveza que experimenta el prelado castellano o sus dos niños. Las manos del obispo presentan un naturalismo creíble, lo mismo que las borlas del almohadón, de curvas frescas y espontáneas, bien diferentes de lo que podemos ver en las borlas del primer conde de Torrehermosa o de su hijo menor, donde prima la onda repetitiva dentro de un rígido bloque rectangular.

Las esculturas pétreas fueron contratadas posiblemente por don Agustín de Hermosa y Revilla¹⁴⁷, que evidentemente conocía a Villabrille de sus labores en el retablo mayor y retablos colaterales, aunque no creemos que fuera elegido para esculpir los cenotafios. Así pues, el autor y la fecha de ejecución son todavía una incógnita; desde luego a partir de 1717¹⁴⁸, fecha de la muerte de la segunda condesa de Torrehermosa, aunque Polo indica que podrían datarse hacia 1720¹⁴⁹. Se recurre, probablemente, a un artista local para reducir los gastos económicos, pues los honorarios del escultor asturiano debían ser altos, además del correspondiente traslado de las obras desde Madrid¹⁵⁰.

Esculturas de autor desconocido en la fachada de la capilla del palacio de Elsedo

Se deben destacar las tres esculturas pétreas que presiden el exterior de la capilla (fig. 2): *Asunción*, *San Francisco de Asís* y *San Agustín*. Samaniego Burgos no las atribuye a Villabrille¹⁵¹, tampoco nosotros creemos que sean del maestro asturiano, pues su estilo difiere completamente de las estatuas ejecutadas por él para el puente de Toledo o el hospicio de San Fernando de Madrid.

¹⁴⁵ Esculturas en piedra realizadas con seguridad por Villabrille: *La Madre de Dios* (h. 1688 o h. 1691) (convento de Dominicos de Alcalá de Henares), *San Elías* (h. 1703) (convento de los Carmelitas Descalzos de Salamanca), *San Isidro* y *Santa María de la Cabeza* (1723) (puente de Toledo de Madrid), *San Fernando* (1726) (Hospicio del mismo nombre en Madrid) y *San Basilio Magno* (h. 1728-1732) (colegio-monasterio de los Basilios de Alcalá de Henares); estudio monográfico sobre la primera de estas piezas y breve estado de la cuestión sobre las anteriores en Pablo CANO SANZ, “*La Madre de Dios*: escultura de Villabrille y Ron en la fachada de las *Juanas* de Alcalá de Henares”, *Anales Complutenses*, vol. XXVIII, 2016b, pp. 59-101.

¹⁴⁶ COLLAR DE CÁCERES, 1983, pp. 506-507.

¹⁴⁷ Más raro nos parece que fuera don Manuel Antonio de Acebedo, viudo de la segunda condesa de Torrehermosa y no nacido en Pámanes; su hijo don Antonio María de la Concepción Acebedo era un niño, posteriormente se demostrará que no tenía ninguna sensibilidad por la capilla que mandó construir su abuelo y ornamentó su madre, a la que apenas podía recordar, pues murió cuando tenía 16 meses de edad, así consta en el siguiente documento: “En la villa de Madrid a veinte días del mes de noviembre de mil setecientos y diez y siete (...). Declara haver quedado por su hijo legítimo durante su matrimonio a Antonio María de la Concepción Acevedo y Hermosa que al presente se alla de edad de diez y seis meses para que sea tal su heredero universal en conformidad a la clausula del referido testamento”, AHPM. Protocolo nº 15.128, fol. 687 vº y 698, inédito.

¹⁴⁸ URREA FERNÁNDEZ, 2013, p. 92.

¹⁴⁹ POLO SÁNCHEZ, 2001, p. 294.

¹⁵⁰ La contratación del escultor por parte de don Agustín de Hermosa se puede deducir del campo epigráfico: “EL SEÑOR DON AGUSTÍN (...) ACAVO DE PERFECZIONAR / A SVS EXPENSAS ESTA CAPILLA (...)”; sus posibles económicos no se podían comparar con los de su hermano y sobrina, de ahí que buscarse un escultor de menor envidia.

¹⁵¹ SAMANIEGO BURGOS, 2009, p. 155.



Fig. 19. Anónimo, *Estatuas orantes de don Francisco Antonio de Hermosa, primer conde de Torrehermosa y doña Ana Antonia de Hermosa, segunda condesa de Torrehermosa*, obra encargada a partir de 1717, piedra, crucero del evangelio en la capilla del palacio del Elsedo [fotografía del autor].



Fig. 20. Anónimo, *Estatuas orantes de don Agustín de Hermosa, hermano del primer conde de Torrehermosa y don Luis de Hermosa, hijo del primer conde de Torrehermosa*, obra de la segunda o tercera década del siglo XVIII, piedra, crucero de la epístola en la capilla del palacio de Elsedo [fotografía del autor].

El anónimo escultor se inspira en la *Asunción* de Villabrille, creando un sugerente juego de diagonales, pero demostrando que no tiene la destreza suficiente para realizar una obra sobresaliente.

De escasa calidad son las efigies de *San Francisco de Asís* y *San Agustín*, alusión a los hermanos Hermosa, auténticos promotores de la capilla, especialmente don Francisco de Hermosa y Revilla. La mala factura de esas obras hace imposible que puedan adscribirse al catálogo de Villabrille.

Las dos esculturas son una interpretación vaga de las tallas que existían en el interior. La maqueta que porta la estatua pétreo de *San Agustín* puede servirnos de referencia para intuir cómo sería la original de Villabrille en su correspondiente imagen de madera policromada, atributo iconográfico perdido hace pocos años por accidente.

La inclusión de *San Agustín* dentro de la triple hornacina nos hace pensar que las tres piezas también fueron encargadas por don Agustín de Hermosa y Revilla, de ser cierta esta hipótesis su cronología sería posterior a 1717 (muerte de la segunda condesa de Torrehermosa) y anterior a 1736 (último testamento conocido de don Agustín).

Conclusiones

Por primera vez se realiza un análisis formal detallado de las nueve esculturas que ornamentaban el retablo mayor y los retablos colaterales de la capilla del palacio de Elsedo (Cantabria), ocho de ellas realizadas con seguridad en el período de madurez de Juan Alonso Villabrille y Ron. El escultor afronta imágenes devocionales en madera policromada, con un variado tipo de iconografías: cristológica, mariana, santos y ángeles.

La revisión de las referencias archivísticas –publicadas por el marqués del Saltillo– ha sido propicia para encontrar nuevas pruebas manuscritas sobre la relación de la familia Hermosa con los Padres

Capuchinos, su especial interés por la capilla de Elsedo, así como el descubrimiento de varias esculturas en su palacio madrileño.

En efecto, una profundización documental en la vida de don Francisco Antonio de Hermosa ha permitido atribuirle la contratación hacia 1709 del grupo escultórico denominado como *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen María niña* para el convento de San Antonio del Prado de Madrid, en clara alusión a su esposa, de nombre María, y a sus dos hijos, llamados Ana y Joaquín. Se ignora documentalmente dónde fueron a parar estas tres esculturas, aunque por rasgos estilísticos parece que son las existentes en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, cenobio donde únicamente se conservan las tallas de los progenitores de Nuestra Señora.

Es muy probable, asimismo, que el imaginero asturiano hiciese una *Inmaculada Concepción* para el palacio madrileño de la familia Hermosa, esta obra se debe fechar entre 1703, instalación en la Corte y antes de 1714, año de fallecimiento del primer conde, aunque nos decantamos por una cronología anterior a la muerte de Joaquín, por tanto hacia 1703-1709.

Es posible, en todo caso, que esa *Purísima Concepción* y las tres imágenes devocionales del convento de San Antonio del Prado catapultasen a Villabrille para que le fueran encargando todas las esculturas del retablo mayor (hacia 1715) y retablos colaterales (hacia 1717-1718) de la capilla del palacio de Elsedo.

Existe una triple posibilidad sobre el requerimiento de los servicios de Villabrille.

Primera: las esculturas del retablo mayor fueron solicitadas por el primer conde de Torrehermosa antes de su muerte, acaecida el 15 de diciembre de 1714.

Segunda: la contratación fue realizada en su totalidad por la segunda condesa de Torrehermosa, después del fallecimiento de su padre y por tanto hacia 1715.

Tercera: doña Ana Antonia de Hermosa simplemente mantiene lo contratado o ideado por el patriarca de la familia, pero cambiando hacia 1715 la iconografía de *Santa Ana* por la de *San Francisco de Asís*, en honor al progenitor.

La documentación archivística encontrada por el momento parece sugerir que la segunda o a lo sumo la tercera opción son las correctas.

Villabrille realiza las imágenes del *Cristo de la Expiración, Asunción, San Joaquín, San Francisco de Asís y dos ángeles mancebos* para el retablo mayor. No se puede asegurar, pero es posible que el *Crucifijo* fuese sustituido por un *Niño Jesús*, ignoramos si este último puede ser obra de Juan Ron. Cada pieza es de una enorme calidad y unidas en su retablo original forman un excepcional conjunto.

Juan Alonso Villabrille y Ron nos ofrece una *Asunción* de composición romboidal, que tiene puntos de conexión con obras de Carreño y Palomino, pero aportando una elegancia y un barroquismo sin igual en la escultura del primer tercio del siglo XVIII. La *Asunción* de Villabrille tiene como precedente escultórico la *Inmaculada Concepción* de la parroquia de Güeñes (Vizcaya) (h. 1699) y cuya atribución al imaginero asturiano nos parece totalmente correcta. Su *Crucificado* sigue posiblemente modelos madrileños de Pedro de Mena, que no han llegado hasta nuestros días. La efigie de *San Joaquín* está en la línea de otros muchos realizados por el maestro asturiano, aunque la mayor parte de ellos sin una cronología clara. La figura de *San Francisco de Asís* va a constituir un referente para su discípulo Luis Salvador Carmona, mientras que los *dos ángeles* son de lo mejor que podemos ver en su iconografía dentro de la imaginería barroca madrileña.

El programa iconográfico no acaba aquí, ya que para los retablos colaterales efectúa las tallas de *Santa Teresa de Jesús y San Agustín*, obras de similar categoría estética si se comparan con las anteriores. La santa carmelita incorpora una serie de novedades con respecto a uno de los modelos creados por Gregorio Fernández, mientras que la efigie del padre de la Iglesia latina es el precedente compositivo para la estatua de *San Basilio Magno* de Alcalá de Henares.

La muerte del hijo del primer conde de Torrehermosa, de él mismo y luego de su hija (segunda condesa de Torrehermosa) (19-11-1717) haría pensar a don Agustín de Hermosa, hermano de don Francisco y tío

de los dos anteriores, que era imprescindible esculpir unos lucillos funerarios para recordar a los miembros más importantes del nuevo linaje nobiliario. Los rasgos estilísticos de las cuatro estatuas orantes descartan que puedan ser obra de Villabrille y tampoco de Galbán, de ahí que pensemos en la participación de otro escultor, aún desconocido, de la segunda o tercera década del siglo XVIII. Se intenta emular, no obstante, dentro de sus posibilidades económicas a los cenotafios de la basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, modelo todavía seguido por la nobleza española de principios del Setecientos.

Se descubre documentalmente que doña Josefa Leonor de Hermosa Núñez de Prado – hija primogénita del primer conde de Torrehermosa – ingresó en el convento de las Concepcionistas Franciscanas de Arcos de la Frontera (Cádiz), cenobio para el que no sabemos si Villabrille pudo realizar alguna imagen devocional, pues parece que el escultor asturiano monopolizó la mayor parte de los encargos del citado noble.

Al valor estético de cada una de las imágenes en el altar del convento de San Antonio del Prado, en el oratorio madrileño y especialmente en la capilla del palacio de Elsedo se debe sumar su trasfondo genealógico con los miembros más importantes de la familia del primer conde de Torrehermosa, donde además de él (*San Francisco de Asís*) se alude a su primera esposa (tanto en las representaciones de la *Inmaculada Concepción*, *Virgen María niña*, así como en la iconografía de la *Asunción*), a sus hijos (*San Joaquín y Santa Ana*)¹⁵², a su tercera mujer (*Santa Teresa de Jesús*), a su hermano (*San Agustín*) e incluso a su nieto (*Niño Jesús*). El sofisticado encargo de Pámanes apenas tuvo repercusión en Cantabria, salvo el retablo de la capilla del Carmen de Liérganes, pero sí en Madrid donde otros nobles siguieron la misma tónica con los grupos escultóricos de *San Joaquín y la Virgen María niña* que probablemente encargó el VII duque de Arcos para el convento de las Carmelitas Descalzas de Salamanca o bien las figuras de *San José con el Niño* para el convento de las Carmelitas Descalzas de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), obra firmada por Villabrille en 1715. Es evidente que el arte de Villabrille fue del gusto de la nobleza cortesana, creando conjuntos devocionales de gran calidad, pero ninguno como el de la capilla del palacio de Elsedo.

PABLO CANO SANZ ejerce como profesor de Historia del Arte en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, institución donde detenta el cargo de Jefe del Departamento de Humanidades. Su período de formación culmina con el Premio Extraordinario de Licenciatura y el título de Doctor en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid. La tesis doctoral versó sobre *Fray Antonio de San José Pontones. Arquitecto, ingeniero y tratadista en España (1710-1774)*, de cuyo texto salieron dos monografías publicadas por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006 y la Fundación Universitaria Española, 2010. Ha escrito un libro sobre el *Convento de San Diego de Alcalá de Henares. Patrimonio artístico en la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Alcalá, 2009, así como un extenso estudio titulado “Patrimonio perdido: bienes muebles en la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares hasta 1936”, dentro del catálogo de la exposición: *500 años. La Magistral de Cisneros*, Alcalá de Henares, 2015. Su última línea de investigación está vinculada a Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663-1732), escultor al que ha dedicado siete artículos; precisamente sobre este artista impartió una conferencia el 3 de octubre de 2013 en el Meadows Museum de Dallas.

Email: pablocano@escrbc.com

¹⁵² La representación de *San Joaquín* hasta en dos ocasiones: una para los capuchinos de San Antonio del Prado y una segunda en la capilla del palacio de Elsedo.

Una relectura de Duchamp a través de *Alegoría de Género* (1943)

A Rereading of Duchamp through *Genre Allegory* (1943)

Ana Pol Colmenares
Universidad de Salamanca

Fecha de recepción: 18 de enero de 2016
Fecha de aceptación: 16 de marzo de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 177-190
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.007>

RESUMEN

La presente investigación explora las tensiones entre intimidad y política a partir del collage *Alegoría de Género* (1943) de Marcel Duchamp¹. Se revisa el uso de la alegoría y se analizan estrategias propias de la praxis del artista como el empleo de la metonimia y del chiste, es decir, de deslizamientos y desplazamientos de sentido entre significantes y significados. Se aborda también el cuestionamiento de las construcciones identitarias en su obra, en concreto el solapamiento que aquí se realiza entre identidad de género y nacional. Finalmente se especula sobre los guiños al tema de la conquista, habitual en su producción, desde diferentes enfoques alguno inédito.

PALABRAS CLAVE

Marcel Duchamp. Alegoría de Género. Género. Metonimia. Conquista. Intimidad.

ABSTRACT

This article explores the tension between intimacy and politics in Marcel Duchamp's collage *Genre Allegory* (1943). I focus on the use of allegory and other common strategies in his praxis, such as metonymy and jokes, and the concomitant process of displacement and the sliding of meaning between the signifier and the signified. The questioning of identity constructions in his work is also addressed, in particular the overlap found here between gender and national identity. Finally, I speculate on the well-known way in which Duchamp typically engages with the issue of conquest by using different perspectives, including some that are unpublished.

KEY WORDS

Marcel Duchamp. Genre Allegory. Gender. Metonymy. Conquest. Intimacy.

¹ El artículo surge de la investigación recogida en mi tesis doctoral. Quiero agradecer una vez más a mi directora, Tonia Raquejo, toda la ayuda que me brindó durante este proceso.



Fig. 1. Marcel Duchamp, *Alegoría de género (retrato de George Washington)* (1943).

Alegoría de género (retrato de George Washington) (1943) es un ensamblaje compuesto con cartón, gasa, clavos, yodo y estrellas doradas de 53,2 x 40,5 cm. que pertenece a la colección del Centre Georges Pompidou² de París (fig. 1). La obra consiste en un mapa de Norteamérica girado 90 ° a la derecha, de manera que la costa oeste queda arriba y la este abajo. En el área donde se sitúa Estados Unidos aparece una gasa manchada de yodo que emula su bandera, un tanto deformada. Las barras rojas han pasado a ser rastros que recuerdan a la sangre seca –sucia–, mal trazados, y trece estrellas aparecen distribuidas al azar, descolocadas a lo largo de todo lo que sería la bandera. Para completar la *alegoría* los bordes del trapo siluetean dos perfiles, atribuidos a Washington y a Lincoln³.

² *Gaze teintée, ouate, papier gouaché découpé, papier doré, clous, dans boîte en bois et verre. 54,8 x 42 x 8,4 cm. Inscriptions: S.D.T.R.H.D.R. à l'encre sur le bois: Allégorie de genre / MARCEL DUCHAMP / N.Y. / 1943.* Ficha de *Alegoría de género (retrato de Georges Washington)* en el Centre Georges Pompidou [en línea], <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cXbkp4/rqGebEk>. [Consulta: 25 de noviembre de 2013].

³ El de Washington es claro que pertenece a él, sobre el de Lincoln hay más ambigüedad en torno a su correspondencia.

1. Alegorías y traperos

El título parece ser el primero en empujarnos hacia la operación semiótica que se está llevando a cabo a partir de un símbolo como es el de la bandera estadounidense. En *El origen del drama barroco alemán* Walter Benjamin profundiza en el análisis de la alegoría y el símbolo volviendo sobre los usos de la alegoría en el barroco y posteriormente en Baudelaire, análisis que continuará en los *Pasajes*. Para Benjamin la diferencia entre símbolo y alegoría no depende de la manera en la que idea y concepto relacionan lo particular con lo general, sino que lo decisivo es la idea de tiempo, de modo que en la alegoría la historia aparecerá como naturaleza en decadencia o ruina⁴. De ahí se sigue que la proliferación de lo alegórico esté estrechamente ligado a las formas de percepción propias de épocas de ruptura social, guerra o sufrimiento⁵. La alegoría sería, además, una herramienta adecuada para desarticular el mito, por operar precisamente desde el fragmento; la ruina conseguiría así desmontar, fisurar, el monumento; por lo que más allá de conectar con un estado de tristeza por la fugacidad que convoca, la ruina tendría un sentido de práctica política: informa la práctica política. Debido a ello, se convertiría en políticamente instructiva, justamente, por su capacidad de desintegración del monumento que, construido para significar la inmortalidad de la civilización, pasaría a transformarse en una prueba de su transitoriedad. En este caso, el planteo es trasladable a la bandera que opera en estos términos, como símbolo (monumento) vinculado a cierta inmortalidad de la civilización –la que representa la cohesión de dicha civilización en un estado-nación– siendo así que su presentación como ruina (en el estado “ruinoso” en el que la sume Duchamp) la somete a una desintegración que evidencia una misma transitoriedad a la referida por Benjamin; vendría, por tanto, a desarticular el mito que la envuelve y que contribuye, como tal, a dar forma a la historia de la nación⁶.

Cuando Benjamin acude a las particularidades de la alegoría en el contexto del barroco señala, como rasgo característico de especial importancia, su capacidad para perder su significado inicial y adquirir otros. Esta volubilidad de la significación o transitoriedad permanente será la que encuentre Baudelaire en los objetos del siglo XIX y por lo que él también volverá sobre los procesos alegóricos. Para Benjamin, esta manera baudelaيرية de entender los objetos como alegóricos tendría que ver con el hecho de que estos se hubieran convertido en mercancías dentro de la sociedad capitalista de la modernidad que en ese momento abrazaba Baudelaire. En este tipo de sociedades las mercancías fluctúan con respecto a sus significados, para significar en cada momento lo que las leyes del mercado se propongan que deben significar. En cuanto el objeto deviene mercancía deviene alegoría, pues pasa a tener un precio dado. Su significado, a partir de entonces, es el pre-

⁴ Susan BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p.189. Es además importante destacar lo propio de la temporalidad del símbolo que presenta la teoría benjaminiana. Para él, que vuelve sobre los planteamientos de Creuzer uno de los rasgos fundamentales que diferencian el símbolo de la alegoría es la temporalidad, el símbolo se caracteriza por instantaneidad (presente eterno) y su brevedad mientras que la alegoría tiene un carácter de transitoriedad, una historia móvil aunque se fije en la ruina, petrifique lo fugaz, opera así en ella una dialéctica de la historia. Como Benjamin indica: “esa amplitud secular, histórica, que Görres y Creuzer atribuyen a la intención alegórica, es, en cuanto historia natural, en cuanto historia primordial del significar o de la intención, de carácter dialéctico. La relación entre el símbolo y la alegoría se puede definir y formular persuasivamente a la luz de la decisiva categoría del tiempo (...). Mientras que el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hipocrática de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado”, en Walter BENJAMIN, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 158-159.

⁵ “Benjamin había argumentado que la alegoría barroca era la forma de percepción propia de una época de ruptura social y guerra prolongada en la que el sufrimiento humano y la ruina material eran materia y forma de la experiencia histórica. De allí que el retorno a la alegoría podía ser interpretado como una respuesta a la horrenda destructividad de la I Guerra Mundial”, en BUCK-MORSS, 1995, p. 201.

⁶ “La *Revolución Copernicana* de Benjamin despoja a la historia de su función ideológica legitimadora. [...] Benjamin nos vuelve conscientes de que la transmisión de la cultura (alta y baja), central en su operación de rescate, es un acto político de la mayor importancia. Y ello es así no porque la cultura en sí tenga el poder de cambiar lo dado, sino porque la memoria histórica afecta de manera decisiva a la voluntad colectiva y política de cambio. En realidad, es su único nutriente”, en BUCK-MORSS, 1995, p. 14.

cio que le sea otorgado y, si el significado es su precio, está por tanto sujeto a la variación. En palabras de Buck-Morss, “las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca. Los emblemas vuelven bajo la forma de mercancías. Su precio es su significado abstracto y arbitrario”⁷. Un transitar por las significaciones que, como proceso, no estará nada alejado de la oscilación de valores que van recubriendo las fechas conmemorativas a través de las celebraciones. El deambular que propone Duchamp no dista tampoco mucho del de Baudelaire, cuando evoca al trapero⁸ como recolector de los restos, de los desechos de la sociedad. Así, retoma la bandera (*drapeau*) originaria como un “trapo” (*drap*), para simplemente “emplearla”⁹ en una otra formulación que trae a presencia los encubrimientos llevados a cabo en los procesos de legitimación de la Historia.

Esta imagen huella de algo otro y camino de ser borrada, este fragmento, se inserta de lleno –dentro del léxico duchampiano– en la categoría de *inframince*. De hecho, para Duchamp la alegoría sería una aplicación del *inframince*: “La alegoría / (en general) / es una aplicación / de lo infra leve”¹⁰. Por lo que activará aspectos concernientes al contacto y la separación (*écart*)¹¹ y, en relación a ello, deslizamientos (desvíos), muy representativos de la crisis que afecta a la representación.

Por otro lado, si volvemos sobre la etimología del vocablo, la alegoría proviene del griego *allos* (otro), *agorein* (hablar), lo que significa “hablar de otro modo”¹², estableciendo, así, otro nivel de significado más allá de lo “real”¹³. Aunque, la alegoría parece que aquí, en la obra de Duchamp, no solo habla de otro modo, sino que además hablaría del *Otro* y de lo otro que permanece oculto. Habla de *otro modo* en el sentido estricto del lenguaje en tanto que descoloca y deforma el símbolo: las barras pierden su simetría y su limpieza, las estrellas se esparcen sin orden ni concierto, la suciedad informe del trapo dibuja el perfil de los presidentes y el mapa está girado. Pero también habla de lo Otro, en tanto que alude al “otro género”¹⁴ y no solo al género sino que en ese Otro resuenan Otras culturas arrasadas por el pensamiento blanco-occidental (en este caso, bien los nativos norteamericanos, bien los esclavos negros). Duchamp estaría haciendo uso de un similar proceso de inclusión al realizado en *Rose Sélavy*, que funcionaba como alter-ego femenino (del otro género) y como alter-ego judío (otra religión).

⁷ BUCK-MORSS, 1995, p. 202.

⁸ “Es un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha desperdiciado, todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación; la selección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la Industria, se convertirán en objetos de utilidad o de disfrute”, en Charles BAUDELAIRE, “Sobre el vino y el hachís”, en *Obras*, I, pp. 249-250, citado en Walter BENJAMIN, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 357.

⁹ “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. [N1 a, 8]”, en BENJAMIN, 2005, p. 462).

¹⁰ Marcel DUCHAMP, *Notas*, Madrid, Tecnos, 2009, p. 21.

¹¹ *Écart* es un término francés que podríamos traducir como “separación”. Pero también puede ser “distancia”, “alejamiento”, “desviación”, “brecha” o “apertura”. En el sentido empleado por Duchamp lo entenderemos como “separación” o “distancia”.

¹² Para este acercamiento, así como para las referencias a lo expuesto por Quillingan y McHale, véase el concepto de alegoría desarrollado en V. E. Taylor y C. E. Winquist (eds.), *Enciclopedia del posmodernismo*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 20-21.

¹³ Como ha señalado Maureen Quillingan, la alegoría incide sobre el hecho de que el lenguaje puede contener diversos significados al mismo tiempo. Ya en el siglo XX, desde el terreno de la lingüística se ha venido entendiendo como un recurso que fuerza al límite los signos y su evidente artificio, abriendo vías para desestabilizar verdades universales, es decir, culturales. McHale sostiene desde ahí que la narrativa posmoderna hace un uso recurrente de la alegoría con objeto de establecer “principios contradictorios” o posiciones irresolubles. En otras ocasiones la alegoría podría recurrir a una simpleza extrema en la asociación de las correspondencias, en un intento de ironizar sobre sí misma (dicho nivel de ironía se remonta ya a los orígenes del empleo de lo alegórico). Según estos enfoques, siempre requiere de la participación total y activa del lector-espectador en la construcción del significado, puesto que remite a elementos previamente admitidos como portadores de significado, esto es, arbitrarios, y por tanto, culturalmente consensuados o asimilados.

¹⁴ Recordemos que la obra estaba destinada a ser portada de una revista, *Vogue*, orientada a un público “femenino”.

2. Deslizamientos: chiste, metonimia

Como en otras muchas ocasiones, se ha achacado la aparente broma a la afición de Duchamp por burlarse de todo aquel que le encargaba¹⁵ una obra, habiéndose estancado la mayoría de los análisis en este punto. Pero veamos con calma los dispositivos que Duchamp activa a través de su praxis. Porque, de hecho, si lo contemplamos como una broma tramposa o como un chiste¹⁶, lejos de que su contenido sea menospreciable, lo que nos viene a desvelar son los entresijos del engranaje de desplazamientos que se articulan a partir de los mecanismos intrínsecos al chiste mismo. Unas estrategias que se corresponden con aquellas diseccionadas por Freud en sus análisis del chiste como procedimiento lingüístico, donde, como él señala, lo que está operando es un desplazamiento de los significantes. Esta cadena de deslizamientos, equiparable a la del chiste, es muy similar también, en cuanto a su funcionamiento, a aquella que se produce en la metonimia. Podemos, de esta manera, rastrear toda una serie de remisiones metonímicas que vendría a ser la que trazaría, la que daría forma, a esta alegoría. Estos procesos metonímicos –de desplazamiento– cobrarán gran importancia por su *modus operandi* dentro del lenguaje afectivo en su operar con lo político.

El *assemblage* o collage, recordemos, se compone así de una gasa empapada en yodo –que le aporta ese color característico de la sangre sucia o seca– y fijada a un cartón de fondo por medio de trece estrellas doradas, colocadas sobre puntas pintadas de blanco; pegado al cartón está el mapa geográfico de Norteamérica girado a la derecha.

La aparente mancha de sangre –presuntamente menstrual– que cubre la bandera dibujando –o más bien desdibujando– sus barras ha sido, sin duda, la que más suspicacias ha levantado, con variadas interpretaciones¹⁷. Así, se ha aludido tanto al cinismo sexual (Robert Lebel) por ilustrar una revista “mensual” femenina (*Vogue*) como a la regla del otro icono por excelencia de la patria norteamericana: su estatua de la Libertad (alusiva, a su vez, a la independencia). Otras interpretaciones, como las de Schwarz, hablan de un simbolismo macabro como presentimiento de Hiroshima¹⁸; algo que también podría ser, si bien no se requeriría de esa capacidad profética para dar sentido a una sangre derramada que tendría ya suficientes antecedentes en el pasado, sin necesidad de transportarnos a un, por aquel entonces (1943), futuro cercano (1945). Consecuentemente, lo que nos interesa aquí no son tanto las interpretaciones como profundizar en el análisis de cómo interactúan los elementos empleados.

3. La sábana-piel (*drap-peau*)

El conjunto que resulta podría evocarnos tanto vendas, trapos, como sábanas manchadas o, incluso, un colchón raído –las estrellas dispersas recuerdan los colchones antiguos, que presentaban esta especie de mullido irregular– y, desde ahí, la imagen construida por Duchamp plantea la superposición de dos realidades aparentemente distanciadas: una pública, en tanto que espacio físico que comprende todo el terreno nacional, cubierta por otra que remite al individuo y a un contexto de intimidad. El mismo contraste se produce respecto a los materiales, estando por un lado los definidos e identificables, como el mapa –que atiende a la realidad geopolítica establecida–, y por otro, aquellos “blandos”, informes u orgánicos –corporales por yuxtaposición–, como es la gasa manchada. Podríamos así leerla como una cama (sábana) atravesada por

¹⁵ Hay que tener en cuenta que la obra es un encargo que le hace a Duchamp la revista *Vogue* para la portada destinada a conmemorar el Día de la Independencia.

¹⁶ Hemos optado por usar el término “chiste” por considerar el mecanismo de desplazamientos que emplea Duchamp análogo al del chiste descrito por Sigmund FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

¹⁷ Véase: Angelica PABST, “Dans les règles de l’art”, en M.L. Bernadac y B. Marcadé (coords.), *Fémininmasculin. Le sexe de l’art*. París, Centre Georges Pompidou, 1995, pp. 353-355.

¹⁸ *Ibidem*, p. 354.

lo político, o ya no atravesada sino construida sobre, directamente, un contexto político. Para ello podemos partir del terreno del lenguaje mismo, donde el guiño nos vendría dado desde el propio significante (bandera), que en francés –lengua materna de Duchamp– sería *drapeau*. Si separamos la palabra, en su raíz estaría *drap*, que significa “sábana” o “trapo”. Jugando con las palabras, denominador común de su poética, podríamos dividir *drapeau* en *drap* (sábana, trapo) y *peau* (piel). A partir de aquí, las conexiones entre la bandera y la sábana o el trapo –“íntimo”, usado para la menstruación– se nos revelan más evidentes, aunque las relaciones significativas asociadas a los campos semánticos tanto del trapo como de la piel no se agotarían aquí. Estas podrían discurrir, entonces, desde por ese trapo “íntimo” a por una cama de sábanas ensangrentadas tras la ruptura del himen, y de ahí también la alusión al género revelada en el título, pasando por otras cuyas connotaciones se pondrían en juego a través de esa piel (*peau*) roja de sangre, que rápidamente nos transportaría al “piel roja”. Ese “otro” (nativo) estaría ya presente, de alguna manera, en el mapa, cuya posición invertida apunta a su vez a la *Conquista del Oeste* (arriba) y, por consiguiente, a la separación de bloques este-oeste que marcaron la contienda a partir de la que se realiza la “unión” y emerge el país; un país cuyo estado fundacional se asienta hasta tal punto en el mito, que se encuentra desposeído de todo el resto de relatos.

Por otro lado, resulta reiterativo en Duchamp el hincapié que muestra y la importancia que concede al género en los procesos de elaboración de la identidad, así lo revelaba su conocido alter-ego femenino, *Rose Sélavy*; sin olvidar que dicho alter-ego incluía en su germen una parte (*Sélavy*) que aludía a la religión por hacer referencia a un apellido judío. De hecho, la primera intención de Duchamp cuando determinó cambiar de “identidad” fue la de pasar de una religión a otra, y sería posteriormente cuando se inclinó por un ficticio cambio de “sexo” (género)¹⁹. Este gesto performativo marca un sesgo en la obra duchampiana a la hora de repensar la identidad a través de la exploración de los márgenes impuestos por la cultura establecida (construcción cultural del hombre blanco occidental); a partir del que la sospecha recaerá sobre esta identidad entendida como culturalmente construida y sustentada en una simbología eminentemente visual.

La correlación, por tanto, entre el “salvaje” –el nativo americano o posteriormente los esclavos africanos– y la mujer²⁰ sería bastante apropiada en términos culturales, como ya se ha analizado desde la teoría de género, postcolonial, decolonial o los estudios subalternos²¹. Por su parte, como ha señalado Kristeva, con respecto a la creación femenina y la especificidad de lo femenino, esta especificidad no es clara, parece no corresponderse tanto con unas características exclusivas de lo femenino como de lo marginal; en esta misma dirección, Angélica Gorodischer incide en cómo “en la medida en que el machismo considera a las mujeres como seres marginales, se puede estudiar su lucha como cualquier otra lucha que se oponga a la estructura del poder establecido”²².

La mujer y el “salvaje” aglutinan, desde el punto de vista falocéntrico, una serie de características que remiten al caos, al desorden. Un desorden que, a través de nuevo de un desplazamiento metonímico (por contacto), es el que convocan las sábanas (trapos) revueltas que cubren el terreno norteamericano. La visión de la mujer como caos y oscuridad, siguiendo con lo expuesto por Kristeva, provoca que, consideradas como límite del orden simbólico, encarnemos las propiedades desconcertantes de toda frontera, no

¹⁹ “Quise cambiar de identidad y la primera idea que me vino a la cabeza fue adoptar un nombre judío. Yo era católico y pasar de una religión a otra ya era un cambio. Pero no encontré un nombre judío que me gustara o tentara y, de repente, tuve una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? ¡Era mucho más fácil! De esa idea surgió el nombre de *Rose Sélavy*”, en Marcel DUCHAMP, *Palabras a otro. Fragmento de la entrevista con Pierre Cabanne*, Madrid, Anagal, 2008, p. 107.

²⁰ A nivel iconográfico un buen resumen aparece en Pilar PEDRAZA, “La mujer, esa salvaje”, en P. Pedraza y R. Bartra (coords.), *El salvaje europeo*, Valencia, Fundación Bancaja, 2004, pp. 145-170, en el que se aborda, ya desde las fuentes clásicas la construcción de todo un imaginario occidental de la mujer como salvaje.

²¹ Este es uno de los argumentos centrales que se esgrime en el brillante ensayo de Silvia FEDERICI, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010, en el que hace un recorrido por ese imaginario de los subalternos (herejes, campesinos, mujeres, nativos...). Para otras fuentes teóricas, entre las traducidas, véase Gayatri SPIVAK, *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011; y Rosi BRAIDOTTI, *Lo Posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2015.

²² Moi TORIL, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 171.

estando ni dentro ni fuera, perteneciendo a lo ambiguo y, por tanto, adquiriendo la facultad de destruir el orden y la limpieza propio de los límites estrictos. Esta capacidad de desestabilizar y de romper la pulcritud de las apariencias e incluso, de funcionar como el peor de los venenos, se ha venido vinculando culturalmente, entre otras cosas, a la sangre que brota del himen en su ruptura o también, a la proveniente de la menstruación²³. “La regla que rompe las reglas” genera una sangre que no proviene de ninguna herida y que mana de dentro, colapsando las fronteras y entrando, así, en la categoría de lo abyecto²⁴. Una de las paradojas implícita a esta estigmatización es sin embargo que a la mujer como madre se le obvia la suciedad –pese a pasar a ser otro tipo de ser desconcertante, siendo entendida igualmente como abyecta–. De hecho, parece que aquí es donde podría descansar otra de las ironías de lo “alegórico del género”: es a la madre dadora de vidas para esa patria a la misma a la que se le oculta el trapo menstrual, pero y también a la que se le visibiliza la sábana manchada, prueba de la custodia de su virginidad hasta la legalización de la unión matrimonial; por lo que el cuerpo femenino se sume así en un proceso de reificación constante, en el que su valor y su significado están sometidos a la fluctuación de las necesidades del mercado que capitaliza su cuerpo: un cuerpo que se articula tanto como sexualmente productivo como sexualmente sometido, a través de un orden de regulación del deseo androcéntrico. De tal manera que la reproducción biológica se inscribe como naturalizada cuando es, en realidad, dictada desde un orden social²⁵, siendo que “la fuerza especial de la sociodicea masculina procede de que acumula dos operaciones: legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada”²⁶. Una práctica naturalizada similar sería la que se ejerce sobre el terreno geopolítico, al trazar sus fronteras, y que se explicita en la obra a través de unos límites antropomorfizados del terreno. La imagen de Duchamp funcionaría así como una burla de los mecanismos de naturalización de la Conquista; también, como parodia del patriotismo norteamericano, tanto desde la figura de la “madre” productora de soldados²⁷, como desde el perverso uso –en términos de representación– de la libertad si pensamos en su icono femenino: la estatua de la Libertad, emblema escultórico de la nación. Ambas agitarían su *drapeau*,

²³ La sangre femenina se vincula culturalmente con propiedades maléficas que provocan desde la muerte a la apatía. Y si la sangre de una herida es ya peligrosa, aquella que surge de la ruptura del himen o de las reglas es “el peor de los venenos”. Variadas normas sociales apartan o aíslan a las mujeres de ciertas funciones o del resto de la comunidad durante esos días, en PABST, 1995, p. 353, que cita a su vez un clásico de la antropología, James George FRAZER, *Le rameau d'or*, París, Robert Laffont, 1981, pp. 568-579 y 622-629.

²⁴ “No es pues la ausencia de limpieza o de salud lo que hace abyecto, sino lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entredós, lo ambiguo, lo mixto”, en Julia KRISTEVA, “Aproximación a la abyección”, *Revista de Occidente*, nº 201 (1998), pp. 110-116.

²⁵ Para Federici existe un vínculo claro entre la emergencia del sistema capitalista y la institucionalización de un sistema de riguroso control de la reproducción femenina. Así las políticas epistemicidas de caza de brujas surgen primordialmente para apartar a la mujer del control reproductivo: “si en la Edad Media las mujeres habían podido usar distintos métodos anticonceptivos y habían ejercido un control indiscutible sobre el proceso del parto, “a partir de ahora sus úteros se transformaron en territorio político”, controlados por los hombres y el Estado: la procreación fue directamente puesta al servicio de la acumulación capitalista”, en FEDERICI, 2010, pp. 138-139.

²⁶ Pierre BOURDIEU, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 37.

²⁷ En la entrevista que le realiza Pierre Cabanne, cuando este se refiere a las interpretaciones de *Le grand verre* como una “negación de la mujer”, Duchamp le responde: “Se trata primordialmente de una negación de la mujer en el sentido social de la expresión, o sea, de la mujer-esposa, la madre, los hijos, etc. Yo he evitado todo eso cuidadosamente”, en DUCHAMP, 2008, p. 131. Como sabemos, Duchamp reniega no solo del patriotismo, sino de la formulación social de la familia, y en concreto aquí recalca el vínculo de la mujer como madre. En la obra, las analogías entre ambas construcciones sociales están sometidas a una constante oscilación. En otro momento de la entrevista, Duchamp afirma: “Yo había dejado Francia por carecer de militarismo. Por falta de patriotismo, si usted quiere. [Cabanne:] ¡Y fue a parar en medio de un patriotismo aún peor! [Duchamp:] Fui a parar en medio del patriotismo norteamericano que, evidentemente, era peor”, en DUCHAMP, 2008, p. 95. Y cuando en la misma entrevista le preguntan por *Alegoría de género*: “Me dijo si quería hacer una portada para el Cuatro de Julio norteamericano, que es el equivalente del Catorce de Julio francés”, en DUCHAMP, 2008, p. 146. El subrayado es mío. El 14 de julio de 1880 fue declarado día de la Fiesta Nacional francesa, en conmemoración del 14 de julio de 1789 (toma de la Bastilla), y también en memoria de la Fiesta de la Federación. La primera rememora una jornada sangrienta, la segunda una festiva. Parece por tanto que el fechado de ambos días nacionales toma como referencia dos jornadas protagonizadas por el derramamiento de sangre, a partir del que se conforma el modelo de estado-nación que se conmemora, y esto está presente en la reflexión de Duchamp.

su bandera-trapo particular (íntimo), en un retorcimiento de la ironía, durante el Día de la Independencia, donde dicha independencia parece asentarse sobre una menstruación entendida como liberadora de la función reproductora, es decir, de la producción de soldados para el estado; un papel otorgado social y políticamente a la mujer en épocas de guerra²⁸ que se ha tratado de perpetuar hasta hoy. Precisamente, el cine estadounidense sigue todavía nutriendo este imaginario ofreciéndonos películas de madres abnegadas que van cediendo sus hijos al servicio de la patria para ayudar en la *conquista* de nuevas tierras.

Si nos remitimos al bombardeo de Hiroshima y Nagasaki, al que aludía Schwarz como premonición, podemos ver hasta qué punto el lenguaje y la simbología vinculada a los significantes son manipulados en pro de la ideología. En un gesto “alegórico”, tan poco ingenuo como el duchampiano, el bombardero Boeing B-29 desde el que se arrojó la bomba fue bautizado con el nombre de la madre del piloto, el coronel Paul Tibbets. *Enola Gay* cedía así su nombre al avión que arrojó la bomba de destrucción masiva sobre Hiroshima en un homenaje a la maternidad y a la patria, poniendo en solfa los mecanismos de privatización manipuladores de la historia, propios de una sociedad en la que el hecho más atroz se puede rodear y construir desde la intimidad entrañable de una familia. Esta guerra “familiarizada” es reconducida en particular hacia el universo femenino y maternal. No olvidemos que la bomba se llamó a su vez *Little Boy*, de manera que más que de un bombardeo parece que estemos hablando de un parto²⁹, de una madre que arroja a su pequeño al mundo, redundando de nuevo sobre una perversa iconografía de la mujer que aglutina los papeles de madre y monstruo para ser simultáneamente una madre portadora de la vida y, a su vez, de la muerte. Dejando a un lado una enumeración –que se haría demasiado extensa– de la reutilización perversa de los significantes asociados a lo femenino para incorporar nuevos significados, y retomando esa premonición señalada por Schwarz, podríamos entender como tal el desplazamiento llevado a cabo a través del nombre de la madre del piloto; de tal modo que lo que Schwarz entiende como premonitorio no nacería tanto de una profética visión de futuro como de la capacidad para detectar los mecanismos ideológicos que operan sobre el lenguaje y su representación. Si indagamos en la historia de la bandera norteamericana volvemos a toparnos con este tipo de construcción simbólica mediada por el relato personal proveniente del mundo femenino. Así, la elaboración de la primera bandera se le atribuye a una joven costurera de Filadelfia en 1776, situando la acción en el marco del relato histórico que rodea el nacimiento del estado-nación. George Washington y otros dos miembros del Ejército Colonial presentaron a Betsy Griscom Ross un boceto que ella se encargaría de materializar, siendo el único cambio introducido por la costurera el de sustituir las estrellas de seis puntas por otras de cinco. De esta manera y según el Relato oficial³⁰, el “honor” de la confección de la bandera pertenecería a una mujer, ensalzando el personaje de Betsy Ross (fig. 2)³¹ como modelo de patriotismo para las jóvenes estadounidenses y, según se fabula la anécdota, convirtiéndolo en un símbolo de las contribuciones de la mujer a la Historia del país.

Por su parte, la bandera sería usada y “manchada” tres días después de su confección en la batalla de Oriskany, la que expulsaría definitivamente a los colonos, los ingleses. Esta primera bandera constaba de trece franjas rojas y blancas distribuidas en forma alterna, que representarían los trece estados recién creados, y trece estrellas sobre un único fondo, que simbolizaría su fusión en una sola unión. De la correlación establecida entre los estados y las estrellas se sigue que cada vez que un estado ingresaba en la Unión Americana se agregaba a la bandera una nueva estrella, hasta contener las cincuenta actuales; y el día que

²⁸ Esta posición de la mujer es una de las funciones sobre las que pivota, de una manera más o menos explícita (en función del sistema político) la estatalización del cuerpo de las mujeres.

²⁹ De hecho, el código secreto que confirmaba el éxito de la operación era *the baby was born* (el bebé ha nacido). Un nacimiento, el de *Little Boy*, que por otro lado haría estallar en mil pedazos la posibilidad de una manera de pensar edificante, en Jonathan MARTINEAU, *Sombras de justicia, consecuencias políticas de una concepción naciente del ser*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2013, p. 6.

³⁰ El Relato puede leerse en la página oficial del Gobierno de Estados Unidos que recoge su Historia, en <http://www.ushistory.org>. [Consulta: 25 de noviembre de 2013]

³¹ Betsy Ross es un personaje muy popular en Estados Unidos.

se estableció para realizar los cambios en la bandera (mediante la inclusión de nuevas estrellas, análogas a los nuevos estados), en el caso de que se hubiera “anexionado” algún territorio, es, precisamente, el Cuatro de Julio, Día de la Independencia.

La actual bandera constituye uno de los símbolos más reverenciados por sus ciudadanos, según se explica en las páginas oficiales: “Las franjas rojas y blancas y las estrellas blancas sobre fondo azul relatan la historia del país, de su espíritu indomable y de su amor a la libertad”. Los Estados Unidos son una de las naciones que más apego tiene a este tipo de símbolo nacional que, según sus interpretaciones, contendría en su despliegue de colores y estrellas toda una historia legendaria y constituiría en sí misma una alegoría. El mismo George Washington lo relató en los siguientes términos: “Tomamos las estrellas del cielo, *el rojo de nuestra madre patria*, separándolo con franjas blancas para de esta manera indicar que nosotros nos hemos separado de ella, y las franjas blancas pasarán a la posteridad como símbolo de la libertad”³².

La “madre patria”, la “*mère Patrie*” o la “motherland” se refiere, en cualquiera de las tres lenguas, a la nación “madre” con la que se relaciona un grupo de individuos, bien por ser su lugar de nacimiento o el origen de su grupo étnico. Se emplea además para señalar la relación histórica, política y cultural entre las colonias y los colonizadores. De nuevo, se produce una apropiación de un término del campo semántico del parentesco para construir una relación simbólica, generada desde el lenguaje, que familiariza al invasor, obviando precisamente lo específico de toda invasión: la violencia y las opresiones impuestas al colonizado.

Por otro lado, si pensamos que los perfiles que se insinúan en los límites del dibujo de Duchamp se corresponden, como se ha dicho, con los de Washington y Lincoln, la alusión a estos personajes estaría también justificada. Puesto que Washington fue el ideólogo de la bandera, así como el primer presidente de los Estados Unidos tras vencer a los colonos; Lincoln, por su parte, fue el encargado de mantener la unidad de los estados tras una de las contiendas más duras libradas en los Estados Unidos y, si bien se le recuerda como el presidente que abolió la esclavitud, este objetivo fue más bien la excusa para conseguir el apoyo necesario, tanto interno como externo, para la unificación. A nivel formal volvemos a encontrarnos con el uso del perfil silueteado como retrato, cuya particularidad aquí sería, no obstante, su indefinición. Es así que este emerge de manera un tanto informe, como resultado de un ejercicio de antropomorfización del dibujo de la costa. Por un lado se antropomorfizan los límites del estado, por otro se identifican, siendo que este reconocimiento tiene que ver, a su vez, con la difusión simbólica de los perfiles (a través, por ejemplo, de monedas o billetes). Es necesario reparar nuevamente en el uso de la metonimia (autor por obra); la conformación de los estados es obra de ambos presidentes, por lo que territorio y artífices de la construcción de dicha frontera aparecen solapados.

No hay que pasar por alto tampoco el “gran” ejercicio escultórico (de 5,17 km²) culminado el 31 de octubre de 1941 en el monte Rushmore. Nos referimos al Mount Rushmore National Memorial, en el que



Fig. 2. Una de las ilustraciones populares de la época de Betsy Ross cosiendo la bandera.

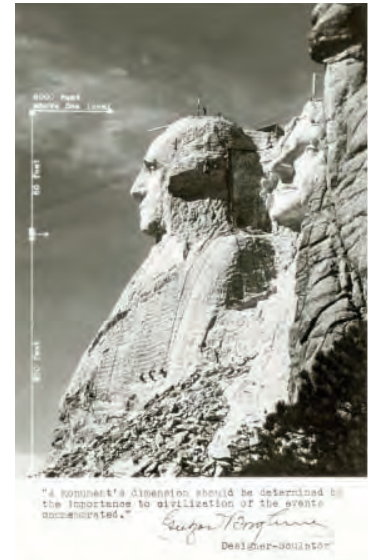


Fig. 3. Mount Rushmore National Memorial (1941).

³² En <http://www.ushistory.org>. [Consulta: 25 de noviembre de 2013]. El subrayado es mío.

bajo las premisas de la representación mimética tradicional se excavaron en la montaña de granito los bustos de los presidentes estadounidenses que representan los primeros cincuenta años de la historia de la nación (George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt y Abraham Lincoln). La obra “faraónica”, en la que se emplearon diez años de trabajo a manos de unos cuatrocientos trabajadores, resultó además bastante controvertida por realizarse sobre un monte considerado sagrado para los indios lakotas. El 4 de julio de 1943, fecha para la que se realiza el encargo a Duchamp, estaría muy próximo a la inauguración del memorial, por lo que no resulta tampoco descartable un guiño en el uso que este hace de los perfiles de Washington y Lincoln –además, la disposición en el monte Rushmore se abre y se cierra con ellos– al situarlos sobre el “terreno” del mapa; unos perfiles que superarían con creces el tamaño de la montaña (fig. 3) para ocupar literalmente toda la superficie nacional y contruados, eso sí, mediante un trapo sucio. El asunto en sí es bastante complejo ya de partida, puesto que hablamos de un monumento, un memorial concretamente, que se inscribe sobre el propio territorio, labrando la historia desde el acto de producir huella. El rastro generado moldea, pero también demarca, una acción tampoco muy alejada, aunque más rotunda y duradera, del acto de enarbolar una bandera para señalar el terreno conquistado. Los rostros en la montaña colocan al hombre blanco sobre el terreno, extrayendo su imagen de la roca socavada, pero y también se dibujan sobre el horizonte (proyectan un horizonte). Esta excavación en el paisaje nada tiene de arqueológica, sino que más bien dinamita, y esto fue literal, el pasado anterior, para, desde la *tabula rasa*, imponer y legitimar su memoria, perpetuándola sobre un terreno sentenciado a ser borrado para surgir siempre como nuevo.

La obra de Duchamp resulta, por tanto, todo menos inocente. Su homenaje al Día de la Independencia se remonta a esa bandera símbolo de la independencia con sus trece estrellas, siendo precisamente estas las que dispersa por toda su superficie, alejándolas de la agrupación del conjunto y de paso, de cualquier tipo de orden. Por añadidura, los clavos-alfileres sobre las que están colocadas nos recuerdan también al tipo de demarcación usada en los mapas militares para señalar las conquistas efectuadas. De tal manera que lo que se estaría minando es el sentido de unidad culturalmente construido y reforzado desde la simbología establecida, en este caso aglutinada en torno a una bandera; donde la unificación no es fruto del consenso, sino que la alianza es forzada y sellada a través del derramamiento de sangre. Resultado de un similar procedimiento, las trece barras rojas intercaladas con blanco han perdido su “forma” para convertirse en una masa “informe”³³ donde el espacio blanco, símbolo de la libertad, ha desaparecido. Desde este punto de vista, la mancha roja de sangre seca se podría corresponder, como hemos visto antes, con el rojo de la *peau* de los nativos, o desde otra perspectiva y en palabras del propio G. Washington, con “el rojo de nuestra madre patria”, ya que la bandera inglesa es roja³⁴. Así, en un doble sentido, separa de los nativos invadidos y despojados de la “madre tierra” y separa del colonizador. En cualquier caso, en la operación efectuada por Duchamp se descolocan claramente los significantes y sus correspondientes significados, desestructurando el relato “mítico” que envuelve a la bandera, para presentar una versión menos edulcorada y artificiosa de los hechos, “forzando al límite el artificio o llevándonos a la ruina...”

Podemos señalar varias estrategias que estarían operando: una, deconstruir lo que culturalmente para los estadounidenses es un símbolo histórico que constata su momento fundacional como estado; esto se lleva a cabo a través de la deformación (lo informe), el desorden y la suciedad, es decir, volviéndola abyecta; y dos, colocar una alegoría allí donde operaba un mito, en la que se incluiría al Otro –tanto la mujer como el indígena– del que no se habla –y que además no tiene voz, no se le deja voz– por medio de la huella (la sangre). Dicha sangre se muestra desde el fragmento, un desecho lejano y omitido que emerge a la superficie para fisurar el monumento.

³³ Lo entendemos en el sentido bataillano de “lo informe”.

³⁴ La bandera del Reino Unido surge de la mezcla de banderas de Inglaterra, Escocia e Irlanda. La de Inglaterra (St. George’s Cross) presenta una cruz roja sobre fondo blanco. Por otro lado, la Marina británica (Royal Navy) organizaba la flota hasta 1864 en función de los colores de la bandera, en la que el escuadrón rojo era el más poderoso.

Duchamp incluye aquí, al igual que en otras de sus obras –la más representativa es *La fuente* (1917)–, la maniobra del giro. En este caso es de 90 ° en lugar de los 180 ° con los que hace girar el más famoso de sus *ready-mades*. Los giros, al igual que lo cóncavo y lo convexo, o por seguir con el urinario, el receptáculo que es a su vez fuente (recibe y da), marcan un modo de hacer reiterado en la praxis de Duchamp, donde dichos replanteamientos obedecen a un mismo tipo de presupuestos: el cuestionamiento del régimen de visión y percepción occidental; una problemática que arranca con el cubismo, pero que Duchamp planteará sobre la base de otras estrategias técnicas (podríamos detectar la reelaboración de estrategias cubistas también a través del collage, con el uso del trapo). La apertura de esta pregunta afecta, a su vez, a cuestiones de género, o en este caso también de identidad nacional y de memoria histórica. Lo particular aquí es que es la imagen misma la que le sirve para cuestionar el régimen de visión, por lo que podríamos hablar de montaje y, en este sentido, de imagen dialéctica. Para Benjamin, el montaje conseguiría actuar contra la ilusión cuando se evidencia el artificio³⁵, por lo que puede ser una de las estrategias para hacer funcionar la imagen dialéctica, cruzando o yuxtaponiendo pares binarios de signos (lingüísticos), como historia/naturaleza, donde se cruzarían direcciones³⁶. De hecho, esta imagen dialéctica podría también hacer uso de imágenes arcaicas para identificar aquello que es históricamente nuevo en la “naturaleza” de las mercancías³⁷, lo cual parece asimilarse bastante a los mecanismos que operan en *Alegoría de género*.

Volviendo sobre el título mismo y sobre la idea de hablar de otro modo sobre el género o hablar del otro género y, tal como habíamos señalado, si contemplamos el *drap-peau* como la sábana o trapo (higiénico), la mancha que recuerda a la sangre podría reexpedirnos tanto a la menstruación como a la pérdida de virginidad. Desde esta última la analogía apuntaría hacia el terreno virgen violado, o tal vez, más en la línea de la broma (deslizada) duchampiana, a la exhibición de la “honra”. La bandera como símbolo del país y su identidad nacional establecería, por deslizamiento, un paralelismo con el himen (tela-piel) como señal de la honra conservada que se relaciona con una identidad socializada relativa a la limpieza-pureza que conlleva la virginidad, y que sitúa al sujeto (femenino) dentro del orden social. El paño (o la sábana nupcial) que se muestra en algunas culturas con la mancha de la sangre exhibe la pérdida de la virginidad, una pérdida que ha sido previamente legalizada en la unión matrimonial. De tal manera que el izado del trapo o la sábana refuerza el orden social, pero y he ahí lo análogo: señala una conquista del terreno virgen, la frontera-himen traspasada. El símil no sería gratuito³⁸, puesto que el hecho de retomar la antigua bandera, de trece estrellas, hace patente la alusión a una unión histórica (en este caso entre estados) igualmente legalizada desde el poder, aunque forzada y con derramamiento de sangre incluido; donde dicha sangre no es, sin embargo, considerada como resultado de la violencia perpetrada, en tanto que la unión se veía luego camuflada por el festejo de la anexión (festejo que se sigue perpetuando en el calendario cada Cuatro de Julio). En el deslizamiento metonímico que se lleva a cabo, esta unión entre estados aludiría a la unión matrimonial y a la sábana con sangre izada como señal de honra, donde igualmente la sangre tampoco implica un daño –más bien lo obvia, es una sangre sin herida– sino que señala la unión legalizada, equiparándola así a las llevadas a cabo desde el estado y donde la violencia tanto física como simbólica es sometida a un acto de borrado. Subyace por tanto a toda esta elaboración el tema de la “conquista”, en ese doble sentido: sexual y política. Un tema este que reaparece múltiples veces como trama en Duchamp, tanto en su biografía como en su obra, encarnado en la figura del *célibataire*. De hecho, en su *Paysage fautif* (1946), dos años posterior, encontramos de nuevo un territorio “trazado” o “conquistado”, esta vez mediante su esperma. El paisaje *fautif* emerge así como una conquista “fallida”, “culpable”, generada desde la huella, desde la separación, desde el *écart*.

³⁵ BUCK-MORSS, 1995, p. 84.

³⁶ *Ibidem*, p. 77.

³⁷ *Ibidem*, p. 84.

³⁸ Recordemos también que el día en que se “agregan” las estrellas en caso de que se hayan “unido nuevos estados es el Cuatro de Julio”.



Fig. 4. Perfil que aparecía en los *half-disme*, que parecía corresponderse con el de Martha Washington.

ción, al menos este mes, y mostrando su sangre menstrual, culturalmente asociada además al peor de los venenos⁴⁰.

Nos quedaría por tratar una posibilidad más de lectura de la pieza. Como exponíamos al principio, aunque la idea era acercarnos a los dispositivos activados por Duchamp, a medida que nos adentramos en el misterioso collage, éste propulsa cierta atracción a desvelar cierto enigma que lo envuelve; y quedaba algún cabo suelto, como es el de la inscripción trasera. En un juego de letras muy similar al de *L.H.O.O.Q.* (1919) que coloca debajo de la Mona Lisa, en *Alegoría de género* escribe *S.D.T.R.H.DR.*⁴¹, y como comentamos no hay entre las notas publicadas de Duchamp ninguna referencia a esta inscripción. Lo único que podíamos era probar a pronunciar las letras en francés, siguiendo las pautas de otros juegos fonéticos⁴² de los que sí quedó muestra del desarrollo en las notas. Guiándonos por un patrón similar nos quedaría algo así como *c'est de terrage d'air*. El término *terrage* es hoy día poco empleado, pero si nos remontamos al *Littre*, diccionario clásico del francés de 1880 y de uso corriente en la generación de Duchamp, encontramos varias entradas⁴³. La primera de ellas se refiere a un derecho feudal por el que el señor de las tierras tiene derecho sobre lo allí producido. Justamente, en esta entrada aparece un uso antiguo del término en una especie de refrán popular: *Mieux [mieux] vault uns jaians qu'uns pages, et deux dismes que uns terrages*. Si reparamos en la segunda parte (valen más dos *dismes* que unos *terrages*) topamos con otra extraña coincidencia, los *dismes* eran también unas monedas estadouni-

³⁹ Nos remitimos en el empleo del concepto de lo abyecto a Kristeva siguiendo el hilo de lo analizado por Pabst, recordar, no obstante, brevemente la posición de Judith Butler para quien lo abyecto supone un espacio indisociable de la propia matriz normativa que lo produce: “esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invisibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invisible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales– el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión de autonomía y a la vida”, en Judith BUTLER, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós-Argentina, 2008, pp. 19-20. Otras teóricas del postfeminismo como Susan Bordon, Peggy Phelan o Karen Shimakawa se han acercado al concepto de lo abyecto para afrontar los análisis de los márgenes que perturban lo normativo.

⁴⁰ PABST, 1995, p. 353.

⁴¹ Aparece en la descripción del Pompidou, como citábamos al principio, una misteriosa inscripción en la obra, *S.D.T.R.H.DR.* Siguiendo los modelos de los juegos de palabras y letras que aparecen en las notas de Duchamp, si leemos las letras con su pronunciación francesa resulta algo así como *c'est de terrage d'air*. En francés, el término *terrage* alude a un derecho feudal que tenían ciertos señores (terratenientes) de sustraer los productos de las tierras que estaban bajo su dominio. Pero también puede significar *épannage de terre sur une parcelle pour en accroître la fertilité ou augmenter l'épaisseur de terre arable*, es decir, una suerte de esparcimiento, expansión, de tierra sobre una parcela para aumentar la fertilidad del terreno. La *terrage* de aire puede leerse de múltiples maneras, incluyendo que air en francés alude también al espíritu (pensamos en el espíritu nacional). Dejamos al lector que establezca sus conexiones.

⁴² El interés de Duchamp por los juegos de palabras, los dobles sentidos y los juegos también fonéticos se traslada a muchas de sus obras y anotaciones; recordemos también su admiración hacia el gran prestidigitador de la lengua francesa, el escritor Raymond Roussel que había causado gran impresión entre surrealistas y dadaístas y cuya influencia ha seguido extendiéndose entre los aficionados a “maquinar” con el lenguaje: los letristas o el OULIPO, por citar algunos.

⁴³ Émile LITTRÉ, “Terrage”, *Dictionnaire de la langue française*, París, L. Hachette, 1873-1874. Versión electrónica creada por François Gannaz [en línea], <http://www.littre.org/definition/terrage> [Consulta: 25 de noviembre de 2013].

denses que se pusieron en circulación tras la fundación del Estado y en los que Washington acuñó el perfil de la primera dama, Martha Washington (fig. 4)⁴⁴. Si volvemos con atención sobre la imagen parece, o hay bastantes posibilidades de que el perfil que varios de los análisis atribuyen a Lincoln se corresponda, en realidad, con el de *lady* Washington. Esta contrajo matrimonio con el presidente en segundas nupcias. De la primera relación le quedaban dos hijos –de los cuatro que tuvo–, y no tuvo, sin embargo, descendencia con Washington, por lo que no resulta, después de todo lo dicho, fuera de lugar el conectar la libertad reproductora de la que hablábamos, formulada a través de la regla como emancipadora, con la regla de la primera dama; siendo así aplicables a la anécdota muchos de los elementos señalados. Por otro lado, Martha Washington era una rica terrateniente que había heredado una verdadera fortuna de su relación anterior, por lo que también se especulaba en el momento sobre los beneficios que dicha alianza reportaba a George Washington⁴⁵.

En la siguiente entrada del diccionario, *terrage* tiene que ver con rellenar, colmar el terreno para aumentar su fertilidad, y en términos político-militares consolidar el derecho (la propiedad) sobre un terreno; por lo que seguimos transitando por unos ámbitos muy similares y muy próximos a las reiteradas temáticas de Duchamp respecto a las relaciones matrimoniales y a los compromisos con la reproducción. La familia *ready-made* que elige Washington es similar, desde ahí, a la anexionada por Duchamp, una mujer que ya ha tenido hijos con otro.

La alegoría del género seguiría tendiendo sus hilos hacia los mismos lugares que solapan lo íntimo y lo político⁴⁶ y coloca a los Estados Unidos en el lugar de un estado reapropiado, “consolidado” a través de anexiones y con una historia igualmente fabricada, ya-hecha: *ready-made*. El *terrage* de aire evoca desde la sugerente multiplicidad de significados que aglutina un parejo despliegue de conexiones, donde lo que permanece siempre presente son las relaciones entre la tierra, los bienes (dinero mediante) y las mujeres, como capital intercambiable en las alianzas y fuerza reproductora.

Antropológicamente, como bien expuso Mauss⁴⁷, las mujeres son los primeros bienes usados como intercambio entre tribus⁴⁸ y, también, en las invasiones y colonizaciones constituyen el “terreno” a “ferti-

⁴⁴ Los *half-disme* (medio-disme) se acuñaron en 1792 por orden de G. Washington. Las leyendas cuentan que usó su propia vajilla de plata (el ajuar) para acuñar los primeros. Hay también disparidad en cuanto al retrato de la “Libertad” que aparece de perfil, que para muchos se correspondería con el de su esposa Martha Washington; otras fuentes hablan directamente de que el perfil es el de la primera dama. Su imagen aparecía ya en otras monedas anteriores y será también usada en billetes.

⁴⁵ Por lo que nos remite a un matrimonio donde dicha alianza implica además una transacción económica pero también política y de “uso de la tierra”. Como desde la antropología señala Leach: “Las reciprocidades de las obligaciones de parentesco no son meramente símbolos de alianza, también son transacciones económicas, transacciones políticas, concesiones de derechos de domicilio y uso de tierras. No es posible dar un cuadro útil de “cómo funciona un sistema de parentesco” sin considerar simultáneamente todos estos aspectos de la organización de parentesco”. Leach (1971), citado en Gayle RUBIN, *El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo*, México, Nueva Antropología, 1986, vol. VIII, pp. 60-61 [en línea], <http://omegalfa.es/buscador.php>. [Consulta: 30 de octubre de 2013].

⁴⁶ Opto por esta categoría porque se desmarcaba de la dicotomía privado/público que aparentemente nos remite a una cuestión de propiedad y de derechos (de ley) más obvia. Entre la intimidad y lo íntimo vuelvo a realizar otra elección, fundamentada en que la intimidad vuelve a articular una reificación de lo designado, mientras que lo íntimo nos permite hablar de una relación, de un espacio relacional –aquí me acojo a lo enunciado por Foessel–. Sin embargo, dicha terminología tampoco parece acabar de completar, o de ser del todo precisa para los planteamientos. Para mayor precisión del uso de ambos vocablos y sus problemáticas consultar Ana POL., *Poéticas desde el trauma y los afectos. Articulaciones de otras voces [auto]biográficas entre-guerras*, Tesis doctoral dirigida por Tonia Raquejo, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015 [en línea], <http://eprints.ucm.es/30670/> [Consulta: 18 de enero de 2016].

⁴⁷ Marcel MAUSS, *El ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Buenos Aires, Katz, 2010 [1925].

⁴⁸ Como revisa Gayle Rubin: “No es difícil, ciertamente, hallar ejemplos etnográficos e históricos del tráfico de mujeres. Las mujeres son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas y vendidas. Lejos de estar limitadas al mundo “primitivo”, esas prácticas parecen simplemente volverse más pronunciadas y comercializadas en sociedades más “civilizadas”. Desde luego, también hay tráfico de hombres, pero como esclavos, campeones de atletismo, siervos o alguna otra categoría social catastrófica, no como hombres. Las mujeres son objeto de transacción como esclavas, siervas y prostitutas, pero también simplemente como mujeres”, en RUBIN, 1986, pp. 23-24.

lizar” o ultrajar por el enemigo (mediante la violación) para consolidar –hacer sólida– la conquista y/o visibilizar su poder. La consolidación por medio del aire es, desde esta perspectiva, una clara paradoja que consigue tejer hábilmente la ironía. El aire, a su vez, vuelve sobre la idea de *inframine*: contactos, separaciones, anexiones.

De una manera u otra, en cualquiera de las formas en las que la obra reexpide los significados, estos se multiplican y construyen un terreno ambiguo donde el mayor mérito proviene de la superposición de los términos que operan en la imagen. Donde dicha superposición incide, de manera especial, en la correlación que se entabla entre la esfera política y la íntima, no estando nunca separadas, sino en continuo deslizamiento y apareciendo en ambos juegos de poder que se ejercen mediante unos usos simbólicos y unas terminologías análogas. La intimidad se acoge a unas leyes y a unas “reglas” que aparecen veladas (cubiertas por la gasa), enmascaradas por una “independencia” celebrativa; pero donde lo que descansa bajo esa sábana *drap-peau* es un lecho que, como el de *Procusto*, nos recorta, estira o anexiona a su antojo, conveniencia y en su “beneficio”.

ANA POL es licenciada en Bellas Artes (Universidad de Salamanca) y Antropología (Universidad Autónoma de Madrid). Doctora en Bellas Artes con la tesis “Poéticas desde el trauma y los afectos. Articulaciones de otras voces [auto]biográficas *entre-guerras*” (Universidad Complutense de Madrid). Su investigación artística se despliega en torno al trauma y los afectos en las praxis artísticas y sus implicaciones en el acto creativo. Es profesora en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca desde el año 2006..

Email: anapol@usal.es

Pintura y música en la obra de Víctor Mira: el ciclo *Beethoven Quinta Sinfonía*

Painting and Music in the Work of Victor Mira: the Cycle *Beethoven Fifth Symphony*

David Cortés Santamarta

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2015
Fecha de aceptación: 21 de febrero de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 191-211
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.008>

RESUMEN

El artista español Víctor Mira (1949-2003) dedicó a lo largo de la década de 1990 un extenso conjunto de obras a la *Sinfonía n° 5* de Beethoven. En ellas incorpora los signos de las notas iniciales de la partitura, tradicionalmente identificadas como “motivo del destino”. Mira reflexiona en sus pinturas sobre las dimensiones históricas y simbólicas de la sinfonía, además de plantear una singular apropiación subjetiva, relacionada con su propia enfermedad. En el presente texto se examinan las claves del diálogo entre música y pintura tal y como se manifiestan en la serie de Mira sobre la sinfonía de Beethoven, relacionándolas con obras de Vasili Kandinski, Arnulf Rainer, Mauricio Kagel o Dieter Roth basadas en el mismo compositor.

PALABRAS CLAVE

Pintura. Música. Neoexpresionismo. Notación musical. Iconografía.

ABSTRACT

Throughout the 1990s, the Spanish artist Victor Mira (1949-2003) produced an extensive group of works based on Beethoven's *Symphony n° 5*. In these paintings, Mira incorporates the musical symbols of the initial notes of Beethoven's score, which were traditionally identified as the “Fate motif.” Mira reflects on the historical and symbolic dimensions of the symphony and also outlines a subjective singular appropriation, related to his own illness. This study examines the essential components of the dialogue between music and painting as they are manifested in Mira's creations on the symphony by Beethoven. In addition, it analyzes other works on the same subject by Wassily Kandinsky, Arnulf Rainer, Mauricio Kagel and Dieter Roth.

KEY WORDS

Painting. Music. Neo-Expressionism. Musical notation. Iconography.

En la trayectoria del artista español Víctor Mira (1949-2003) la música ocupó un lugar privilegiado. Mira exploró las relaciones entre las esferas de la pintura y de la música principalmente en dos grandes conjuntos de obras que dedicó respectivamente a las cantatas religiosas de Johann Sebastian Bach y a la *Sinfonía n° 5* de Ludwig van Beethoven. Que ambos ciclos se sitúen bajo el mismo título que el referente musical del cual parten, evidencia con claridad la voluntad del artista por proponer un diálogo con la especificidad de las pro-



Fig. 1. Víctor Mira, *Beethoven Quinta sinfonía*, 1994, óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm., col. particular.

pías composiciones. Ese diálogo constituye no sólo una traslación y analogía entre dos disciplinas, sino también una reflexión sobre el estatuto y los sentidos que históricamente han asumido esas obras musicales, así como un proceso de apropiación subjetiva e íntima de las mismas por parte de Mira¹. En este texto se aborda el análisis del conjunto dedicado a la sinfonía de Beethoven (fig. 1) y su relación con las obras de otros artistas del siglo XX dedicadas al compositor alemán.

La elección de ambos músicos, Bach y Beethoven, no responde exclusivamente a una cuestión de afinidad o gusto personal. El peculiar periplo de Mira, iniciado en ciudades españolas como Zaragoza, Madrid y Barcelona, transcurrirá desde 1975 en el ámbito cultural germano. Heidelberg, Zurich y, finalmente Munich fueron las ciudades donde estableció sucesivamente su residencia, que alternó con estancias en Barcelona. Ello supuso un encuentro, inmersión y cuestionamiento de dos tradiciones culturales, la germana y la española, cuyas líneas de tensión Mira activó, siempre críticamente, en su creación. Bach y Beethoven, erigidos en principales repre-

sentantes de la gran tradición musical alemana, no son así sólo compositores, sino que devienen en signos de una identidad nacional. De hecho, tanto en sus procedimientos pictóricos como en sus propuestas estéticas, Mira estaba más próximo a las corrientes neoexpresionistas que en aquel momento dominaban el arte alemán, y que pudo conocer en primera persona, que al panorama artístico español². En ese sentido, el frecuente uso de la cita o de las referencias artísticas al pasado —en este caso musicales— adquiere en la creación de Mira un sen-

¹ En la ponencia “BachBeethoven/BeethovenBach: Música y pintura en la obra de Víctor Mira”, presentada en el *III Curso de Iconografía Musical UCM. Iconografía musical contemporánea*, celebrado en la Facultad de Geografía e Historia de la UCM entre el 21 y el 23 de noviembre de 2007, expuse un primer análisis de esas cuestiones que, desarrolladas, constituyen el núcleo del presente estudio.

² En cierto modo, el comentario de Francisco Calvo Serraller en 1985 sobre la compleja recepción de la figura y de la obra de Mira en España continúa siendo válido para referirse a la trayectoria posterior del artista, incluyendo su suicidio en 2003: “Sin duda, Víctor Mira, extraño solitario, ha provocado inquietudes e incomodidades más de una vez. Por eso, quizás, ha tenido que pagar el precio de la distancia para que su obra pudiera ser asimilada”, en *Víctor Mira por dentro y por fuera*, Barcelona, Galería Joan Prats (catálogo de la exposición celebrada de marzo a abril de 1985), 1985, p. 6. Sin embargo, esa asimilación no se ha cumplido plenamente y, desde luego, no en el ámbito crítico o historiográfico. Los textos sobre la obra de Mira, en su mayoría publicados en catálogos de galerías comerciales, no están concebidos como investigaciones de carácter académico. El de Joachim Petersen, incluido en el catálogo de la exposición *Madre Zaragoza*, Diputaciones de Huesca, Teruel y Zaragoza (exposición celebrada entre el 23 de mayo y el 30 de septiembre de 1990), 1990, pp. 13-35, es el que más se aproxima a tal planteamiento, si bien está dedicado exclusivamente al periodo comprendido entre 1987 y 1990. El propósito de mi tesis doctoral, en curso de realización y en la que se inscribe el presente texto, es precisamente llenar ese vacío historiográfico a través de un análisis de la totalidad de la obra de Mira, de su lenguaje artístico y de su iconografía, que Petersen, en el referido texto, califica acertadamente de “hermética”.

tido que le aleja sustancialmente del eclecticismo estilístico y del nomadismo referencial, con frecuencia irónico o distanciado, dominante en otras corrientes pictóricas contemporáneas, como la transvanguardia italiana o el de muchos pintores del propio escenario español. Esas referencias constituían en Mira un modo, provocador, indagador o celebrativo, de posicionarse ante un tejido cultural, con un profundo compromiso y reflexión que entrañaba una activa valoración de la memoria. Actitud no lejana, pues, de la de creadores alemanes como Joseph Beuys, Georg Baselitz o Anselm Kiefer, para los que la confrontación con las dimensiones traumáticas de la historia de su país se imponía como una de las funciones esenciales de la práctica artística.

Al contrario de lo que sucede en otras series de Mira, cuya realización se solapa cronológicamente o cuyos distintos motivos llegan a dialogar en un mismo lienzo, en el caso de los ciclos dedicados a Bach (fig. 2) y a Beethoven, se produce

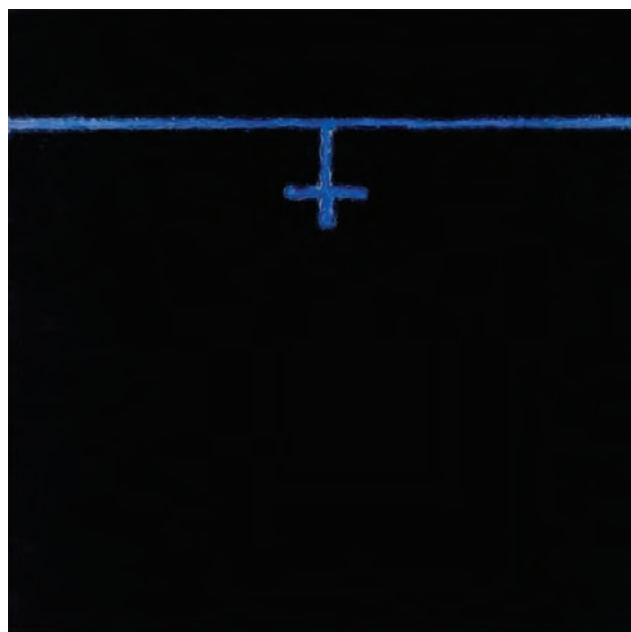


Fig. 2. Víctor Mira, *Bachcantata*, 1991, óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm., col. particular.

una clara cesura, de modo que a partir de 1993 las obras sobre las cantatas desaparecen casi completamente de la producción del artista y son sustituidas por aquellas que giran en torno a la sinfonía beethoveniana, iniciadas un año antes. No obstante, las dos series establecen entre sí una estrecha relación de complementariedad, que se percibe tanto en sus planteamientos formales como en sus significados o en su ejecución material. El propio pintor confirmó esa complementariedad al calificar los dos conjuntos como “mi gran díptico alemán”³. La aproximación de Mira convierte a los dos compositores en signos de la identidad cultural alemana –una identidad cuyo prestigio se asienta tradicionalmente en la música– y asimismo propone todo un campo de referencias instaurado a partir de la polaridad entre ambos.

En esa polaridad Bach y Beethoven responderían a dos concepciones diametralmente opuestas de la labor creativa: aquella sometida a unas funciones sociales y litúrgicas muy estrictas, las de la iglesia luterana en el caso de las cantatas de Bach, concebidas *solí Deo gloria*⁴, y la sinfonía de Beethoven, convertida en paradigma de una subjetividad en conflicto ligada a la noción de genio tal y como fue elaborada en la estética occidental precisamente a partir del músico alemán. En ese sentido, la idea de comunidad latente en las cantatas bachianas, y que Mira había subrayado en las obras inspiradas en ellas, donde se planteaba polémicamente la concepción en el ámbito protestante de la música como lenguaje privilegiado de encuentro con la divinidad y de la afirmación de la fe a través del canto congregacional, es reemplazada por la del sujeto excluido y aislado del cuerpo social que expresa tal enfrentamiento en su creación. También la autosuficiencia del material musical, cuyos códigos y posibilidades contrapuntísticas son exploradas hasta sus últimas consecuencias por el compositor barroco, se opondrían al impulso de ruptura que atraviesa y tensa el lenguaje beethoveniano.

La concepción de esa dualidad puede detectarse en exégesis procedentes de ámbitos muy distintos. Así, el director de orquesta alemán Wilhelm Furtwängler, una de las principales figuras de la interpretación

³ Víctor MIRA, “A través del barro”, en *En España no se puede dormir*, Barcelona, Galería Miguel Marcos, 2001, p. 93.

⁴ Con las iniciales de esta locución latina, S.D.G., “Gloria a Dios sólo”, Bach finalizaba las partituras manuscritas de sus composiciones religiosas.

musical del siglo XX, opuso la dimensión épica de la música de Bach, cuya “fuerza serena y continua de la acción combinada de las líneas melódicas y del progreso armónico representan un grado óptimo de fluidez”⁵, a la dramática de Beethoven “en cada tema de las obras de Beethoven, en cada frase, se despliega un destino”⁶. En sus aforismos, el filósofo rumano Emil M. Cioran plantea la obra de Bach como manifestación de una perfección que, al ser atributo exclusivo de una divinidad inexistente, transmuta la música bachiana en único y paradójico garante de una trascendencia imposible –“Cuando escuchamos a Bach, vemos germinar a Dios. Su obra es generadora de divinidad”⁷–, frente a la música de Beethoven, que sería la expresión desbordante de una vida interior: “Beethoven vició la música: introdujo en ella los cambios de humor, dejó que penetrara en ella la cólera”⁸.

Aun en la diversidad de sus planteamientos, procedentes del ámbito de la interpretación musical o del pensamiento, se detecta en ellas un fondo común, que también gravita en las palabras de Mira referidas a los dos compositores: “Por un lado, Bach como padre de poderosa arquitectura estabilizadora al que se acude en busca de consuelo, y, por otro, Beethoven, el hermano que te comenta sus cuitas, con el que se puede hablar de asuntos íntimos y encontrar en él un verdadero corazón. Dos voces que se sucedían en diálogo cotidiano”⁹.

Mira propone, a través de esta metáfora familiar, una apropiación afectiva de ambas músicas, en un gesto de proximidad que tiende ante todo a abolir la distancia que, por un lado, su estatuto de obras maestras y su inscripción en un incuestionable e intocable canon occidental han impuesto, pero también a oponerse a la condición de fetiche cultural o de mercancía que esas composiciones musicales han adquirido en el ámbito de la industria cultural. Todo ello parecería impedir cualquier experiencia o apropiación creadora. Y eso es precisamente lo que Mira quiere activar a través de sus obras. No es otro el sentido del “diálogo cotidiano” que a lo largo de años el artista va a establecer en su taller, primero con las cantatas de Bach y luego con la sinfonía de Beethoven.

En su texto de introducción al libro de estampas que dedicó a la *Sinfonía n.º 5*, iniciado en 1993 y editado en 1995, Mira concretó el origen de su interés por la partitura beethoveniana:

El conflicto planteado por la sinfonía de Beethoven me impulsó a comenzar la realización de esta serie: la lucha contra el destino. Se trata de una lucha contra el mundo físico, una lucha que abarca la creciente sordera de Beethoven y su sonoro mundo interior cargado de imágenes tonales en la misma medida que su idea de Dios.

Aunque quizás no se perciba, el eje interior que da forma al libro es como un diálogo entre dos posibles caminos para encontrarse con el destino.

Uno es el propio camino seguido por Beethoven: valerse de los sentimientos de su gran alma para cambiar el destino. El otro es aquel recorrido por Job: una aceptación muda y completa del dolor impuesto por el destino.

Quizás Beethoven, en su cuarto movimiento, nos quería transmitir la comprensión de que el triunfo de la completa realización del ser humano solo es posible mediante una reconciliación con el propio destino¹⁰.

El complejo sistema de referencias que Mira desarrolla a lo largo de su ciclo de obras parece originado, al menos inicialmente, por la necesidad de recobrar esa subjetividad en conflicto que la sinfonía de Beethoven expondría de manera paradigmática. La experiencia del sufrimiento adquiere una importancia decisiva en la aproximación de Mira. Y en ese sentido cabe destacar el trazo rojo, casi sanguinolento, que

⁵ Wilhelm FURTWÄNGLER, *Conversaciones sobre música*, Barcelona, Acantilado, 1991, p. 30.

⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁷ Emil M. CIORAN, *De lágrimas y de santos*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 65.

⁸ Emil M. CIORAN, *Silogismos de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 115.

⁹ MIRA, 2001, p. 93.

¹⁰ Víctor MIRA, Herbert BLOMSTEDT, *Beethoven: Quinta Sinfonía*, Leipzig, Galería Beck & Eggeling, 1995. Presentado dentro de un cofret, el libro contiene diez estampas de 47 x 34,5 cm, al aguafinta y carborundo sobre papel Creysse, acompañadas por textos de Víctor Mira y Herbert Blomstedt. Firmado a lápiz y numerado en la justificación de tirada 75 ejemplares.

atraviesa la vibrante superficie amarilla en numerosos lienzos de la serie. Esa sangre no sería sino una manifestación extrema de un vínculo vital que el artista pretende restablecer frente a la neutralización, institucional o mercantil, de la partitura.

La tradición según la cual el motivo inicial de la obra de Beethoven se identifica con el destino se convierte así en el estímulo principal del ciclo de obras de Mira. Ya la primera biografía de Beethoven, escrita por su secretario Anton Felix Schindler y publicada a los pocos años del fallecimiento del compositor, impuso este significado al motivo musical que ha determinado la recepción de la sinfonía desde entonces: “El compositor proporcionó la clave de estas profundidades cuando un día, en presencia del autor, señaló el comienzo del primer movimiento y expresó en estas palabras la idea fundamental de su obra: “Así el destino llama a la puerta”¹¹.

En sus obras Mira recoge literalmente el motivo musical con el que comienza la partitura y lo traslada al dominio pictórico, convirtiéndolo en el elemento plástico principal de las múltiples variaciones que realiza. La sencillez de tal trasposición es sólo aparente. Mira elabora a partir de ella unos juegos tan sutiles como ricos en torno al propio estatuto de la notación musical. Las cuatro notas que conforman el enérgico motivo, tres corcheas y una blanca, que da inicio a la sinfonía conservan en las obras de Mira su función o carácter utilitario –de acuerdo al código mediante el cual la nota musical en una partitura registra la duración de un sonido y su ubicación en el pentagrama determina la altura– pero asimismo se emancipan de tal constricción y adquieren simultáneamente el valor de un puro signo plástico. En las pinturas de la serie *Beethoven Quinta Sinfonía*, aun desvanecido el pentagrama, las notas pueden leerse como música, es decir, siguen operando en cuanto representación simbólica de un sonido, y contemplarse como trazos que poseen una entidad plástica propia. La más habitual traslación pictórica del motivo musical, tal y como aparece en un lienzo de 1994 (fig. 1), presenta cada una de las notas como resultado de un impulsivo trazo con pigmento muy diluido que estalla, más concentrado, en la cabeza ovalada de la nota y que se expande en una trayectoria levemente inclinada a lo largo de la cual el pigmento va desvaneciéndose para formar la plica. Una línea horizontal sobre las tres corcheas equivale al corchete ligado de las mismas, mientras que una línea diagonal las separa, al modo de una barra de compás, de la última nota, formando, o más bien sugiriendo, un ángulo cuyos vértices nunca llegan a unirse. Mira no se ocupa de caracterizar la última nota, una blanca, frente a las corcheas, pintándola del mismo modo que aquellas, optando así por potenciar un inmediato efecto gráfico general frente a los detalles, lo que conduce inexorablemente la mirada del espectador de izquierda a derecha, en la misma dirección que si estuviera leyendo un pentagrama (fig. 3). Ese sentido de unidad plástico es resultado de la estilización formal a la que Mira ha sometido el motivo musical. Una suerte de extrema síntesis lograda no sólo a través de la simplificación de las notas musicales, sino también gracias a la rápida ejecución de las mismas: cada uno de sus componentes (cabeza y plica, corchete y barra de compás) ha sido realizado con un único, veloz y ágil trazo. De hecho, el diálogo entre los ámbitos musicales y pictóricos que las obras de Mira exploran puede expandirse hasta afirmar que el *tempo* que determina la ejecución pictórica de esos trazos es exactamente el mismo que Beethoven determina en la indicación del primer movimiento de su sinfonía: *Allegro con brio*. Un mismo dinamismo les impele.



Fig. 3. Motivo inicial de la *Sinfonía n° 5* de Beethoven.

¹¹ Anton Felix SCHINDLER, *Beethoven as I Knew Him*, Nueva York, Dover, 1996, p. 14.

La neutra homogeneidad gráfica de la nota, tal y como queda fijada en una partitura impresa, resulta, a través de este procedimiento pictórico, revocada, y la nota retorna así al previo impulso cursivo que poseía en la partitura autógrafa, cuando estaba animada por la irregular –más o menos agitada o fluyente– vibración del trazo que la mano del compositor dejaba sobre el papel durante la composición. Es muy probable que Mira conociera los manuscritos de Beethoven y los examinara desde la mirada de un pintor, más como un dibujo donde se acumulan los trazos que como una partitura. Y esos manuscritos se caracterizan precisamente –frente a la nítida limpidez que exhiben los de Bach o Mozart– por la vehemencia de la escritura y por la superposición de correcciones o revisiones, lo que, unido a las frecuentes tachaduras y rectificaciones, los transforman a menudo en una convulsa y densa acumulación de signos al borde de lo ilegible que documentan directamente lo que también otros testimonios de sus contemporáneos corroboran, esto es, la dificultad del proceso creativo de Beethoven, que él mismo asumía como una lucha. Las numerosas versiones que se conservan en torno al motivo inicial de la *Sinfonía n.º 5* en las partituras autógrafas de Beethoven hasta alcanzar la definitiva fórmula musical, tan sólo cuatro notas, pueden ser consideradas de hecho como un preciso paradigma de tal labor. Los manuscritos y anotaciones del compositor adquieren así un valor que cabe calificar tanto de analítico, al permitir investigar la génesis, alternativas y transformaciones de un material musical que, heredado de los moldes del clasicismo, parece oponer resistencias a la nueva poética beethoveniana, como de biográfico, al testimoniar una compulsión creativa que no resulta ya inmediata o gozosa, sino que, por el contrario, está atravesada por una insistente exigencia y perturbación que derivan tanto de la inédita densidad y originalidad de su lenguaje, como de la progresiva sordera del autor quien, ante la imposibilidad de componer al piano, se verá obligado a fijar y registrar sobre el papel cada acorde imaginado¹². Las partituras devienen un sismógrafo de ese “sonoro mundo interior cargado de imágenes tonales” que Mira quiere plasmar en sus lienzos. Que en la mayor parte de las obras de Mira el motivo musical está ejecutado con pigmento negro, bien sea mediante un óleo muy diluido en el caso de los lienzos o de tinta en aquellas realizadas sobre el papel, no hace sino acentuar aún más ese vínculo con la tinta utilizada por el compositor en la escritura de las partituras originales. Pero en los lienzos la vibración de la escritura beethoveniana se transforma necesariamente, dado el gran formato de muchos de ellos, en vehemente gestualidad. La nota no es ya registro del movimiento de una mano apresurada, sino resultado del rápido desplazamiento del brazo que se enfrenta al amplio soporte pictórico. De ahí que los bordes de las notas nunca presenten unos contornos precisos sino que, por el contrario, sean enormemente irregulares, se desvanezcan absorbidos por la especial textura del soporte o estallen en un expansivo goteo por el impacto brusco del pincel contra el lienzo. Y sin duda ese resulta un poderoso modo de emular visualmente la enérgica intensidad sonora que posee el motivo musical y que tales notas convocan.

La sencilla y rotunda figura musical con la que comienza la *Sinfonía n.º 5* es enunciada dos veces con intensidad –marcado *ff*– por toda la cuerda y los clarinetes al unísono a lo largo de los cinco primeros compases de la partitura. Su presencia resulta tan irrevocable como enigmática. Las cuatro notas, tres breves y una larga, no sólo están precedidas de un silencio en cada una de sus apariciones, sino que sobre la blanca se sitúa una fermata que alarga su duración, aún más durante su repetición, al aparecer unida con una ligadura a otra blanca. No será hasta el sexto compás cuando el oyente pueda percibir la verdadera tonalidad de la pieza, *Do menor*, que se había mantenido tonalmente ambigua en esa enunciación inicial, así como el impulso rítmico que *in nuce*, poseía el contundente motivo y que, incontenible, habrá de expandirse en las diversas secciones de la orquesta a lo largo del agitado *Allegro con brio*. Toda la potencialidad, tensión y *pathos* que se desplegarán a lo largo de la sinfonía están compendiadas en este breve motivo. Potencia concentrada y comprimida. En los cuatro movimientos Beethoven consigue una extraordinaria integración motivica inédita en el género sinfónico, a partir del tratamiento en múltiples variantes de esta

¹² Sobre los manuscritos de Beethoven como documento para analizar su proceso creativo véase Lewis LOCKWOOD, *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

célula inicial, desarrollada en paralelo a una suerte de dinámica direccionalidad determinada por el progresivo paso del Do menor hasta la tonalidad de Do mayor con la que concluye la pieza.

Aunque la veracidad de los testimonios de Schindler haya sido severamente cuestionada, la identificación del motivo inicial de la *Sinfonía n.º 5* con la llamada del destino revela cómo ya para los contemporáneos de Beethoven la radical novedad del mismo parecía exigir un significado que fuera más allá de una exclusiva lógica musical que, por otra parte, tal interpretación no refuta. La conclusión en Do mayor respondería a un triunfo o reconciliación con el destino, un destino al que además se alude con frecuencia en la correspondencia y escritos de Beethoven coincidiendo con el momento en el que empieza a sufrir los primeros síntomas de su sordera y que no harán sino incrementarse con el paso del tiempo. Desde el célebre “Quisiera coger al destino por el cuello. Esta vez no conseguirá doblegarme”¹³ de la carta dirigida a Wegeler hasta el *Testamento de Heiligenstadt*, donde la actividad artística se revela como la única defensa frente a la tentación del suicidio y al “duro destino”¹⁴ que el compositor debe afrontar.

La tradición interpretativa musical alemana, en su doble acepción de exégesis teórica y de práctica musical, tal y como se personifica en el director de orquesta Wilhelm Furtwängler, elevarían la *Sinfonía n.º 5* a la condición de piedra angular del repertorio y de la identidad cultural nacional germana. En el ensayo titulado *Beethoven y nosotros*, Furtwängler destaca la singular excepcionalidad de la obra:

El comienzo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven no es un comienzo ordinario. Al contrario, es tan extraordinario que, en su género, ocupa un lugar único en la historia de la música. No estamos aquí ante un tema en el sentido corriente del término, sino ante cuatro compases que se enfrentan al movimiento entero, que cumple la función de un motivo, un motivo en forma de epígrafe escrito en letras gigantescas. Cada expresión empleada, a la que Beethoven pone música, parece decir: Así llama el destino a la puerta¹⁵.

Esa función de epígrafe que Furtwängler atribuía al motivo inicial se manifestó asimismo en sus interpretaciones musicales de la sinfonía, al introducir una evidente cesura entre la segunda fermata y la continuación del resto de la partitura¹⁶. La metáfora de Furtwängler, al referirse al motivo como una especie de cartel escrito en grandes caracteres, resulta especialmente adecuada para caracterizar el tratamiento plástico que Mira emplea al trasladar las notas musicales al soporte pictórico. En los lienzos las notas cumplen la función de signos gráficos, casi como un rótulo, que exigen tanto ser vistos como leídos. Y su lectura no es otra que la que Mira enfatizó: la lucha contra el destino¹⁷.

Pero el comienzo de la partitura tiene también otras interpretaciones. Según el testimonio de un discípulo de Beethoven, el pianista Carl Czerny, habría sido el canto de un pájaro silvestre, la oropéndola, escuchado durante un paseo por el Prater de Viena, el que habría inspirado al compositor el motivo de la sinfonía¹⁸. Ese uso del canto de los pájaros como referencia compositiva –cuya plasmación más evidente habrá de producirse en el siglo XX con la obra de Olivier Messiaen– puede relacionarse con los planteamientos de la *naturphilosophie*, que Schelling desarrolló en las mismas fechas en las que Beethoven compuso sus sinfonías y que tendría una gran influencia en la filosofía del arte y la estética alemanas de la época. Según Schelling, la naturaleza presentaría distintos estadios de desarrollo de conciencia y voluntad, que se extenderían desde, en su estrato más inferior, la inconsciencia total de la tierra y del mundo mineral hasta, pasando por las plantas y los animales, la autoconciencia humana, que a través de la creación artística daría voz y forma a esas fuerzas

¹³ Reproducida en Jean y Brigitte MASSIN, *Ludwig van Beethoven*, Madrid, Turner, 1987, p. 121.

¹⁴ *Ibidem*, p. 131.

¹⁵ Wilhelm FURTWÄNGLER, *Ton und Wort*, Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1954, p. 223.

¹⁶ Tal y como puede comprobarse en un registro del sello Tahra que recoge tres grabaciones de la *Sinfonía n.º 5* interpretadas por Furtwängler (1937, 1943 y 1954).

¹⁷ MIRA Y BLOMSTEDT, 1995.

¹⁸ MASSIN, 1987, p. 714. Si bien en la referencia original Czerny parece referirse a un escribano cerillo, en la traducción al castellano de la obra de Massin, que Mira leyó y que conservaba en su biblioteca, el término utilizado es el de oropéndola.



Fig. 4. Oropéndola europea (*Oriolus oriolus*).

de la naturaleza. De acuerdo a los planteamientos estéticos de Schelling, el artista debería, en palabras de Isaiah Berlin, “indagar dentro de sí, adentrarse en las fuerzas oscuras e inconscientes que habitan en su interior y sacarlas a la luz de la conciencia mediante una violenta y agónica lucha interior”, lo que resultaría en que “las únicas obras de arte valiosas (...) serían aquellas que, al igual que la naturaleza, expresan las pulsaciones de una vida no plenamente consciente”¹⁹. Desde esos parámetros, la inscripción del canto de la oropéndola en la *Sinfonía n.º 5*, al igual que las alusiones a la naturaleza en la contemporánea *Sinfonía n.º 6*, pueden interpretarse no como una referencia más o menos programática, trivial o anecdótica a la naturaleza, sino como la demostración del complejo proceso existente entre las fuerzas naturales y la obra de arte, mediado siempre por la capacidad, exclusiva del genio, para llevarlo a término.

En las obras de Mira esta versión que sitúa el canto del ave como el origen del motivo principal de la *Sinfonía n.º 5* se incorpora a través de la restringida elección cromática. Son tres los colores que dominan, en su práctica totalidad, la serie: amarillo, negro y rojo. Y esos son los colores del plumaje –unos intensos amarillo y negro, muy llamativos para un ave de latitudes europeas–, y pico –rojo brillante– de la oropéndola europea, *Oriolus oriolus*, cuyo nombre proviene precisamente de su vistoso color (fig. 4). Al igual que sucedía en el tratamiento del sintético motivo gráfico que transcribía las notas musicales, Mira activa mediante esa drástica reducción cromática un gran número de posibilidades significativas. Esos colores son simultáneamente los de la oropéndola, completan cromáticamente la tríada de colores primarios junto a la dualidad azul-negro privilegiada en el ciclo dedicado a las cantatas de Bach, y se corresponden con los de las franjas de la bandera tricolor alemana. A ello hay que añadir la inmediata asociación de la sangre con el rojo que se aprecia en algunos lienzos, donde el pigmento muy diluido resbala por la superficie formando una suerte de mancha irregular que se desliza verticalmente, como sangre fluyendo de una herida, o en diagonal (fig. 5), como un rastro sanguinolento, o que conforma una franja horizontal de desvanecidos contornos ejecutada con la pintura tan fluida que se conservan las huellas de las burbujas formadas por el rápido proceso de secado sobre la tela (fig. 1).

La presencia de la sangre y la herida en la obra de Mira es frecuente. Ya sea mostrada directamente –las piernas asaetadas de san Sebastián o las distintas crucifixiones– o bien aludida mediante un apósito que es más una marca de sufrimiento que una promesa de curación. Pero en esta serie la sangre fluye, como si el apósito no hubiera podido contenerla. Además de transmitir el efecto de una sucesión temporal, la franja se asemeja formalmente a la disposición horizontal de un pentagrama donde hubiera quedado anulado cualquier vestigio de la estricta geometría de sus cinco líneas paralelas para convertirse en una sangrienta corriente. Las obras en torno a la partitura de Beethoven se inscribirían en esa concepción del “dolor como fuerza impulsora”²⁰ que tensa la totalidad de la trayectoria creativa de Mira, bajo la cual también podría situarse al propio compositor que lucha contra fuerzas adversas, tal y como quedó establecido ejemplarmente en la tradición romántica alemana. La sangre sería pues una señal de dolor y del conflicto que atraviesa cada uno de los compases de la sinfonía beethoveniana.

Pero esa irrupción de la sangre, tan evidente en los lienzos de la serie, parece apuntar también otro sentido, que se torna una de las claves esenciales para comprender tanto las propias obras como el valor y el significado que para el pintor entrañaba ese enfrentamiento con la idea de destino que la partitura de Beethoven simbolizaba. A comienzos de la década de 1990 a Mira se le diagnostica que está infectado con

¹⁹ Isaiah BERLIN, *The Roots of Romanticism*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 98.

²⁰ Título de un dibujo de 1986 reproducido en Víctor MIRA, *Trepitant les flors*, Barcelona, Llibres del Segle, 1994, p. 171.



Fig. 5. Víctor Mira, *Beethoven Quinta sinfonía*, 1992, óleo sobre lienzo. 140 x 120 cm, col. particular.

el virus del sida. La sangre, como uno de los fluidos portadores del virus, se había convertido en una de las metáforas privilegiadas de la enfermedad. En el ensayo sobre el sida de Susan Sontag, la escritora estadounidense subraya esa identificación: “La vida misma –la sangre, los fluidos sexuales– es portadora de contaminación. Estos fluidos son potencialmente mortales”²¹. Al interpretar las obras de Mira desde esa metáfora, los violentos estallidos rojos sobre la irradiante superficie amarilla se aparecerían como la sangre infectada que, en combinación con el motivo musical, convocan la amenaza de un único destino: la muerte. En la serie *Beethoven Quinta Sinfonía*, la motivación subjetiva, tan decisiva para su realización, no es expuesta como inmediata confesión biográfica –al modo en que Mira había reflejado su vida en los lúgubres personajes de grandes orejas de finales de la década de 1970, o como lo hará posteriormente en las series *Moods* e *Imágenes binoculares*–, sino que, por el contrario, se cifra en un lenguaje de equívoca simplicidad.

La enfermedad también está en el origen del oscuro y desasosegante ciclo de *Antihéroes*, que Mira empieza a elaborar contemporáneamente al ciclo sobre Beethoven y donde los personajes tendidos sobre camastros no son ya sino residuos en el umbral mismo de la muerte. El propio pintor indicó el vínculo entre ambas series: “Mientras trabajaba en esta nueva serie escuchaba dentro de mí una música que siempre me había obsesionado: la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Esta es, precisamente, la música del *Antihéroe* que lucha por modificar su destino”²². En un *collage* de 1998 (fig. 6) Mira confirma visualmente tal conexión. Sobre un soporte de cartón, las notas musicales del motivo del destino, recortadas en tela, destacan con sus vibrantes colores rojo y amarillo frente a la negra opacidad del fondo. A la izquierda, inscrita en un círculo realizado con arpillera, yace la tosca silueta de un antihéroe burdamente modelada con tierra y piedras. Una malla de gallinero metálica, en siniestra ambivalencia, la resguarda o la aprisiona.

Finalmente, los tres colores dominantes en el conjunto del ciclo *Beethoven Quinta Sinfonía*, coinciden también con los de la bandera alemana. Mira ya había elaborado el potencial político e ideológico de las banderas nacionales en las obras pertenecientes a la serie *Interior español con exterior holandés*, de mediados de la década de 1980. Aquí la estrategia de incorporación es más ambigua, precisamente para posibilitar la convivencia de múltiples sentidos. El diálogo pictórico que Mira establece con la sinfonía de

²¹ Susan SONTAG, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996, p. 155.

²² Carta de Mira al autor, 6 de abril de 1999.



Fig. 6. Víctor Mira, *Antihéroe y Quinta Sinfonía*, 1998, técnica mixta sobre cartón. 80 x100 cm., col. particular.

Beethoven es asimismo un diálogo con esa ideología en la que el compositor adquiere el estatuto de emblema de la cultura nacional alemana. Planteamiento que empezó a forjarse ya en el siglo XIX, pero que adquiere sus dimensiones más siniestras durante el régimen nazi, cuya política cultural situó la música en el centro de sus intereses propagandísticos al considerarla como la expresión artística donde se manifestaba de manera más indiscutible la supremacía del arte alemán y de la raza aria. Alemania sería así “la nación más musical de la Tierra”, en palabras de Joseph Goebbels, pronunciadas durante una alocución radiofónica al comienzo de la Segunda Guerra Mundial²³. No es casual que el motivo de la *Sinfonía n.º 5*, cuyo patrón breve-breve-breve-larga coincidía en el código morse con la letra V, fuera utilizado por los aliados para significar la V de la victoria en su combate contra las potencias del eje. La música de Beethoven se convertía de este modo también en un espacio de lucha simbólica, marcada por las huellas de la catástrofe histórica.

En las obras de Mira toda esa diversidad de sentidos asociados a los tres colores dominantes parecen fusionarse. La saturación semántica provocada por los distintos referentes se corresponde con la extrema saturación cromática que las obras irradian. Y es precisamente tal conjunción, en su exceso, la que cuestiona cualquier aproximación exclusivamente retiniana o visual a las mismas. La percepción se ve invadida y desbordada por el poderoso y perturbador efecto óptico. Mira emplea el amarillo de cadmio –que ocupa generalmente toda la extensión del lienzo y que opera como un soporte monocro-

²³ Citado por Pascal HUYHN en “...más oscuros los violines... El Tercer Reich y la música”, en *La música y el III Reich*, Pascal Huyhn (comis.), Barcelona, Caixa Catalunya (catálogo de la exposición celebrada del 26 de febrero al 27 de mayo de 2007), 2007, p. 12. En la misma publicación puede consultarse el ensayo de Esteban BUCH sobre la apropiación de la figura de Beethoven por parte de la política cultural del nacionalsocialismo “Beethoven y el Tercer Reich; perfil de un titán conservador”, pp. 48-59.



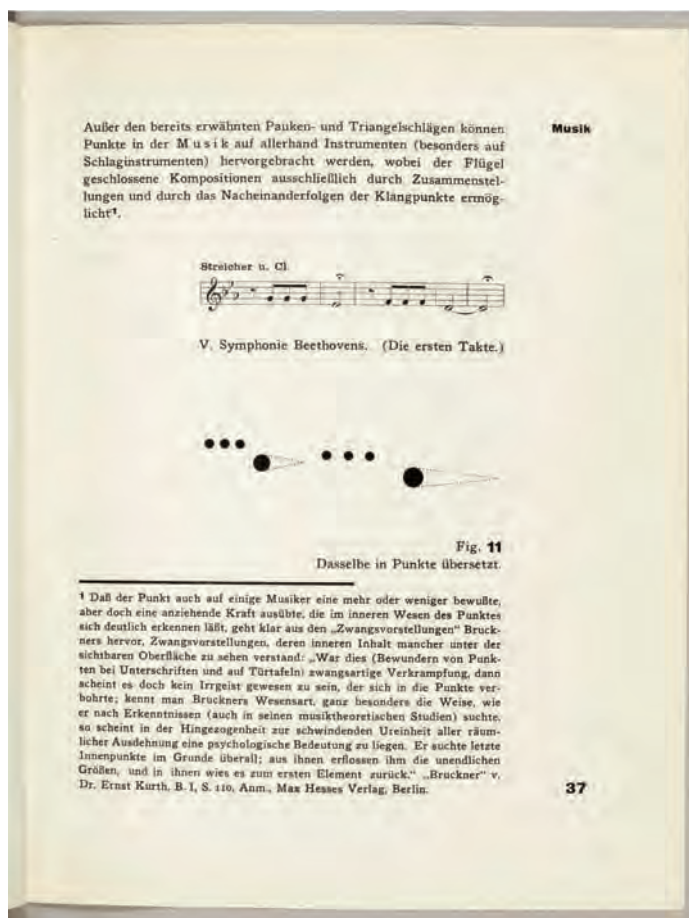
Fig. 7. Señal de precaución.

Furtwängler como “título escrito en enormes letras” hasta los estallidos de sangre— advierten de una amenaza. Resurge así, imbricada con el resto de referencias, la alusión al sida y a la enfermedad. Una enfermedad hondamente asociada además al contagio y al peligro. Mira manipula con sagacidad el vocabulario y los componentes habituales del diseño gráfico de señales, como la simplificación formal o la básica función comunicativa de transmitir con claridad un mensaje, pero logra que tales dispositivos adquieran, por el contrario, unas enigmáticas e inquietantes reverberaciones. Las referencias sólo están presentes en los lienzos para ser simultáneamente impugnadas por un turbador sentido que las supera y que se revela, insistente, en la agitación de cada pincelada. Los signos se convierten en presagios.

El potente efecto óptico del contraste cromático, en lo que no cabe sino calificar como una llamada de atención visual, podría considerarse también como un efecto análogo al ímpetu puramente acústico y sonoro que posee el motivo inicial de la *Sinfonía n.º 5*. De igual modo que en la escucha la enérgica enunciación, *ff*, del motivo por la cuerda y los clarinetes ejerce sobre el oído un efecto de una intensidad inédita —al irrumpir sobre un silencio que Beethoven ha marcado en la partitura y que, por esa misma indicación ya no se manifiesta como una simple y neutral ausencia de sonido sino que deviene un silencio que, tensado en una paradójica reverberación, anticipa y acentúa la aparición del motivo inicial—, así las gestuales pinceladas negras con las que Mira transcribe las notas musicales detonan en la mirada del espectador al contrastar con un amarillo que, convertido en superficie monocroma, resulta equivalente a ese tenso silencio. Nada sucede en esa superficie amarilla y vacía, tan sólo exhibe la presen-

mo sobre el que se inscriben los motivos musicales y las manchas rojas— en su máxima intensidad y pureza. El reverberante efecto de saturación que posee el amarillo se acentúa aún más mediante un restallante contraste cromático que resulta casi agresivo. La conjunción del negro y del amarillo produce un contraste máximo cuyo llamativo efecto explica su uso habitual como señal de advertencia y peligro: desde las banderas de cuarentena en la señalética marítima a las cintas de balizamiento policiales, desde los signos que avisan de sustancias tóxicas o explosivas a las señales genéricas de riesgo y precaución (fig. 7).

El uso de ese contraste entre negro y amarillo acercan el lienzo a lo que sería una suerte de señal o cartel donde unos signos abreviados —desde el motivo musical de Beethoven, caracterizado por

Fig. 8. Vasili Kandinski, *Punto y Línea sobre el plano*, 1926.

cia plástica de su propio color puro y saturado, pero es precisamente la irradiación que emana de ella lo que habrá de imantar y dotar de todo su impacto a la ulterior aparición de los signos –bien sean las notas o las manchas y estallidos rojos– de igual modo que el silencio auguraba el impacto sonoro del motivo en la sinfonía beethoveniana. El diálogo entre el dominio musical y el pictórico parece aquí ajustarse el *dic-tum* de Adorno según el cual “las artes sólo convergen allí donde cada una persigue puramente su principio inmanente”²⁴.

Precisamente uno de los principales artistas que en las vanguardias históricas exploró las relaciones entre música y pintura, Vasili Kandinski, se refirió al motivo beethoveniano en uno de sus principales textos teóricos, *Punto y línea sobre el plano*, escrito durante el periodo en el que fue profesor de la Bauhaus. Desde un enfoque analítico y formal, que sin embargo no abandona por completo las alusiones sinestésicas exploradas previamente en *De lo espiritual en el arte*, Kandinski propone en su ensayo una posible traslación gráfica de las notas musicales de la *Sinfonía n.º 5*. Al final del capítulo dedicado al punto como unidad plástica elemental, Kandinski estudia su presencia en otras artes, como la escultura, la arquitectura, la danza y, finalmente, la música. Para ello escoge diversos pasajes de la sinfonía de Beethoven, cuyos compases son reproducidos junto a una transcripción gráfica realizada mediante puntos. En el caso del motivo inicial de la sinfonía las tres corcheas equivalen a tres puntos de pequeño tamaño, mientras que la blanca es representada con un punto mayor del que surge un pequeño ángulo que transcribe la duración ampliada que el calderón denota (fig. 8).

También estos *Klangpunkte*²⁵, puntos sonoros, como los denominó Kandinski, parecen reactivarse en la aproximación de Mira a la partitura, algo que resulta especialmente evidente en las diez estampas que conforman el libro de estampas *Beethoven. Quinta Sinfonía*, editado en 1995 y acompañado de un texto del director de orquesta estadounidense, de origen sueco, Herbert Blomstedt. Sólo algunas de las imágenes del libro son recogidas posteriormente en lienzos o dibujos de formato más grande, mientras que otras responden más bien a la dinámica formal autónoma que se establece a lo largo del mismo y no volverán a reaparecer a lo largo del ciclo. Que Mira colaborara con un músico como Blomstedt –uno de los principales directores del siglo XX, muy ligado al gran repertorio centroeuropeo y nórdico y en ese momento titular de la Orquesta Sinfónica de San Francisco– corrobora la entidad del proyecto del pintor en su deseo por establecer un diálogo profundo entre los dominios pictóricos y musicales.

En vez de plantear un texto introductorio de carácter discursivo y técnico sobre la sinfonía de Beethoven o sobre su ejecución musical, Blomstedt optó por una escritura de pulso poético. Una prosa poética caracterizada por su extrema concisión –desde cinco breves frases a una sola palabra– que se corresponde perfectamente con la condensación y contundencia del lenguaje artístico de Mira. Así Blomstedt acompaña cada imagen con un texto que, partiendo de una referencia muy próxima y literal a los elementos plásticos de la misma, los enlaza, a través de súbitas alusiones, con la música y la figura de Beethoven. En su mirada sobre los signos se transparenta, como no podría ser de otro modo, su experiencia de director de orquesta que ha interpretado la *Sinfonía n.º 5* en numerosas ocasiones. Blomstedt mira la sucesión de las estampas como mira la sucesión de notas en el pentagrama, desde la indicación del silencio inicial a las corcheas y blanca que conforman el motivo, o el calderón con el que se amplía la sonoridad de esta última.

En el primer texto, referido a la cubierta del libro y que en buena medida cumple su misma función introductoria, Blomstedt subraya la ambigüedad de los campos asociativos vinculados al color amarillo. Por un lado, su dimensión como señal de peligro y por otro la energía desbordante y casi feroz que transmite:

²⁴ Theodor W. ADORNO, “Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura”, en *Escritos musicales I-III*, Madrid, Akal, 2006, p. 638

²⁵ Vasili KANDISKI, *Punkt und Linie zu Fläche*, Munich, Albert Langen Verlag, 1926, p. 37.

Amarillo, el color del colérico
 El color de advertencia
 El distintivo de todo lo proscrito
 Pero también el color del fuego, del verano y
 De la juventud

En la cubierta Mira propone una suerte de elemental presentación de los dos colores principales –negro y amarillo muy saturados– dispuestos en dos franjas verticales de bordes irregulares.

En la primera estampa del interior del *coffret* (fig. 9), el amarillo forma un círculo que levita sobre una masiva superficie negra y matérica, realizada con la técnica del carborundo. La forma circular, que reaparece en otras estampas de la serie, puede relacionarse directamente con los *Klangpunkte* o puntos sonoros del análisis de Kandinski. El texto de Blomstedt enfatiza las resonancias genésicas de ese gran círculo vibrante flotando en medio de una negrura casi cósmica. Pero asimismo el autor introduce, sutil y sagazmente, su condición de director de orquesta. Que la partitura de la sinfonía beethoveniana se inicie, no con una nota, sino con un silencio, como una nada primordial, confiere a la irrupción del motivo musical el sentido de un gesto de creación originaria:

El amarillo, tan dominante en el título, aquí concentrado
 La creación comienza

La segunda estampa (fig. 9) mantiene ese fondo cósmico sobre el que destacan el dinamismo de tres rápidas pinceladas, aguatinta sobre carborundo, que se corresponden con las corcheas del motivo del destino. La alusión al fuego sirve también a Blomstedt para introducir una directa alusión a la figura mítica de Prometeo, tan esencial a Beethoven como símbolo del héroe condenado, con un castigo terrible, por haber aportado la luz y el conocimiento a la humanidad²⁶:

Tres lenguas de fuego se desprenden del sol
 Caen como acentos astronómicos sobre la tierra
 Beethoven, el espíritu de Prometeo

La imagen que habrá de convertirse en matriz de numerosas variaciones en lienzos de mayor tamaño surge en la tercera estampa (fig. 9). Sobre el intenso amarillo cadmio se inscribe el motivo musical completo y la mancha roja de la sangre, cuya consistencia fluida es transmitida perfectamente por el efecto de la aguatinta:

Los tres acentos tienen un destino –¡un cuarto acento!
 Ha sido hallado el motivo del destino
 Sangriento rigor

Blomstedt introduce la indicación musical del primer movimiento de la sinfonía para referirse a la impetuosa franja sangrienta que atraviesa horizontalmente la siguiente estampa (fig. 9) tan próxima al lienzo de 1994:

Allegro con brio
 Una corriente incontenible

²⁶ A ese mito dedicó Beethoven su ballet *Las criaturas de Prometeo*, compuesto entre 1800 y 1801.



Fig. 9. Víctor Mira, *Beethoven: Quinta Sinfonía*, 1995, aguatinta y carborundo sobre papel. 47 x 34,5 cm., col. particular.

Un gigantesco círculo rojo evoca de nuevo el concepto de los *Klangpunkte* de Kandinski en la quinta (fig. 9), donde el fondo negro hace que Blomstedt recupere la metáfora cósmica e interprete la forma circular como el signo musical de la fermata o calderón:

Signos asombrosos en el cielo
 Se aproxima una catástrofe cósmica
 Todo se detiene en un inmenso calderón

La obsesiva proliferación del motivo del destino en la sexta imagen transmite el dinamismo y el ímpetu que propulsan la música a lo largo del primer movimiento de la sinfonía (fig. 9):



Fig. 10. Brazaletes para ciegos.

Pero el impulso hacia la victoria es imparable
La lucha continúa

Frente a la multiplicación previa, los signos del motivo musical ocupan la totalidad de la séptima, tensando sus límites y acentuando el ímpetu de la pincelada negra sobre el vibrante amarillo (fig. 9):

Realización

La existencia entera es puesta en juego

Nada de pensamientos contiguos –Ni de miradas de soslayo

En la estampa octava se evidencia el juego –inversiones cromáticas y variaciones formales– con el que Mira articula la lógica interna del conjunto. Si en la anterior aparecía el motivo musical completo, en la octava (fig. 9) sólo lo hacen las tres primeras notas, aún a mayor tamaño y enmarcadas por unos márgenes negros, ecos ampliados del vértice formado por el corchete ligado y la barra de compás en la formulación habitual del motivo. Ese movimiento diagonal y la ausencia de la cuarta nota generan una expectativa visual que conduce, necesariamente, a la siguiente imagen:

Condensación, engrandecimiento

Pero ¿hacia dónde? ¿Dónde está la nota del destino?

La novena estampa (fig. 9) muestra el extraordinario grado en el que Mira logra aunar simplicidad formal y densidad significativa. Tan sólo tres puntos negros sobre una franja amarilla recogen literalmente la llamativa disposición y los colores de los brazaletes distintivos que llevan los ciegos en Alemania (fig. 10). Al incorporar esa referencia Mira abre sin embargo un sugerente y enigmático abanico de asociaciones. El brazaletes es ya directamente aquello que tanto el contraste entre negro y amarillo como la sencillez de los signos sugería: una señal de advertencia. Desde un punto de vista formal responden con exactitud a las tres corcheas de la anterior imagen y se relacionan además con los planteamientos gráficos de Kandinski y su noción de puntos sonoros. Pero también, como la exclamativa interjección que Blomstedt proclama, Mira efectúa con ello una eficaz y potente traslación de sentido, metonimia visual, de modo que el signo para la ceguera se convierte en este contexto en indicación de otra carencia sensorial unida indefectiblemente a Beethoven, la sordera:

¡SORDO!

En los testimonios de Beethoven, especialmente en el conocido como *Testamento de Heiligenstadt*, la sordera surge como la más atroz manifestación de un destino concebido como fuerza destructora. La sordera obliga a Beethoven a la soledad, “debo vivir como un proscrito”, le incita al suicidio, “poco ha faltado para poner yo mismo fin a mi vida”, y a la vez es el estigma que le obliga a la creación, “es el arte, y sólo él, el que me ha salvado”²⁷.

Todo ello surge en la estampa que cierra el libro (fig. 9), donde una distorsionada máscara funeraria de Beethoven introduce por única vez una representación figurativa en la serie. En la exagerada frente se ins-

²⁷ MASSIN, 1987, p. 131.



Fig. 11. Arnulf Rainer, *Totenmasken Beethoven*, 1978, óleo sobre fotografía. 60.5 x 48.3 cm., col. particular.

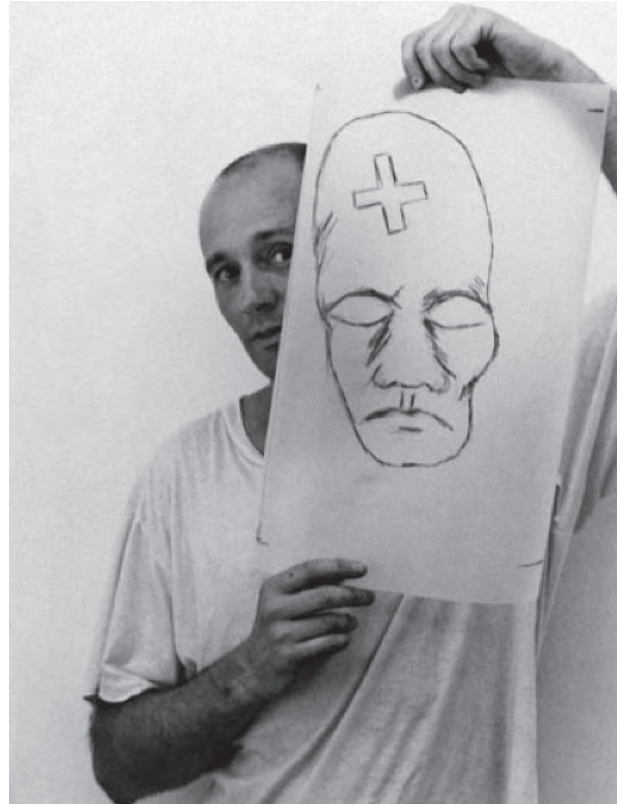


Fig. 12. Fotografía de Víctor Mira en 1994.

cribe una cruz roja, cuyo color destaca sobre la mezcla casi enfermiza –aguatinta amarilla sobre negro– que se extiende sobre el rostro. Blomstedt reafirma ese sentido fúnebre, pero también incorpora, mediante una cifrada alusión bíblica²⁸, la idea de una obra musical capaz de vencer a la muerte:

MUERTE

Pero la obra vive y nos ilumina

Así en la vida como en la música: ¡La cruz se alza!

La referencia a la máscara funeraria de Beethoven se sitúa dentro de la tradición del culto al genio desarrollado en Alemania desde finales del siglo XVIII, que convertiría estos moldes del rostro del cadáver de escritores o músicos célebres (Goethe, Schiller, Beethoven, Wagner) no sólo en un testimonio documental, sino en una especie de reliquia laica donde se mantendría la huella del alma del creador²⁹. La fascinación por las mascarillas funerarias se actualiza asimismo en las obras de la serie *Totenmasken* del artista austríaco-

²⁸ Romanos 14:8. “Si vivimos, vivimos para el Señor, y si morimos, morimos para el Señor: tanto en la vida como en la muerte, pertenecemos al Señor”. El conocimiento exhaustivo de los textos bíblicos no resulta extraño en Blomstedt, activo miembro de la iglesia adventista.

²⁹ Véase Emmanuelle HÉRAN, “Le dernier portrait ou la belle mort”, en *Le Dernier Portrait*, Emmanuelle Hérán (comis.), París, Réunion des Musées Nationaux (catálogo de la exposición celebrada del 5 de marzo al 26 de mayo de 2002), 2002, p. 36.

co Arnulf Rainer, realizadas entre 1978 y 1980 y que incluye precisamente una de Beethoven (fig. 11), en la que los crispados trazos de grafito y tinta amenazan con ahogar la imagen fúnebre, a la vez que pugnan por agitar sus inertes rasgos. Para Rainer estas mascarillas recogen una confrontación radical con la muerte: “El rostro del que sufre, del que acaba de fallecer, del que se ha liberado del sufrimiento, del que está en paz, del ausente y del putrefacto; aquí aparecen el horror y la rendición”³⁰.

Las obsesiones de Mira giran en torno a esas mismas cuestiones: la concepción del artista como genio, el conflicto como estímulo de la creación y el enfrentamiento con la muerte³¹. Un enfrentamiento que en el caso de Mira resulta directamente personal e inmediato. La fotografía (fig. 12) donde sostiene el dibujo preparatorio de esta estampa final, situando la máscara funeraria de Beethoven a la altura de su propio rostro, no es sino la más evidente manifestación de que ese registro de un cadáver, el de Beethoven, funciona asimismo como un autorretrato transferido. Un imposible y paradójico autorretrato, pues sería un autorretrato *post-mortem*.

No es casual que la iconografía del busto beethoveniano sea también o uno de los elementos recurrentes en la película experimental que en 1969 rodó el compositor y cineasta argentino Mauricio Kagel con motivo de la celebración al año siguiente del 200 aniversario del nacimiento de Beethoven. En el largometraje, titulado *Ludwig van*, Kagel desplegó diversas estrategias críticas para cortocircuitar esa lógica conmemorativa. La banda sonora, compuesta por el propio Kagel a modo de sonoro *décollage* a partir de las partituras beethovenianas, genera un elemento de distanciamiento que oscila entre lo grotesco y lo dramático, acompañando el retorno de Beethoven al presente de su ciudad natal, Bonn. La cámara subjetiva, al hombro, equivale a la percepción del propio compositor y registra su visita a su antigua casa, convertida en museo. En ella se acumulan los objetos personales, las efigies, reliquias y bibelots que dan cuenta del proceso de fetichización y mercantilización al que se ha sometido su memoria. Kagel invitó a artistas, más o menos cercanos al movimiento Fluxus, como Beuys, Roth o Filliou, para que crearan diversos entornos a modo de espectrales estancias de la vivienda. En medio del cuarto de baño, concebido por Dieter Roth, hay una bañera de zinc donde se amontonan bustos de Beethoven realizados con chocolate, azúcar y grasa (fig. 13). Si la bañera es una evidente referencia al pasado nazi –las medidas higienistas del Tercer Reich incluyeron el envío de una bañera a cada hogar alemán– y, por tanto, a la apropiación histórica de Beethoven como componente de la identidad nacional, los bustos comestibles y orgánicos suponen una enérgica denuncia de esa banalización al que la figura del creador queda reducida en la industria cultural. Tan comestibles como percederas, las cabezas son extraídas de la bañera, desmenuzadas y depositadas sobre las baldosas del suelo por unas manos cuya ritual gestualidad posee, sin embargo, un componente extrañamente trágico.

Que Mira, en la ya citada introducción al libro de estampas, señale que el “eje interior que da forma al libro es como un diálogo entre dos posibles caminos para encontrarse con el destino”³², añade aún otra posibilidad interpretativa al conjunto, de modo que la alternancia de los diversos signos –los círculos y las notas– a lo largo de las imágenes responderían a un ritmo formal que se correspondería con dos actitudes ante el destino y la muerte, la de Beethoven y la de Job. El impulso dinámico de las notas del destino frente al cerrado y estático contorno de los círculos serían así la estilizada transcripción de cada una de ellas. La serie completa de las estampas de Mira, junto a los textos de Blomstedt, fue expuesta en 1998 en la sede de la Gewandhaus de Leipzig para celebrar la titularidad del director al frente de la histórica orquesta alemana. En el concierto inaugural Blomstedt dirigió la partitura de Beethoven, en lo que supuso de ese modo una nueva conjunción de los ámbitos de la música y de la pintura.

³⁰ Arnulf RAINER, “Como si fuera definitivo. Sobre la serie de mascarillas funerarias”, texto de 1978 reproducido en *Arnulf Rainer. Campus Stellae*, Barbara Catoir (comis.), Santiago de Compostela, CGAC (catálogo de la exposición celebrada de octubre de 1996 a febrero de 1997), 1996, p. 90.

³¹ Mira conoció a Arnulf Rainer y visitó su taller. Testimonio de este interés por la obra del artista austriaco es el texto que escribió en 1991, titulado *Confesar es la ley de Rainer*, destinado al catálogo de una exposición celebrada en la galería Fandos de Valencia.

³² MIRA, BLOMSTEDT, 1995.



Fig. 13. Dieter Roth, *Bañera para "Ludwig van"*, bañera de zinc conteniendo 60 cabezas de azúcar, chocolate y grasa. 57 x 188 x 70 cm, 1969, Ludwigforum, Aachen.

En posteriores obras del ciclo *Beethoven Quinta Sinfonía*, Mira incorporó nuevos elementos plásticos a los ya habituales. Un lienzo de 1996 combina el motivo principal de la serie con un círculo realizado mediante una única pincelada (fig. 14). Esta forma, el denominado *ensō*, es uno de los signos esenciales del arte zen que los



Fig. 14. Víctor Mira, *Beethoven Quinta sinfonía*, 1992, óleo sobre lienzo. 140 x 120 cm., col. particular.

monjes y practicantes de esta tendencia del budismo desarrollaron en Japón a partir del siglo XVII. Círculo que en su simplicidad convoca múltiples sentidos, al tiempo que se resiste a una interpretación unívoca o cerrada.

En el budismo zen el *ensō* es simultáneamente un símbolo de totalidad y de vacío, pero también una señal de la iluminación del que ha alcanzado un estado elevado de conciencia, superando dicotomías y percibiendo la unidad de los fenómenos y el valor absoluto del presente. Un instante que el *ensō*, mediante su rápida ejecución –trazo veloz e irrevocable– expresa de modo directo y efectivo. Como en todo el arte zen, a la vez herramienta de meditación y enseñanza espiritual, el *ensō* no se concibe como una imagen destinada a la exclusiva contemplación estética sino como un dispositivo de meditación, que se actualiza no sólo en la mirada del espectador, sino también en la propia acción del que lo realiza. De hecho se considera que el carácter del artista, su estado de ánimo, o su grado de liberación del propio yo, se manifiesta en el modo de recrear un *ensō*. Su práctica se convierte de este modo en

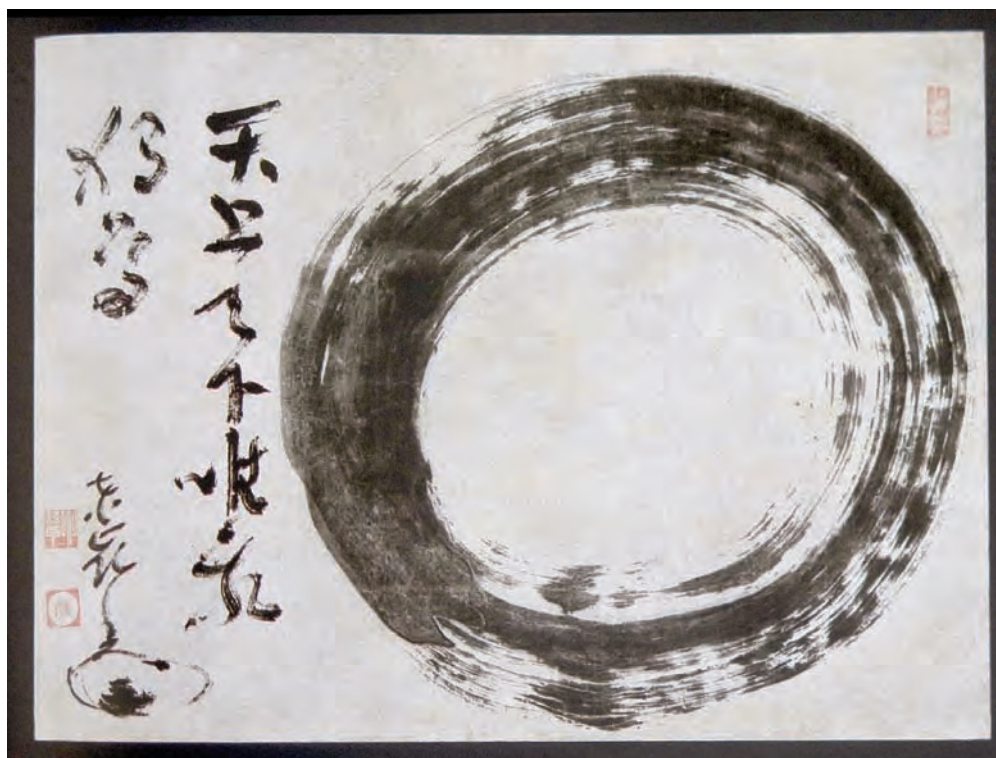


Fig. 15. Tōrei, *Ensō*, siglo XVIII, tinta sobre papel. 33 x 44 cm., col. particular.

una suerte de ejercicio espiritual. A pesar de la sencillez del motivo, las variaciones son inagotables. La cantidad y la densidad de la tinta, el grosor del pincel, el tipo de soporte, la velocidad del gesto, su dirección o intensidad, así como la opción de cerrar el círculo, completando totalmente su forma, o de dejarlo abierto, incorporando así la imperfección, la irregularidad o una posible apertura a lo infinito, producen resultados muy diversos. A ello se une su combinación con la caligrafía. Generalmente el *ensō* se acompaña por una inscripción procedente de un texto sagrado, de un poema o de uno de los paradójicos *koan* de la tradición zen. El *ensō* conduce al límite la búsqueda de lo esencial que el zen propugna. Un sencillo círculo que sin embargo sintetiza lo más complejo e inexpresable, un signo que se ejecuta con un único y veloz gesto, instantáneo y aparentemente espontáneo, pero que condensa una vida de práctica y dedicación, una imagen, en fin, donde el vacío y lo lleno, lo abierto y lo cerrado, la tinta y el papel tienden a rebasar sus polaridades³³.

Todo ello puede percibirse en un *ensō* (fig. 15) del monje zen Tōrei (1721-1792) donde el ímpetu de la pincelada, con una tinta gris, permite que la superficie del papel dialogue con la tinta, en lo que en la teoría estética oriental se denomina “blanco volador”. En su estudio sobre el arte zen, Stephan Addiss valora en esta obra “la notable combinación de espontaneidad y control, que produce un círculo que transmite a la vez un vivaz sentido de movimiento y un sentimiento de universal quietud”³⁴.

En el caso del lienzo de Mira, al pintor comienza su *ensō* en la parte superior, conduciendo la pincelada, enérgica y tensa, hacia la izquierda, y ejecutándolo con un pincel grueso muy cargado de pintura que mediante una extrema presión deja en el tramo inicial de su trayectoria circular un trazo muy

³³ Para una recopilación de diversos *ensō*, comentados y con una introducción que los inscribe en los planteamientos del budismo y de la estética zen, véase Audrey Yoshiko SEO, *Ensō: Zen Circles of Enlightenment*, Massachusetts, Weatherhill, 2007.

³⁴ Stephen ADDISS, *The Art of Zen*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1989, p. 137.



Fig. 16. Víctor Mira, *Beethoven Quinta sinfonía*, 1998, técnica mixta sobre cartón. 50 x 40 cm., col. particular.

compacto que progresivamente, al agotarse el pigmento, se adelgaza y se desvanece, lo que permite ver el amarillo cadmio entre las residuales huellas dejadas por los pelos del pincel. El círculo no se cierra: en el espacio entre los dos extremos Mira sitúa el motivo de la *Sinfonía n.º 5*, cuya notación musical cumple la misma función, y se asemeja formalmente, a los textos caligráficos de un *ensō* zen. Aquí la inscripción es inequívoca: el motivo musical asociado al destino. El círculo levógiro realizado por Mira parece articularse en torno al conflicto, tanto por la tensión que transmiten los acentuados contrastes entre sus extremos —uno espeso, denso e impenetrable y otro residual e irregular— como por la que emana de su direccionalidad, opuesta al natural movimiento del brazo³⁵, y de la sostenida presión con la que el pintor lo ha ejecutado. Si en el *ensō* se refleja un estado de ánimo, aquí Mira transmite su agitación existencial.

En el ciclo de obras sobre la *Sinfonía n.º 5* Mira incorpora plenamente los principios y técnicas de la tradición de la pintura de tinta sobre papel del budismo zen que habrán de resultar decisivos en algunas de sus series posteriores, como *Moods* o *Imágenes binoculares*³⁶. Frente

al gran valor concedido a la carga matérica que había dominado su obra durante la mayor parte de la década de 1980, en esas obras el artista aplica el pigmento muy diluido. La presencia del *ensō* en algunas pinturas no sólo certifica la fascinación de Mira por la tradición zen en esos ejemplos concretos, sino que también sirve para confirmar retrospectivamente que el uso de una pincelada fluida y del gesto irrevocable y decisivo que caracterizan desde su inicio la totalidad de la serie proceden de esa misma estética oriental.

El artista combina así en el ciclo dos tradiciones y estéticas muy distintas. Por un lado, la alusión a la figura del compositor que, desde el Romanticismo, se ha convertido en Occidente en emblema del creador que debe oponerse a las fuerzas del destino, concebidas como destructivas, para poder llevar a cabo su obra mediante un combate que entraña, fatalmente, dolor. Por otro una doctrina, el budismo, que trata de anular todo sufrimiento a través de la superación de las dualidades u oposiciones que una errónea percepción del mundo genera. Pero ante esos planteamientos tan opuestos Mira propone una singular mediación plástica que oscila entre la lucha y la reconciliación, entre el gesto pictórico como registro de un conflicto o

³⁵ Para el significado de la direccionalidad en la ejecución del *ensō*, véase SEO, p. 17.

³⁶ Los cuarenta dibujos realizados con gouache sobre papel titulados *Temas Zen* (37 x 50 cm), en los que Mira recoge algunos de los motivos esenciales del arte zen (el *ensō*, los tres hombres ciegos atravesando un puente, Daruma, etc) pueden calificarse más como ejercicios que como obras con entidad propia. Por otra parte, aunque están fechados en 1988, es mucho más probable que sean cronológicamente posteriores. La presencia de la estética zen en otras obras de la serie *Beethoven Quinta Sinfonía* se manifiesta asimismo en aquellas donde aparecen las tres formas básicas de esta práctica religiosa —círculo, triángulo y cuadrado— tal y como fueron representadas por el monje zen Sengai en el siglo XVIII (véase Daisetz T. SUZUKI, *Sengai. The Zen Master*, Nueva York, New York Graphic Society, 1971), o en aquellas donde las notas del “motivo del Destino” conforman una estilizada bicicleta, en una alusión cifrada al título del libro *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, de Robert M. Pirsig.

como resultado de una conciencia liberada. Es en esa misma oscilación, en ese mismo movimiento entre conflicto y aceptación, donde cabe situar la actitud del propio Mira en su condición de enfermo que debe elaborar la proximidad de la muerte. Sin duda a ello se refería cuando aludía, en el texto introductorio al libro de grabados sobre la sinfonía, a los diversos modos de enfrentarse al destino.

En una de las últimas apariciones del motivo de la *Sinfonía n.º 5*, un pequeño *collage* de 1998 realizado con telas pegadas sobre un cartón (fig. 16), Mira introduce una declinación inédita e inesperada en un conjunto eminentemente dramático, mediante un gesto que conjuga lirismo y humor. Sobre la basta superficie del tejido, el artista ha pintado con artificiosa exactitud dos ramas de las que cuelgan, con delicadeza, cuatro cerezas rojas cuya disposición coincide exactamente con las notas del motivo beethoveniano del destino. Esta mirada a lo ínfimo, en la que la capacidad de juego de la poética de Mira reaparece en toda su ligereza, adelanta el equívoco atractivo de las imágenes pintadas en los años previos a su suicidio en 2003. Su atractiva y vital apariencia no es sino el reverso de una tragedia interior. Incluso unos pequeños frutos signan un destino.

DAVID CORTÉS SANTAMARTA. Licenciado en Historia del Arte por la UCM y crítico musical. Ha sido profesor de Teoría e Hª del Arte en la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid (2006-2015). Comisario de los ciclos *Samuel Beckett: obra para cine y televisión* en el Museo Reina Sofía de Madrid y *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, celebrado en las Reales Atarazanas de Sevilla, Instituto Francés de Barcelona y Museo Reina Sofía de Madrid. Entre sus publicaciones destacan su labor como editor de los libros *George Benjamin* (OCNE, 2005) y *Sofia Gubaidulina* (OCNE, 2009), como co-editor de los catálogos *Samuel Beckett* (MNCARS, 2006) y *Con y contra el cine* (UNIA-SECC-Fundació Tàpies, 2008), así como sus ensayos incluidos en los libros colectivos *Hans Werner Henze. Komponist der Gegenwart* (Henschel, 2006), *Henze. Phaedra. Ein Werkbuch* (Wagenbach, 2007) y *Música y cine* (OCNE, 2010). Ha publicado asimismo en el Teatro Real de Madrid, la Semperoper de Dresde, la Orquesta Nacional de España, en los diarios *El País*, *La Vanguardia* y *Público*, y en las revistas *Ritmo*, *Claves de la Razón Práctica* y *Archipiélago*.

Email: davcortes@yahoo.es

La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta

The Emergence of Feminism in the 1970s Spanish Comic

Katia Almerini

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2015
Fecha de aceptación: 27 de diciembre de 2015

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 213-229
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.009>

RESUMEN

Durante los años setenta, el cómic español empieza a reflejar un cuestionamiento de género como consecuencia del movimiento feminista español que se había hecho visible después de la muerte de Francisco Franco. Este cuestionamiento de género determina una serie de transformaciones en el personaje femenino hasta entonces relegado a un rol subalterno, pasivo y como objeto sexual. El presente artículo investiga, en su primera parte, el papel de la mujer en el cómic antes de la eclosión del movimiento feminista, centrándose en el franquismo y en la Transición, estudiando la construcción cultural de sus tópicos y estereotipos. En su segunda parte se estudia la obra hecha por las dibujantes españolas que rompen los estereotipos machistas del cómic y abren a una innovación gráfica y de contenido. Para llevar a cabo esta investigación se han empleado revistas de cómics originales, ilustraciones ya publicadas y algunas inéditas, entrevistas y archivos privados.

PALABRAS CLAVE

Cómic Feminista. Feminismo. Tebeos. Ilustración. Transición.

ABSTRACT

During the 1970s, Spanish comics began to reflect gender questioning as a consequence of the Spanish Feminist Movement that arose after the death of Francisco Franco. This gender questioning led to several transformations in the female characters, until that moment mostly subaltern, passive and sexually objectified. In the first part, this article investigates the position of women in the comic before the Feminist Movement, focusing on Francoism and the Democratic Transition and revealing the cultural construction behind themes and stereotypes. Secondly, I consider the work of pioneer women authors who broke with misogynist stereotypes and were open to innovation both in terms of graphics and content. Research for this paper is based on the analysis of original comics, both published and unpublished illustrations, interviews and private archives.

KEY WORDS

Feminist Comic. Feminism. Tebeos. Illustration. Spanish Transition.

Introducción

Durante la segunda ola feminista, que en Europa se corresponde con el surgimiento del Movimiento de Liberación de la Mujer en las décadas de los años sesenta y setenta, algunas ilustradoras y artistas empiezan una primera y, hasta hoy, poco conocida nueva etapa en el cómic español, generando una transformación visual y de contenidos. Las novedades se reflejan tanto en la sociedad y la vida privada como en las artes y en el cómic que, como otros medios de comunicación, tenía una tradición y códigos propios. Cuando irrumpen el feminismo tienen lugar dos cambios principales en el cómic: el incremento en el número de mujeres que desempeñan el rol de dibujante en el sector y la transformación que produce la mirada feminista en el cómic, en sus representaciones, personajes, historias y lenguaje. Para comprender plenamente qué significa revolucionar un canon establecido es necesario siempre tener en cuenta la norma instituida y a qué necesidades culturales responde. En el presente estudio se plantea un recorrido histórico sobre el sujeto femenino en el cómic¹, desvelando sus representaciones y estrategias de elaboración considerando fundamental el estudio de las representaciones colectivas para desvelar lo que Roland Barthes en 1970 definió como “mistificación que transforma la cultura pequeño burguesa en naturaleza universal”². El punto de partida del trabajo es *El cómic femenino en España. Arte sub y anulación*, publicado en 1975 por Juan Antonio Ramírez, que representa un ensayo fundamental para el comienzo del análisis de la mujer en el tebeo español de la primera mitad del novecientos³.

El papel de la mujer en el cómic desde el franquismo hasta la Transición

Los cánones tradicionales del cómic se habían establecido durante el franquismo si bien el cómic ya existía desde el comienzo del ochocientos. Los primeros ejemplos de historietas dibujadas nacen en Europa en la primera mitad del XIX de la mano de Rodolphe Töpffer y Wilhelm Busch, cuyo trabajo influyó en el desarrollo del cómic a nivel internacional y especialmente en Estados Unidos. En este país, de hecho, se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX el cómic moderno en paralelo al nacimiento de la cultura de masas, cuando surge la posibilidad de producir imágenes seriadas, y desde el principio es controlado por reglas y normativas contra las cuales, tras muchas décadas, se rebelarán las y los dibujantes *underground*⁴. En España, el cómic se desarrolla en un marco diferenciado del que rige en los EE.UU. Se inserta en el ámbito de las revistas satíricas e infantiles y es habitual referirse al mismo como “tebeo”, nombre que deriva de la revista TBO (1917-1998), una publicación pionera y fundamental en la historia del cómic español. Después de la Guerra Civil, durante la dictadura de Franco, se reparó muy pronto en la importancia de los tebeos y del poder que tenían para influenciar en los hábitos y en la reproducción de modelos y roles de género y por eso, fueron revestidos de un papel fundamental para la infancia y el aprendizaje, llevando consigo también un condicionamiento ideológico contenido en los mensajes educativos. Sin embargo, ya antes de la contienda civil habían aparecido relevantes tebeos infantiles, como los de Elena Fortún que dio vida a muchos personajes femeninos como Celia, en cuyas historias se hacía una crítica velada a la sociedad burguesa. A partir de la victoria franquista, el propósito de educar a través de las ilustraciones deriva hacia la creación de un género para chicas y otro para chicos, con el fin de satisfacer la necesidad de una educación dividida y especializada en la constitución de roles que tenían que cumplir hombres y mujeres en su

¹ Este artículo está basado en una parte de la investigación desarrollada bajo la tutoría de la profesora Patricia Mayayo, en Katia ALMERINI, “La Sal-Bar Biblioteca Feminista en Barcelona. Empoderamiento femenino y cultura visual”, Trabajo de Fin de Máster, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

² Roland BARTHES, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI de España, 1980 [París, 1957], p. 7.

³ Juan Antonio RAMÍREZ, *El “cómic” femenino en España. Arte sub y anulación*, Madrid, Edicusa, 1975.

⁴ Francisco BAENA, “Deriva breve por el planeta cómic”, *Desacuerdos*, nº 5 (2009), p. 207.

edad adulta. A los chicos se les enseñaba el militarismo y el sentido de la nación y hermandad y a las chicas a ocuparse de la casa, de la belleza y del cuidado de los niños. Se iba formando lo que constituirá el canon femenino del cómic franquista donde, según Ramírez, “la mujer fue enseñada a sufrir y esperar que, con el paso de los años, pudiera llegar a cumplirse el alto designio divino de la maternidad”⁵.

El tebeo *Mis Chicas*, alternativa femenina a *Mis Chicos*, nace en 1942 y pronto se constituye como el modelo del cómic femenino: “la revista se inserta ideológicamente en el ambiente de separación educativa que se propugnó de forma oficial en la postguerra española”⁶. Aquí se mostraban, a través de varios personajes, los consejos para las jóvenes lectoras, las recetas, lecciones de belleza y de comportamiento. En muchos tebeos femeninos trabajaron mujeres que contribuyeron a la creación de nombres populares como Azucena, Ardillita, Margarita, Florita, Lupita y Mariló, que articulaban los personajes femeninos dentro de un similar modelo pasivo y sujeto a una estructura patriarcal.

Con la llegada de la década de los cincuenta y los nuevos acuerdos entre España y Estados Unidos, se vive un momento de modernización del cómic, gracias también a la influencia del modelo estadounidense. La importancia reconocida a los tebeos desde arriba se demuestra por la decisión del gobierno de introducir el cómic en la prensa diaria en 1951, también autoriza títulos nuevos pero imponiendo una serie de directivas. En el 1952 se dictan las Normas sobre la Prensa Infantil y Juvenil que contienen puntos explícitamente en contra de la emancipación femenina: se prohibían las historias que ponían en ridículo la vida familiar como, por ejemplo, las que mostraban engaños matrimoniales, la mujer que hacía trabajar al marido en menesteres caseros mientras ella descansaba, y también se prohibía la exaltación del divorcio⁷. Sin embargo, en este momento se asiste a un cambio, sobre todo en el lenguaje, que no corresponde a los contenidos: de una primera fase que reflejaba el mundo campesino, se pasa a unos personajes que se adecuan a las transformaciones de la sociedad, al mundo industrial y, por lo tanto, se produce un cambio de vestuario que ahora será más moderno. Se pasa entonces del mundo de las hadas a lo que será el comienzo del tebeo rosa para todas las edades.

Aunque variase el público al que iban dirigidos (clase obrera, media o alta), todas las historietas seguían teniendo un mismo esquema narrativo: numerosas adversidades en la vida, las jóvenes tenían que ser pacientes y virtuosas para el premio final que era la boda (una idea abstracta ya que nunca se veía lo que pasaba después) con la que se relacionaba la posibilidad de un ascenso social y económico, y que normalmente era la última página de la historieta. Además, compartiendo la estructura de los cómics clásicos norteamericanos, “las vicisitudes jamás eran el resultado de los procesos históricos que los condicionan, sino el producto de leyes cosmogónicas, inmutables, naturales e imperecederas”⁸.

Bajo el empuje del feminismo en los setenta se empezó a denunciar la acción machista inducida por las historietas infantiles tradicionales. Gracias a las revistas feministas, los encuentros feministas y los grupos de autoconciencia, se empieza de hecho a reflexionar por primera vez sobre los condicionamientos culturales determinados por el patriarcado y que actúan desde la Antigüedad. En 1976 Anna María Moix subrayaba en la revista *Vindicación Feminista* la vinculación antropológica de esas historietas con las fábulas y los mitos que tenían “una finalidad educativa en la inducción de normas, conductas y códigos de valores”⁹. La autora afirmaba que en los cuentos conocidos seguía perpetuándose un sistema jerárquico con mecanismos de subordinación y donde el papel de la mujer que contestaba al marido, era el peor, reportando algunos ejemplos como *La averiguana*, *La sala prohibida* (donde la mujer es curiosa hasta morir), *La viuda fingida* (hipócrita), *La Matrona de Éfeso*, *La mujer Golosa*, *La mujer que no comía con su marido*

⁵ RAMÍREZ, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 31.

⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁸ *Ibidem*, p. 174.

⁹ Anna María MOIX, “Érase una vez. El cuento infantil desde los años cuarenta”, *Vindicación Feminista*, nº 5 (1976), p. 30.

o *Griselidis* (donde la protagonista sufre torturas durante 15 años, demostrando su paciencia y comprensión)¹⁰.

El tebeo franquista, en suma, constituyó y promovió el tópico femenino como sujeto paciente y apto sólo para los trabajos domésticos y el cuidado de los hijos. Asimismo, surgen otras consideraciones. Desde el punto de vista amoroso, la mujer siempre es pasiva, sigue esperando a que llegue su príncipe, nunca se presenta como sujeto activo, buscando, eligiendo o conquistando al otro. No se fomenta una imagen solidaria entre las mujeres, raramente hay hermandad femenina, muchas veces hay rivalidad, incentivando el aislamiento psicológico y la alienación. Un último aspecto de tipo sociológico, pero no menos importante, es señalado por Ramírez: los tebeos femeninos representan el mundo único de la vida de las mujeres, caren- te de momentos de diversión en una vida activa, fomentando la desconexión de la realidad y la ensoñación cuya consecuencia inmediata “es la pasividad, la entrega sumisa a lo establecido”¹¹, una actitud que seguirá en las fotonovelas y telenovelas en las décadas siguientes.

A partir de los años sesenta empieza la decadencia del género, desaparecen muchos títulos históricos del tebeo femenino, la mujer se va incorporando a la vida laboral y va casi desapareciendo el mundo agrario tantas veces contado. Se registra también un cambio en la mentalidad femenina y en su representación y, si bien muchas historietas infantiles ya no diferenciaban entre lectores chicos o chicas como las de Joaquín Aguirre o Rafael Morales, se van adaptando los estereotipos de pasividad a la nueva vida moderna, acuñándose nuevos estereotipos constrictivos para la mujer en el cómic comercial y marginal más aptos a la vida industrial y moderna.

Durante la Transición y coincidiendo con la afirmación de la sociedad moderna consumista y con una transformación de los roles de género, se registra un cambio en el cómic: si antes estaba pensado principalmente para un público juvenil, ahora se dirige específicamente a un público adulto. Se trata de un cambio que estaba sucediendo también en el resto de Europa. Más allá de la importación de los cómics clásicos que llegan desde Estados Unidos, se desarrollan otros nuevos y, desde el punto de vista estilístico, se sale de los modelos tradicionales. El lenguaje del cómic para adultos en España busca ahora una contaminación con la pintura, la fotografía, el cine y se hace espejo de la Transición, absorbiendo los humores y las inquietudes del momento, que generan varios temas recurrentes: democracia, amnistía, cárceles, luchas sindicales¹². En poco tiempo se determinan géneros diferentes: *underground*, ciencia ficción, aventura, político, erótico, satírico y al mismo tiempo va creándose un cómic comercial y uno marginal. De manera separada se crea el cómic rosa, una herencia del cómic femenino franquista, que se dirige a las mujeres adultas y perpetúa una división de género según estereotipos viejos y nuevos.

Analizando los cómics de la Transición podemos afirmar que la transformación del personaje femenino se encuentra en la prensa marginal, en el género *underground* y en el género político, donde aparecen nuevos personajes femeninos empoderados y/o donde se insertan por primera vez temáticas feministas de la mano de mujeres. Marika, una de las protagonistas del cómic de los setenta afirma:

Las autoras pioneras –ya sea trabajando con guión propio o formando equipo con guionistas masculinos, pero asumiendo la responsabilidad del mensaje– surgieron de los colectivos de autores comprometidos en la transformación del medio como herramienta de contestación, y con frecuencia usaron el apoyo de la autoedición¹³.

¹⁰ *Ibidem*, p. 30.

¹¹ RAMÍREZ, 1975, p. 189.

¹² Sobre el cómic de la Transición ver *La Transición en tinta china*, Francisco J. Bobillo de la Peña (comis.), Madrid, Biblioteca Nacional (catálogo de la exposición celebrada del 28 de mayo al 25 agosto de 2013), 2013.

¹³ Marika VILA, “Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo”, *Tebeosfera*, n.º 9 (2012) [en línea], http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historieta_feminista_y_erotismo_las_relecturas_del_cuerpo.html [Consulta: 20 de julio de 2015].

El momento de la Transición coincide también con la época llamada del *destape*, considerada de nueva libertad para todos y todas y que determinó la aparición del desnudo femenino en revistas, portadas y publicidad, aunque solo para atraer público o adornar las páginas. Este fenómeno fue vivido por algunas feministas como un mecanismo público y nuevo de humillación del sujeto femenino, como un límite donde “la libertad de prensa ha significado, para la mujer, ser tratada como una mercancía destinada a un mercado fetichista”¹⁴.

A principios de los setenta en España aparece también el cómic *underground*, que nace históricamente en Estados Unidos en los sesenta en la prensa contracultural para ir en contra de lo establecido, del cómic tradicional, autodenominándose *comix*¹⁵. Éste, conectando con los movimientos contra la guerra de Vietnam, la cultura *hippy* y el imaginario alternativo, se compone como espacio para expresar libremente la protesta y las reivindicaciones sociales y lingüísticamente refleja la estética rock, sus atmósferas ácidas y psicodélicas. En España el *comix* llega a principios de los setenta y la primera publicación es el *Rollo Enmascarado* (1973) que pronto se combina de manera original con el contexto artístico y cultural europeo y español, con la tradición política antifranquista y en los primeros años vive en una situación de clandestinidad. Este cómic se posiciona en contra del sistema reaccionario y conservador actuando como una violenta parodia de la sociedad a través de elementos recurrentes como la violencia, el sexo o las drogas. Distribuido en revistas y fanzines, compartía con el resto de la prensa marginal la autoproducción, la búsqueda total de la libertad de expresión, así como una clara actitud en mantener la difusión comercial fuera del engranaje capitalista. Al analizar los *comix* se advierte que en ellos se daba visibilidad a los marginados, *yonkies*, subversivos, delincuentes, *queer* aunque no había mucho espacio para las dibujantes mujeres. La representación de los personajes femeninos hecha por varones, si bien representa a mujeres de un modo diferente con respecto a la época franquista, siendo por primera vez activas, libres sexualmente, fuera del estereotipo de la mujer pura y sumisa, no consigue transformar realmente su rol. De hecho, tras analizar los principales cómics y fanzines considero que en éstos se generan nuevos y sutiles tópicos negativos¹⁶. Cuando la mujer no es un objeto erótico silenciado, subalterno o vanidoso como por ejemplo en la historieta “Jack Palmer”¹⁷, es una moderna feminista emancipada, pero gorda, fea, ninfómana, castradora, como se puede ver por ejemplo en “Tu amor huele a cebolla”¹⁸ de Ceesepe o “Don Juanito el Supermasho en noches mágicas” de Nazario¹⁹. La nueva mujer emancipada es muchas veces ridiculizada y se le desactiva su fuerza política a través de lo caricaturesco o la sumisión erótica como en la historieta “Feminella” de Mario Fernández²⁰. En esta última historieta emerge un profundo sexismo que se burla de la imagen de la mujer moderna e ironiza sobre el acoso sexual y la estupidez femenina al desear hombres estereotipados. Expresa además la imposibilidad de una lealtad entre mujeres así como la de tener, en el espacio imaginario del cómic, una heroína femenina. En el cómic *underground* la política de género, en suma, funciona solo parcialmente, siempre actúa utilizando la caricatura de manera que el resultado final es que se ridiculiza tanto a un personaje que se pierde su mensaje político. Es significativo que la obra de referencia sobre el cómic *underground* de Pablo Dopico, *El cómic underground español, 1970-1980* publicada en 2005, un trabajo amplio y exhaustivo, no trate la cuestión de la novedosa incorporación de las pocas muje-

¹⁴ Mariló VIGIL, “Destape: ahora la mujer será vendida en preservativos de plástico”, *Vindicación Feminista*, nº 6 (1976), p. 41.

¹⁵ Pablo DOPICO, *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 12.

¹⁶ Revistas consultadas: *El Rollo enmascarado*, Barcelona, El Rollo Producciones, (1973); *Nasti de Plasti*, nº 1 (1976); *Mata Ratos*, II época, nº 26 (1976); *Butifarra!*, Iniciativas Editoriales, Barcelona, nº 1-2 (1977) y 3-11 (1978); *Trocha*, (mayo, junio, julio 1977); *Troya*, 1977: nº 3 mayo, nº 6 diciembre 1978: nº 8 marzo; *Star*, 1978: nº 10-39; *Totem*, Especial Mujeres, extra nº 2, Editorial Fronteras, Madrid, 1978; *El Víbora*, La Cúpula, 1979: nº 1-9; 1980: nº 10.

¹⁷ *El Víbora*, nº 6 (1979), p. 23.

¹⁸ *Nasti de Plasti*, nº 1 (1976), p. 5.

¹⁹ DOPICO, 2005, p. 122.

²⁰ Juan José FERNÁNDEZ y Luis VIGIL, *El comix marginal español* (Especial Star Books), Barcelona, Producciones Editoriales, 1976, p. 118.

res en un sector prioritariamente masculino, que aparecen sólo citadas, ni preste mucha atención al machismo contenido en el género²¹. La política de reivindicación de las mujeres, en definitiva, pasa a un segundo plano con respecto a las reivindicaciones de la contracultura y de los homosexuales (por la mayoría de hombres gay). Si bien el autor, por ejemplo, analiza la revista *Butifarra!*, le pasa inadvertido el mensaje novedoso y político feminista de las historietas allí publicadas donde, por primera vez, se cuestionaba la representación del cuerpo femenino bajo una perspectiva diferente. Más adelante, sin embargo, en su artículo “Lo femenino y el sexo en el *underground* español”, publicado en 2012, Dopico cambia un poco de enfoque y afirma la presencia de cierto machismo en el cómic *underground* aunque parezca más un espejo de los tiempos patriarcales, afirmando:

La llegada de la democracia supuso un cambio radical en la situación de discriminación que las mujeres habían sufrido durante el franquismo. Y el cómic *underground* fue testigo, medio de expresión y vehículo de denuncia de esta situación²².

En el mismo artículo admite que se ha utilizado el cuerpo de la mujer en las historietas y en las portadas para el puro deseo masculino, para atraer más público, más compradores, reconociendo sutilmente un proceso de cosificación machista²³. Aunque el autor haga un análisis crítico de las historietas *underground*, no reconoce las representaciones diferentes creadas por mujeres en el mismo ámbito. Asimismo el autor no desarrolla una crítica profunda de los tópicos que se mantienen y, hablando del número extra sobre el porno de la revista *Rock Comix*, afirma: “a pesar de ser acusada de reaccionaria y machista, la revista sólo pretendía tratar el sexo sin ningún tipo de censura”²⁴. Una afirmación que denota cierta superficialidad sobre el tema de la objetualización del cuerpo de la mujer y sus repercusiones sociales en la época del destape. El autor sigue manifestando ambigüedad cuando admite cierto machismo y reconoce, a la vez, cierta poesía romántica contenida en las viñetas machistas como por ejemplo en la de Ceesepe “Lola en... Esta noche te mato” historia de un feminicidio. Desafortunadamente esta historieta no es un caso aislado de representación de la violencia sobre la mujer en lo que iba perfilándose como un tema recurrente del *underground*: el feminicidio era tratado de manera confusa entre la oferta de placer sádico *voyeurístico* y como un simple y genuino gusto de lo extremo. Otro ejemplo es “No tenía cerebro” de Martín Alia Ascalonilla²⁵, una historieta donde se va más allá de una simple crítica a las *snuff movies*. La historieta cuenta las vicisitudes de un demente que espía a una prostituta, deseándola, envenenado por los celos hasta que, en el momento de locura final, entra en su casa, hace huir a su amante y literalmente, le rompe la cabeza en dos partes. Si se atiende a la manera en que se representa al demente, se observa que no parece tratarse de un espejo crítico de la sociedad, más bien hay una discrepancia entre signifiante y significado, donde el primero está resuelto con dibujos divertidos, que sugieren la idea de una historieta alegre y el segundo es, en cambio, el asesinato de una mujer a manos de un hombre celoso. Incluso si se considera esta tipología de historieta desde el punto de vista del gusto extremo, ocurre que en ella la mujer nunca es el sujeto radical que decide, posee o mata, sino que ésta ve perpetuada su subordinación como sujeto secundario.

Más lúcido resulta el artículo publicado en *Trocha* en 1977 por Ludolfo Paramio. El autor se daba cuenta de que el nuevo cómic para adultos, considerado moderno, libre y emancipado, estaba lleno de machismo que actuaba tanto en la mujer, condicionándola en su papel de sujeto dominado y sobreexplotado, como

²¹ DOPICO, 2005.

²² Pablo DOPICO, “Lo femenino y el sexo en el *underground* español”, Tebeosfera, n.º 9 (2012) [en línea], http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/lo_femenino_y_elsexo_en_el_underground_espanol.html. [Consulta: 5 de junio de 2013].

²³ *Idem*.

²⁴ *Idem*.

²⁵ FERNÁNDEZ y VIGIL, 1976, p. 124.

en el hombre, en su papel de explotador y dominador²⁶. El autor reconocía que la representación de la sexualidad en el cómic adulto no se alejaba de un canon fetichista y que, aunque había variantes en los personajes, historias, ambientaciones, *look* y géneros, la relación seguía siendo la de sujeto/objeto que se equiparaba a la de hombre/mujer. Paramio subrayaba también que cuando la nueva mujer fuerte y empoderada gestionaba libremente la relación sexual, aunque fuera ella quien poseyera al hombre, se generaban nuevos tópicos: era frívola, vanidosa, celosa, irracional: “así la dominación reviste un carácter jovial, más aún cuando se acentúan los rasgos de indulgencia mutua y de intrascendencia”²⁷. La cuestión es aún más explícita en el cómic erótico/porno que, muchas veces, retoma mitos ya existentes, pertenecientes a un pasado cultural patriarcal (como Blancanieves, Cenicienta, etc.) sin conseguir una liberación real de los modelos, potenciando un nuevo machismo. Sobre el nuevo porno y su relación con el cómic es explicativa la postura de Carlo Fabretti que denota una crítica de género inusual en aquellos años:

Lamentablemente, el aspecto positivo, desmitificador, de la erotización paródica de tales personajes y sus circunstancias queda casi siempre invalidado por el enfoque machista y/o groseramente mercenario que se suele dar a estos productos. Además la generalmente burda y dudosa gracia de las pornoparodias se agota (como tan a menudo ocurre en la parodia en general) con la mera exposición de sus transposiciones básicas, con su “planteamiento” en el sentido narrativo. El ulterior desarrollo, en el caso de las pornoparodia de consumo, no es más que la típica repetición ad náuseam de los mismos, esquemas, prolongada tanto como la aconsejan los intereses comerciales²⁸.

Una primera revolución en los estereotipos sexuales, sin embargo, llega con *Víbora*, revista *cult* que últimamente ha recibido una mayor atención por la crítica de arte, gracias al surgimiento de las teorías *queer*. La revista nace en un momento considerado como el declive del cómic *underground*, cuando al final de los setenta ya hay una aceptación de los contenidos subversivos y del cómic marginal en general. Su portada novedosa es la destrucción del bipolarismo sexual hombre/mujer y de la normativa heterosexual, abriendo hacia el sujeto transgénero con el personaje *queer* Anarcoma creado por Nazario y espejo del movimiento de liberación homosexual que tenía lugar en la Barcelona de Ocaña. Gracias a Nazario se llega a ver como protagonista a un sujeto transgénero con cualidades múltiples, atlético e inteligente para ser detective, sensual y hermoso en su aspecto femenino (sin salir de los estereotipos donde lo que lo hace mujer es la hermosura, mientras que lo que es propio del hombre es la inteligencia y el sentido de aventura). Analizando *Víbora*, nos damos cuenta de que la revolución toca sólo al hombre que sale de sus tópicos mientras que las mujeres, casi ausentes en la narración, se quedan atrapadas en el canon del *underground* antes mencionado. Además, en las primeras ediciones de *Víbora* no se da espacio a dibujantes mujeres. Será a partir de los años ochenta cuando en la revista, junto con otras españolas como *Tótem*, *Rambla*, *Madriz* y *El jueves*, podamos encontrar una crítica erótica y la búsqueda de visiones alternativas gracias a las firmas femeninas de Mariel, Annie Goetzinger, Marika o a las que se unen más tarde: Laura, Ana Miralles, R. Oduber o María Colino.

El nacimiento del cómic feminista: el personaje femenino sale del tópico y entra en lo típico

La aparición del cómic feminista se adscribe a las revistas de la prensa marginal y a las de militancia feminista. Es importante subrayar que tanto su decisión de publicar en la prensa marginal como el ser sujetos femeninos en un mundo laboral dominado por hombres y por lógicas patriarcales, añadió dificultades

²⁶ Ludolfo PARAMIO, “El machismo en el cómic para adultos”, *Trocha*, n° 2 (1977), p. 1.

²⁷ *Ibidem*, p. 2.

²⁸ Carlo FABRETTI, “El pornocuento”, *Troya*, n° 3-4 (1977), p. 13.

a las autoras y es la causa del desconocimiento acerca de muchas de las pioneras del cómic feminista español. Se trata de una situación que es común a la de muchas artistas visuales que vivieron aquellas dinámicas complejas que, desde el final de los setenta hasta hoy, han sido bien tratadas, tanto a nivel internacional como nacional en una amplia bibliografía²⁹. Unas dinámicas complejas que se explican con el soporte del discurso sociológico y de los estudios de género y feminismo, para desvelar las razones de por qué no ha habido muchas mujeres en las artes visuales y por qué han sido tan frecuentes los fenómenos de olvido, exclusión, falta de reconocimiento profesional y económico, las consecuencias psicológicas y creativas, el deterioro de la obra y la destrucción de sus materiales por parte de sus mismas autoras.

Muchas de las revistas de cómic político compartían la manera de publicar y de organizarse del *underground*, inscribiéndose en el cómic independiente o marginal. En este caso, la representación del género femenino sale del estereotipo del objeto erótico para convertir a la mujer en compañera de lucha política del hombre y por fin se incorpora como colaboradora fija en los equipos de coordinación. Gracias a las dibujantes nacen por primera vez personajes femeninos que adquieren protagonismo y caracterización psicológica. *Butifarra!* se distingue en este sentido. La revista, de ideología marxista, nace en 1975 y recupera la tradición de los tebeos antifranquistas, consciente del poder comunicativo y propagandístico de las historietas. En esta revista Montserrat Clavé (1946) y Marika Vila (1949) destacan por presentar historias políticas con mujeres activas, valientes así como otras donde el tema principal es una denuncia del machismo de la vida cotidiana. Ambas autoras además ya trabajaban como ilustradoras profesionales, especialmente para revistas del norte de Europa. El espacio dejado a las dibujantes y consecuentemente a la temática de género en *Troya* y *Trocha*, extra de la revista *Bang*, es también considerable. Aquí, aparte de las historietas de Clavé y Marika, se publican las de otras pioneras como Mariel Soria (1946). Esta última, a veces en colaboración con autores como Andrés Martín, creaba historietas que se insertaban en diferentes géneros, incluyendo una innovadora perspectiva feminista y una crítica sutil sobre los ambientes intelectuales aparentemente más abiertos. Es explicativa “La Puerta” historieta que representa una charla entre una mujer que se queja a un amigo de que los hombres sólo la ven como un objeto sexual mientras él, tranquilizándola, fantasea con una posible violación³⁰. De gran relevancia es también el *Especial Mujeres* de 1978, un monográfico de la revista *Totem*, sucesivamente emulado por otras. Creado en contra de los cómics hechos sólo para mujeres, considerados guetos, éste aspiraba a la posible inclusión femenina en las revistas. En el número aparecían las dibujantes Annie Goetzing, Claire Bretecher, Cecilia Capuana, Cathy Mollet, Marika, Chantal Montellier, Nicole Claveloux, Margherita Vaiente, Maristella Borotto, Mariel Soria, Montse Clavé, Cinzia Ghigliano, con entrevistas, fichas e historietas. La publicación del número especial, dirigido por Andrea Sanz Hernández, se justificaba por la voluntad de dar más visibilidad al cómic hecho por mujeres: “un nuevo cómic femenino absolutamente igual en nivel artístico y literario al realizado por hombres”³¹. Con este proyecto se pretendía subrayar, en contraste con los prejuicios dentro del sector, que era posible que se publicasen monografías de calidad realizadas sólo por mujeres y se terminaba el editorial afirmando que el cómic era el medio apropiado para la revolución femenina, siendo un lenguaje y un medio nuevo, moderno, que, como el *underground*, siempre había buscado la libertad.

Aunque el cómic con contenidos feministas empezó a visibilizarse en la prensa marginal, la relación entre ambos, tanto en España como en el contexto internacional, ha sido siempre ambigua. Esta ambigüe-

²⁹ Para profundizar en esta temática véase Patricia MAYAYO, *Historias de mujeres, historia del arte*, Madrid, Cátedra, 2007; Linda NOCHLIN, *Representing women*, Londres, Thames and Hudson, 1999; Griselda POLLOCK, “Art and Ideology: Questions for Feminist Art historians”, *Woman’s Art Journal*, nº 1 (primavera-verano, 1983), pp. 39-47, www.jstor.org/stable/1358100; Linda NOCHLIN, Ann SUTHERLAND HARRIS, *Women Artists: 1550-1950*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art (Catálogo de la exposición celebrada del 21 de diciembre de 1976 al 13 de marzo de 1977), 1976; Rosizka PARKER y Griselda POLLOCK, *Old mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981; Maria Antonietta TRASFORINI, *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milán Franco Angeli, 2000; y Maria Antonietta TRASFORINI, *Nel segno delle artiste. Donne professioni d’arte e modernità*, Bologna, Il Mulino, 1997.

³⁰ *Troya*, (marzo 1978), pp. 4-10.

³¹ *Tótem. Especial Mujeres*, extra nº 2 (1977), p. 3.

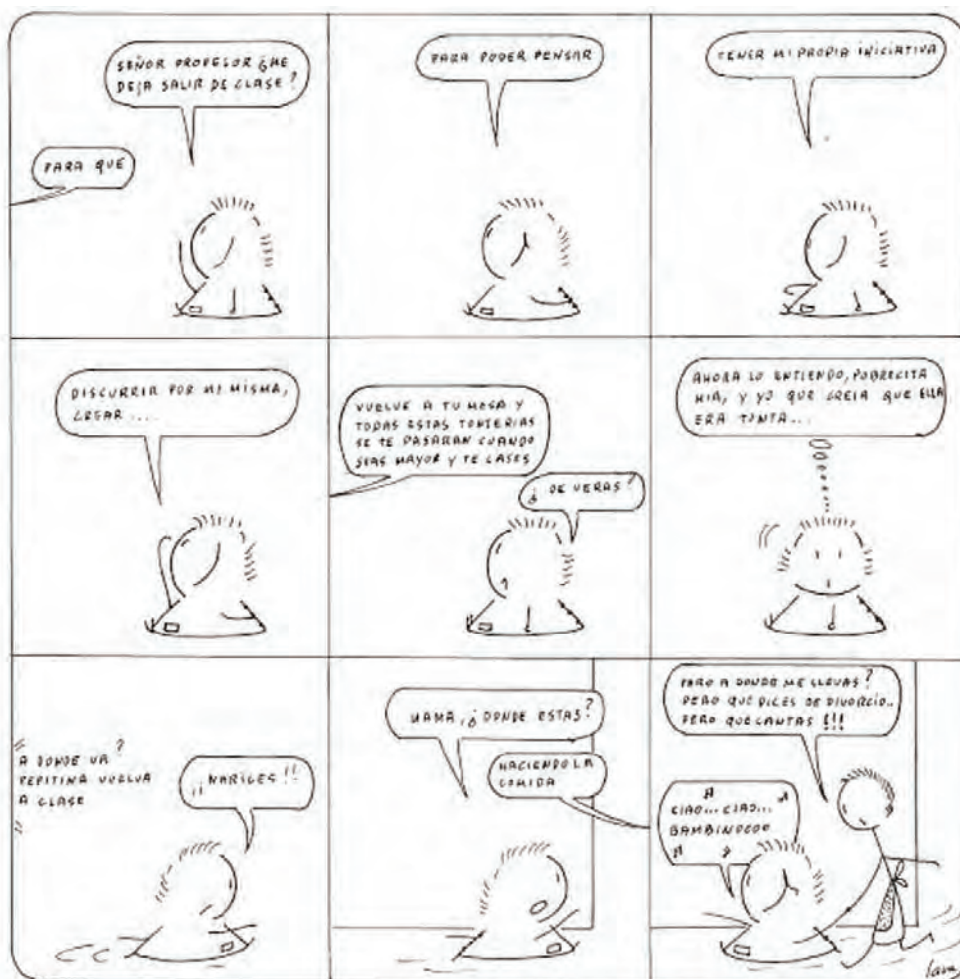


Fig. 1. Sara Presutto, *Pepita*. Procedencia: *Vindicación feminista* n.15, 1 septiembre 1977.

dad es evidenciada por Ana Merino que subraya cómo la lectura contracultural de la sociedad que hicieron las mujeres tenía que negociar un doble espacio: por un lado, elementos hacia la libertad de las mujeres y, por otro, enfrentarse a una sociedad conservadora, compartiendo en este aspecto las políticas contrahegemónicas del *underground* que, al mismo tiempo, estaba caracterizado por ser misógino³². En el cómic específicamente político hecho por mujeres en España, se constataba en parte la misma situación de las artes visuales y de la sociedad: las autoras muchas veces daban más importancia a los discursos políticos en favor de un cambio general que a los feministas, ya que la urgencia era la conquista de la democracia para todos y todas. Las historietas más explícitamente feministas entonces se alternan con otras donde prevalece el discurso político de izquierdas construido, no obstante, bajo una perspectiva diferente, con protagonistas activas y luchadoras. Entre las pioneras españolas también hay que recordar a Sara Presutto (fig. 1), Lola, Nuria Pompeia (1931), Elsa Plaza (1950) que se encuentran en la prensa satírica o en la específicamente feminista donde destacan *Vindicación Feminista* y *LaSal, edicions de les dones*.

Una de las consecuencias del trabajo de las ilustradoras comprometidas con el movimiento feminista fue que concibieron una representación diferente de la existente, y que, a la vez, se abrió este tipo de publicaciones al disfrute de una parte del público que históricamente había sido dejado al margen: las mujeres.

³² Ana MERINO, "Se admiten mujeres", *Dentro de la viñeta*, n° 12 (2000), p. 31.



Fig. 2. Marika/ F.H. Cava, *Dossier Amparo Torrego, Totem*, 1978. Procedencia: Marika Vila ©

El cómic, habiéndose constituido para un público generalmente masculino (aparte de los cómics femeninos o rosas), creó sobre todo historietas que respondían a las necesidades del hombre donde la mujer representaba un papel apto para el deseo masculino: compañera secundaria de aventuras, objeto de deseo y fantasía erótica.

Analizando las historias realizadas por las mujeres se advierten nuevos temas recurrentes como, por ejemplo, el trabajo sobre los personajes femeninos históricos. Las historietas de este tipo, donde destacan “Dossier Amparo Torrego” (fig. 2) de Marika y “Jenny de Westfalia” (historia de la mujer de Karl Marx)³³, tenían el fin de visibilizar una parte de la historia y de la cultura cancelada y olvidada.

También recurren a elementos biográficos. Así aparecen las ambientaciones típicas del hogar que si antes, en el cómic con que se habían criado las autoras, suponía la representación hipócrita e idílica del espacio destinado a las mujeres, ahora se representa denunciando cómo lo viven: una cárcel, el lugar donde la mujer es explotada, donde sufre violencia psicológica, violaciones, donde acaba aniquilada. En este sentido es ejemplar el trabajo de Clavé “Doble Jornada” (fig. 3)³⁴. Clavé con su estilo original experimentaba con cierto pictoricismo, con la inserción de otros medios como la fotografía y el collage, convirtiéndose en una de las primeras mujeres ilustradoras de cómic de autor español.

Como otras de las autoras tratadas, Montse Clavé se relacionaba con el espacio autónomo LaSal, Bar-Biblioteca Feminista en Barcelona y también colaboraba con revistas políticas e internacionales. Con sus dibujos investigaba las temáticas típicas de la Transición y también las que más se vinculaban a las mujeres

³³ Cómic consultado en su ejemplar original en el archivo privado de Montserrat Clavé, en Barcelona en Junio 2013.

³⁴ *Trocha*, (mayo 1977), p. 23.

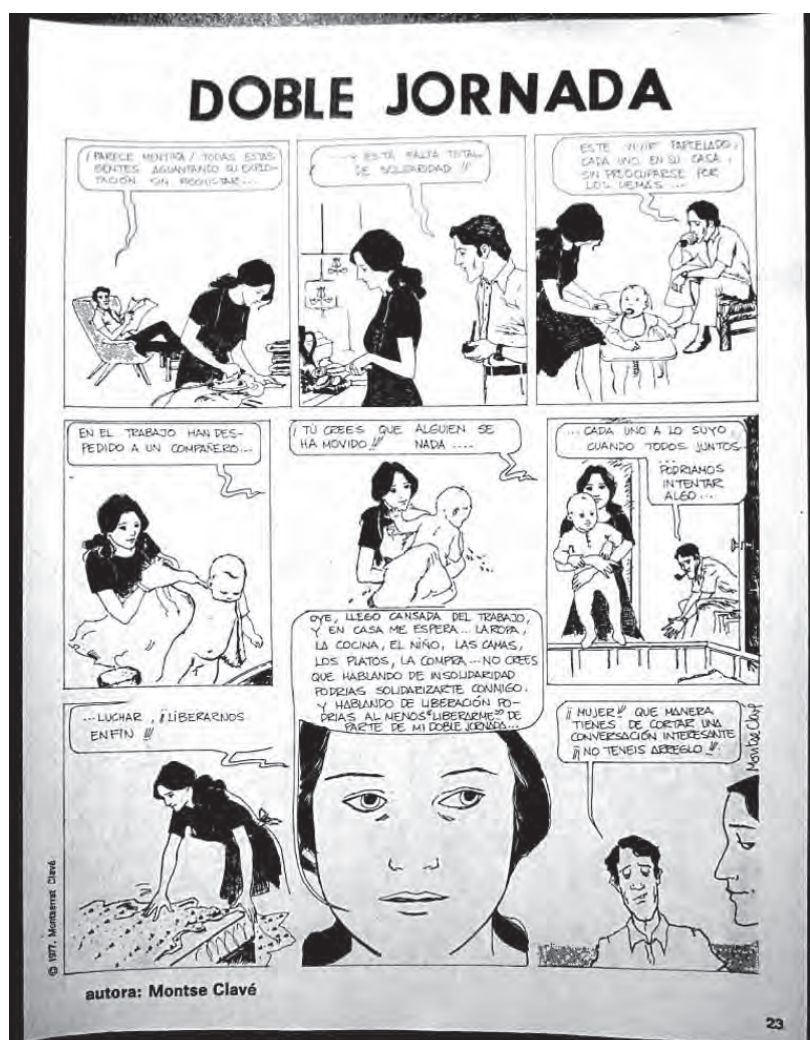


Fig. 3. Montse Clavé, *Doble Jornada*, *Trocha* n.1, mayo de 1977. Procedencia: Montse Clavé ©

como, por ejemplo, la belleza que se convierte en causa de obsesión y nueva esclavitud. En dicho tema se inspira la historieta “Una página propia” donde una mujer³⁵, antes de su cita con el hombre que le gusta, decide hacer ejercicio físico y casi no comer, demostrando falta de autoestima. Cuando el hombre, más tarde, le confiesa su preferencia por las mujeres más rotundas y mediterráneas, la protagonista se libra de su ansiedad en relación con el aspecto exterior y por fin disfruta de una buena comida, sonriendo. Aunque en la historieta haya un final positivo demuestra que el juicio del hombre es fundamental, siendo el vehículo de aceptación de sí misma. Se trata de un juicio que no es el resultado de un trabajo individual. Al mismo tiempo Clavé publicó también trabajos como *Quadern del cos i l'aigua* realizado en colaboración con la artista y activista Mari Chordá, publicado por La Sal, edicions de les dones. Se trata de un cuaderno formato A4, que adquiere la forma de un diario con poesías escritas a mano y montadas con dibujos que narran la experiencia del descubrimiento sexual femenino. En este trabajo la mujer se escapa del horizonte opresivo típico del momento, introduciendo elementos positivos y yendo más allá de una concepción dualística de la sexualidad heteronormativa, representando un nuevo y posible placer para la mujer, aludiendo al agua y a

³⁵ *Cul de sac*, n° 1 (1982), pp. 6-7.



Fig. 4. Montse Clavé, portada de *Las Entrañables*, cap. I, “Ni un siglo más”. Procedencia: Imagen obtenida de ejemplar original proporcionado por Montse Clavé ©

una naturaleza cómplice con el despertar de la sexualidad, invocando una sexualidad diferente y lesbiana. Sobre el mismo tema Clavé realiza la historieta “La Mar”³⁶, siempre con textos de Mari Chordà, donde se representa también la liberación física y placentera que nace como rebelión de un estado de depresión generado por el aislamiento que vivía la protagonista que descubre, en soledad, su embarazo. La mujer reacciona y su cuerpo va a la deriva hacia un imaginario con atmósferas oníricas donde es bañado por las olas del mar y se alude al placer sexual femenino y a la masturbación a través de una mirada subjetiva y diferente al porno comercial. En esta atmósfera la mujer parirá y después, su cuerpo se perderá poéticamente en un horizonte infinito. Uno de los proyectos más originales de Clavé es “Las Entrañables” (fig. 4), con textos de Mari Chordà y Ana Díaz Plaja, publicado en *Mundo* y *Troya*. Se trata de una saga de episodios cuyas protagonistas son un grupo de mujeres feministas que cabalgan por el mundo para despertar las conciencias de las mujeres y para cambiar hechos históricos machistas como la quema de las mujeres/brujas. La portada, como era costumbre en el *underground*, está constituida por una tabla única formada por dibujos y collages de periódicos, mirando a la estética *punk* de los fanzines y generando una solución visual posmoderna.

³⁶ *Tótem*, (1978), pp. 95-97.



Fig. 5. Marika, ... y en la noche una mujer ... y en el día una mujer; 1977. Publicada en las revistas: *Totem*, *Troya* y *Mujer Feminista*. Procedencia: Marika Vila ©

Sin embargo, la selección de las imágenes no viene dada por el azar sino que su asociación sugiere y desvela la visión de la mujer como objeto sexual, juzgada y estereotipada. La operación aparece en sintonía con el trabajo conceptual de otras artistas del momento como Eulàlia Grau o Eugenia Balcells que trabajaban de manera similar en Barcelona. Clavé aborda también temáticas típicas del cómic *underground* pero desactivando el machismo y ofreciendo un punto de vista diferente como “Bárbara, dulce recuerdo”³⁷, donde se representa el feminicidio bajo otra perspectiva. La autora destruye el estereotipo del *raptus* de locura, construyendo una historia negra donde el asesino se esconde bajo el disfraz de un fascinante fotógrafo, sin ser el típico monstruo.

Marika Vila, anteriormente mencionada, dibujante y coordinadora de las publicaciones de *Trocha-Troya*, *Rambla*, *Rampa*, afirma explícitamente cómo, en esta primera fase, la mujer no actuaba intentando salir de lo real, sino que empezaba a dibujarse a sí misma, buscando espacios para reconocerse³⁸, en conexión con la práctica de la autoconciencia difundida sobre todo en el contexto catalán³⁹. Con la *autoconciencia*, una práctica que se recuerda fundamental para la evolución del feminismo, conectada al feminismo de la diferencia sexual difundido sobre todo en las regiones mediterráneas, en Italia, Francia y España, las mujeres reflexionaban de manera democrática y libre sobre los problemas familiares, personales y sobre el patriarcado en la sociedad de una manera similar al autoanálisis⁴⁰. Los cómics de este momento eran afines a esta fase en que se intentaba desenmascarar la poética de la ingenuidad para dar espacio y visibilidad a todo el sufrimiento escondido y desvelar el malestar provocado por las imágenes conservadoras que nunca se habían correspondido con la realidad íntima de la mujer. Se trataba de una actitud que era la expresión directa de la primera fase del feminismo español y europeo, emancipadora y denunciadora. En tal sentido se adscriben los trabajos de Marika “...y en la noche una mujer... y en el día una mujer”⁴¹ (fig. 5) donde se visi-

³⁷ *Troya*, nº 6 (1977), p. 11.

³⁸ Marika VILA, “Impacto del arte y nuevas tecnologías en la emergencia de voces femeninas en el cómic” *Tebeosfera*, nº 10 (2010) [en línea], http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/impacto_del_arte_y_las_nuevas_tecnologias_en_la_emergencia_de_voces_femeninas_en_el_comic.html [Consulta: 20 de junio de 2015].

³⁹ Conxa LLINÀS, *Feminismes de la Transició a Catalunya. Textos i materials*, Barcelona, Horsori, 2008, p. 27.

⁴⁰ Sobre la práctica de la autoconciencia en el contexto mediterráneo del *Feminismo de la Diferencia Sexual* de los setenta véase Teresa BERTIOTTI y Anna SCATTIGNO, *Il femminismo degli anni Settanta*, Roma, Viella, 2005.

⁴¹ *Troya*, (marzo 1978), pp. 31-33.

bilizan sin filtros las violaciones, un fenómeno representado tanto en el espacio público como en el privado. También en “Como” y “Desconfía” la autora realiza, en colaboración con Felipe Hernández Cava, una crítica sobre los partidos tanto de derechas como de izquierdas con la presencia de personajes femeninos.

Elsa Plaza artista argentina activa políticamente se adhiere al movimiento feminista en Francia donde empieza a trabajar como ilustradora, colaborando también con revistas feministas. En París había entablado amistad con Marika a quien conoce en congresos feministas internacionales donde había grupos de españolas. Cuando, con el fin de la dictadura, Plaza llega a España, trae consigo un bagaje político muy fuerte tanto de los grupos de la izquierda extraparlamentaria, como del movimiento de las mujeres, habiendo participado en los grupos de autoconciencia que empezaban entonces a estar activos en Barcelona⁴². En España trabaja para diferentes revistas como *El Pápus* y, siempre que puede, introduce su mirada alternativa en ellas a pesar de que el ambiente y las redacciones fuesen mayoritariamente masculinos y poco sensibles a temáticas feministas⁴³. Plaza se dirige hacia la ilustración más que al dibujo de cómic y, aparte de hacer algunas incursiones en el mundo de la historieta más típico, trabaja también como pintora y autora de novelas. Plaza trata temas que reflejan el feminismo tanto desde un punto de vista más positivo como desde una vertiente más dramática y compleja tocando temas como el hermanamiento entre mujeres, la relación complicada entre madre e hija, la prostitución o la obsesión por la belleza influida por modelos publicitarios, también ironiza sobre lugares comunes que había en la época sobre el trabajo en casa, considerándolo como una posibilidad para hacer ejercicio físico, como deporte apto para las mujeres (fig. 6). Relacionado con el tema de la belleza, Plaza trata temas de los que no se hablaba, como los trastornos alimenticios en especial la bulimia, dibujados con amarga ironía (fig. 7).



Fig. 6. Elsa Plaza, dibujo. Procedencia: Imagen obtenida de ejemplar original proporcionado por Elsa Plaza ©



Fig. 7. Elsa Plaza, dibujo para la *Agenda de la Mujer*. Procedencia: Imagen obtenida de ejemplar original proporcionado por Elsa Plaza ©

⁴² De los coloquios con Elsa Plaza realizados en Barcelona en junio de 2013.

⁴³ *Idem*.

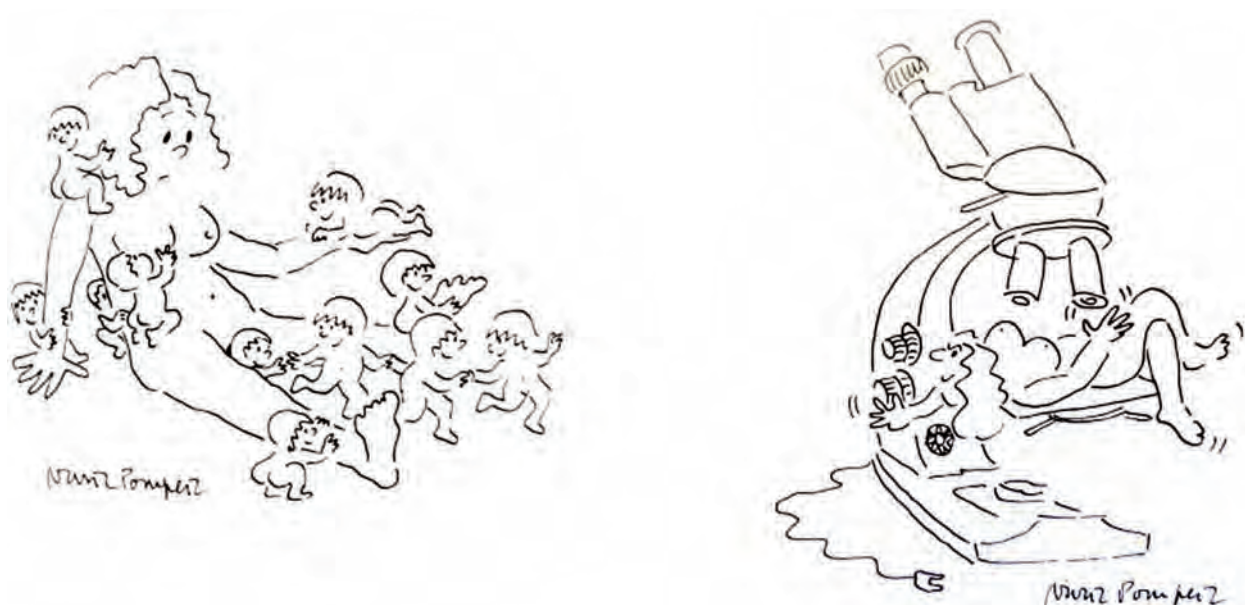


Fig. 8. Nuria Pompeia. Procedencia: Imágenes de *El derecho a la contracepción. Los métodos anticonceptivos y sus indicaciones*, 1978.

Como Clavé y Plaza, también Núria Pompeia colaboró con LaSal Bar-Librería Feminista en Barcelona. De todas ellas Pompeia fue, posiblemente, la más conocida a nivel comercial y nacional, siendo reconocida oficialmente como una de las protagonistas del humor gráfico en España. Pionera en este género, se especializó en él obteniendo premios nacionales y merecidos reconocimientos. Sus sátiras desde los años sesenta manifiestan irónicamente una denuncia a la burguesía y al machismo de la sociedad y la convierten en la ilustradora por excelencia del movimiento feminista en España. Pompeia ilustró los encuentros, cursos, convenios del movimiento feminista y artículos de *Vindicación Feminista* además que publicar novelas gráficas. La monografía le permite expresar una mayor libertad y le ofrece la posibilidad de desarrollar profundamente algunos conceptos. Suya fue *Maternasis*, una obra anticipadora de una representación ilustrativa nueva, siendo publicada en 1969. El libro, una serie gráfica sin palabras, se distingue por construirse con una línea esencial y sin la ayuda del texto, combinando sátira y drama y utilizando el *collage* fotográfico. La autora representa la evolución de un embarazo bajo el punto de vista subjetivo de la mujer, de su cuerpo, desacralizando la mística de la maternidad y dejando espacio sobre todo al miedo, la vergüenza, representando el cuerpo suspendido en la nada para subrayar la soledad y sus consecuencias psicológicas. Junto al tema de la maternidad, Pompeia investiga la sexualidad, sobre la cual realiza muchas viñetas donde representa falsos mitos, así como un rechazo a la representación pornográfica y fetichista del cuerpo de la mujer y hace gala de una gran autoironía a la hora de representar a las feministas más emancipadas. En 1978 Pompeia realiza las ilustraciones para el libro escrito por el médico Eugeni Castells con introducción de Montserrat Roig *El derecho a la contracepción. Los métodos anticonceptivos y sus indicaciones*⁴⁴. Una publicación necesaria, no sólo por la ignorancia que existía sobre el tema, sino porque había muchos prejuicios y una falta de educación en la prevención de enfermedades. El libro además sirvió para que las mujeres empezasen a tomar el control de sus propios cuerpos ya que en España la despenalización para la divulgación y propaganda de contraceptivos llega con la modificación de los artículos 43 bis y 416 del Código Penal con la Ley 45/1978. Aparte de dibujos de educación sexual Pompeia realiza viñetas irónicas (fig. 8) sobre aspectos que, en realidad, eran a veces trágicos para las mujeres, como la procreación sin control.

⁴⁴ Eugeni CASTELLS, *El derecho a la contracepción. Los métodos anticonceptivos y sus indicaciones*, Barcelona, Rol, 1978.



Fig. 9. Nuria Pompeia. Procedencia: Imagen del libro *Mujercitas*, 1975, p. 69.

Otro trabajo significativo es *La educación de Palmira*, publicado en 1972 con la colaboración de Manuel Vázquez Montalbán (bajo pseudónimo de Manolo V Empecinado)⁴⁵. Se trata de un cómic sobre una niña que crece, replanteando así la tradición del cómic femenino tradicional con nuevos contenidos y mucha sátira, y abriendo el camino del cómic de autor femenino centrado en la mujer que, en los últimos años, se ha hecho más visible a nivel internacional con nuevos ejemplos como *Persepolis* de Marjane Satrapi. *La educación de Palmira* critica la aparente educación nueva y libre de la Transición donde, sin embargo, detrás de la actitud de muchos hombres liberales e intelectuales se escondía un profundo egoísmo y egocentrismo así como unas dosis de machismo indirecto. Palmira es una chica que, como muchas jovencitas, no consigue expresarse y permanece bajo la influencia de sus padres, su novio, sus amigas y sus profesores, atrapada en una especie de pasividad hasta el final, cuando en el altar, consigue rebelarse y por fin tomar el control de su vida al pronunciar un fatídico “no”, desactivando la típica tradición del cómic donde la última página era una boda romántica. Siempre relativo a los condicionamientos culturales, se construye la monografía *Mujercitas* espejo de la mujer del momento, completo por tocar los diferentes aspectos de la constitución y discriminación de género en las etapas de la vida: infancia, educación escolar, relaciones, trabajo, maternidad (fig. 9).

En las representaciones hasta ahora analizadas el sujeto femenino deja de ser un simple adorno y pasa a ser un sujeto independiente y pensante, por fin se convierte en un personaje completo en lo que Umberto Eco ha

⁴⁵ Núria POMPEIA y Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La educación de Palmira*, Barcelona, Editorial Andorra, 1972.

denominado, refiriéndose al caso de la narrativa, un “lugar literario”, lo cual significa alcanzar, por medio de la memoria, el repertorio del arte para extraer de él figuras y situaciones, introduciéndolo en el contexto de un discurso crítico, perorativo, emotivo⁴⁶. Analizando la estructura del cómic y su lenguaje, el discurso feminista ha determinado su transformación principal en la subversión del tópico femenino. Pompeia, Marika, Clavé, Mariel, Presutto y las demás autoras pioneras rompen la perpetuación del modelo en el cual se habían criado, aquel tópico prefijado para garantizar el orden preexistente, creando tipologías narrativas *ex novo*. Las nuevas protagonistas tienen, por fin, un mundo interior, podemos leer sus pensamientos (gráficamente representados por una nube), no actúan conforme a esquemas preestablecidos y adquieren una dosis de realismo y verosimilitud del que hasta ahora carecían. Este aspecto, el elemento de la tipicidad, la suma de las características que componen el perfil personal, intelectual, emocional, es considerado por Eco como uno de los puntos necesarios para evaluar cualitativamente a un personaje de ficción. Un personaje será “típico” –en el sentido positivo del término– cuando esté logrado y caracterizado en todas sus peculiaridades, condensando de modo eficaz los momentos más significativos de una época y de una situación histórica, concluyendo que será “típico” el personaje que nos permita reconocer en él motivos de una época y comportamientos que son también los nuestros⁴⁷. Siguiendo esta reflexión, gracias a la mano de las dibujantes, por primera vez, a través de un proceso de elaboración artística, los personajes femeninos entran en la tipicidad del devenir como personajes completos en la narración, con raíces históricas, entrando en lo típico y saliendo de los tópicos.

Desde una perspectiva feminista la transformación del modelo de la mujer tradicional, sin embargo, no ha sido totalmente superado, habría que decir que, más bien, ha sido desvelado, denunciado. Analizando los cómics y las ilustraciones se hace patente la existencia de una fuerza represiva y patriarcal continua en muchas historietas que muestran una lucha en contra del estado de cosas, una rebelión contra la situación cotidiana de sumisión. Solo en algunos casos se lleva a cabo la creación de un imaginario nuevo y libre, diferente.

En conclusión, podemos afirmar que estos primeros cómics feministas consiguen liberar al personaje femenino de las riendas patriarcales. Asimismo presentan una limitación, si así queremos definirla, que se refleja en no llegar a crear personajes totalmente desvinculados del imaginario de opresión, quedándose atrapados dentro de una lógica dual en referencia al hombre/opresor. Esta característica es, sin embargo, típica de la Segunda Ola del Movimiento Feminista en las artes visuales y fue determinante, desde un punto de vista histórico, para romper con la tradición y prefigurar la autonomía total del sujeto femenino. Tanto en la sociedad como en el cómic se abría finalmente un camino nuevo que se va desarrollando progresivamente en las décadas siguientes, especialmente a partir de los ochenta, incorporando más autoras y explorando imaginarios liberados y subjetividades así como comportamientos sociales y sexuales fuera del orden normativo y constrictivo.

KATIA ALMERINI es licenciada en Historia del Arte (Università di Bologna/Università di Roma Tre) y máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Autónoma de Madrid (2013). Se ha especializado en la relación entre el arte y el feminismo, la fotografía y los espacios autónomos, en los contextos mediterráneos e hispanoamericanos. Recientemente ha publicado sus investigaciones en revistas académicas peer-reviewed y ha participado en conferencias internacionales como: European Network for Avant-Garde and Modernism Studies en University of Helsinki (2014); Annual Conference of the Royal Geographical Society en University of Exeter (2015); “Now you can go” en Showroom Gallery/ICA, London (2015). Ha trabajado en La Fábrica, Museo Nacional Reina Sofía, Fold Gallery (London) y sigue colaborando con colecciones de arte privadas y públicas.

Email: kalmerini@gmail.com

⁴⁶ Umberto ECO, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 191.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 196.

***Locus* documental: tres enunciados sobre la autorreferencia y la narratividad de la fotografía en escenarios de conflicto.**

Documentary *Locus*: Three Statements on Self-reference and Narrativity in Photography of Conflict Situations

Víctor del Río
Universidad de Salamanca

Fecha de recepción: 14 de abril de 2016
Fecha de aceptación: 24 de mayo de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 231-246
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.010>

RESUMEN

La fotografía de prensa y las imágenes obtenidas en escenarios de conflicto han generado una nueva iconografía del horror durante el siglo XX. Estas fotografías engrosan un imaginario sobre la base de estructuras, géneros y tipologías preexistentes inscritas en la historia del arte moderno, pero suplementan su semántica con un aporte ideológico que procede de su condición de registros de los hechos. Esta condición, a medio camino entre lo iconográfico y lo ideológico, configura un arco en el que se reubica un diálogo entre lo subjetivo y lo objetivo de la imagen. Este ensayo plantea tres hipótesis sobre las características de ese posicionamiento subjetivo que delatan las imágenes en su condición pretendidamente objetiva, tanto para el camarógrafo como para el espectador.

PALABRAS CLAVE

Fotoperiodismo. Documental. Índice. Iconografía. Ideología. Narrativa. Autorreferencia. Enunciación.

ABSTRACT

Press photography and historical documents that come from conflict scenarios have created a new iconography of horror during the twentieth century. These pictures integrate imagery based on compositions, gender and archetypes registered in the history of modern art, but supplement their semantics with an ideological contribution that comes from their status as records of events. Their definition, halfway between the iconographic and the ideological realm, constitutes an arena in which a dialogue between the subjective and the objective of the image is relocated. This paper presents three hypotheses about the characteristics of this subjective positioning revealed by images in their supposedly objective condition for both the photographer and the spectator.

KEY WORDS

Photojournalism. Documentary. Index. Iconography. Ideology. Narrative. Self-reference. Statement.

Este estudio plantea una aproximación a las imágenes del horror procedentes del fotoperiodismo a partir del posicionamiento respecto a la escena, tanto en el momento del registro como en el de la recepción. Entendamos para ello la idea de “escena” en su configuración espacial y en la implicación del sujeto que mira. Se trata, pues, de describir las condiciones de recepción que configuran una idea al mismo tiempo estética y política de la imagen a través del proceso de reconstrucción de un evento acontecido. Partimos, por tanto, de una premisa sobre la relación empática con aquello que se pone ante la mirada en términos de teatralización de los afectos y de las relaciones humanas en sus condiciones más extremas.

La imagen entonces establece un vínculo teatralizado con el espectador en la medida en que éste contempla una escena cuyo encuadre fragmenta y detiene el continuo de la otra realidad, la que vive y le rodea bajo la fenomenología de sus experiencias y sus sensaciones corporales. Esa otra realidad, por su parte, se eclipsa durante un instante en el acto de mirar, porque la imagen involucra al espectador al apagar u oscurecer la conciencia del entorno y reducir el campo de la visión al encuadre que se le impone. Es esa inclusión forzada la que configura realmente la escena dado que el espectador ocupa ese lugar indefinido entre el interior y el afuera de la imagen. Un lugar, por otro lado, no exento de corporalidad en los procesos de atención y percepción que se despliegan y en la relación con el entorno próximo en el que tiene lugar el acto de mirar. En ello, la fotografía no parece que sea sino la continuidad de un proceso larvado en el origen mismo de los sistemas de la representación visual que encontramos en los relatos de la historia del arte. En este sentido, podrían citarse numerosos autores que en las últimas décadas, desde finales del siglo pasado, han venido incidiendo en lo que denominaremos una “homologación historiográfica”, que tiende a situar en un mismo plano de análisis, tanto las imágenes procedentes de la historia del arte, como aquellas que pertenecen a la esfera de la comunicación de masas y los sistemas de registro audiovisual.

Encontramos con frecuencia este fenómeno en la última producción teórica, ya sea entre quienes han defendido esa disciplina –para otros tan difusa– de la llamada Cultura Visual¹, como para los partidarios de una más inclusiva antropología de la imagen. Así, Hans Belting nos dirá que con ello “...se abre un nuevo terreno de interrogantes que en el ámbito de la cultura occidental no comienzan apenas con la fotografía y el cine, sino ya desde la pintura del Renacimiento, el cual, en tanto construcción de un campo visual exactamente calculable, pertenece al preludeo de las imágenes técnicas”². En el caso de Lev Manovich, por ejemplo, la aplicación de estas genealogías culturales se sirven de los propios componentes metafóricos derivados de la idea del cuadro, y propician cauces de continuidad con los dispositivos tecnológicos como la pantalla, trazando así una historia retroactiva³. Incluso algunos de los teóricos de la fotografía, centrados en la especificidad del medio desde la óptica semiótica del índice, como Philippe Dubois, apoyados en ese mismo concepto, han sugerido una posible continuidad estructural entre la pintura moderna y la fotografía⁴.

¹ Es esta homologación historiográfica a la que nos referimos una de las premisas fundacionales de los Estudios Visuales o la Cultura Visual, como elocuentemente planteaba José Luis Brea en su ya célebre prólogo a la revista que daría difusión académica a esta disciplina en el contexto español: “La sustitución de un programa universalista de historia del arte por una multiplicidad dispersa de “historias de las imágenes”, y el consecuente reconocimiento de la apertura de un campo disciplinar de objetos de estudio –y de experiencia– enormemente vasto y adecuadamente descriptible en términos de “cultura visual”, del que las producciones “artísticas” apenas supondrían una pequeña parte, constituye sin duda un acontecimiento crucial para el total de las prácticas que producen visualidad –y las “disciplinas” que se ocupan de su estudio”. José Luis BREA, “Estudios Visuales. Nota del editor”, en *Estudios Visuales. Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, n° 1, (noviembre 2003), p. 5.

² Hans BELTING, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 55.

³ Lev MANOVICH, “An archeology of computer screen”, en *NewMediaTopia*, Moscú, Soros Center for the Contemporary Art, 1995 [en línea], <http://manovich.net/index.php/projects/ archeology-of-a-computer-screen> [Consultado: 30 de marzo de 2016].

⁴ “Este es el fundamento del asunto: el narciso es el índice, el principio de una adherencia real del sujeto a sí mismo como representación, en que el sujeto sólo puede perderse, abismarse –salvo justamente que salga del índice, que quiebre esa relación especular de copresencia consigo mismo como otro, salvo que renuncie a los deicticos (el autodiálogo “yo” / “tú”) para ingresar en lo narrativo (“él”). Se encuentra ahí, por cierto, en el campo de la representación indicial (la pintura y su estadio del espejo),

Por lo que se refiere a las representaciones del horror esta homologación quedaría también justificada: si hubiera un programa continuado que enlazara esos extremos, arte moderno y fotografía contemporánea, no sería tanto porque ambos se ajusten a una antropometría del ojo humano como porque dan cabida a un teatro relacional. Un resumen de tantos siglos nos sirve, en cualquier caso de forma provisoria, para entender que la inserción de la fotografía en la historia de las imágenes no puede dissociarse del marco ideológico que las define como detención, apunte y extracción de una vista parcial sobre el mundo. Este podría ser, por tanto, un enclave teórico y metodológico que han apuntado con diversos matices las aproximaciones más lúcidas en torno al procesamiento cultural de estas imágenes del conflicto.

Por otro lado, entre quienes han establecido las nuevas bases metodológicas de esas teorías de la imagen de carácter inclusivo encontramos un notable consenso al señalar la ubicación o el *locus*, tanto del espectador como del camarógrafo, como uno de los aspectos que fundamentan la operación de continuidad entre la historia del arte y la esfera de los medios. Y ello, en gran parte, sobre ámbitos relativos a la mirada y a la construcción escópica del sujeto, sobre tropos relacionados con la posición y la inmersión en la escena que serán desarrollados como hipótesis en su contraste con la experiencia del horror en la fotografía actual. Las consecuencias de esta inmersión del espectador, por ejemplo, tendrá consecuencias específicas en la connotación política de ese lugar desde el que se mira y en la simetría entre el camarógrafo y el espectador como testigos del conflicto. Nos serviremos, para abordar este asunto, de una inversión de bases metodológicas en la tradición semiótica reinterpretándolas en el contexto actual sobre perspectivas antropológicas e ideológicas vinculadas con la experiencia de la masificación y la sobreexposición de las imágenes.

El arco entre iconografía e ideología

En 1940 Weegee fotografía una playa abarrotada de gente en Coney Island (fig.1).. En ella se muestra una multitud cuya diversidad de poses y trajes de baño extiende hasta el horizonte un paisaje al mismo tiempo festivo y desafiante, irónico y algo perturbador en la medida en que los que están más cerca devuelven la mirada al fotógrafo desvelando alguna elevación desde la que éste va a recoger un plano picado. En esa toma, los bañistas amontonados se protegen de un sol que está, al parecer, detrás del objetivo de la cámara, pero consiguen que el propio fotógrafo quede tan al descubierto como sus cuerpos semidesnudos, arrastrándonos a todos, de paso, a ese ocio inquietante. Si Jeff Wall decía con resonancias románticas que el cementerio es el paisaje perfecto⁵, la playa debe de serlo cuando hablamos del *paisaje humano*.

En la fotografía de calle, en registros directos sobre el entorno, estas disposiciones de los habitantes y sus relaciones con los entornos naturales, urbanos o periféricos, construyen una idea de lo colectivo. En ello, cualquier grupo humano actúa de pronto como un escenario sutilmente político. El teatro de lo público, con sus poses involuntarias, se vuelve un evento configurado tanto de forma afectiva como relacional. Nacen así los contextos reconocibles de una vida en común que nos proyectan a los conflictos latentes, a las expectativas y a los cruces de las miradas con la propia cámara. El halo del reportaje de calle, la gestualidad espontánea y el encuadre a veces furtivo o remoto inician el arco de un proceso de reubicación de la mirada: el que va de la constancia de la captura fotográfica a la configuración selectiva de una escena autónoma. Este camino, tan natural al fotógrafo clásico, al fotorreportero al que también remite la figura de Weegee, cristaliza en su iconografía como resultado de esa dimensión alegórica, la que subyace y dota

esta polaridad elemental de la pareja dialogística (yo/tú), en la medida que es propia de todo sujeto, es decir, que está inscrita en la constitución misma de la subjetividad”. Philippe DUBOIS, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 132.

⁵ “Una imagen de un cementerio es, teóricamente al menos, el tipo “perfecto” de paisaje”. Jeff WALL, “Sobre la creación de paisajes”, en *Ensayos y entrevistas*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003, p. 316.

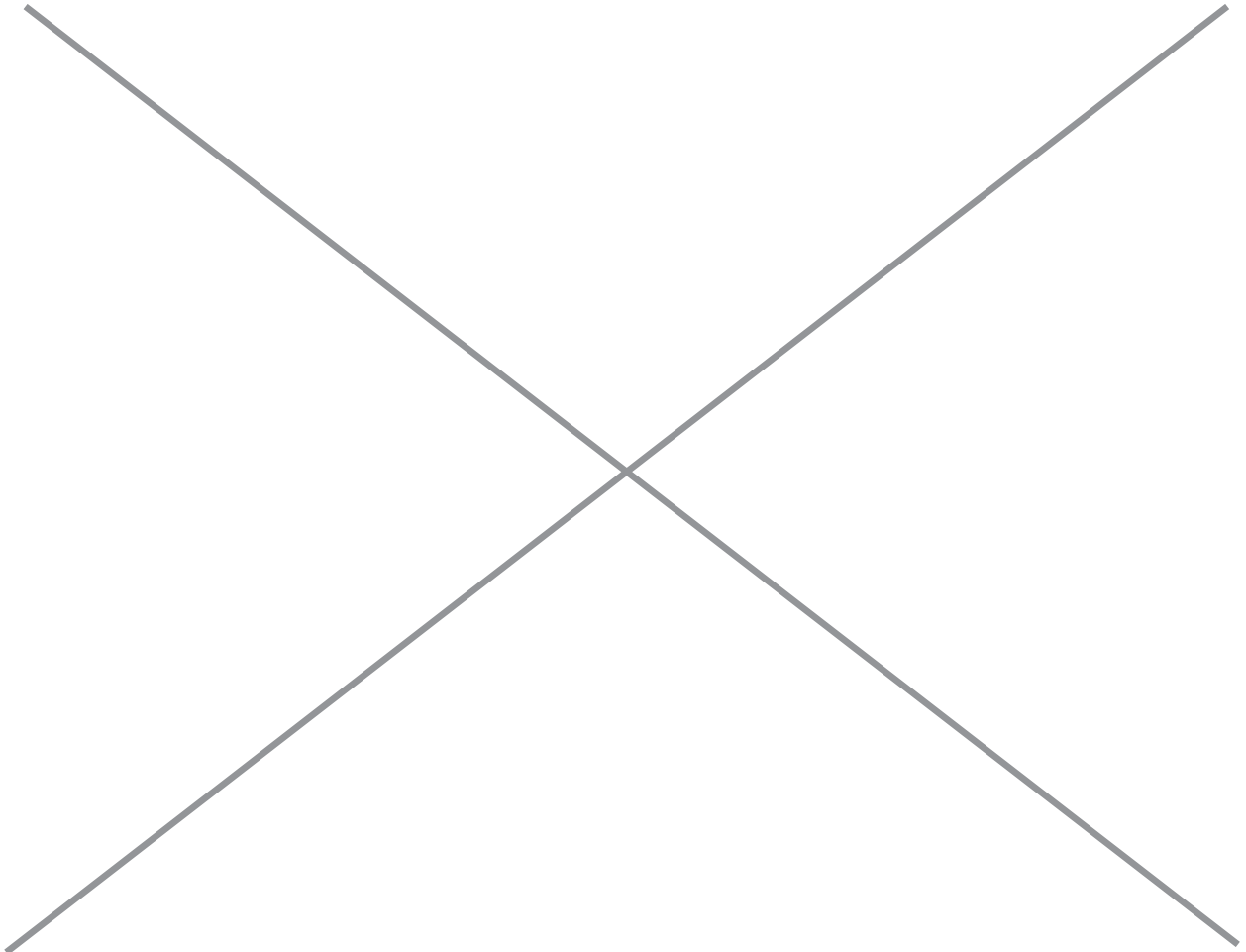


Fig. 1. Weegee, *Coney Island Beach*, 1940.

de sentido al punto de vista y a la escena. En él residirá esa atención a las multitudes, ese vínculo micro-político entre el gesto y el entorno, el que se reconoce en el juego de miradas hacia algo que acontece allí mismo, en los ceños fruncidos de la expectativa, en la sonrisa que protege del desnudamiento de la cámara sobre el sujeto sorprendido, en la actitud de quien descubre el objetivo que le apunta directamente. Miramos al público como el público mira pasar los desfiles. Donde *el público* es aquí algo más que la audiencia de un evento para instituir el germen metafórico de *lo público*, asentado en su arquetipo originario de gente que mira, y gente que mira el mirar de los otros. Y en ese mirar multiplicado, cuyos ángulos proliferan en focos dispersos que están fuera de campo, reaparece la estructura carnavalesca de todo encuentro entre seres humanos.

No parece extraño, por tanto, que lo que se ponga en juego en las aproximaciones a la escala socio-cultural de la imagen sea precisamente el papel de la mirada, la historia misma de esa acción. Como ha sugerido Régis Debray en sintonía con la homologación historiográfica o la búsqueda de continuidades que describíamos más arriba: “Aquí la historia del “arte” debe desaparecer ante la historia de lo que la ha hecho posible: la mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas”⁶. Esta cuestión se

⁶ Régis DEBRAY, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 15.

hace tanto más acuciante en un contexto medial poblado de imágenes de impacto y de violencia, escenas del horror que reubican, de forma ineludible y a veces abismática, el espacio de esa mirada que atraviesa la experiencia contemporánea y funda una nueva iconografía⁷.

En la consideración que han recibido estas cuestiones desde diferentes perspectivas, con trasfondos disciplinares diversos, podemos reconocer un nuevo *locus* de la imagen que de manera sintomática se trasluce en obras de análisis o estudio del fenómeno de las últimas décadas. En ellas, la ubicación física e intelectual del espectador, el origen espacial o el contexto de la toma fotográfica, son la verdadera función de relevancia política de esos imaginarios circulantes. Un lugar, que para las hipótesis que aquí se proponen, sería extemporáneo, extractado de una actualidad que sigue su curso ocultando el resto de la tragedia que el fragmento no es capaz de albergar y que será suplementada mediante otros posibles dispositivos de montaje. Tenemos ejemplos como el que Georges Didi-Huberman aplica al tratamiento del *Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht bajo el significativo título de *Cuando las imágenes toman posición*, que anuncia desde un comienzo:

No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizá negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto, nuestra posición⁸.

En nuestro caso, el fuera de campo del horror es si cabe el abismo sobre el que se asienta el fragmento que nos llega, portador metonímico de la parte visible que en realidad oculta un resto, una totalidad mucho peor. Es obvio que nos encontramos aquí ante una toma de conciencia muy propia de Didi-Huberman sobre ese complejo trasfondo que acompaña a las imágenes en todas sus dimensiones y que *da lugar* a una lectura transversal y política de ese diálogo con fotografías extraídas de la circulación mediática con la que convivimos desde el siglo XX. Para ello, Didi-Huberman elige con buen criterio a Brecht como hilo conductor en la reconstrucción de una obra, el *Arbeitsjournal*, que adquiere la dimensión de un atlas, un montaje que activa sobre el marco de recepción de la imagen una estructura dialéctica.

Hans Belting también se ha referido a un lugar análogo al situar el eje antropológico de la relación con las distintas ubicaciones que ocupamos o a las que somos relegados en el proceso de construcción cognitiva de la imagen. Lo que denomina “el lugar de las imágenes” sirve por igual para describir el lugar de enunciación del momento productivo y el que se crea virtualmente ante el espectador, ya sea en el plano medial contemporáneo como en los avatares renovados del museo en tanto que espacio del culto de las imágenes. Sobre esta nueva topología del espectador, Belting nos dice:

Los espectadores cuentan con suficiente experiencia de lugares como para poder trasladarla a las imágenes de los lugares que la mirada capta. Para ellos también es importante que el reportero se encuentre en el lugar desde donde informa sobre un acontecimiento. Sólo que las experiencias que tenemos de los lugares se amalgaman lentamente con las experiencias que hacemos con imágenes. En vez de que los visitemos corporalmente, los lugares vienen a nosotros en imágenes. La presencia en imágenes de lugares ausentes es una antigua experiencia antropológica. En todo caso, la relación entre lugares imaginarios y reales se reestructura. Cuanto más se

⁷ Es clara aquí la ineludible impronta de Susan Sontag que probablemente ha elaborado sus obras más emblemáticas en torno a la experiencia de lo fotográfico precisamente a partir del impacto emocional que las imágenes del horror nos dejan, ya sea en Susan SONTAG, *Sobre la fotografía*. Barcelona, Alfaguara, 2005; o en su no menos conocida Susan SONTAG, *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Alfaguara, 2003.

⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2013, p. 9.

transforman los lugares en dimensiones imaginarias, más se apropian de las imágenes que producimos en nuestros propios cuerpos⁹.

En esto, ya lo hemos sugerido, los aspectos relativos a la propia percepción, a la ubicación contextual del fenómeno de interpretación de la imagen, adquieren renovada importancia. El propio discurso antropológico que plantea Belting se ve desbordado por las distintas acepciones de aquello que denomina el “lugar de las imágenes”, que será heterotópico¹⁰ y que en realidad responde a órdenes muy diversos en función de los distintos contextos de inscripción de esas imágenes que se toman como ejemplos a lo largo de su obra¹¹. El intento de subsumir todas las prácticas de producción y recepción de las imágenes bajo un solo discurso transversal, que evoca la disciplina antropológica sin llegar a sistematizarse, sería uno de los polos que contrastan con los otros rigores de la especificidad, quizá más tradicionales, con los que se ha intentado abordar el campo del arte, a través de una historiografía propia, o de los medios, a través de otras metodologías cuantitativas. Entre ambos polos, el más inespecífico que permite homologar en un mismo estatus de imagen todo aquello que se nos ofrece a la vista a través de los medios, y el que circunscribe el análisis de las imágenes a marcos disciplinares rigurosamente definidos, fluctúa, al parecer, el dilema metodológico con el que nos enfrentamos en el nuevo contexto.

El índice invertido de la fotografía

Por lo que se refiere a la fotografía, el espacio representacional que servía como base para la construcción de una nueva iconografía de lo inmediato se ha anudado a ciertas matrices conceptuales de origen semiótico. Es probable que esta concepción teórica, la semiótica, sea la que más aportaciones haya hecho a la construcción de una posible estética de la fotografía. A este respecto, resulta curioso que las distintas fases que sigue la obra de Roland Barthes hayan dejado una herencia traducida en nuevos léxicos que trataban de reconsiderar varios de los problemas y paradojas que el autor francés se planteó de manera paradigmática ya en los años 50. Así, muchas de las cuestiones desarrolladas más tarde, tanto en los textos publicados durante los años 60 y 70 como en su célebre *La cámara lúcida*, aparecían tempranamente asociados al concepto de las mitologías suscitadas por las imágenes de impacto¹². En este contexto se ensayan con anticipación los problemas de la dialéctica entre denotación y connotación que instala lo fotográfico en el contexto de la semiótica. Por tanto, deberíamos recordar que una buena parte de esas aportaciones han circundado el problema de la referencia, que en sí misma se constituye como una pregunta acerca del lugar al que señala la imagen en tanto que huella. Podemos constatar que algunas de las obras más significativas de la teoría de la fotografía se han generado sobre la base de un concepto aparentemente decisivo y específico del medio: el índice¹³. Los partidarios de esta clave teóri-

⁹ BELTING, 2007, p. 77.

¹⁰ Así lo plantea abiertamente el autor en varios de sus pasajes. BELTING, 2007, p. 85 y ss.

¹¹ No parece un rasgo menor que en la obra de Belting se recorran con escaso margen de páginas, a veces saltando de un párrafo a otro, imágenes tan variadas como la Virgen de Guadalupe, obras de Bill Viola o Piero de la Francesca, fotografías de Inez van Lamsweerde creadas mediante edición digital, los daguerrotipos del Boulevard du Temple de 1838, fotogramas de *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais, o la no menos sorprendente figura 1.17 titulada “Pantalla con diferentes “ventanas” (tomado de Manovich)”, en la que efectivamente aparece un pantallazo de un Mac antiguo con algunas imágenes diversas sin ningún contenido relevante que comentar excepto su fragmentación en pequeñas ventanas.

¹² El concepto de “lo obtuso” fotográfico se remonta a las *Mitologías* que Barthes escribiera entre 1954 y 1956, concretamente en un texto referido a una exposición en la galería d’Orsay dedicada a “foto-impactos”, donde la idea aparece literalmente enunciada. La obra expuesta en la galería d’Orsay pretendía recoger imágenes de impacto procedente de la fotografía de prensa y de otros contextos. Barthes constata el fracaso de esta intención de chocar al espectador y para ello explica, de modo negativo, el ámbito de lo verdaderamente perturbador de la fotografía. Roland BARTHES, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 2000, p. 108.

¹³ Es el caso de obras emblemáticas en la teoría de lo fotográfico entre las que destacaríamos por su influencia posterior dos: Jean-Marie SCHAEFFER, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990 y DUBOIS, 1999. Ambas publica-

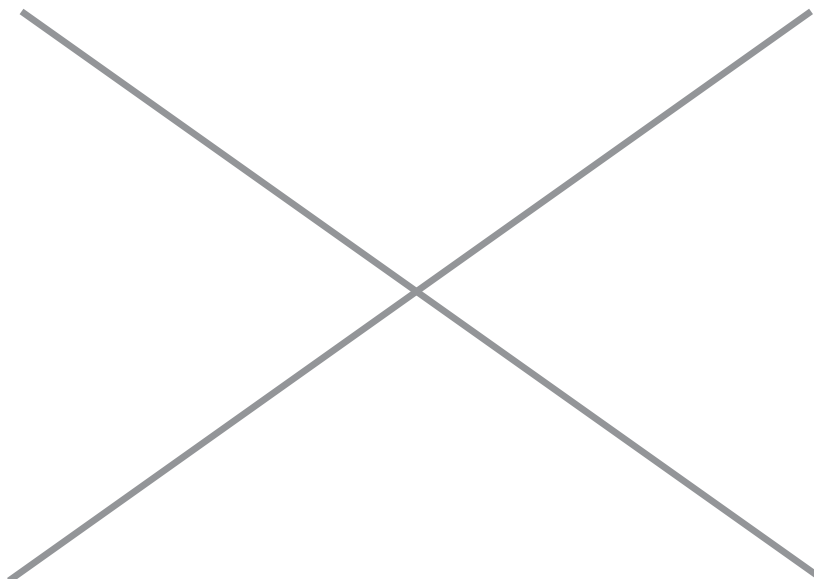


Fig. 2. Weegee, *Dead on Arrival*, Nueva York, 1945.

ca que tiende por su propia estructura a crear una cierta metafísica de la huella (la imagen es una impronta de luz y por tanto debe su esencia fundamental a este hecho irreductible e inaplicable a cualquier otro tipo de representación), han desplegado sus discursos sobre este supuesto hasta eclipsar, en parte, las cuestiones contextuales, en cierta medida atrapados por la fascinación intrínseca del efecto de registro.

A los partidarios de este modelo teórico no les faltaron críticos desde el principio, pero las diatribas sobre el índice quedan hoy como una disquisición de época que sin embargo brinda un

interesante potencial si aplicamos una lectura invertida, o si la completamos atendiendo al complejo espacio de recepción que propicia. De este modo, si el vector indécico que señala el origen de la huella solía vincularse con el objeto de la representación, ese mismo vector también estará dotado de otra punta, una que señalaría al mismo tiempo al sujeto, revelando su posición y su mirada en tanto que marco ideológico que codifica. Es decir, pasaríamos de una huella del objeto, a la huella del sujeto, ambas quedarían inscritas en la imagen.

Esta inversión del problema que planteaban las teorías sobre la referencia fotográfica podría completar algunas de las posibles carencias de la metafísica del rastro. El otro foco de atención, el que delata al sujeto que toma la imagen y que nos sitúa como espectadores, habría estado en cierta medida también “fuera de campo” en la teoría, ocultado por la fijación por ese efecto de captura de lo real que había sustentado el discurrir de los textos y las prolijas especulaciones teóricas sobre el fenómeno de la imagen técnica. Porque, en realidad, parece necesario revelar ese otro orden de la mirada que prefigura la fotografía cuando, además, ésta es obtenida en lugares de conflicto, en zonas calientes que extraen, para ese “capital circulante” del imaginario, un impacto que provocará reacciones de repulsa unánime.

Ese “estar en el lugar de los hechos” que invocaban algunos de los autores que antes hemos citado, entre otros muchos que apuntan a esta dimensión presencial del acto fotográfico, se vuelve entonces un lugar de enunciación revelado, capaz de convocar reacciones demoledoras. Toda vez que lo que allí se nos muestra no es una escena creada, sino una imagen dotada del halo factual de lo que *ha tenido lugar*. Es este, probablemente, uno de los aspectos donde las intenciones de buscar una especificidad al medio se hacen más patentes porque el propio acto fotográfico genera una serie de consecuencias inmediatas por las que el fotógrafo, como agente productor, es depositario del poder de representación política de una mirada colectiva sobre el conflicto.

Este simple cambio de orientación del vector referencial de las imágenes, simple en apariencia, resitúa el debate sobre la práctica documental del fotoperiodismo cuyos efectos se hacen notar en las numerosas polémicas que ha suscitado desde los tiempos en los que Weegee mostrara los cuerpos de los mafiosos neoyorquinos o sus víctimas asesinadas en los ajustes de cuentas (fig.2). Si los bañistas presuntamente ino-

das originariamente en los años 80, venían a consolidar el uso que de forma intuitiva ya se había aplicado al análisis de las manifestaciones artísticas de los años 70.

fensivos de Coney Island revelaban su posición como fotógrafo, los cadáveres delatarán igualmente un lugar de enunciación ante la mirada colectiva. Los cuerpos sorprendidos por la muerte activarán una coreografía en el que lo icónico se hace ideológico. Sobre esta base, la iconografía del horror muta a lo largo del tiempo, y conviene recordar que no es nueva, sino que está inscrita en la tradición pictórica occidental con la que, según decían los autores citados, entronca la fotografía. Una tradición cuyos programas iconográficos, desde antes del Concilio de Trento, sugerían una exhibición de la pasión humana de quienes fueron torturados de forma ejemplar.

Pero, ¿qué ocurre cuando la fotografía aparece en la historia? ¿Cómo se reorganiza el imaginario del horror? Sin duda la capacidad de impresionar rebrota sobre la base de ese nuevo dispositivo portátil que podía acercarse de manera inédita a la escena del crimen¹⁴, extraer las imágenes y revelarlas al mundo con una resonancia masiva. En este aspecto, más importante que la propiedad de registro de los hechos es su potencial de distribución¹⁵. Éste es el verdadero núcleo de un nuevo marco ideológico que se constituye, no ya indéxica, sino iconográficamente en su condición de mercancía circulante. Esto es, la referencia de la que procede la imagen, su halo testimonial, se integra como valor simbólico adherente en el icono que se instituye en su circulación masiva, en su recepción colectiva y reconocible por su carácter de signo del conflicto al que señala. Quizá entonces el error clasificatorio de la semiótica fuera disociar el índice del icono y el símbolo¹⁶, aspectos que pueden distinguirse en algunos de los signos con los que nos comunicamos, pero que confluyen de manera integrada y compleja en la imagen, esa imagen que, después de todo quizá no pueda ser reducida al signo o al acto puramente comunicativo. Este fenómeno, que afecta de modo radical a las imágenes del horror en tanto que documentos, propiciará una nueva forma de entender el acto fotográfico como cristalización de una mirada individual y colectiva al tiempo. Por lo que podríamos aventurar que lo verdaderamente significativo de todo ello acaba siendo el lugar de la enunciación fotográfica, un problema que retorna sobre el espectador con una violencia proporcional a la que describen las imágenes. Y en ese lugar interpuesto que ocupa el fotógrafo, visitante insidioso de las escenas más atroces, comparecen los propios fantasmas políticos y éticos de una audiencia que, al igual que en los viejos tratados de estética, está a salvo de lo terrible para poder establecerse como espectador¹⁷.

Derivadas de este lugar límite propongo una serie de posibles consecuencias que delimitan un síndrome, es decir, un conjunto de síntomas correlativos en las bases del acto fotográfico, en el registro documental del fotoperiodismo. Aunque las consecuencias tienen un reflejo en la construcción subjetiva del espectador de la imagen del horror, su *locus* originario se encuentra en la llegada a la escena, en la inmersión del cámara en el territorio del conflicto, donde el índice inverso, el vector revertido de la imagen, apunta directamente al que mira la escena. Como veremos, ese rebote indéxico, por así llamarlo, será destructivo para el mensajero con demasiada frecuencia, afectando al portador de la cámara mediante un desgaste moral y psíquico, cuando no mediante un impacto real en el fuego cruzado. Mientras tanto, la recepción colectiva de la imagen comparece como un eco de la experiencia primaria también mediada por el dispositivo.

¹⁴ Sobre el paradigma estético de la escena del crimen y su vínculo con la fotografía véase la exposición: *Scene of the Crime*, UCLA / Hammer / The MIT Press, Cambridge, 1997. Comisariada por Ralph Rugoff en el Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre, en Los Ángeles.

¹⁵ Sobre algunos de estos debates en torno a la circulación mediática de estas imágenes, así como la gestión de su accesibilidad, puede encontrarse en Jordan CRANDALL (ed.), *The Organization and Representation of Violence*, Rotterdam, Witte de With. Centre of Contemporary Art, 2005.

¹⁶ Me refiero aquí obviamente a la clasificación propuesta por Charles Sanders Peirce que distinguía entre símbolo, icono e índice y que sería adoptada por un buen número de teóricos de la imagen sobre la base de que el propio Peirce pusiera como ejemplo la fotografía. Los partidarios de potenciar el valor indéxico de la fotografía olvidaban que Peirce no excluyó nunca la dimensión icónica que también comparecía en la imagen técnica.

¹⁷ Sobre la relación de la imagen del horror con el sublime, a través de la interpretación de Lyotard, véase: Jacques RANCIÈRE, "La hipérbola especulativa de lo irrepresentable", en *El destino de las imágenes*, Pontevedra, Politopías, 2011.

Es obvio que algunas de estas potenciales consecuencias de la toma fotográfica se dan sobre un trasfondo de imágenes preexistentes, de modo que operan sobre ellas tropos iconográficos reconocibles que son, de hecho, instintivos en el ojo del fotoperiodista y que propician codificaciones alegóricas: la piedad, el martirio del cuerpo, el apilamiento¹⁸, las panorámicas que contienen escenas simultáneas, la batalla... La estetización de la fotografía de prensa¹⁹ que podemos constatar en las distintas ediciones de los premios destinados a estos profesionales no harían sino confirmar que en muchos de los casos estamos ante imágenes de género procedentes de arquetipos inscritos en la historia del arte moderno²⁰. Un breve repaso a las obras premiadas en el World Press Photo o en el Pulitzer revelaría una impronta inconfundible por la que se valoran las imágenes según un potencial estetizante y alegórico, y en este punto, la dialéctica entre lo ideológico y lo icónico de la imagen se muestra con claridad.

Toda forma documental contiene un principio de autorreferencia

La PRIMERA de esas consecuencias podría enunciarse de este modo: *toda forma documental contiene un principio de autorreferencia*. En parte, esto estaría implícito en la inversión del vector indécico que hemos sugerido, según la cual no sólo obtenemos una huella del objeto, sino también la de un sujeto fuera de campo. Este doble vínculo, uno visible y otro en negativo (este último como vaciado de una presencia) incorpora una carga ideológica en una factualidad simétrica, que es la de la escena recogida en la imagen y la de la sombra (a veces literalmente proyectada sobre el suelo o sobre algún otro plano visible) del agente que la obtiene en ese mismo escenario. El principio de inmersión, que figura bajo la transparencia del punto de vista, obliga a reorganizar las piezas del problema de la imagen documento, no sólo en una clave objetiva, sino también subjetiva. En esta polaridad basculan las paradojas y los debates, a veces bizantinos, en torno al sesgo o la ética periodística²¹. Pero, a diferencia de otras formas de representación, el índice aquí evidencia la personación del cámara en el escenario, lo que le alude y produce un efecto especular que motiva el acto fotográfico, una suerte de “narciso documental” sobre la base de la autorreferencia que implica el haber tomado la imagen bajo determinadas condiciones ambientales. Por qué se dispara una fotografía en un contexto dado es una cuestión que con frecuencia remite al instinto de posesión del relato que contienen las imágenes, a la necesidad narrativa de condensar de la forma más sintética posible una historia en la que el agente es un narrador omnisciente en la construcción de lo que se presenta como documento histórico.

¹⁸ Véase sobre esta tipología de imágenes el ensayo de Ángel GONZÁLEZ, “Montones”, en *Arte y terror*, Mudito & co., 2008.

¹⁹ Sobre los procesos de estetización de la fotografía de reportaje a través de diversos casos de estudio, y en relación a algunas de las polémicas suscitadas recomiendo: Gaëlle MOREL: “Esthétique de l’auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire?”, en *Études photographiques*, n. 20, junio de 2007, pp. 134-147.

²⁰ Sobre los nuevos contextos de la imagen documental y sus vínculos con ciertas formas canónicas véase: Gilles SAUSSIER, “Situations du reportage, actualité d’une alternative documentaire”, *Communications*, “Le Parti pris du document”, n° 71, 2001, p. 307-351, <http://dx.doi.org/10.3406/comm.2001.2090>.

²¹ Es el caso de la conocida polémica que mantienen Joan Fontcuberta y Arcadi Espada en torno a la fotografía de Javier Bauluz en Cádiz, en el año 2000, en la que el encuadre mostraba un cadáver llegado a la playa en el mismo escenario que ocupaban, más cerca del objetivo, unos bañistas bajo una sombrilla. La selección de los dos elementos, el cadáver y los bañistas, bajo un mismo encuadre, el juego con la profundidad de campo que acercaba las figuras, y el contenido inequívocamente alegórico sobre la indiferencia de occidente ante la llegada de migrantes que ponen en juego su vida, activó una polémica por otro lado recurrente y clásica en torno al sesgo o el falseamiento de las imágenes. Frente a las demandas de una ética periodística entre los reporteros por parte de autores como Arcadi Espada, la respuesta de Joan Fontcuberta podía ser previsible teniendo en cuenta que su obra opera sobre el lado de sombra y la ambigüedad documental de todo registro.

El principio de autorreferencia de la imagen documental contiene un metarrelato sobre el propio acto fotográfico

Este fenómeno conduce al SEGUNDO posible enunciado sobre esta premisa autorreferencial: *el principio de autorreferencia de la imagen documental contiene un metarrelato sobre el propio acto fotográfico*. Este metarrelato sobre el contexto al que alude, el cómo se hizo y el por qué se expone ante la opinión pública, revela de nuevo el yo documental. Por supuesto podemos ser testigos de imágenes descontextualizadas de las que nos falta información para interpretar en su totalidad los detalles, y, sin embargo, nos remitirán con bastante exactitud a sus trasfondos, a las atmósferas aproximadas que los propiciaron, al contexto en el que intuitivamente las ubicaremos al igual que ellas nos ubican a nosotros. Pero es aún más notorio cuando, con relativa frecuencia, asistimos a la narración paralela de las dificultades para obtener la imagen. Se nos cuentan los avatares dificultosos, las aventuras del fotorreportero o del equipo periodístico que hace el seguimiento de la noticia. Considero muy sintomática la frecuencia con la que nos encontramos estos otros informes paralelos en zonas de conflicto, en los que una solidaridad corporativa replica la noticia del sacrificio del periodista sobre el terreno, y que en el plano político activa toda una nueva serie de protocolos que sitúan al fotógrafo, al cámara y al narrador, en un punto de mira inverso. Las credenciales de la prensa internacional son así, al mismo tiempo, salvoconductos no siempre eficaces para evitar los daños colaterales de la guerra, y autorizaciones delegadas de una mirada colectiva.

En cualquier caso, la narración paralela del documento sería un fenómeno extensible al propio núcleo testimonial que lo integra en un flujo masivo de información que debe ser procesada. Es decir, no sería privativa de la imagen de impacto, ni del audiovisual al que podríamos subsumir aquí bajo este mismo enunciado, sino que acompaña a todo documento por un carácter denotativo que demanda su propio marco de interpretación, por muy volátil que pueda ser. En este sentido, nada más falaz o ingenuo que el tópico de que una “imagen vale más que mil palabras”. Se trata más bien de lo contrario, toda imagen es, cuando no depositaria de la narración implícita, detonadora de relatos que suplementan su falta, que dirigen el sentido de su lectura. En la historia del arte, el fenómeno requeriría un cotejo con los textos que en ocasiones figuran como trasfondo de la obra (por mucho que los formalismos vanguardistas se rebelaran contra ellos), pero en la fotografía, máxime en la que se pone en práctica como reportaje, el relato se vuelve más necesario *a posteriori*. De nuevo, las perplejidades éticas en torno al registro operan, es bien sabido, sobre los marcos interpretativos que se sitúan en una oposición imaginaria entre la pretendida objetividad de las imágenes, el poder alegórico que se deriva de su configuración y el silencio de la periferia fuera de campo.

En conexión con el metarrelato subyacente al acto fotográfico, podríamos enunciar otro principio que en realidad es derivado, y es que todo ello contribuye a crear una figura heroica culturalmente sustentada en el fotorreportero que consigue la imagen de impacto. En la construcción de este yo, que podríamos matizar como narciso documental, encontramos un reflejo asociado al dominio sobre el relato en la omnisciencia del cámara. Esto ha sido estudiado en relación al efecto de apropiación del punto de vista en la figura del espectador y que será también aplicable en el tercer enunciado que proponemos. Como ha indicado Kaja Silverman, apoyándose en tesis de Christian Metz y Jean Louis Baudry:

El espectador constituido mediante tal argumento mira aparentemente desde un lugar exterior al espectáculo. La identificación primordial implica también una visión exterior al tiempo y al cuerpo, y que reporta un inmediato dominio epistemológico. Aunque Metz y Baudry son rápidos para denunciar esta visión invisible, desencarnada, intemporal y omnisciente como una construcción ideológica, no obstante ven sus ilusorios placeres como un rasgo casi inevitable de la experiencia cinematográfica. El sujeto espectador es constituido mediante esta ficción²².

²² Kaja SILVERMAN, *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal, 2009, p. 136.

Si aplicamos esta figura al paso anterior en el origen de la imagen al momento en el que el camarógrafo graba imágenes reales en escenarios de alto riesgo, el resultado es una nueva figura autoficcional que lucha por establecer un hito en el imaginario a partir de una toma decisiva. Como han confesado numerosos reporteros, el efecto de la fotografía obtenida en 1968 por Eddie Adams en Saigón (fig.3), y su conversión en icono contemporáneo global, invitaría a nuevas generaciones de fotoperiodistas a una búsqueda compulsiva de momentos capaces de ilustrar de modo inapelable la crudeza de los diversos conflictos en curso en décadas posteriores. Antes de ello, invitaría también a numerosos fotógrafos vietnamitas a propiciar otras ejecuciones parecidas en medio de la represión para obtener imágenes miméticas a la de Adams en un paradójico y perverso bucle entre la escenificación y el reportaje sobre muertes reales²³. Al mismo tiempo podría sugerir una simetría del disparo entre los ejes perpendiculares del ejecutor y la víctima, y el que va del fotógrafo a la escena en el momento exacto de la ejecución. En esto, no parece casual que el sector profesional del periodismo gráfico orientado a los escenarios de guerra sea mayoritariamente masculino. Ese efecto de captura confirma que es parte de un imaginario que está obrando sobre la construcción misma del mito de la guerra y los diversos trasuntos de la violencia en la caracterización cultural del ojo del reportero infiltrado en los lugares más hostiles. De este modo, el metarrelato del sujeto activo en la producción de la imagen se mezcla con la narración en la que se envuelve durante su circulación mediática, donde adquiere toda su potencia alegórica.

El registro proyecta en el cámara una fantasía de exclusión de la escena

El TERCER enunciado afecta de modo más directo al proceso psicológico del propio fotógrafo o del cámara en el acto del registro en medio de los escenarios del conflicto, pero induce una realidad cultural derivada: *el registro proyecta en el cámara una fantasía de exclusión de la escena*. Podría plantearse la verificación de este enunciado mediante una consulta definida en los términos adecuados para su contraste sobre un número estadísticamente relevante de fotoperiodistas. Pero, puesto que no es nuestro objetivo metodológico en este estudio aplicar técnicas cuantitativas que refuercen lo que por el momento es una hipótesis, nos proponemos mostrar su plausibilidad sobre la base testimonial de alguno de los protagonistas de las consecuencias extremas de este enunciado. Es muy probable que los datos obtenidos en ese sondeo confirmaran esta conciencia del fuera de campo que les sitúa, de forma inconsciente, en un desajuste sobre su distancia real de la escena que registran. Por otro lado, se trata de un testimonio frecuente entre los profesionales del sector que podemos encontrar en innumerables documentos e investigaciones en torno a las condiciones de trabajo y a los efectos traumáticos de las experiencias directas sobre el terreno²⁴.

La propia cámara, como dispositivo, modifica la conciencia sobre el objeto de la mirada para adaptarse a los imperativos técnicos que ella misma requiere²⁵, en particular si se da sobre una conciencia escópi-

²³ Así lo describe Gilles Saussier: “Son succès attise la concurrence de nombreux autres photographes sud-vietnamiens qui, les jours suivants, rivalisent de débrouillardise pour obtenir leurs propres photos, y compris en encourageant d’autres exécutions. L’image d’Eddie Adams est souvent présentée comme ayant permis de mettre fin à la guerre du Vietnam, et d’avoir ainsi épargné des vies humaines. Elle a peut-être été la cause d’autres assassinats dont personne n’a jamais parlé.” Emmanuelle CHÉREL, Gilles SAUSSIER, “Retourner l’actualité, une lecture du Tableau de chasse”, en G. Morel (dir.), *Photojournalisme et Art contemporain. Les derniers tableaux*, París, Éditions des Archives Contemporaines, 2008, p. 31-32.

²⁴ Podríamos utilizar para ello, por ejemplo, el documental: Marc WIESE, *Shoot it!. The Story of the legendary Bang Bang Club*, WDR & ARTE, 2013 [en línea], <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/documentos-tv-dispara-bang-bang-avance/3458102/> [Consulta: 14 de abril de 2016]

²⁵ Algunos autores como Vilém Flusser han llevado al extremo la idea de la determinación mecánica del dispositivo sobre las posibles imágenes técnicas obtenidas, algo que arrastraría nuestro discurso de nuevo a consideraciones sobre la ontología de la imagen que son justamente el opuesto de nuestro planteamiento. Pero vale la pena citar en este sentido lo que por otro lado es una hipótesis fuerte que, en alguna medida, coincide con la identificación entre el ojo y el dispositivo que aquí sugerimos. Véase sobre esto Vilém FLUSSER, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001.

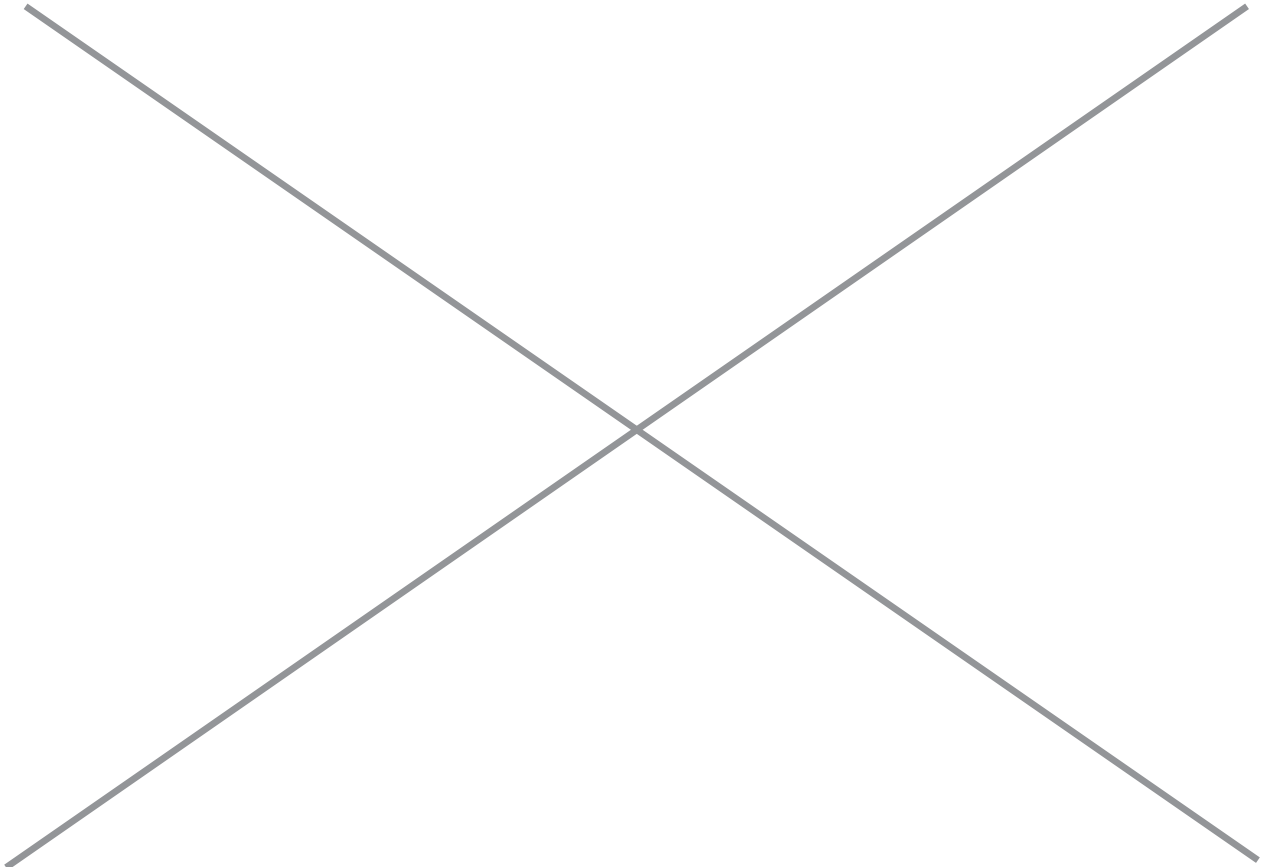


Fig. 3. Eddie Adams, *General Nguyen Ngoc Loan executing a Viet Cong prisoner in Saigon*, 1968.

ca especializada y adiestrada en la obtención de registros eficaces, acordes con las codificaciones sugeridas en el lugar de enunciación que motiva el acto fotográfico. Se da, por tanto, una identificación con el dispositivo²⁶ en la ubicación del punto de vista, tanto en el fotógrafo como en el espectador. De tal modo que, en realidad, se estaría reproduciendo el fenómeno comúnmente experimentado por cualquiera que contemple una imagen y que consiste en el debilitamiento de la conciencia del entorno y de la propicepción corporal, empleando la terminología psicoanalítica que autoras como Kaja Silverman han aplicado al análisis de la mirada²⁷.

El enunciado que aquí se plantea sugiere una construcción fantasmiosa, indiferente a las condiciones reales en las que se produce la escena, por la que la toma fotográfica, en su praxis urgente y condicionada, se prioriza sobre los aspectos que ocurren alrededor del sujeto, incluso poniendo en juego su vida cuando se trata de escenarios de gran violencia. En este aspecto, las variables psicopáticas del fotógrafo que asume riesgos en una especie de adicción a la adrenalina quizá debiera ser estudiada de forma específica por las ciencias de la conducta o disciplinas afines. Serían muchos los casos, por ejemplo, de camarógrafos que graban su propia muerte sobre el terreno. Y quizá su icono más conocido es la famosa fotografía que el

²⁶ Así lo ha planteado en relación a la fotografía y el cine: Jean Louis BAUDRY y Allan WILLIAMS, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, en *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 2 (invierno, 1974-1975), pp. 39-47, <http://dx.doi.org/10.2307/1211632>.

²⁷ SILVERMAN, 2009.

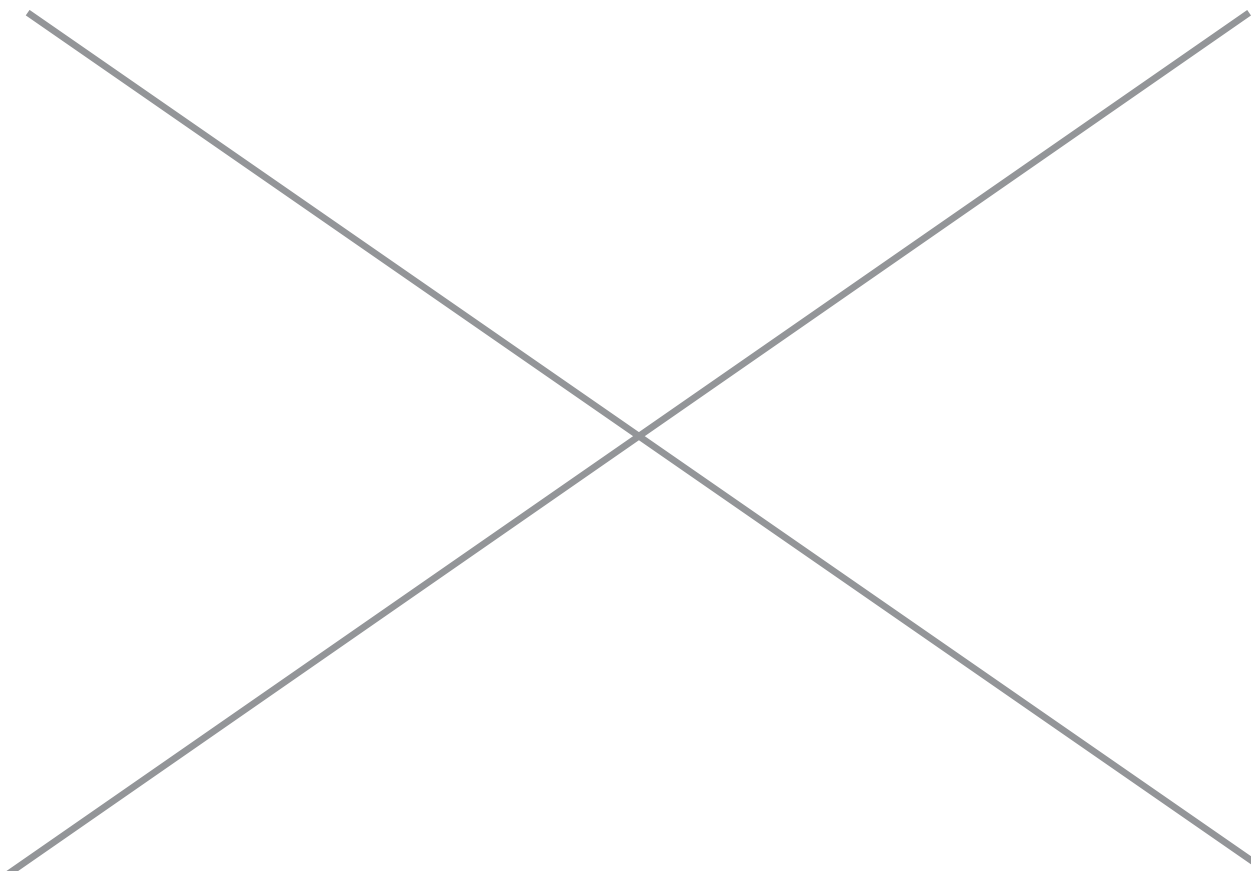


Fig. 4. Kevin Carter, Sudán, 1993. Premio Pulitzer 1993.

reportero sueco Leonardo Henrichsen hace a su verdugo apuntándole justo antes del disparo que acabaría con su vida durante el golpe de estado de Pinochet en Chile en junio de 1973. El soldado se defiende con las armas de la intromisión periodística dejando su huella como agente activo en la inversión del vector fotográfico. Pero, a modo de muestra sintomática de este fenómeno me remitiré a otro caso concreto que categoriza de forma inequívoca el mecanismo de autoexclusión. En este sentido, podríamos incluso matizar el enunciado reformulándolo como “fantasía de *autoexclusión* de la escena”, puesto que es el fotógrafo quien pone en marcha el mecanismo por unos momentos al suspender su conciencia sobre el entorno y su propicepción corporal, absorto en el proceso de alcanzar el mejor resultado con la cámara de una escena que con demasiada frecuencia supone un alto riesgo para su integridad física. Es el caso de algunos integrantes del llamado *Bang-Bang Club*, el círculo de fotógrafos que operaron durante los años 90 en diferentes conflictos en África.

El grupo estaba integrado por Kevin Carter, Greg Marinovich, Ken Oosterbroek y João Silva. De ellos, quizá Carter sea el más conocido por ser el autor de la imagen que ganó el Pulitzer en 1993 (fig. 4), y por su suicidio tras la polémica suscitada en la opinión pública internacional. No sería la única víctima de los impactos mediáticos de sus propias imágenes, o de los golpes directos del contexto en el que fueron tomadas. Según los testimonios de sus familiares y amigos, tan decisivo para el suicidio de Carter como la polémica, que parece recaer sobre él para convertirle en chivo expiatorio de una mala conciencia colectiva, sería la muerte el 18 de abril de 1994 de Oosterbroek en los alrededores de Johannesburgo por disparos las fuerzas de paz en un enfrentamiento con representantes del Congreso Nacional Africano a pocos días de la

celebración de las primeras elecciones interraciales en Sudáfrica. Las numerosas dificultades y riesgos asumidos por este grupo de fotógrafos, como las de otros muchos que han operado en zonas de guerra, y los comportamientos temerarios con los que obtienen algunas de sus fotografías en busca de un reconocimiento internacional, enviados por agencias muy interesadas en la difusión de estas imágenes, serían factores del complejo mecanismo de inmersión que aquí se analiza.

Pero, por lo que se refiere a la “fantasía de autoexclusión de la escena”, que se produce momentáneamente en los sucesivos lapsos en los que se llevan a cabo los disparos fotográficos en semejantes contextos, el caso de João Silva es el más revelador. El 23 de octubre de 2010 Silva perdió las dos piernas a la altura de las rodillas al activar una mina en Afganistán mientras seguía a una patrulla militar en un reportaje que se desarrollaba en Kandahar, en una zona desalojada por los talibanes. Lo significativo del suceso es que, justo después de la explosión, Silva tomó tres fotografías desde el suelo, con un ángulo oblicuo, en el que puede verse entre las ruinas a dos soldados que le acompañaban, y que previsiblemente buscaban la forma de llegar hasta él sin activar algún otro explosivo (fig. 5). Las fotografías serían irrelevantes desde el punto de vista de su contenido si no fuera porque le aluden a él como víctima en el fuera de campo. Aquellos tres disparos responden, en la anomalía de su encuadre, a una pulsión en la que la cámara, el cámara en tanto que conciencia híbrida entre la mirada y el dispositivo, reacciona sin tener en cuenta la destrucción de parte del cuerpo. En este punto, la propicepción corporal parece verse alterada hasta el extremo de negarse a favor de la imagen creada en un exterior, obviando la inmersión en la escena, negando su participación, sintiéndose a salvo en esa omnisciencia de la mirada que crea el relato, aun cuando este relato tenga como protagonista y víctima al propio fotógrafo.

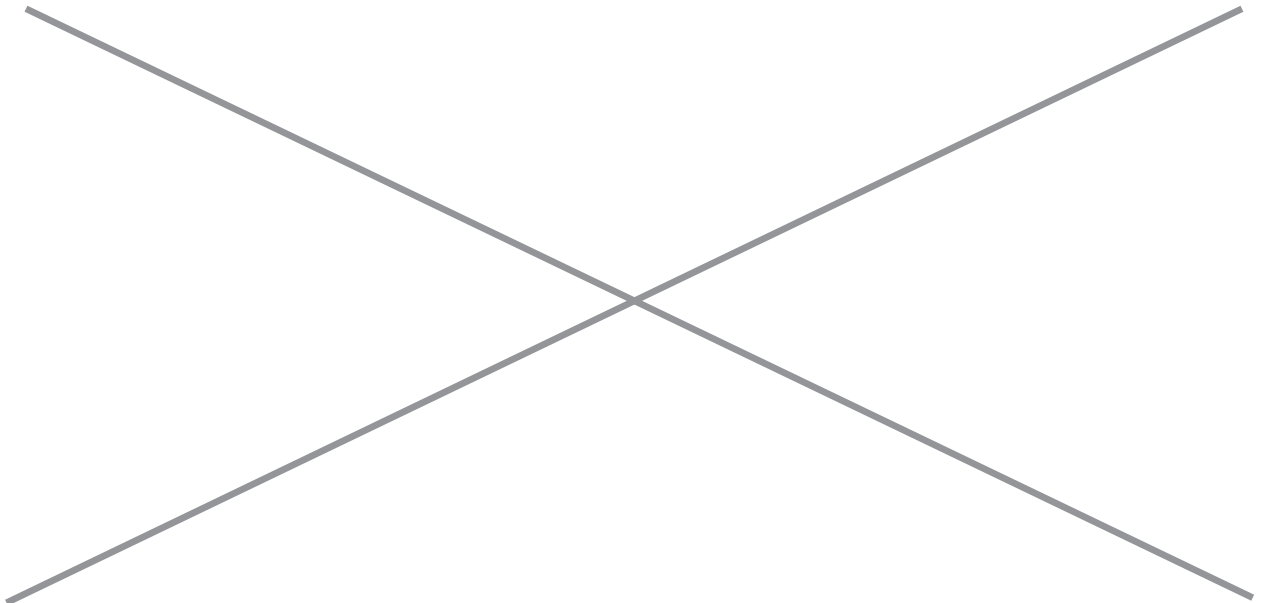


Fig. 5. João Silva, Afganistán, 2010.

Momentos críticos del *locus* documental

De este modo, el lugar de las imágenes documentales presenta un doble vínculo que activa políticamente reacciones que se traducen en relatos connotativos en torno a ellas. Las convierte en detonadoras narrativas, como trato de defender aquí. La imagen se sitúa así en un perfecto intermedio entre la subjetivación emocional de la captura, su razón de ser, y la objetivación icónica de una escena real. Enviados sobre el terreno, los

fotógrafos de guerra se convierten en delegados de nuestro juicio visual sobre los conflictos más remotos. Y el metarelato que acompaña esos nuevos hitos iconográficos del horror no es ya sólo una crónica de lo que está pasando en el escenario, sino también de ese otro marco perceptivo y alegórico de la imagen. De tal modo que, la relación con el escenario conlleva una superestructura social que se inscribe en el trabajo mismo del cámara como mensajero del horror. Se construye ahí un sujeto que a veces es voluntarioso y proactivo en la captura de las imágenes, y en otras, es una víctima del propio acontecimiento.

Un último caso límite nos sirve para poner a prueba los enunciados que se han propuesto más arriba, esta vez ya fuera del fotoperiodismo, pero de lleno integrado en la dialéctica de la inmersión y el distanciamiento que opera en el acto fotográfico. Por otro lado, el vínculo fundacional del fotoperiodismo contemporáneo con el escenario al que ahora nos desplazamos, el descubrimiento en imágenes del horror de



Fig. 6. Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz) Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau.

los campos de concentración nazis, no parece del todo casual. Baste recordar que George Rodger el fundador de Magnum, una de las agencias más importantes, es uno de los primeros en fotografiar esos apilamientos de cadáveres tras la liberación de Bergen-Belsen. Ese vínculo personificado en Rodger sería en sí mismo un hilo de Ariadna para entender cómo se instala una iconografía del horror tras la Segunda Guerra Mundial y cómo van a operar los medios de registro de imagen como desveladores ideológicos en un contexto de circulación global de las imágenes. Sin embargo, Rodger no fue el primero si atendemos a los restos documentales que nos llegan, si nos fijamos en una pequeña serie de imágenes que han servido para sustentar algunas tesis sobre la condición posicionada de

las imágenes-documento. Es el caso de Alex, el miembro del *Sonderkommando* autor de las fotografías furtivas tomadas en Auschwitz (fig. 6) comentadas por Georges Didi-Huberman de forma brillante en *Imágenes pese a todo*.

Desde la penumbra de la cámara de gas, Alex sacó a la luz el centro neurálgico de Auschwitz, es decir, la destrucción, con la voluntad de no dejar rastro de ella, de la población judía de Europa. Al mismo tiempo, la imagen se formó gracias a una escapada: por unos minutos, el miembro del *Sonderkommando* no llevó a cabo el innoble trabajo que las SS le ordenaban hacer. Al esconderse para poder observar, el hombre suspendió por sí mismo el trabajo del cual se disponía —una sola vez— a crear una iconografía. La imagen fue posible porque para registrarla se consiguió, de una forma muy relativa, disponer de una zona tranquila²⁸.

El índice autorreferencial de aquellas cuatro fotografías resulta intensificado y doblemente aterrador, tanto por el contenido de las imágenes como por la huella del sujeto, y más aún, por la correspondencia especular entre el agente y la escena. Se trata sin duda de un caso de inmersión tal que podría cuestionar el enunciado planteado sobre la autoexclusión, entre otras cosas porque no parece que haya lugar para ninguna fantasía en las condiciones de ese registro. Sin embargo, si se diera una autoexclusión a pesar de las

²⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 69.

dificultades, ésta se proyectaría en una trascendencia destinada a inscribir el horror en la historia mediante un rastro probatorio desesperado²⁹. Una fantasía que quizá se matiza aquí como una esperanza remota de salvación en la memoria colectiva, un acto supremo de rebelión contra el mandato del olvido. Quizá, esa “zona tranquila” a la que se refiere Didi-Huberman sea el resto mismo de una autoexclusión solo posible desde la más absoluta precariedad, la distancia tomada para hacer posible la imagen, el cobertizo literal y psicológico que parece necesario en el re-encuadre hacia atrás de la escena, y que se traduce en la desproporción entre la zona sombra del interior desde el que es tomada la escena (como en una segunda cámara oscura), y la acción monstruosa que trata de describir: el “paisaje inhumano” de cuerpos abatidos.

El doble vínculo aquí nos reporta un impacto emocional que es ya una incisión indeleble en la historia del siglo XX. Porque, como indica Didi-Huberman en más de una ocasión³⁰, se trata el “ojo de la historia” en la medida que lo documental es indisociable de la inscripción en un relato que construye conciencia histórica y que remite a una omnisciencia del metarrelato contenido en las imágenes. Con todo, se trata quizá del caso más extremo de la toma fotográfica donde verificar el fenómeno de reversión del índice que aquí tratamos de exponer. Un desarrollo completo de la autorreferencia en la imagen documental requeriría de un análisis de casos más detallado. En este sentido, los usos son muy diversos, y dibujan diferentes perfiles de sujetos que nos sitúan, cuando hablamos de violencia, en una polaridad que va desde la víctima al verdugo. Desde el lugar de Alex, hasta el de los miembros de Dáesh cuando registran sus asesinatos. Las huellas de los sujetos de las imágenes revelan así un contenido a pesar del vacío que parecen dejar al espectador. Porque, más que un vacío lo que ofrecen es un vaciado, una huella negativa que se nos impone como reflejo la psique del torturador. La construcción de ese sujeto, que obviamente es una figura interpuesta entre el agente real tras la cámara y la imagen en tanto que pantalla psíquica, configura el lugar que llena el espectador con su mirada. Y estamos sin duda ante un sujeto de dimensiones históricas cuando hablamos de ese *locus* documental.

VÍCTOR DEL RÍO. Profesor de Teoría del Arte en la Universidad de Salamanca en el Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes y en el Máster de Estudios Avanzados en Filosofía. Igualmente integra el equipo docente del Máster en Fotografía, Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de Valencia y ha impartido numerosos seminarios y talleres en distintas universidades, museos y centros de investigación. En su labor ensayística es autor de los libros: *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Ediciones Universidad de Salamanca (2008), *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, Abada (2010), *La querrela oculta. Jeff Wall y la crítica de la neovanguardia*, El Desvelo (2012) y *La pieza huérfana. Relatos de la paleotecnología*, Consonni (2015), así como editor de varias obras colectivas. Colaborador habitual de algunas revistas especializadas en las que se ha desarrollado su labor en el terreno de la historia, la estética y la teoría de las artes. Además, ha dirigido proyectos para instituciones museísticas y académicas en torno a la investigación en arte y humanidades e integrado equipos de gestión en varias de ellas. En sus trabajos como escritor aborda la dimensión estética y política de los vínculos entre creación artística y comunicación de masas.

Email: delrio@usal.es

²⁹ “Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto. Yo diría que la imagen es aquí el *ojo de la historia* por su tensa vocación de hacer visible. Pero también que está en el *ojo de la historia*: en una zona muy local, en un momento de suspense visual, como se dice del ojo de un ciclón (recordemos que esta zona central de la tormenta, capaz de mantenerse en calma, “no por eso deja de traer consigo unas nubes que hacen difícil su interpretación”). DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 69.

³⁰ Recordemos que esta sugerencia sobre el “ojo de la historia” aparece también en otros lugares de su obra, como en el propio título del ensayo dedicado a Bertolt Brecht ya citado: *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*.

RECENSIONES

Alfredo MARTÍNEZ-EXPÓSITO, *Cuestión de imagen: cine y Marca España*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015, 294 págs.

El conjunto de ensayos que conforma el volumen *Cuestión de imagen: Cine y Marca España*, escrito por el catedrático de Estudios Hispánicos de la Universidad de Melbourne y miembro de la Academia Australiana de Humanidades Alfredo Martínez-Expósito, propone un punto de aproximación al cine español de las últimas décadas desde una perspectiva tan innovadora en sus fundamentos metodológicos como pertinente en cuanto a sus aportaciones conceptuales. Y ello es así en tanto el análisis de la cinematografía española que se ofrece, hará buen uso de las estrategias de los estudios culturales, circunstancia para la que la figura de Martínez-Expósito, hispanista perteneciente al entorno universitario anglosajón, se revelará como privilegiada al establecer constantes y significativas interrelaciones entre distintas disciplinas, temáticas y contextos, condición necesaria para que un proyecto de estas características llegue a buen puerto. Así, la materia de estudio del catedrático radica en la *imagen* que el cine español reciente ha promovido al respecto del propio país y su relación con la tan mencionada en los últimos tiempos Marca España, abriéndose a partir de aquí a una panoplia de jugosas derivaciones de índole semiótica, sociológica y hasta política.

En este aspecto el texto supone, en inicio, un adecuado punto de acercamiento a la idea de *marca-lugar*, medular en su discurso. Debida a Simon Anholt, creador del término *nation-branding* a mediados de los años 90 del siglo XX y desarrollada en primera instancia sobre procesos de *marketing* interesados en vender emplazamientos del mismo modo que un producto de consumo, la *marca-lugar* asume que los sitios poseen una entidad emotiva en la mente de virtuales *consumidores de lugar*, siendo así factible gestionar las emociones asociadas a esos lugares como las marcas comerciales lo hacen con los productos que representan, comportando, pues, la posibilidad de *venderse* como destino turístico en base a la *imagen* que del espacio concreto (país, región, ciudad) se haya podido establecer. De esta manera, esta concepción del lugar como elemento susceptible de consumo, puede llegar a trascender lo meramente mercantil, convirtiéndose en una herramienta de altísimo interés para las distintas disciplinas sociales. No obstante, Martínez-Expósito señala el recelo con que las humanidades han contemplado estos procedimientos de raíz capitalista y subraya su inexistencia, por ejemplo, en los estudios culturales españoles augurando sin embargo un futuro aprovechamiento de esta veta de investigación en un sentido claro; y es que conforme estos estudios enfrenten todas las dimensiones de la interculturalidad, más perentorio se hace abordar lo que termina por definir la *imagen-país*.

El poder icónico del cine, por tanto, se constituye como uno de los medios principales de creación de imágenes, símbolos y conceptos en relación con la *marca-lugar*, posibilitando como ninguna otra disciplina la “escenificación de la marca-país” en palabras de Martínez-Expósito de modo que en la mente del espectador, el filme puede actuar como emblema de lo que *es* un lugar. Obligatorio es, advierte el autor, reparar en lo conflictivo y problemático del intento por asentar una claramente definida y estable imagen de un país como España, existiendo más bien una diversidad compleja de opciones y alternativas, para cuyo discernimiento el cine vuelve a descubrirse como un aliado magnífico apelando, además, a la multidisciplinariedad propia de los estudios culturales y que, en el caso del tratado que comentamos, toma el fenómeno cinematográfico como piedra de toque no esperando, en ningún caso, conclusiones unívocas ni definitivas. Ciertamente, *Cuestión de imagen: Cine y Marca España*, no será un manual de historia del cine al uso y opta por transitar, al hilo de lo anteriormente dicho y pertrechado con un sólido repertorio de recursos procedimentales pertenecientes a los estudios culturales, por vías no usuales de acercamiento al fenómeno cinematográfico hispano de modo que, por tangencial que pueda parecer la aproximación, en su fructífera indagación sobre núcleos de interés inusitados, nos persuadiremos pronto de la relevancia indudable del texto.

El autor, que confiere al espectador el protagonismo esencial como agente que aporta el sentido último, escogerá la figura de algunos cineastas o películas especialmente notables en su consciente articulación de un imaginario visual o simbólico que haya cristalizado, de una manera u otra, en una suerte de imagen de lo español. En este sentido, será tremendamente interesante comprobar cómo en ocasiones las administraciones se han servido de estas iconografías del lugar para promocionar una imagen deseable y positiva de España, *a la vez que y/o a partir de* las propuestas por los cineastas mientras que, otras veces, los directores han sabido configurar una *contraimagen* negativa y crítica de la España deseable y de colorín de las campañas públicas. El caso de Almodóvar, como muestra Martínez-Expósito, es sintomático de estas tensiones y desplazamientos entre la imagen institucional y la imagen pretendidamente *real* con ambiciones de decantar lo auténtico de lo falso y construido. El grado y la condición de *autenticidad* que las imágenes otorgan a la hora de fijar lo que el país es, se convierte en el libro, precisamente, en un elemento recurrente. En otro orden de cosas, la obra intenta poner de manifiesto las estrategias de representación de las que los cineastas se sirven para producir un retrato determinado del país mediante la creación efectiva de imágenes y símbolos, en ocasiones desmontando, desde un fuerte posicionamiento crítico, estereotipos y, a la vez, reactivando o incluso ideando otros para afirmar los rasgos que decretan la *identidad* de una sociedad. En cuanto a esto, *Cuestión de imagen: cine y Marca España* vendría a relacionarse, acaso superficialmente, con aquél debate quizá superado pero nunca resuelto sobre los rasgos que caracterizan la naturaleza específica del *cine nacional*, abundando en lo tenue, parcial y seguramente falso de cualquier intentona de cara a precisar esencias. Martínez-Expósito elegirá para su pesquisa un cine ceñido al marco cronológico que principia en 1992 y que llega hasta nuestros días, recalcando lo representativo de estas algo más de dos décadas para la Marca España en tanto los fastos de aquella fecha consiguieron situarla en un punto álgido que, posteriormente, la crisis económica y los casos de corrupción política han desvirtuado.

La introducción del texto, lugar donde el catedrático Martínez-Expósito explicita intenciones y aclara planteamientos, arranca con un muy ilustrativo ejemplo de lo que luego vendrá al narrar su presencia en un acto de la embajada española en Australia donde se activaron mensajes sobre la Marca España a través exclusivamente de la emisión de una serie de “imágenes para vender una imagen” en acertado y expresivo retruécano, acometiendo luego el autor una serie de líneas básicas de reflexión generales que sitúan al lector en las claves del texto. Tras este primer capítulo, se suceden las cuatro grandes secciones que constituyen el centro del libro. Cada una, como antes indicábamos, adquiere la forma de ensayo independiente de manera que, aunque se ocupen de dimensiones distintas, todas incurren antes o después en el análisis cinematográfico para terminar con una serie de conclusiones relacionadas con los objetivos de la investigación.

Así, el capítulo llamado *La imagen de España* afronta las posibilidades del cine como vehículo de la *imagen-país* desde posturas semiológicas, aludiéndose aquí a conceptos como la *imagen-emblema*, que asienta una iconografía visual vinculada al lugar y la *imagología*, procedimiento hermenéutico preocupado por el estudio de las imágenes asumidas y compartidas por una comunidad y que, nacido al calor de los estudios literarios, el filólogo de formación Martínez-Expósito aplica al filme para descifrar la aparición y promoción de los estereotipos. Tras esto, pormenoriza el proceso de consolidación de la Marca España y sus lazos con los poderes públicos. En el segundo de los ensayos, titulado *Aporías de la autenticidad*, el cine de Almodóvar se convierte en privilegiado referente para explorar la imagen de España a través de la confrontación entre la recepción que sus películas han obtenido en su propio país y la producida en el extranjero. Igualmente, en lo que a nuestro juicio supone la mayor aportación de todo el libro, del examen minucioso que realiza Martínez-Expósito sobre la obra filmica del manchego, se nos descubre un primer tramo en su filmografía empeñado en configurar el imaginario de una España moderna y emergente post transición, ejemplificado este hecho en *Matador* (1986) y que se rentabilizó en buena medida por las campañas oficiales de la naciente Marca España. A partir de 92, sin embargo, incurrirá Almodóvar en una suerte de cuestionamiento de los recursos visuales que antes promovía, iniciando la búsqueda de una *autenticidad* pesimista y rural que va a encontrar en ciertos valores de la *vieja España*, negando el estereotipo de la modernidad urbana y de diseño que el mismo había previamente creado y que sigue, de alguna manera,

identificándose con la Marca España corporativa. Surge de esto el fértil debate sobre el carácter *auténtico* de la(s) *imagen(es)-país* implantadas, siempre vaporoso e incierto.

El cine como motor del turismo, espacio íntimamente relacionado con la *marca-lugar*, ocupa el capítulo *Turismo cinematográfico*. En este caso, la búsqueda de alternativas económicas que llevaron a sustituir en la Asturias posterior a la reconversión industrial unos sistemas de producción basados en el sector primario y secundario por el turismo rural interesado en potenciar una imagen de la región como paraíso ecológico virgen, es sagazmente puesta en relación con la forma visual de algunas películas rodadas en el principado. Y a la luz de este interés se interpreta el acabado formal de algunas obras de José Luis Garci como *El abuelo* (1988) en su esfuerzo por *representar* el paisaje asturiano como un *locus amoenus* para cuya plasmación filmica se potencian estrategias de idealización plástica, huyendo conscientemente, además, del feísmo de la prosa galdosiana en la que el filme se inspira, lo que sirve al catedrático para dedicar un apartado a las relaciones entre literatura y cine planteándose el papel de ambas disciplinas como constructoras de identidad nacional. Por otra parte, será tremendamente reveladora la conexión que Martínez-Expósito instituye entre las películas *asturianas* de Garci y la saga de *El señor de los anillos* de Peter Jackson y su fastuoso uso del paisaje neozelandés. Finalmente *La estética del lugar*, último capítulo del libro, convierte en protagonista a Luis García Berlanga, entendiendo su obra postrera *Paris-Tombuctú* (1999) no sólo como epítome de sus constantes creativas sino, además, como el filme propicio para debatir sobre algunos de los más trascendentes aspectos de la *imagen-país*. Así, la costa levantina en la que se ambienta ha sido un emplazamiento especialmente provechoso para prefijar algunos de los lugares comunes asociados a la Marca España y que Berlanga entiende como postizos y falsarios. De esta forma, le película saca a la luz esta mistificación a través de la mirada acida y cruel de un Berlanga que niega los valores de la Marca España por *inauténticos* y, apropiándose de ellos, los manipula para rebatirlos. El talante inconformista y actitud despiadada con las jerarquías de los que el joven Berlanga ya hacía gala en el franquismo, ha derivado en democracia hacia un no menos acerado ataque al poder omnímodo capitalista.

Pablo Díaz Torres
(Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores CAM)

Cédric GRUAT y Lucía MARTÍNEZ, *El retorno de la Dama de Elche, Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos, 1940-1941*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, 341 págs.

Este libro al alcance de un amplio público es la traducción española de una obra publicada en Francia en 2011. La idea proyectada por Cédric Gruat y Lucía Martínez era, merced a sus orígenes respectivamente franceses y españoles, evitar caer en la lectura nacional de una negociación diplomática delicada, pues atañe al patrimonio cultural. Llamen la atención dos cambios entre la primera y la segunda edición. El primero toca a la portada. La de la edición francesa representaba el cuadro de *La Inmaculada Concepción* pintada por Murillo, y los retratos de Franco y Pétain, mientras que la edición española ha privilegiado una fotografía de la Dama de Elche. Esto puede explicarse por el carácter único de esta escultura del siglo IV antes de Cristo, ejemplo de un arte ibérico deslumbrante. La Dama, de la cual no se sabe si representa a una diosa, una sacerdotisa o una aristócrata, es tan fascinante como la Gioconda: la finura de sus labios, su mirada hipnótica y rostro apenas modelado están envueltos en un peinado y unos adornos extremadamente elaborados. El segundo cambio editorial procede del primero o lo justifica: el título de *L'échange (El Intercambio)* ha sido sustituido por *El retorno de la Dama de Elche*. ¿Por qué destacar la Dama de Elche de este modo? ¿Acaso porque es una de las piezas maestras del Museo Arqueológico Nacional recientemente renovado? Su director, Andrés Carretero, destacaba, en una entrevista publicada por *El Confidencial* el 27 de febrero de 2014, el protagonismo concedido a la Dama y afirmaba: “Quizá la historia de España no interesa nada al público extranjero. Quizá les resulte un poco marginal. Llegarán los que sepan qué es la Dama de Elche y quieran verla”. También podríamos discutir el cambio del subtítulo (“la parte oculta de una negociación artística entre Francia y España, 1940-1941”) que era en francés: *les dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne, 1940-1941*. ¿En el subtítulo español, no se habría ajustado mejor a la idea del título original escribir “el intercambio de obras de arte” o “la retrocesión de importantes tesoros artísticos”? La Dama de Elche estuvo en el corazón del intercambio que se produjo en 1941 (pág. 145); disfruta pues de un capítulo central en el libro, que cuenta su hallazgo, la pasión que suscitó en Pierre Paris, el artífice de su compra por el Louvre en 1897, así como en los españoles que reclamaron su retorno desde finales de los años 1920.

Sin embargo, el tema del libro no es la historia de un orgullo nacional. Trata sobre todo de explicar la reactivación de las relaciones diplomáticas entre Francia y España gracias a los encuentros entre Pétain y Franco y sobre todo entre numerosos representantes franceses y españoles en 1940-41. La obra nos hace penetrar en los laberintos de la diplomacia de una época sometida a las tensiones de fuerzas de signo diverso; empieza con el primer viaje oficial del mariscal Pétain en noviembre de 1940 que le condujo a Montauban (en el sur de Francia) donde estaban almacenados los tesoros del Louvre y pudo admirar *La Inmaculada Concepción* de Murillo. Pero el origen del intercambio es ligeramente anterior. La investigación vuelve sobre el papel de intercesor de España entre Alemania y Francia en el momento de su rendición, así como sobre la visita de los representantes de los Museos españoles a sus homólogos franceses. Las obras reclamadas son, además de la Dama de Elche y de *La Inmaculada Concepción*, 36 “piezas ibéricas”, principalmente fragmentos de esculturas procedentes del Cerro de los Santos, 6 coronas de época visigoda, y archivos de Simancas. Todas serían devueltas (cf. Anexo p. 321-323: decreto de 19 de julio 1941/JO 20/07/1941).

A renglón seguido, los autores recalcan el papel de primer orden que tuvieron dos actores motores de este intercambio: el pintor catalán José María Sert, artífice de la protección de las obras de arte español durante la Guerra Civil, y quien tenía contactos en Francia, y el embajador de Francia en Madrid, François Pietri, inclinado a reactivar la amistad de dos países donde el nacionalismo se había impuesto al poder. Con el objetivo de halagar al Caudillo, Pietri destacó enseguida el cuadro de Murillo, que mejor simbolizaba la

revancha de España sobre Francia. El capítulo 6 es pues la ocasión de presentar esta obra y de volver sobre un período de tinieblas en las relaciones hispanofrancesas: la ocupación napoleónica de España (1807-1814). Luego, los archivos de Simancas cristalizaron aún más las tensiones a lo largo de la negociación de 1940-41 (capítulos 11, 13, 18 y 27, entre otros). Al igual que la *Inmaculada Concepción*, estos archivos atestiguan el saqueo francés, pero sobre todo se vinculaban directamente a la historia diplomática de los dos países, por su contenido y porque habían sido el objeto de unas negociaciones en el siglo XIX.

Sin embargo, en 1940 la espina de esta diplomacia franco-española era África del Norte, y en una Europa dominada por la Alemania nazi, se privilegió la reconciliación. Uno de sus símbolos sería el intercambio de 1941. Este libro destaca en el modo de exponer en detalle las negociaciones de estos dos años. En efecto, los comentarios de diferentes protagonistas, gobernadores o conservadores, son testimonio de una Francia vencida y de una España ambiciosa: los franceses se presentan vacilantes y preocupados por colaborar, los españoles determinados y arrogantes. Por ejemplo, mientras los españoles han presentado desde el principio una lista precisa de las obras reclamadas, la lista de los regalos que entregarían a cambio fue fluctuante. El intercambio fue finalmente poco favorable a las colecciones francesas que recibieron obras de pintores prestigiosos, Velázquez, el Greco y Goya, pero consideradas como réplicas, entre otras cosas porque sus temas habían sido tratados varias veces (se trata del retrato de Doña Mariana de Austria de Velázquez, del retrato de Covarrubias del Greco, y de una tapicería sobre cartón de Goya; el intercambio contenía también 19 dibujos de la recopilación de Nicolas Houël). Las fotografías de parte de los objetos del intercambio así como de los numerosos protagonistas se han insertado en el centro del libro, que también incluye una bibliografía (fuentes y estudios) y un índice onomástico. Su composición nos hace navegar hábilmente entre la historia diplomática y la historia del arte, con la presentación de las obras intercambiadas y su historia en los capítulos intercalados en el desarrollo de las negociaciones.

Las peripecias del intercambio fueron numerosas, lo que permite que los autores vayan más allá de la simple constatación. Deshaciendo todos los hilos de una negociación cuyos antecedentes datan de la embajada de Pétain en Madrid en 1939, la sitúan en el meollo de los retos nacionales: para la Francia de Vichy es esencial la neutralidad española y un nuevo orden moral que pasaba, entre otras cosas, por la redención de las faltas pasadas, para España es fundamental la salida de su aislamiento diplomático y una identidad española franquista, fundada en sus raíces (ibéricas, católicas) y su Siglo de Oro. Si, en general, el “retorno de las obras” es un tema espinoso y de actualidad (véase el prefacio de Pierre Rosenberg), para Cédric Gruat y Lucía Martínez no se trataba de volver sobre la legitimidad de las solicitudes españolas; una cuestión que fue, sin embargo, planteada por los franceses desde el final de la guerra. Pero su conclusión abre la reflexión a la migración (¿sin fin?) de las obras de arte señalando otras reclamaciones más o menos recientes: el retorno a Sevilla de *La Inmaculada Concepción* y a Elche de la Dama.

Nathalie Barrandon, Universidad de Nantes/CRHIA
(traducción C. Vincent-Cassy)

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, comisario Antonio Almagro Gorbea, 23 de septiembre - 8 de diciembre de 2015.

Durante el otoño de 2015 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando presentaba en una interesante exposición temporal una parte de su rica colección de dibujos referida al valor que dicha institución otorgó al legado andalusí tras su fundación en 1752. Exposición acompañada por un magnífico catálogo cuya edición ha sido también coordinada por el académico D. Antonio Almagro Gorbea (Escuela de Estudios Árabes de Granada). Sin duda constituye el acontecimiento más importante desde que en 1992 D. Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid) publicó su más que clásico libro *La memoria frágil. José de Hermosilla y Las Antigüedades Árabes de España*.

Junto a dicha exposición madrileña nos gustaría igualmente señalar la exposición, comisariada por Rodríguez Ruiz, *José de Hermosilla y Sandoval (Llerena, 1715 – Madrid, 1776). Arquitecto e ingeniero militar* que tuvo lugar entre el 12 de mayo y el 30 de junio de 2015 en el Museo Histórico de la Ciudad de Llerena (Badajoz), con motivo de la conmemoración del tercer centenario del nacimiento del famoso arquitecto.

Es esencial ver las tres publicaciones para entender y comprender en su justa medida lo que el siglo XVIII supuso en la difusión del más importante patrimonio andalusí encarnado en la Alhambra de Granada y en la Mezquita de Córdoba. Difusión en la que destacó un primer proyecto editorial que consistió en la publicación de dos volúmenes de estampas bajo el título *Las Antigüedades Árabes de España*. El primero apareció en 1787 y el segundo en 1804. La empresa vio su continuación entre 1856 y 1882 con la publicación de los célebres y grandes fascículos de *Monumentos Arquitectónicos de España*. Publicación que llevó a todos los rincones de Europa y América las grandes joyas arquitectónicas del patrimonio español, destacando muy especialmente las famosas cromolitografías dedicadas al arte andalusí. Con ambas empresas la Real Academia de Bellas Artes velaba y fomentaba, al igual que el resto de instituciones europeas de similar carácter, la importancia y estudio de los grandes exponentes patrimoniales de la nación que a la postre facilitarían su propia conservación.

La impresión de las estampas, con rico color, y entre las que no faltaron repertorios de elementos decorativos puntuales, vistas generales, plantas, textos epigráficos, etc., no fue algo sencillo y tal como se explica en las publicaciones citadas supuso la colaboración de un gran número de dibujantes, arquitectos, estudiantes y técnicos de impresión, algunos procedentes del norte de Europa, tal como fue necesario en la creación de las famosas piedras que hicieron posible las cromolitografías de *Monumentos Arquitectónicos de España*.

Entre 1492 y 1700 la ciudad palatina de la Alhambra fue tratada con gran mimo por los Reyes Católicos y la dinastía austriaca, gracias a la labor desarrollada por sus alcaides, los condes de Tendilla y marqueses de Mondéjar, quienes en todo momento velaron por su conservación decidida. La monarquía no dudó en dotar con ricas rentas la ciudad palatina e incluso mandar a sus arquitectos para evitar la ruina de los palacios nazaríes, tal como sucedió con la restauración de la Torre de Comares en el último tercio del siglo XVII. Tras 1700 todo cambió. Los alcaides de la Alhambra tuvieron que abandonar la ciudad palatina a su suerte al haber apoyado al candidato el archiduque Carlos de Austria en la Guerra de Sucesión. A pesar de la visita que Felipe V realizó a la capital granadina en la primavera de 1730, su famosa ciudadela inició su acelerado deterioro. Sus baños dejaron de funcionar, sus calderas de bronce desaparecieron y salvo el Mexuar, y los palacios de Comares y Leones, todo se fue arruinando y desmontando. Nació así una nueva Alhambra que iba poco a poco olvidando su histórico pasado y en cambio nacería en pleno Siglo de las Luces una nueva Alhambra, el *palacio encantado*, utilizando la nomenclatura de Tonia Raquejo. A ello se unió el paulatino diseño de la Historia del Arte como disciplina, si bien, Italia, Francia, Alemania o Inglaterra, terminaron por generar un paradigma de estudio acorde a sus intereses, frente al lugar secundario que comenzó a tener España en la geopolítica inter-

nacional. Todo aquello que se salía de los parámetros de la cultura europea, por ellos definidos, terminó en la incomprensión y en “lo Oriental”. Las formas acabaron incluyendo en sí misma valores morales y aquellas de al-Andalus encarnarían la “vida muelle” de los musulmanes, tal como escribió José Amador de los Ríos. El arte de al-Andalus quedó relegado a casinos, pabellones de exposición, teatros, plazas de toros y al mundo del espectáculo, y su falta de connotaciones cristianas sirvieron para que pudiera, sorprendentemente, utilizarse en la construcción de escuelas diferentes a las religiosas, tal como se observa en las Escuelas Aguirre de Madrid, donde su arquitecto Rodríguez Ayuso, entre 1881 y 1886, las construyó pensando en su biblioteca, y en otros espacios de esparcimiento dedicados a la música o al ejercicio físico. Durante la Segunda República sucedió algo parecido. A mediados del siglo XIX el ya citado José Amador de los Ríos en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado en 1859 habló del estilo mudéjar en arquitectura, indultando así aquel arte islámico promovido por y para cristianos, que podría formar parte de la identidad nacional. Posteriormente nacería otro estilo igualmente infortunado, caso del denominado arte mozárabe, como etiqueta que identificaba el arte del siglo X de la Cuenca del Duero. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siguiente, asistimos, por lo tanto, a la domesticación de la cultura material de al-Andalus, y al inicio del desenfoco e incomprensión del arte andalusí bajo la teoría de los estilos, tan empeñada en buscar las esencias del arte español. Teoría de los estilos intensamente debatida desde hace décadas por el propio profesorado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, tal como se comprueba para el mundo medieval y desde hace bastantes años en los trabajos de Bango Torviso.

Ante semejante panorama llama la atención la figura del ingeniero militar José de Hermosilla (1715-1776), quien a pesar de su formación clásica, expuesta en Llerena, comprendió la necesidad de proteger y difundir el legado de al-Andalus. Hacia 1756 se puso en marcha el complejo proyecto que finalizaría dando luz a *Las Antigüedades Árabes*. Durante la primera parte de la década de los sesenta del siglo XVIII comenzaron a llegar a Madrid dibujos del pintor Diego Sánchez Sarabia José de Hermosilla quedó encargado de corregir y supervisar el material gráfico. Entre octubre de 1766 y marzo de 1767 junto a los jóvenes arquitectos Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal se realizó el célebre viaje a Granada que desembocó, por ejemplo, en la realización de planimetrías bastante serias de los edificios nazaríes. Posteriormente fueron a Córdoba. Se culminaba así aquel proyecto que la Real Academia de Bellas Artes puso en marcha diez años antes. Faltaban todavía muchos años para que Washington Irving escribiese sus célebres *Cuentos de la Alhambra* (1829/1832).

Creemos que la crítica historiográfica no ha sido del todo justa, pues siempre ha relegado a un segundo plano la labor puesta en marcha en la segunda mitad del siglo XVIII por la Real Academia madrileña frente al mundo anglosajón, y por ello son tan importantes las publicaciones y exposiciones aquí citadas, cuyo objetivo fue la creación de todo un material gráfico de gran calidad y fidelidad, que pudiera servir al historiador, al filólogo o incluso al crítico, tal como se estudia en los textos de Almagro Gorbea, Jiménez Martín, Ortega Vidal, Navascués Palacio, García Bueno, Rodríguez Ruiz y Puerta Vílchez compilados en el catálogo de la exposición madrileña. Se superaba así la obra de Jules Goury y Owen Jones (*Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra*), aparecida muy pocos años antes. Posteriormente las estampas de *Las Antigüedades Árabes* serían tomadas y copiadas una y otra vez en un sinfín de publicaciones posteriores nacionales y extranjeras.

La exposición de la Real Academia, comisariada por Almagro Gorbea, presenta dibujos y estampas que marcan el inicio de la documentación gráfica contemporánea seria de nuestros edificios del pasado. Es curioso que se trate del mismo arquitecto preocupado por mejorar la representación gráfica de la arquitectura, tal como se demuestra en sus numerosas publicaciones donde estudiamos su empeño por implantar el estudio fotogramétrico e infográfico de nuestro patrimonio medieval y, por supuesto también, andalusí. Es decir, no debemos renunciar a las tecnologías más punteras del presente en la elaboración del mejor material gráfico.

Juan Carlos Ruiz Souza
(Universidad Complutense de Madrid)

GOYA. *The Portraits*, National Gallery, Londres, comisario Xavier Bray, 7 de octubre de 2015 - 10 de enero de 2016.

Luces de la exposición

La reciente exposición *GOYA. The Portraits* en la Sainsbury Wing de la National Gallery de Londres, bajo el concienzudo comisariado de Xavier Bray y la asesoría científica de Juliet Wilson-Bareau, ha conseguido congregarse en la capital británica setenta retratos, casi un tercio de las obras que Francisco Goya y Lucientes dedicaría a este género. En los albores de este proyecto los préstamos estuvieron muy reñidos con otra muestra, la de *Goya Order & Disorder* del MFA de Boston. No obstante un providencial cambio de fechas ha venido en permitir que diecisiete de estos retratos de Londres se acabaran casi de descolgar a finales de enero de 2015 de las salas del citado museo de Boston, entre ellos pinturas tan emblemáticas como la familia del Infante don Luis de la Fondazione Magnani Rocca, la duquesa de Alba de la Hispanic Society o el retrato infantil de Manuel Osorio del Metropolitan Museum. De las obras que estuvieron en Boston y que sin duda se echaron en falta en la National Gallery, su comisario tan sólo envidiaría con toda seguridad la presencia de la condesa de Chinchón del Prado, aunque de esta institución sí que sin embargo logró el Gaspar Melchor de Jovellanos. De este modo se debe destacar que los préstamos desde instituciones españolas, como el Museo Nacional del Prado o Patrimonio Nacional, han sido más que generosos. Sirva como ejemplo la presencia en Londres de las emblemáticas efigies de Carlos IV en traje de caza y María Luisa con mantilla. Hace unos años, en 2009, Patrimonio Nacional no consideraría apropiado bajar estas pinturas tan sólo un piso en el Palacio Real de Madrid para su propia exposición *Carlos IV mecenas y coleccionista*, descolgándolas del Principal para volverlas a instalar en los Salones Génova, a pesar incluso de ser la portada del catálogo. Toda una compleja negociación de préstamos, que es de imaginar nada ha tenido que envidiar a las intrigas cortesanas en las que se desenvolvió con toda certeza la carrera pictórica de Francisco Goya.

Hay que reconocer que el resultado final resulta absolutamente impactante, una instantánea congelada en el tiempo de la evolución de la sociedad española del *Siglo de las Luces*, donde estos personajes inmortalizados por los pinceles del aragonés parecen ansiar establecer un diálogo entre amigos, o incluso familiares, después de casi dos siglos sin verse. A través de un cronológico recorrido por estas salas no sólo se comprende la extraordinaria metamorfosis de la técnica de Goya, sino también de la moda, de los modos de retratar, en esencia de la propia corte hispana en este convulso periodo de nuestra historia. La actual vecindad de estos retratos plantea un único problema y es el derivado de sus dispares estadios de conservación, que bascula desde la pureza de pinturas casi con su original barniz oxidado a los retratos absolutamente abrasados por políticas de restauración, ya en desuso, del mercado del arte internacional. Otro de los éxitos a destacar de esta exposición deriva del más que decoroso protagonismo que se le ha concedido al dibujo, o a la litografía, dentro de su discurso argumental. Además, la inauguración fue precedida por un interesante seminario en el que se invitaron a unos cincuenta especialistas de todo el mundo y en el que el comisario hizo un recorrido a la exposición para debatir con los asistentes algunos de los problemas de datación, identificación, o incluso de atribución, que a pesar de estos años de trabajo aún siguen sin encontrar una respuesta definitiva. La interesante miscelánea de historiadores españoles y extranjeros abrió aquel día sugestivos debates y arrojó luz sobre muchas de las futuras líneas de investigación en lo que se refiere a un riguroso conocimiento de la personalidad y obra de nuestro universal Goya.

En paralelo a esta exposición se ha editado un catálogo en dos versiones, una inglesa a cargo de The National Gallery Company en la que se ha elegido como portada un detalle del supuesto retrato de Evaristo Pérez de Castro propiedad del Musée du Louvre. Mientras que en su posterior edición española la editorial Turner se ha decantado, sin embargo, por dos dispares opciones, una primera con el retrato de Mariano

Goya, que acaba de comprar en 2013 el Meadows Museum de Dallas en subasta pública a Sotheby's, y otra con la efigie de Don Valentín Bellvís de Moncada adquirida en 2012 por el Fondo Cultural Villar Mir en venta privada, de igual manera a través de la firma Sotheby's. En ambas ocasiones el texto de presentación ha corrido a cargo de Manuela B. Mena Marqués, con algunas reflexiones personales acerca del mundo de Goya y su relación con el retrato. El resto del catálogo ha sido escrito en su mayoría por Xavier Bray que a través de sus capítulos mantiene, más o menos, la convencional distribución cronológica-biográfica de las propias salas de la exposición. El libro de Bray discurre en dos esferas de lectura claramente diferenciadas, el texto principal dirigido al público general con una clara vocación divulgativa, mientras que en otro estadio muy diferente, en las notas a pie de página, ya se consideran algunos de los debates que espera encontrar cualquier conocedor de la época o del artista. Además de esta dualidad de concepto, en el texto se advierte una evidente actitud por intentar conectar con el potencial lector anglosajón, con la inclusión de prolijas biografías de algunos de los retratados, así como continuadas alusiones a artistas británicos como Wright de Derby, Gainsborough, Benjamin West, William Hoare y, por supuesto, Van Dyck, como probables fuentes formales de inspiración a través de estampas para ciertas efigies de Francisco Goya.

Este ya omnipresente modelo museístico de ambiciosas exposiciones monográficas, que comporta el traslado de creaciones tan capitales para la Historia del Arte como las que en esta ocasión han tenido que viajar a Londres, ha de ser por definición asimismo una ineludible excusa para dar un paso, mayor o menor, en el conocimiento de la vida y obra de cualquier artista, en este caso de la talla universal de Francisco Goya. Sin embargo, en lo que a documentación se refiere en el texto de Xavier Bray no se advierte en principio ninguna aportación inédita, si bien es cierto que en lo que respecta al caso de Goya estos hallazgos comienzan a ser harto complicados, incluso para otros historiadores que practican con asiduidad la ingrata investigación de archivo. Si aceptamos que estos descubrimientos documentales se tornan cada vez más difíciles, resulta ya casi imposible la identificación de obras mal catalogadas, o incluso inéditas, del aragonés. Por ese motivo el capítulo de novedades en esta exposición ha de ser valorado ya con otros parámetros, por ejemplo, y aunque el retrato no esté presente en la exposición, es la primera vez que se publica una foto en color de la efigie de medio cuerpo del duque de Osuna (1785), oculto en una colección particular desde que Agnew's gestionara su venta. Aunque en Londres no se puede hablar estrictamente de obra inédita, sí que se debe destacar la presencia de algunas pinturas que habían pasado bastante desapercibidas para la bibliografía goyesca o que jamás habían sido expuestas en público. Éste es el caso del retrato de Valentín Bellvís de Moncada de la colección Fondo Cultural Villar Mir que, aunque ya considerado por José Gudiol, ha sido recientemente publicado otra vez por el propio Xavier Bray en un artículo en *Ars Magazine*. También ha sido la primera oportunidad de disfrutar en directo del dibujo de Francisco Ortín y Duaso, que tan sólo se conocía por una imagen en blanco y negro que publicaría en 1975 Pierre Gassier en su mítico libro *The Drawings of Goya*.

Como es lógico, el debate científico ha de resultar invariablemente una premisa esencial en estos ambiciosos proyectos expositivos, a pesar de ir destinados sin embargo al gran público. Sin perder en ningún momento la voluntad por articular una programática hoja de ruta que intente dar respuesta a cuestiones que con frecuencia los expertos llevan debatiendo, como veremos en algún caso, casi más de un siglo. En este ámbito la única objeción que se le puede hacer a esta impecable exposición londinense de Goya quizás sea lamentar otra nueva oportunidad perdida por ahondar en el papel, organización, funcionamiento y posibles integrantes del taller del aragonés en todas y cada una de las sucesivas etapas de su carrera. Es incuestionable que si existe una parcela de la producción de Francisco Goya que permite confrontar los originales del aragonés con las copias contemporáneas surgidas del propio taller bajo la directa supervisión del artista, éste es el caso ejemplarizado por los retratos.

La inclusión en la exposición de Londres del *Carlos III cazador* (cat. 1) de la colección de la duquesa de Arco, lleva a considerar en el catálogo la versión del Museo Nacional del Prado ya como obra de taller, sin aclarar todavía si este ejemplar de colección particular ha de entenderse como el prototipo de la serie.

En esta iniciática comisión palatina de Goya, se conocen al menos cinco versiones de este retrato con precedencias contemporáneas tan significadas como el conde de Fernán Núñez, la marquesa de Rafal o incluso la propia Colección Real. Al confrontar la materialidad de estas efigies, algunas presentan una franja de lienzo añadido en el lateral derecho lo que induce a suponer que todas ellas serían montadas en el taller sobre sus correspondientes bastidores, casi de manera fabril pero sobre todo simultáneamente. ¿Un temprano encargo de Carlos III, más probablemente fechable hacia **1783-85**, que serviría quizás como sentido agasajo a ciertos personajes de la corte y en el que se advierte cómo Goya comienza a requerir ya la colaboración de ayudantes?

Otra ocasión perdida en este contexto de intentar comprender la actividad del taller del maestro, en este caso ya una década más tarde hacia **1797-98**, es el retrato de *Francisco de Saavedra* (cat. 27). Con motivo de su presencia en esta muestra, el Courtauld Institute lo ha trasladado bastantes meses a su gabinete de restauración. Sin embargo, y como quedó evidenciado en el seminario previo a la inauguración, se desconocía por completo la existencia de otra versión estrictamente contemporánea en el Real Colegio del Sacromonte de Granada. En esta ocasión la documentación testimonia cómo las negociaciones para la comisión de este retrato a Goya se capitanearon desde Granada, sin otro objeto que el de erigir allí una galería de retratos de colegiales ilustres. No obstante, es indudable que en el último momento el ministro decide preservar el original para su colección y mandar sin embargo al Sacromonte una réplica de taller, modificando tan sólo el color de la casaca. La pregunta que se infiere de inmediato es: ¿qué grado exacto de intervención directa tendría Goya en estas segundas versiones, que en este encargo además se le llegaría incluso a abonar desde Granada como obra autógrafa?

Finalmente un caso paradigmático de dudas que se arrastran en la bibliografía goyesca casi desde finales del siglo XIX, quizás sea sin duda el *Autorretrato* de **1815**, en sus dos versiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Museo Nacional del Prado. En esta coyuntura Xavier Bray se ha decantado por incluir en su exposición el del Prado (cat. 60), aunque reconoce en su texto que el de San Fernando es más bien la versión original. No se puede olvidar que en la década de 1870 especialistas de la talla de Valentín Carderera, o incluso Pedro Madrazo, llegarían a considerar esta obra del Prado como una réplica de Leonardo Alenza. ¿No habría sido quizás esta exhibición el momento propicio para confrontar técnicamente ambos autorretratos y dar, por fin, solución a toda conjetura tanto de secuencia creativa como incluso de autoría?

Hasta aquí bastantes cuestiones que permanecen aún por resolver pero además en Londres nuevos frentes que incluso se vienen en abrir, ya que de manera concurrente la National Gallery presentó en la sala 1 del museo su propuesta: *Goya's Portrait of Doña Isabel de Porcel: A Question of Attribution*. La atribución del célebre retrato de Goya de Isabel Lobo Mendieta, señora de Porcel, aunque perteneciente a esta institución desde 1896 ha pasado recientemente a ser cuestionada. Sin embargo, como lamenta Xavier Salomon en su reciente reseña en *The Burlington Magazine*, este montaje no pretende alcanzar una conclusión definitiva.

José Manuel de la Mano

SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

En Construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM. Memoria del curso 2014-2015

Durante el curso académico 2014-2015 se celebró la sexta edición de *En Construcción*, Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. El Seminario se planteó como un espacio en el que brindar una interlocución crítica a las investigaciones que los estudiantes de posgrado llevan a cabo en nuestro departamento o en departamentos afines y, a la vez, como un ámbito para el debate teórico y metodológico. Entre enero y noviembre de 2015 se celebraron nueve sesiones, que acogieron un total de diecinueve presentaciones. Además de la discusión de trabajos predoctorales, se programaron dos sesiones adicionales de carácter metodológico impartidas por profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM: Carlos Reyero Hermosilla, María Luisa Ortega Gálvez, Jesús Vega Encabo y José Riello Velasco. A continuación se relacionan los participantes y los resúmenes de cada una de las sesiones por orden de intervención.

Coordinador académico: Juan Albarrán Diego

Coordinadores: Miriam Cera Brea, Débora Madrid Brito y Víctor Rabasco García

Cristina DEL BARRIO GONZÁLEZ: *La iconografía del friso del Partenón*

Universidad Autónoma de Madrid

crisdbarrío@hotmail.com

El friso del Partenón, construido entre el 442 y el 438 a.C., en una franja corrida de 160 m. sobre los cuatro muros de la cella, con un total de 115 lajas y más de 500 figuras en total, ha sido objeto de numerosos estudios e investigaciones a lo largo de los años. Se han creado muchas conjeturas sobre el significado de su iconografía y sobre la finalidad del friso en sí mismo. Es por ello que se trata de una investigación con un camino abierto para numerosos análisis o ampliaciones de las lecturas ya realizadas por autores como Boardman, Neils o Connelly entre otros. El objeto de esta ponencia es tratar de crear nuevas hipótesis e intentar resolver algunos de los problemas y cuestiones que suscitan las distintas interpretaciones que se han aportado a este amplio tema, así como exponer una visión propia de su lectura. En este caso el problema de la metodología es difícil de abordar, ya que resulta complicado optar por una única línea de investigación, puesto que cada teoría conlleva una serie de ideas que aportan diferentes caminos que seguir. Por ello intentaremos abordar de un modo teórico y en algunos casos de modo interpretativo, lo que encontramos en este bajo relieve que conforma una parte importante del símbolo arquitectónico griego por excelencia.

Clarisa Danae FONSECA AZUARA: *Confluencia entre nacionalismo y género en el arte: la representación de la nación palestina*

Universidad Autónoma de Madrid

clarisadanae@hotmail.com

Las narrativas nacionales alrededor del mundo construyen imágenes idealizadas de la nación. En estos relatos constantemente se representa como mujer a la nación, especialmente en roles relacionados con la maternidad. En el caso palestino, antes de la guerra de 1948, ya se había comenzado a utilizar el icono femenino como metáfora de la nación. Esta representación conlleva la idea de protección a la nación y un llamado a sus hijos a defenderla. Las mujeres se constituyen así como un campo de batalla, al mismo tiempo que son glorificadas como símbolos de la nación, destacando su papel reproductivo tanto biológica como ideológicamente. Este trabajo explora el papel del uso de la representación de la mujer en el arte

visual palestino de artistas seleccionados que plasman la representación simbólica de la nación, pero también analiza cómo se utiliza el significante de la nación como una mujer en la idea de la nación Palestina. La presentación se centrará en los problemas metodológicos que implica el estudio multidisciplinario del tema, donde confluyen los estudios de género, las ciencias políticas, el arte así como, la necesidad de una metodología para el análisis de imágenes desde la perspectiva de las ciencias sociales.

Keiko OZAKI: *Una propuesta sobre los escudos del retablo de Doña María de Aragón de El Greco*
Universidad Autónoma de Madrid

keiko1031_92@msn.com

Actualmente todavía hay un debate en torno a cuál era la forma original del Retablo del Colegio de Doña María de Aragón representado por el Greco, dado que todas las decoraciones dentro del colegio fueron saqueadas por la milicia de Napoleón en 1808. Aunque muchos investigadores se han esforzado por reconstruir la composición original del retablo, en la actualidad es difícil sacar una conclusión completamente satisfactoria en base a la información de la que disponemos. En esta presentación he investigado los escudos del retablo que aún se conservan en el edificio. Podemos relacionar dos escudos con la familia Conde de Cabra y la orden de San Agustín. Desde este punto de vista, he recreado la forma de estos escudos como clave que me servirá para la reconstrucción de la representación original del retablo de El Greco.

Víctor ÚBEDA MARTÍNEZ: *La construcción del poder papal y el paisaje urbano de Roma*
Universidad Autónoma de Madrid

victor.ubeda@estudiante.uam.es

El fin de la Guerra Gótica en el año 554 supuso la vuelta de Roma al dominio imperial, en este caso al Imperio bizantino. Sin embargo, poco a poco la figura del obispo de Roma fue cobrando cada vez más importancia. Pronto pretendió desvincularse de oriente y crear un poder local propio, creando un programa ideológico que se plasmó en el paisaje urbano de Roma. El objetivo de la comunicación será analizar ese programa y cómo se utilizaron los monumentos clásicos o la conversión de templos paganos en iglesias para afianzar el poder papal en la ciudad de Roma. Para ello se seleccionarán algunas construcciones que sirvan de ejemplo para explicar los principales hitos en la construcción del poder temporal desde el siglo VI hasta inicios del siglo XIV, cuando los pontífices tuvieron que dejar la ciudad del Tíber para marcharse a Aviñón debido a los conflictos políticos internos.

Ana AMIGO REQUEJO: *Experiencia urbana e imaginario colectivo: El vértigo de la modernidad en la Habana del siglo XIX*

Universidad Complutense de Madrid

ana.amigo@ucm.es

Walter Benjamin o Richard Sennet centraron sus investigaciones en aprehender la ciudad reparando en la fenomenología de sus ritmos y sentidos, los cuales les proporcionaron una lectura muy certera de los núcleos urbanos. Sin embargo, este tipo de aproximación resulta minoritaria en nuestra historiografía, y la mayor parte de los trabajos que han tratado de reconocer la urbe a través del Arte tienden a continuar la línea de investigación establecida por Giulio Carlo Argan, basada en criterios de planificación urbana y patrimonio inmueble. Por otro lado, cuando los historiadores del arte hemos tratado de analizar procesos directamente relacionados con la *Experiencia*, ha sido generalmente desde estudios dirigidos hacia la corte, las fiestas populares o la *performance*, todas ellas manifestaciones extraordinarias y puntuales que abrigan, sino un medio, al menos sí un fin tradicionalmente artístico. Es por ello que resulta necesario reconsiderar y ampliar el concepto de “experiencia urbana” en el contexto metodológico de una disciplina que, como la nuestra, facilita los elementos necesarios para evaluar estos procesos desde una óptica filosófica, estética o decorativa, fundamental a la hora de comprenderlos y divulgarlos. El caso de estudio que se propone trata

de analizar el imaginario colectivo de La Habana y el vértigo incipiente que lo sacudió durante su abrupto paso a la modernidad.

Santiago GONZÁLEZ VILLAJOS: *El nuevo muralismo como práctica decolonial*

Universidad Autónoma de Madrid

thigil@hotmail.com

Se presentará el nuevo muralismo como un fenómeno artístico propio del siglo XXI, vinculándolo conceptualmente con diversos aspectos de las teorías post-coloniales (hibridación, pluriversalismos). Se mostrará cómo la práctica de esta corriente artística supone una concepción decolonial tanto de la estética arquitectónica como de los modos de entender el espacio público dominantes en Occidente. Para ello se introducirán algunas de las genealogías clave para la construcción de esta corriente artística durante el siglo XX, como son el art nouveau (vs funcionalismo), las vanguardias históricas (Dadá, Futurismo, Surrealismo), el muralismo político latinoamericano, Fluxus, la cultura de masas, el Street Art y el graffiti.

Diana CUÉLLAR LEDESMA: *Descolonizar el discurso: problemas en la construcción del pensamiento post post colonial en América Latina*

Universidad Autónoma de Madrid

diana.cledesma@gmail.com

Investigo las representaciones de la indígena en el cine mexicano y peruano actual. Al trazar mi hoja de ruta metodológica, el principal problema que encuentro no es la falta de fuentes, sino la existencia de fuentes y marcos conceptuales poco precisos para el tema que abordo en virtud de ser estudios encaminados a la dilucidación de fenómenos parecidos, pero acaecidos en otras regiones del mundo y otros contextos históricos. Por ejemplo, la forma en que género y sexualidad han jugado un rol determinante en los discursos europeos que explican y controlan la diferencia cultural desde una óptica heteronormativa ha sido ampliamente documentada y estudiada. Desde 1978 Edward Said, en *Orientalismo*, habló de cómo aquel tipo de discurso “feminizaba” Oriente. En otra línea, Irvin Schick ha estudiado las relaciones entre género, dominación y espacialidad, rastreando cómo las mujeres no europeas han sido históricamente representadas como seductoras o amenazadoras, y los países extranjeros como “idilios sexuales o corazones de las tinieblas”. Al respecto, Cinthya Enloe también ha analizado fenómenos como la relación entre género-turismo y nacionalismo-masculinidad. No obstante el aporte que suponen estos y otros estudios, la mayoría de ellos resultan poco precisos para dar cuenta de los complejos fenómenos culturales de América Latina en virtud de que han sido desarrollados en el seno de los estudios poscoloniales que, como bien apunta Gerardo Mosquera, basan su reflexión en las tensiones culturales bajo el régimen colonial, principalmente británico, y las secuelas de la descolonización post segunda Guerra Mundial. La situación de América Latina es muy diferente debido a que los colonizadores se asentaron y acriollaron, el régimen colonial concluyó temprano en el siglo XIX, y los intentos de modernización y el modernismo tuvieron lugar tras una larga historia post y neocolonial. De otro lado, es necesario señalar que el material de base de estos importantes pensadores (H. Bhabha, E. Said y G. Spivak) y, en general, de la teoría postcolonial, procede en su casi totalidad del mundo de habla inglesa, ignorando todo lo demás, incluida la América Latina entera.

José Manuel LÓPEZ-AGULLÓ PÉREZ-CABALLERO: *Aproximación teórica y metodológica para un estudio del agua en el cine*

Universidad Autónoma de Madrid

manuelagullocaballero@hotmail.com

La historia del cine se ha visto salpicada por el fluir del agua en múltiples y muy diversas situaciones. En películas como *Una partida de campo* (Jean Renoir, 1936) el mundo de la representación se oponía a la

existencia de un “decorado natural”, dominado por la amenaza de la lluvia –hecho que transformaba la expresión de los protagonistas que actuaban como personajes arquetípicos–. Más adelante Luis Buñuel, en *El ángel exterminador* (1962), retrataría a un grupo de burgueses atrapados en el interior de un salón quienes, desesperadamente, picarían la pared a fin de alcanzar el conducto del agua. También, en la contemporaneidad, este elemento se ha convertido en protagonista del conocido como cine de terror, vinculando los “misterios del agua” con las estrategias narrativas propias del género. A este respecto, podemos recordar películas como *Señales* (M. Night Shyamalan, 2002), *The ring 1 y 2* (Gore Verbinski, 2002 y Hideo Nakate, 2005), o *Dark Water* (Hideo Nakata, 2002). El objeto de la siguiente investigación es el análisis, a través de los múltiples retratos que el cine nos ha mostrado del agua, del nexo de des/unión entre los conceptos máquina y fluido: cómo el funcionamiento lógico del aparato cine entra en relación con la ilógica del agua como aquello que fluye, circula, atraviesa, limpia, ensucia, destruye, nutre, separa, escasea o rebosa. Una presencia que suele ser detectada por exceso o por defecto, y cuyo “justo medio” se encuentra constantemente sometido al debate narrativo.

Óscar CHAVES AMIEVA: *Entre el archivo y la memoria. Artistas represaliados en el Madrid de posguerra y el Sistema de Redención de Penas por el Trabajo*
CCHS-CSIC

chavesamieva@yahoo.es

Lo que propongo en esta comunicación, así como en el resto de mi tesis, es un estudio problematizado de la represión sufrida por artistas plásticos en los años de Guerra Civil y posguerra. Elegir un ámbito local (el área de Madrid) me permite reducir el número de casos, para poder así presentarlos en toda su complejidad. Frente a estudios anteriores que, por su ambicioso planteamiento global, se han limitado a una mera enunciación de nombres, lo que aquí se plantea es un estudio en profundidad, aportando toda la documentación necesaria, ya sea de tipo judicial, legislativa o simplemente ideológico-política. La comunicación se articulará en torno a tres apartados: una introducción, en la que se abordarán cuestiones relativas a la metodología histórico-memorística; una primera parte en la que se explican dinámicas que sirven de contexto a la guerra y de sustrato de los procesos de violencia política de los años treinta y cuarenta (brutalización de la política, construcción simbólica del enemigo, limpieza ideológica, etc.); y por último, una disertación sobre el sistema represivo español, aportando algunos ejemplos documentales que ayuden a acercarnos a la construcción de un aparato a gracias al cual podamos descifrar lo que las obras, objeto último de esta investigación, nos puedan transmitir. Sin ese prisma teórico es, a mi juicio, imposible un análisis coherente capaz de descifrar la críptica “lengua de los vencidos”.

Patricia GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ: *Aquellas Salas Altas, un giro de la moda habrá de valorarlas. El Prado de los años cincuenta*

Universidad Complutense de Madrid

pattyg_monton@hotmail.com

Sánchez Cantón fue el “director” en la sombra –la del pintor Sotomayor– de la primera pinacoteca de España, cuando en casi toda Europa hacía tiempo que los historiadores habían tomado el relevo al frente de los principales museos. Testigo y actor de excepción de la historia del Prado, tuvo un papel relevante en su museografía de los años cincuenta. Conocedor del rumbo tomado por la historiografía internacional y el foco catalán, sus decisiones respecto a la pintura del *Seicento* materializaron esas inquietudes. En disonancia con la política cultural del franquismo y en un momento clave de (re)lecturas de lo barroco, el Prado pasó a exhibir en su planta principal, donde el arte español y su Siglo de Oro ocupaban un lugar de honor, dos escuelas afectadas por igual campaña de desprestigio, el barroco italiano y el arte francés. Más allá del papel impreso, Sánchez Cantón dejó una huella en nuestra historia del arte, olvidada cuando se ha hecho balance de aquellos años, ensombrecidos por la presunta falta entre nosotros de especialistas en el arte foráneo. El objetivo de esta comunicación es reflexionar sobre esta aportación a la revalorización del *Seicento*

y la necesidad de enfrentarnos a una historia crítica de nuestra historia del arte más reciente. Al nudo de lo que dice, no dice y niega, de lo que es el pensamiento, lo impensable y lo impensado, como diría Didi-Huberman.

Débora MADRID BRITO: *Cómo abordar el estudio de la ciencia ficción en el contexto cinematográfico español*

Universidad Autónoma de Madrid

debora.madrid@uam.es

Pese a la relevancia social y cultural de la ciencia ficción cinematográfica a nivel internacional y teniendo en cuenta la existencia de numerosas producciones españolas; destaca la ausencia de trabajos sobre este género en España. Y es que muchas películas exhiben una precariedad visual y narrativa que ha provocado desinterés en los investigadores. Este trabajo propone abordarlas desde una visión cultural más amplia, que vaya de las películas a los procesos y estrategias de producción, distribución y exhibición en que se inscriben; y las relaciones con otras prácticas como la literatura o el cómic. Así, la investigación sobre el género podrá resultar enriquecedora tanto para la historia del cine español, como para la historia de la sociedad española en su conjunto.

Cristina MUÑOZ-DELGADO DE MATA: *El legado de la Antigüedad Clásica: La Abadía del Duque de Alba*

Universidad Autónoma de Madrid

crismunozdelgado@gmail.com

El renacer del mundo clásico también tuvo lugar en España, aunque dotado de particularidades propias de acuerdo al sustrato cultural de la misma. No sólo la Corona sino también la nobleza se vio inmersa en la corriente cultural del Humanismo. Un exponente particularmente interesante fue la Casa de Alba, y concretamente el jardín clásico de una de sus residencias: la Abadía, situada en Cáceres. En ella, el III Duque de Alba, Don Fernando Álvarez de Toledo, creó una verdadera academia donde se reunió con principales poetas y pensadores, así como cortesanos y artistas, al modo en el que lo habían hecho los antiguos y otros príncipes italianos del Renacimiento. La formación recibida durante su infancia de la mano de personajes tan destacados como Boscán o Fray Severo, su amistad con Garcilaso así como sus viajes por Italia, influyeron profundamente en la cultura del noble, quien encargó uno de los programas iconográficos propios del renacimiento más relevantes y ricos que ha tenido España, laudado por autores contemporáneos y posteriores como Lope de Vega, Bartholomé Villalva o Antonio Ponz. El legado clásico de esta villa hace de ella un exponente renacentista de gran interés cultural.

Julio Andrés GRACIA LANA: *Publicidad y arquetipos. Problemáticas*

Universidad de Zaragoza

jaglana@unizar.es

A mediados de septiembre del año 2007 el banco de inversión Lehman Brothers se declaró en bancarrota, dando inicio a una crisis económica que contagió a Europa y que se dejó sentir en España en un fuerte incremento del desempleo y del nivel de deuda soberana. En un rápido muestreo teórico, campañas publicitarias de marcas nacionales como Cortefiel, Movistar, Campofrío, Banco Santander, el Diario Marca o Cruzcampo realizadas a través de agencias como McCann, Villarroas, Revolution, TBWA o Dommo, han llevado a cabo una difusión masiva de un tipo de arquetipo que podemos denominar “de la heroína o del héroe” de acuerdo a lo establecido por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, trasunto o máscara bajo el que se oculta un recorrido vital que se aleja del héroe y se acerca al del mártir. Los problemas metodológicos que plantea un tema de este tipo atañen a la combinación entre su contenido (fácilmente extrapolable a un signo político u otro) y su cercanía temporal para el investigador (acompañada de la ausencia de fuentes teóricas lo suficientemente desarrolladas o contrastadas), además de la crítica que puede susci-

tar la selección de algunos ejemplos en detrimento de otros más amplios, o de la dificultad que supone abordar el estudio de la publicidad desde las herramientas metodológicas de la Historia del Arte.

Diego MAYORAL MARTÍN: *La performance ritual como psicoterapia, un problema metodológico*

Universidad Autónoma de Madrid

diegorambova@gmail.com

La investigación que me encuentro realizando propone abordar desde la teoría y la práctica la confluencia entre la performance, el ritual y la psicoterapia, ya que, a mi modo de ver, es uno de los campos más fértiles en los que ensayar la interrelación entre experiencia(s), trabajo artístico e investigación teórica. Mi propósito es construir narraciones a partir de producciones teóricas y prácticas pre-existentes (referenciales para mí o para los artistas objeto de estudio) y elaborar otras de creación completamente nueva. Todo ello contemplado desde una perspectiva crítica basada en enfoques como: Antipositivismo y Anticientificismo, Antropología Ritual, Biografía y Autobiografía, Feminismo post-Tercera Ola, Metafísica y Espiritualidad, Postestructuralismo, Cultura y Crítica Política, y Psicoterapias Humanistas e Integrativas. Para el abordaje teórico se establecerá un marco epistemológico y otro historiográfico (con un estudio genealógico) y, para el desarrollo práctico, una serie de acciones corporales que partirán de la intuición y que serán documentadas de forma audiovisual y mediante dibujos. El diálogo entre teoría y práctica se irá generando a través del uso de una plataforma web 2.0. La comunicación planteada para el aula de debate pretende exponer las tensiones metodológicas que se generan en base a dos presupuestos: la laguna teórica que existe en relación a la confluencia de las tres dimensiones planteadas –o bien de alguna de sus combinaciones de pares (performance y ritual, psicoterapia y performance...)– y el diálogo epistemológico entre teoría y práctica.

María Coromoto MARTÍN MARTÍNEZ: *Fuentes para la interpretación del Jardín Medieval*

Universidad Autónoma de Madrid

arboream@gmail.com

A menudo, cuando intentamos aproximarnos al conocimiento del jardín en la Edad Media, chocamos con bibliografías del siglo XX que reproducen una serie de tópicos. Las características que del jardín se transmiten, en muchas ocasiones, se basan en afirmaciones peregrinas en unos y otros manuales de jardinería redactados dentro del mundo de la arquitectura. Lo que más sorprende es la falta de citas históricas documentadas con las que podamos verificar esas afirmaciones, y es más chocante cuando acudimos a la documentación y a la literatura de la época en la que se nos describen los jardines. Esas fuentes arrojarán algo de luz en este difícil ámbito. El corsé del *hortus conclusus* se ha arrastrado cual fantasma por decenas de libros y apuntes de estudiantes del jardín simplificando la perspectiva. Si indagamos entre las letras medievales, vemos diferentes y ricos jardines, de distintas dimensiones y propuestas, según uso y ubicación, y lo que es más significativo, veremos como el jardín se cita, se crea para el regocijo, para el placer y no para la “utilidad” como en muchas ocasiones vemos reflejado en el tópico. Si consultamos las fuentes, el jardín se encontraba descrito en la literatura, en las iluminaciones, en los tratados de agronomía, pero dedicaba sus productos no a la alimentación del cuerpo sino del espíritu.

Luca ZANCHI: *Trauma Theory e interdisciplinarietà*

Universidad Autónoma de Madrid

zanchi_luca@yahoo.it

La vivencia postraumática se caracteriza por la presencia simultánea de elementos objetivos (acontecimientos históricamente narrables) y elementos psicológicos (simbolizados por el lenguaje subjetivo de sueños y visiones post-traumáticas). Los productos culturales y artísticos que tratan de narrar el trauma, sea esto un trauma personal o colectivo, llevan entonces consigo elementos tanto de testimonio histórico como de “ficción”, y por esto imponen al teórico una apertura interdisciplinaria junto con algunos desafíos e dificultades:

¿cómo llevar a cabo el viaje interdisciplinario sin perder nuestra especificidad de teóricos del arte? ¿Cómo mantener una apertura fenomenológica hacia las aportaciones de psicología, psiquiatría y neurociencias, evitando al mismo tiempo la hegemonía del paradigma científico sobre el discurso humanista?

Marcin FRANCISZEK: *Las políticas de la representación y la tutela del cuerpo masculino en el arte polaco (1989-2010)*

Universidad Autónoma de Madrid

zou-san@hotmail.com

La Transición polaca se traduce no sólo en términos económicos y políticos, sino también artísticos. La nueva vertiente del arte polaco entendida como arte crítico que apareció tras la caída del comunismo en Polonia puso en manifiesto que la definición de la masculinidad y del cuerpo que la encarna no se ajusta a las definiciones de corte esencialista, naturalista, o de reduccionismo biológico según las cuales el hombre es lo que es y punto. La producción artística de Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera, Artur Zmijewski, Dorota Nienzalska, sin embargo, ponen en duda el monolítico carácter de la masculinidad *made in poland*. La respuesta a ella, por la parte del poder dominante de la época, nos muestra que en el contexto polaco el cuerpo masculino, como el arte que lo representa, son dos campos que tienen la misma relación con el poder. Ambos están tutelados, vigilados y controlados, pero a la vez equipados en la utópica ilusión de experimentar la libertad dentro de diferentes regímenes políticos e ideológicos. El objetivo de mi ponencia consiste en contestar a las preguntas sobre: ¿cómo los regímenes comunista, democrático y patriarcal tienen capacidad para crear un imaginario visual del cuerpo masculino que parece peligrosamente similar? ¿Qué papel ha jugado el arte en la configuración de una estética y una política identitaria masculina? Y ¿cómo plantear y contextualizar las dificultades/posibilidades o límites de la representación del cuerpo masculino en el arte polaco transicional?

Sonia CAPILLA FERNÁNDEZ: *El pensamiento (filosófico) y la práctica (artística) como fuentes para una Historia del Traje Contemporáneo*

Universidad Autónoma de Madrid

soniacapilla@yahoo.es

La presente tesis doctoral tiene como objetivo la narración de la Historia del Traje Contemporáneo paralela al relato hegemónico de la Moda y sus protagonistas. La investigación que sustenta este estudio tiene dos vertientes fundamentales: por una parte, el análisis de algunos de los textos fundamentales del pensamiento estético contemporáneo, partiendo de la *Teoría Estética* de Th. W. Adorno hasta los últimos textos de G. Agamben, Tiqqun o G. Didi Huberman. Por otra parte, la exploración de la presencia del vestido en el Arte Contemporáneo siguiendo la línea que abre la obra de M. Fortuny a principios del siglo XX, pasando por las actividades artísticas de la contracultura a partir de los años cincuenta, hasta explorar la presencia del vestido en las artes vivas contemporáneas a través de la obra de artistas como J. Lee Byars, F. Erhard Walter, Didier Faustino, Lucy Orta o Rosemarie Trockel. Ambas perspectivas conformarán el cuerpo de la narración que pretendo escribir. Una tercera vertiente investiga la propia construcción de una nueva narración de la Historia del Traje abordando la definición del objeto de estudio, explorando su presencia en el Arte Contemporáneo y construyendo una poética de esta presencia.

Tania PARDO PÉREZ: *Una aproximación a la historia del comisariado en España. De la transición a nuestros días*

Universidad Complutense de Madrid

taniapardo@yahoo.com

La presente investigación se centra en la figura del comisario en España para analizar la evolución de la práctica curatorial en nuestro país desde su aparición, a finales de los setenta, hasta alcanzar la relevan-

cia que se le concede hoy día. Esta figura servirá de eje vertebrador para analizar los cambios más significativos que han acontecido en nuestro país y que se relacionan directamente con el comisario y su aparición en la escena del sistema artístico español. La investigación propone una inmersión en la historia de la práctica curatorial a través de los curadores más relevantes de nuestro país ya que, de la misma forma que la historia del arte se estructura en torno a corrientes y artistas representativos, la historia del comisariado tiene también sus nombres clave en profesionales que, a lo largo de estas décadas, han contribuido con su práctica a la construcción de un nuevo modo de entender el arte contemporáneo. Se abordarán distintas cuestiones que tratan de definir la práctica curatorial a partir de diversos ángulos y puntos de vista. También se analizarán las distintas topologías de comisario y se cuestionará el comisariado como práctica de mediación y legitimación, así como el rol del comisario en relación a los diferentes campos de la historiografía y los agentes que forman el sistema del arte (artistas, galeristas, críticos, coleccionistas, etc.) y su correlación con la exposición y sus alternativas. Se trata de generar una visión global y amplia de la práctica curatorial con el objetivo de reflexionar en torno a la especificidad de la figura del comisario.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES AL *ANUARIO*

El *Anuario de Historia y Teoría del Arte* de la Universidad Autónoma de Madrid es una revista reconocida en el área de Historia del Arte entre la comunidad científica española, publicándose su primer número en el año 1989. Con una periodicidad anual, cuenta con contribuciones de más de 150 autores dirigidas al ámbito universitario y científico.

El texto enviado deberá ser original y no estar sometido a consideración para su publicación ni en fase de evaluación de otras revistas o publicaciones. Los trabajos se enviarán, preferentemente, en soporte digital a la dirección de correo electrónico anuariodehistoriadelarte@gmail.com, en su caso, por correo postal en un CD-ROM a la dirección más abajo indicada. En cualquiera de los casos se añadirán los siguientes archivos en formato Word y las ilustraciones en una carpeta aparte:

- Datos personales del autor/es (nombre, dirección, teléfono, correo electrónico, situación académica e institución a la que pertenece).
- C.V. del autor/es con una extensión de 150-200 palabras.
- Texto del artículo. La extensión será, incluyendo notas y bibliografía, de 10.000 a 12.000 palabras, con letra de cuerpo 12 (Times New Roman) e interlineado 1,5.
- El artículo irá precedido de un breve resumen del contenido del trabajo en español y en inglés, con una extensión máxima de 150 palabras y en el que se incluya también el título (no llevará notas ni llamadas) y entre 5 y 7 palabras clave en ambos idiomas.
- Ilustraciones. Se enviarán 20 ilustraciones como máximo. Se presentarán en color o blanco y negro, con máxima resolución y en formato JPG/TIF y deberán ir numeradas correlativamente. La llamada en el texto adoptará el siguiente formato: (fig. 1). Los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones.
- Índice de ilustraciones con su correspondiente numeración y pies de imágenes respetando el siguiente criterio: Autor, *Título de la obra*, fecha, técnica. Medidas, ciudad, institución [nº de inventario].
- Bibliografía completa con las obras utilizadas para la elaboración del artículo ordenadas alfabéticamente por autor. Se ruega indicar (en notas y bibliografía) el doi de todas las publicaciones que lo tengan, en ese caso no será necesario indicar que la publicación está en línea ni su fecha de consulta.

El autor/es de los originales acepta(n) estas normas al presentar sus trabajos para su publicación. La revista se reserva el derecho a introducir cambios de estilo en los textos con el objetivo de adecuarlos a las normas de edición.

Cuestiones de estilo

- En el caso de que el texto estuviese dividido en apartados, estos últimos se indicarán, sin numerar, en minúscula y en negrita.
- El uso de comillas se reservará, exclusivamente, para las citas literales de otros textos. Si la extensión de la cita es de cinco o más líneas, se diferenciará del cuerpo principal del texto en un párrafo aparte sangrado por su lado izquierdo, manteniendo el interlineado y con letra de cuerpo 11 (Times New Roman). En este caso, las citas no necesitarán la utilización de comillas. Cuando se quiera omitir parte del texto, se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes.
- La cursiva estará reservada para resaltar palabras o frases que se encuentren en otros idiomas, así como títulos de libros u obras.
- La primera nota del texto se destinará, en su caso, para agradecimientos o cualquier aclaración respecto al trabajo realizado.
- Para garantizar el anonimato del autor/es en el proceso de evaluación, se omitirá en el texto del artículo y en las notas cualquier referencia que pueda desvelar su identidad.

Notas y referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas, en mayúsculas versalitas los apellidos de los autores, irán situadas a pie de página (al igual que aquellas notas reservadas para cualquier comentario o aclaración) insertándose el número volado dentro de la frase del texto y nunca detrás de los signos de puntuación. La primera vez que se cite una obra, se hará con todos sus datos adaptándose a los siguientes modelos según su naturaleza:

Libros:

José Miguel MORÁN TURINA, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1996, p. 6.

Antonio DELGADO Y HERNÁNDEZ, *Estudios de numismática árabe-hispana*, A. Canto García (ed.), Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, pp. 34-36.

Capítulos de libros:

Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, “Los constructores de la catedral”, en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de obra nueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2006, pp. 174-176.

José Luis SÁNCHEZ LORA, “Claves mágicas de la religiosidad barroca”, en C. Álvarez, J.J. Bustó y S. Rodríguez (coords.), *La religiosidad popular. II. Vida y muerte, la imaginación religiosa*, Barcelona, Anthropos, 1989, vol. 2, pp. 125-145.

Actas de Congresos:

José Antonio BUCES AGUADO, “La conservación y restauración de bienes culturales de carácter mueble”, en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (Castellón, 3-6 de octubre de 1996), Castellón, Diputación de Castellón, 1996, pp. 698-700.

Catálogos de exposiciones y libros sin autor:

Spain mon amour / Ruinas modernas, Luis Fernández-Galiano (comis.), Madrid, Fundación ICO (catálogo de la exposición celebrada del 20 de marzo al 9 de junio de 2013), 2013, pp. 75-79.

Documento de archivo:

“Consulta del Consejo de Estado”, AHN, Estado, legajo 13156, exp. 21.

Artículos de revista:

Roberto BARTUAL MORENO, “Los orígenes de la narración visual. Hacia un análisis formal”, *Goya: Revista de arte*, nº 341 (2012), pp. 279-289.

Patricia MAYAYO, “Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, *Investigaciones Feministas*, vol. 4 (2013), pp. 25-37, http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41875

Recursos electrónicos:

Luis MONJE ARENAS, *Curso de iniciación a la fotografía científica* [en línea], <http://www.difo.uah.es/curso/> [Consulta: 1 de diciembre de 2015].

Tesis Doctorales inéditas:

Vicente JURADO DOÑA, “Biogeografía, transformaciones históricas y gestión forestal de los bosques del Parque Natural de los Alcornocales (Cádiz- Málaga)”, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 60-65.

Cuando se vuelva a citar una misma obra se hará especificando el autor (omitiendo en este caso el nombre), el año de publicación de la misma y las páginas:

MORÁN TURINA, 1996, p. 8.

Si se considera oportuno podrá utilizarse *ibidem*, para referirse a la cita inmediatamente anterior, así como *idem*.

En el caso de que existan dos o más referencias de un mismo autor publicadas en el mismo año, se diferenciarán añadiendo una letra detrás de este último (a, b, c...) y de manera correlativa, tanto la primera vez que se cite como en las siguientes:

Antonio ALMAGRO GORBEA, “La mezquita de Sevilla y su adaptación postrera a catedral”, *Andalucía en la Historia*, nº 17 (2007a), pp. 98-103.

ALMAGRO GORBEA, 2007b, p. 360.

Evaluación y corrección de pruebas

Todos los artículos publicados están sujetos a un estricto control de calidad basado en una revisión por pares ciegos externos. Una vez evaluado, el Equipo de Edición notificará el resultado al autor o autores. Al aceptar la publicación, el autor o autores cede(n) al *Anuario de Historia y Teoría del Arte* los derechos de reproducción de las ilustraciones y los derechos sobre el trabajo en su totalidad para su edición digital en el Portal de revistas electrónicas de la Universidad Autónoma de Madrid. Las pruebas de imprenta serán enviadas a los autores para su corrección, limitándose exclusivamente a corregir errores de edición o cambios gramaticales con un plazo determinado.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

Departamento de Historia y Teoría del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Madrid

C/ Francisco Tomás y Valiente, nº 1

20049 Madrid

anuariodehistoriadelarte@gmail.com

