





ANUARIO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN TELMO DE MÁLAGA

2023

NÚMERO VEINTITRÉS. SEGUNDA ÉPOCA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

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

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

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

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

SECCIÓN 1ª: PINTURA

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

SECCIÓN 2ª: ARQUITECTURA

Ilmo. Sr. D. Álvaro Mendiola Fernández (30.04.2003)
Ilmo. Sr. D. Ángel Asenjo Díaz (17.07.2009)
Ilmo. Sr. D. Rafael Martín Delgado (29.10.2009)
Ilmo. Sr. D. Javier Boned Purkiss (16.05.2014)

SECCIÓN 3ª: ESCULTURA

Ilmo. Sr. D. Jaime Fernández Pimentel (30.10.1977)
Ilmo. Sr. D. Jesús López García (*Suso de Marcos*) (30.05.1986)

SECCIÓN 4ª: MÚSICA

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

SECCIÓN 5ª: POESÍA Y LITERATURA

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

SECCIÓN 6ª: ARTES VISUALES

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

SECCIÓN 7ª: AMANTES DE LAS BELLAS ARTES

Ilma. Sra. Dña. Rosario Camacho Martínez (26.02.1987)
Ilmo. Sr. D. José Antonio del Cañizo Perate (04.06.1991)
Ilmo. Sr. D. Manuel Olmedo Checa (27.02.1992)
Ilmo. Sr. D. Francisco García Mota (03.06.1998)
Ilma. Sra. Dña. Marion Reder Gadow (03.03.2000)
Ilma. Sra. Dña. María Teresa Sauret Guerrero (24.03.2000)
Ilmo. Sr. D. Pedro Rodríguez Oliva (04.04.2002)
Ilma. Sra. Dña. María Pepa Lara García (27.06.2002)
Ilmo. Sr. D. Francisco Cabrera Pablos (31.10.2002)
Ilma. Sra. Dña. Estrella Arcos Von Haartman (30.11.2006)
Ilma. Sra. Dña. María Morente del Monte (26.06.2009)
Ilmo. Sr. D. Siro Villas Tinoco (28.10.2011)
Ilmo. Sr. D. Elías de Mateo Avilés (22.11.2011)
Ilmo. Sr. D. José María Luna Aguilar (30.10.2015)
Ilmo. Sr. D. José Lebrero Stals (27.01.2022)
Ilmo. Sr. D. Eugenio Carmona Mato (10.11.2022)

ACADÉMICOS EMÉRITOS

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

JUNTA DE GOBIERNO

La Junta de Gobierno de esta Real Academia está constituida por los Académicos de Número que son elegidos de entre sus miembros mediante las correspondientes elecciones convocadas de forma periódica. Actualmente está conformada por los académicos siguientes:

Presidente: Excmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna
Vicepresidente 1º: Ilma. Sra. Dña. Rosario Camacho Martínez
Vicepresidente 2º: Ilmo. Sr. D. Ángel Asenjo Díaz
Vicepresidente 3º: Ilmo. Sr. D. Elías de Mateo
Secretario: Ilmo. Sr. D. José Infante Martos
Bibliotecario: Ilmo. Sr. D. Francisco Ruiz Noguera
Director del Anuario: Ilmo. Sr. D. Javier Boned Purkiss
Tesorero: Ilmo. Sr. D. Fernando de la Rosa Ceballos

COMISIONES ESPECIALES:

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

ACADÉMICOS DE HONOR

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

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

PRESIDENTE DE HONOR

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

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

MEDALLAS DE HONOR

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

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Ilmo Sr. D. José María Lopera Rodríguez (†)
(Correspondiente en Álora)
Ilmo. Sr. D. Alberto Vidiella Tudores (†)
(Correspondiente en Marbella)

Ilmo. Sr. D. Francesc Fontbona
(Correspondiente en Barcelona)
Ilmo. Sr. D. Enrique Nuere Matauco
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Enrique Mapelli López (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Rafael Manzano Martos
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Alfredo J. Morales Martínez
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Ramón Buxarrais Ventura
(Correspondiente en Melilla)
Ilma. Sra. D^a. Joaquina González Marina
(Correspondiente en Inglaterra)
Ilma. Sra. D^a. María de los Ángeles Pazos Bernal
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Javier Gomesoto
(Correspondiente en Cádiz)
Ilmo. Sr. D. Román Fernández-Baca Casares
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Rafael Bejarano Pérez (†)
(Correspondiente en Alhama de Granada)
Ilmo. Sr. D. Antonio Bravo Nieto
(Correspondiente en Melilla)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade (†)
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. Carlos Robles Piquer (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Vicente Moga Romero
(Correspondiente en Melilla)
Ilma. Sra. D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi
(Correspondiente en Cáceres)
Ilmo. Sr. D. Juan Antonio González Iglesias
(Correspondiente en Salamanca)
Ilmo. Sr. D. José Luis Gómez Barceló
(Correspondiente en Ceuta)
Ilmo. Sr. D. Pedro Navascués de Palacio (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Manuel Alvar Ezquerro (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Javier de Villota
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Escalante Jiménez
(Correspondiente en Antequera)
Ilmo. Sr. D. Thomas Kimball Brooker
(Correspondiente en Chicago)
Ilmo. Sr. D. Antonio Carvajal Milena
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. Javier Navascués de Palacio
(Correspondiente en Cádiz)
Ilmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba (†)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Francisco Luis Díaz Torrejón
(Correspondiente en Granada)

Ilmo. Sr. D. José Luis Garcí
(Correspondiente en Madrid)

Ilma. Sra. D^a. Adela Tarifa Fernández
(Correspondiente en Úbeda)

Ilmo. Sr. D. Andrzej Witko
(Correspondiente en Cracovia)

Ilmo. Sr. D. Daniel Quintero Miquelajáuregui
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Fco. Javier Albertos Carrasco
(Correspondiente en Barcelona)

Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Pascual Fernández
(Correspondiente en Dallas)

Ilmo. Sr. D. Hugo O'Donell y Duque de Estrada
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Yuri Saveliev
(Correspondiente en San Petersburgo)

Ilmo. Sr. D. José Miguel Santiago Castello
(Correspondiente en Extremadura)

Ilmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa (†)
(Correspondiente en Madrid)

Ilma. Sra. D^a. María Francisca Tembory Alcázar (†)
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. José Vergara Quero
(Correspondiente en Barcelona)

Ilmo. Sr. D. Javier Barón Thaidigsmann
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Andrés García Maldonado
(Correspondiente en Rincón de la Victoria)

Ilmo. Sr. D. Miguel Romero Saiz
(Correspondiente en Cuenca)

Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón Bertrán de Lis
(Correspondiente en Madrid, Gran Cruz de Alfonso X
el Sabio, Académico de n^o de la Real Academia de Bellas
Artes de S. Fernando, Grande de España)

Ilma. Sra. D^a. Luz Casal Paz
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Ramón Tamames Gómez
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Pedro Tedde de Lorca (†)
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Jaime Siles Ruiz
(Correspondiente en Valencia)

Ilmo. Sr. D. Jaime de Ferrá y Gisbert
(Correspondiente en Palma de Mallorca)

Ilmo. Sr. D. Mario Torelli (†)
(Correspondiente en Perugia)

Ilmo. Sr. D. José Calvo Poyato
(Correspondiente en Cabra (Córdoba))

Ilmo. Sr. D. Emilio de Diego García
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Emilio Gil Cerracín
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Fernando Pérez Ruano
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Alfredo Alvar Ezquerria
(Correspondiente en Madrid)

Ilma. Sra. D^a. Estrella de Diego Otero
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Ignacio Gómez de Liaño
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. José Luis Romero Torres
(Correspondiente en Sevilla)

Ilmo. Sr. D. Juan Miguel Hernández León
(Correspondiente en Madrid)

Ilma Sra. D^a María Dolores Jiménez Blanco (Electa)
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo Sr. D. Pere Gimferrer (Electo)
(Correspondiente en Barcelona)

Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Bonet Planes (Electo)
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Eloy Martínez-Lanzas de las Heras (Electo)
(Correspondiente en Tarragona)

Ilmo. Sr. D. Andrés Amorós Guardiola
(Correspondiente en Madrid)

Ilmo. Sr. D. Javier Campos Fernández de Sevilla
(Correspondiente en El Escorial)

Ilmo. Sr. D. Stanislao Liberatore
(Correspondiente en Chieti)

Ilmo. Sr. D. Juan Carlos Lázaro Cumplido
(Correspondiente en Leganés)

OFICINA DE SECRETARÍA

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

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

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

Málaga, 31 de diciembre de 2023

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

ASOCIADA AL INSTITUTO DE ESPAÑA

INTEGRADA EN EL INSTITUTO DE ACADEMIAS
DE ANDALUCÍA

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

ISSN 1887-0953

Depósito legal MA-1766/2002

IMAGEN DE CUBIERTA:

Obra: *El bibliotecario* (detalle)

Autor: Giuseppe Arcimboldo, 1566

PRESIDENTE

José Manuel Cabra de Luna

DIRECTOR DEL ANUARIO Y EDICIÓN

Javier Boned Purkiss

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

© TEXTOS

Francisco Ruiz Noguera, Andrés Amorós Guardiola, María Pepa Lara García, José Manuel Cabra de Luna, Gaspar Garrote Bernal, Javier Campos Fernández de Sevilla, Marion Reder Gadow, Stanislao Liberatore, Pedro Rodríguez Oliva, Juan Carlos Lázaro Cumplido, Fernando de la Rosa Ceballos, Elías de Mateo Avilés, Javier Boned Purkiss, Francisco J. Carrillo Montesinos, Sebastián García Garrido, Estrella Arcos von Haartman, Rosario Camacho Martínez, Ángel Asenjo Díaz, Antonio Jiménez Millán, Carlos Taillefer de Haya, Milagros Villalba Delgado, Sebastián Gámez Millán, Ángel María Rojo, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Alba López Rodríguez, Andrés Arenas, Enrique Girón, Juan Pablo Orellana, Pablo Alonso Herráiz. Antonio Abad, Aurora Luque.

© IMÁGENES

Real Academia Bellas Artes de San Telmo, Pedro Rodríguez Oliva, Elías de Mateo Avilés, Javier Boned Purkiss, Richard Berenholtz, Francisco J. Carrillo Montesinos, María Pepa Lara García, Sebastián García Garrido, Estrella Arcos von Haartman, Rosario Camacho Martínez, Archivo familiar Brioso, Archivo Municipal de Málaga, Archivo Temboury (Biblioteca Cánovas del Castillo), José Manuel Cabra de Luna, Ángel Asenjo Díaz, Marion Reder Gadow, Nacho Alcalá, La Opinión de Málaga, Actúa Infraestructuras, Fernando de la Rosa Ceballos, Cristian Chirita, Nina Rodríguez Morales, Andrés Arenas, Enrique Girón, Fernando Pérez Ruano, Lorenzo Carnero (La Razón), Pepe Bornoy, Diario Sur, Ayuntamiento de Almería, Javier Albiñana, A. Medina, Casa Museo suso de Marcos, Juan Rodríguez.

No nos ha sido posible localizar las fuentes de algunos de los documentos gráficos de este Anuario; rogamos a los poseedores de los derechos de los mismos que nos disculpen.

NOTA: La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo no se hace responsable de las opiniones personales de los autores que en la publicación aparecen.

SUBVENCIONES Y AYUDAS

Excmo. Ayuntamiento de Málaga: Área de Gobierno de Cultura, Deporte, Turismo, Educación, Fomento del Empleo y Juventud.

Junta de Andalucía: Consejería de Economía, Hacienda y Fondos Europeos, Consejería de Empleo, Empresa y Trabajo Autónomo, y Consejería de Cultura Turismo y Deporte.

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

Fundación Unicaja.

Fundación Málaga.

Banco Sabadell.

Donativos anuales de Sras. y Sres. Académicos.

CORRECCIÓN DE TEXTOS

Marta Jiménez Agredano

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Fran Barrionuevo

IMPRIME

Imagraf Impresores

COLABORAN:



SUMARIO

01

PRESENTACIONES

PÁGINA 9.

02

ACTOS
RELEVANTES

PÁGINA 16.

03

COLABORACIONES
DE ACADÉMICOS

PÁGINA 101.

04

INFORMES, DISCURSOS,
CONFERENCIAS

PÁGINA 265.

05

RESEÑAS Y CRÍTICAS

PÁGINA 303.

06

COLABORACIONES
EXTERNAS

PÁGINA 355.

07

CRÓNICA
ANUAL

PÁGINA 375.

08

HOMENAJES, MEMORIA
Y RECUERDOS

PÁGINA 401.

01

PRESENTACIONES

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

Un año más, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo ha seguido desarrollando su tarea y cumplido con su obligación social de transmitir conocimiento y estar atenta a la actualidad y fomento de las Bellas Artes.

La Academia está poniendo especial empeño en expandir esta publicación de una forma amplia, siendo consciente del creciente número de lectores interesados en ella. Cumple así nuestra Institución con el más alto cometido que la sociedad nos tiene encomendado: dar a conocer lo que hacemos en pro de la cultura, de lo cual dan buena cuenta los trabajos y numerosas actividades de los Académicos.

Desde el inicio de la segunda época del Anuario, sus portadas suelen poseer un marcado carácter simbólico. En este número, nada mejor que la obra de Giuseppe Arcimboldo, *El Bibliotecario*, de 1566, para representar imaginativamente a quienes andan entre libros y a quienes a ellos fían el depósito del conocimiento. ¿Es ésta, aún, una época para los libros? ¿Siguen siendo ellos, los libros, el instrumento más adecuado para transmitir el saber? Podríamos tener la tentación de lo digital, por su capacidad expansiva y por su velocidad de transmisión; mas sin convertirnos en impenitentes conservadores anclados en un pasado estático, podemos afirmar que el libro aún tiene una larga vida y nuestra Academia quiere significar esa realidad.

Ese personaje, que en una primera mirada puede ser encuadrado entre caricatura y burla, si cambiamos el enfoque de nuestra mirada hasta ampliar su sentido y transformarla en simbólica, se cargará de profundidad, de verdad y de sentido. Porque los libros nos acompañan y nos acompañarán aún por mucho tiempo y de alguna manera esta portada reivindica esa realidad que queremos sea extensa en los días futuros.

Pareciera que el italiano pintó este cuadro con la idea de que superase su aparente ser jocosos, creando un personaje manierista hasta el punto de ser enrevesadamente divertido pero que fuese capaz de conducirnos hacia la exaltación del conocimiento, de la sabiduría que las yertas páginas de los libros contienen y que nuestros ojos hacen revivir.

Bien lo supo nuestro Francisco de Quevedo, cuando en memorable soneto dedicado a los libros, escribe en sus cuartetos iniciales:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos,
al sueño de la vida hablan despiertos.

Amable lector; quisiera la Academia que este Anuario, en cuanto libro que es y que contiene una memoria de las actividades y algunos de los trabajos realizados por los Académicos a lo largo de 2023, sirva para que puedas entablar conversación con los miembros de esta Institución, haciéndote copartícipe de un común interés por el saber y el conocimiento.



En este Anuario número 23, los trabajos publicados sobre los temas de distinta índole que han sido objeto de estudio por los Académicos han sido numerosos, como variadas y numerosas son también las disciplinas a las que los miembros de la Institución se dedican; todas ellas relacionadas con la cultura en su más amplia acepción.

Entre los actos relevantes de 2023, destacan la entrega de la medalla de Honor de la Academia 2021 al escritor D. Antonio Soler, así como la entrega de la Placa de Honor de la Academia Malagueña de Ciencias a nuestra Academia, en el 175 aniversario de su creación. También resultó notable el acto de reconocimiento de la Universidad de Málaga a distinguidas instituciones culturales de Málaga y provincia, tales como la Real Academia de Nobles Artes de Antequera, la Sociedad Económica de Amigos del País, la Academia Malagueña de Ciencias, el Ateneo de Málaga y nuestra propia Academia.

En el año 2023 también tomaron posesión, como nuevos Académicos Correspondientes, D. Andrés Amorós Guardiola, D. Francisco Javier Campos Fernández de Sevilla, D. Stanislao Liberatore y D. Juan Carlos Lázaro Cumplido. Con estas incorporaciones la Academia enriquece su lista de Académicos de forma brillante, dada la excelencia demostrada en sus trayectorias en los diversos campos del saber y de las Bellas Artes.

El capítulo de ‘Colaboraciones de Académicos’ presenta numerosas aportaciones, con interesantes artículos sobre historia, diseño, arquitectura, poesía, música o arqueología.

Se publican diversas conferencias de Académicos, versando sobre temas tan variados como la recuperación de piezas arqueológicas, legislación histórica, actividades culturales y lúdicas en la Málaga del siglo veinte, temas referidos a Pablo Ruiz Picasso, o sobre la edición conmemorativa del I Centenario del nacimiento de Alfonso Canales, *Port-Royal*, que fue presentado con una conferencia previa de Gabriel Albiac sobre Blaise Pascal.

Destacan asimismo dos informes académicos, uno sobre la Conservación del Patrimonio Cofrade, y otro sobre el edificio Neo-Albéniz.

El Capítulo de 'Reseñas y Críticas' ha generado este año numerosas contribuciones, hasta un total de 18. Se han hecho reseñas de numerosas exposiciones, de libros editados por la Academia o con autores pertenecientes a ella; de visitas guiadas para reflexionar sobre obras de Académicos; de inauguraciones de piezas escultóricas, y se han comentado actividades culturales singulares de la ciudad de Málaga. También se han resaltado diversas donaciones realizadas a la Academia o al Museo de Málaga.

Por otra parte, Andrés Arenas y Enrique Girón, por un lado, y Fernando Pérez Ruano, por otro, han contribuido con dos artículos al capítulo de 'Colaboraciones Externas'.

La 'Crónica anual' vuelve a recoger el resultado de los tradicionales Premios Málaga de Investigación, que han vuelto a contar con un notable nivel de participación, así como la consabida 'Crónica anual de actividades' en la que se recoge la intensa y variada actividad cultural de los miembros de la Academia, a lo largo de todo el año.

Finalmente, en el capítulo de 'Homenajes, Memoria y Recuerdos', destacan los *in memoriam* al pintor y Académico Chema Cobo, al historiador D. Rafael Bejarano, al arqueólogo y profesor D. Mario Torelli, y al pintor y Académico José Manuel Cuenca Mendoza (Pepe Bornoy). Se completa este capítulo con sendos homenajes al escultor Jesús Martínez Labrador, al Académico Correspondiente en Chicago D. Thomas Kimball Brooker y a la escultora Elena Laverón.

Por todo ello, el Anuario 2023 continúa divulgando el compromiso de la Academia con la cultura y el conocimiento, confirmando la importancia que adquiere día tras día su presencia en la ciudad. Un quehacer cotidiano, silencioso y honesto, basado siempre en la excelencia, y del que esta publicación no es sino su testimonio periódico.

Este Anuario continúa siendo un espejo para todos nosotros, ese objeto en el que nos vemos reflejados y que nos ayuda siempre a avanzar. Porque ser cada día mejores como Académicos, e intentar mejorar nuestra sociedad a través de la cultura y el conocimiento de las Bellas Artes, será siempre la aspiración de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Presidente de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

JAVIER BONED PURKISS

Director del Anuario



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

Palacio de La Zarzuela
Madrid, 19 de julio de 2023

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

Estimado Presidente:

Me complace acusar recibo y agradecerle su atenta carta del pasado día 5, con la que tiene la amabilidad de enviar un ejemplar del *Anuario 2022* de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.

Le saluda atentamente,

JAIME ALFONSÍN

av

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

Sevilla, 17 de julio de 2023

Estimado Sr. Cabra:

En nombre del Presidente de la Junta de Andalucía, quisiera darle las gracias por el detalle que ha tenido haciéndole llegar un ejemplar del "Anuario 2022 de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga", sin duda, una excelente forma de dar a conocer los diferentes trabajos y actividades realizadas por los académicos durante el pasado año.

Aprovecho para destacar la gran labor que realizan desde esta Institución, fomentando la defensa, difusión y promoción del patrimonio cultural e histórico-artístico de Málaga.

Quedando a su disposición, reciba un cordial saludo.

EL SECRETARIO GENERAL DE PRESIDENCIA
Junta de Andalucía
Consejería de la Presidencia,
Interior, Diálogo Social y
Simplificación Administrativa
Secretaría General de la
Presidencia
Fdo. Juan Manuel Muñoz Romero
SEVILLA

Avda. de Roma, s/n (Palacio de San Telmo)
41013 - Sevilla
T: 955 03 54 61
sgpresidencia.cidssa@juntadeandalucia.es

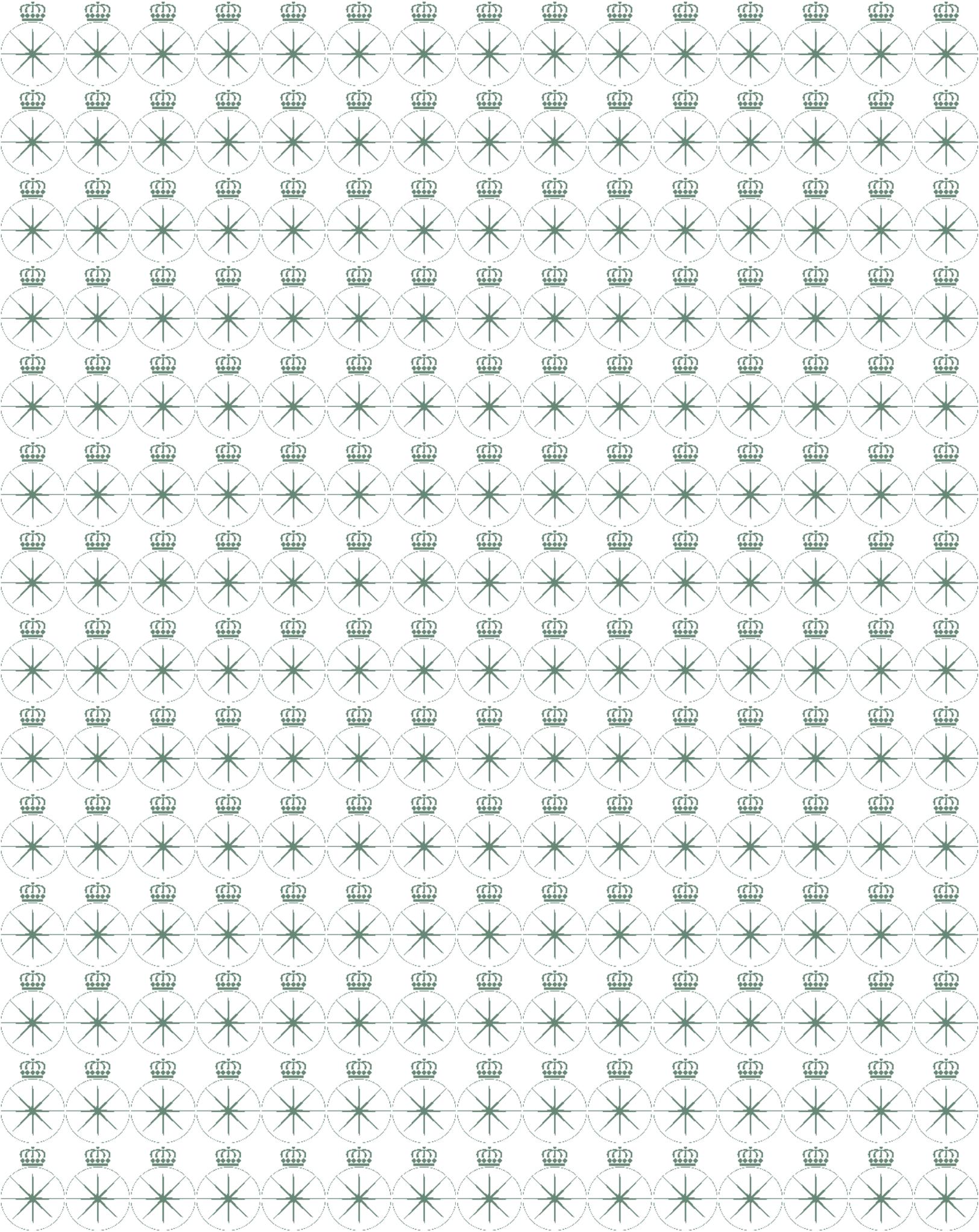


02

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

19. ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2021 A D. ANTONIO SOLER / Francisco Ruiz Noguera / Antonio Soler 28. DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA / Andrés Amorós Guardiola 32. INGRESO DE D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID / María Pepa Lara García 37. ACTO DE RECONOCIMIENTO DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA A LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE ANTEQUERA, LA SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE MÁLAGA, LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS Y EL ATENEO DE MÁLAGA, EN EL MARCO DE SU 50 ANIVERSARIO / José Manuel Cabra De Luna / Gaspar Garrote Bernal 46. DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN EL ESCORIAL DE D. F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA / F. Javier Campos Fernández de Sevilla 53. INGRESO DE D. F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN EL ESCORIAL / Marion Reder Gadow

63. DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO
CORRESPONDIENTE EN CHIETI (ITALIA) DE D. STANISLAO LIBERATORE
/ Stanislao Liberatore 70. INGRESO DE D. STANISLAO LIBERATORE COMO
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CHIETI (ITALIA) / Pedro Rodríguez
Oliva 77. ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2022 A LA
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA / José Manuel Cabra de Luna 81. ACTO DE
ENTREGA DE LA PLACA DE HONOR DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA
DE CIENCIAS A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO,
EN EL 175 ANIVERSARIO DE SU CREACIÓN / José Manuel Cabra de Luna
85. DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO
CORRESPONDIENTE EN LEGANÉS (MADRID) DE D. JUAN CARLOS
LÁZARO CUMPLIDO / Juan Carlos Lázaro Cumplido 95. INGRESO DE D. JUAN
CARLOS LÁZARO CUMPLIDO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE
EN LEGANÉS (MADRID) / Fernando de la Rosa Ceballos



ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2021 A D. ANTONIO SOLER

8 DE FEBRERO DE 2023

SEDE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN TELMO; PALACIO DE LA ADUANA-MUSEO
DE MÁLAGA

LAUDATIO
POR D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA,
ACADÉMICO DE NÚMERO

SOBRE LA NARRATIVA DE ANTONIO SOLER

Los *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* recogen la posibilidad de conceder anualmente la distinción que hoy se entrega, la Medalla de Honor de la Academia, a personas o instituciones que, por su obra creativa, investigadora o de apoyo a la cultura, se considerase que son merecedoras de ese reconocimiento.

De acuerdo con esto, el pasado año 2022, los miembros de la Sección Poesía y Literatura, propusieron (propusimos) para esta distinción al novelista Antonio Soler, que el año anterior, 2021, había publicado, en la editorial barcelonesa Galaxia Gutenberg, su decimocuarta novela, *Sacramento*, con respecto a la que la crítica ponderó, por una parte, el valor de la eficaz mezcla de géneros textuales: no solo el narrativo (parte fundamental en el desarrollo de la obra), sino también el ensayístico (sobre todo en cuanto a la contextualización), o el de la reflexión sobre la propia escritura; y, por otra, se ponderó la maestría en la configuración literaria de un personaje complejo, ambiguo y contradictorio que, en la Málaga de la década de los años cincuenta, fue el centro de una historia real en la que creencias religiosas, sexualidad, iluminismo, relaciones de dominio, fuerza del deseo, moralidad y cuestiones sociales constituyeron un complejísimo entramado, resuelto en esa novela, *Sacramento*, con extraordinaria solvencia literaria.

Esa nueva novela suponía un punto más de afianzamiento en lo que, desde hace tiempo, era una realidad: Antonio Soler es uno de los más destacados narradores españoles actuales que, entre 1986 (año de publicación de su prime-



D. ANTONIO SOLER JUNTO A LOS ACADÉMICOS PROPONENTES DE SU CANDIDATURA A LA MEDALLA DE HONOR 2021. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JOSÉ INFANTE, D. ANTONIO SOLER, D^a. AURORA LUQUE Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA.

ra novela, *La noche*) y 2021 (año de publicación de *Sacramento*), ha publicado 17 títulos. De ellos, dos son libros de relatos (*Tierra de nadie* y *Extranjeros en la noche*), que reúnen narraciones por algunas de las cuales obtuvo sus primeros premios relevantes en el género del cuento, como el Premio Jauja o el Ignacio Aldecoa. Junto a esos dos libros de relatos, catorce de los títulos restantes son novelas, en muchos de los casos, galardonadas, como *La noche* (Premio Ateneo de Valladolid), *Modelo de pasión* (Premio Andalucía), *Los héroes de la frontera* (Premio de la crítica andaluza), *Las bailarinas muertas* (Premio Herralde y Premio de la crítica nacional), *El nombre que ahora digo* (Premio Primavera) *El espiritista melancólico*, *El camino de los ingleses* (Premio Nadal, y por cuya adaptación como guion para la película de igual título —dirigida por Antonio Banderas— fue nominado para los Premios Goya), *El sueño del caimán*, *Lausana*, *Boabdil*, *Una historia violenta*, *Apóstoles y asesinos*, *Sur* (que obtuvo el Premio de la crítica an-

daluzo y nacional, y, además, el Francisco Umbral, el Juan Goytisolo y el Dulce Chacón) y, en fin, su última novela ya mencionada *Sacramento*. A estas narraciones hay que unir, finalmente, su ensayo *Málaga, Paraíso perdido*.

Esta extensa y exitosa labor narrativa se asienta en una serie de características que, según creo, tienen su punto de partida, su impulso, en una especie de «búsqueda de lo perdido», y es esa búsqueda la que mueve el afán por cumplir la máxima que figura al frente de su primer libro de relatos, *Tierra de nadie* (me refiero a estas palabras del poeta Juan Valencia «El hombre ha de vivir de su sueño, el deseo»). Eso es lo que, en buena parte, impulsa y ocupa las narraciones de Antonio Soler desde el principio.

La obra de Soler es, en gran medida, el intento de describir —incluso reconstruir— ese paraíso perdido que, en cierto modo, siempre es el pasado; o mejor, el recuerdo que se tiene de ese pasado, porque, con independencia del brillo o la sombra que rodeen la historia concreta de otro tiempo, la memoria es maestra en el arte paradójico de mezclar contrarios y, por eso, tal vez

LA NARRATIVA DE ANTONIO SOLER SE INSERTA EN LA MEJOR TRADICIÓN DEL REALISMO ESPAÑOL

siempre puedan asumirse las palabras de la cita de Alejandro Dumas que coloca Soler al frente de *Las bailarinas muertas*, dice la cita: «Aquellos años tan desdichados en los que fuimos tan felices».

La narrativa de Antonio Soler se inserta en la mejor tradición del realismo español: la que arranca de la picaresca y Cervantes y, tras su desarrollo canónico en la segunda mitad del siglo XIX, encontró nuevo repunte a partir de la segunda mitad del XX.

Pero el concepto de realismo no es algo monolítico ni de reflejo mecánico. Hay novelistas que —aunque partan de la realidad incluso en sus detalles mínimos— son auténticos transformadores de esa realidad. Este es el caso de Soler, que parte de lo concreto inmediato y, a través del recuerdo (real o ficticio) que opera en sus personajes, ofrece una realidad que es, a la vez, la misma y otra de aquella que se tomó como punto de partida.

No recurre Soler a la creación de un espacio imaginario (del tipo del condado de Yoknapatawpha de William Faulkner, la Comala de Juan Rulfo, el Macondo de García Márquez, la Santa María de Onetti, la Región Juan Benet o la Mágina Muñoz Molina), sino que, como digo, parte de lo concreto inmediato, manteniendo incluso los topónimos. En esto, Soler está más cercano al Madrid de Cela o Umbral, y a la Barcelona de Juan Marsé.

Salvo en el caso de algún relato de ambientación rural, la narrativa de Soler tiene un carácter urbano (centrado sobre todo en Málaga, Barcelona y Madrid).

Uno de los elementos que dan unidad a la escritura de Soler es, precisamente, ese espacio en el que se desarrollan buena parte de las historias de su mundo narrativo. Se ha hablado —lo dijo hace años el periodista José Castro— de un «territorio Soler» para aludir a los lugares concretos por los que transitan sus personajes; se ha considerado que ese espacio se ciñe, sobre todo, al entorno en el que se desarrolla, por ejemplo, *El espiritista melancólico* y a uno de los ámbitos de *Las bailarinas muertas*: el espacio que tiene como centro la malagueña calle Antonio Jiménez Ruiz y sus alrededores: Eugenio



D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, PRONUNCIANDO SU LAUDATIO SOBRE LA CONCESIÓN DE LA MEDALLA DE HONOR 2021.



EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, HACIENDO ENTREGA DE LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO A D. ANTONIO SOLER.

Gross, Plaza Basconia, alguna incursión en el barrio de la Trinidad, y, además, los bares, cines y establecimientos en los que discurre el día a día de la vida. Este espacio preciso ensancha sus límites en el caso de *El camino de los ingleses*, y, más adelante, abarca la ciudad entera en ese espectacular mapa demográfico-literario de Málaga que es la gran novela *Sur* (la más faulkneriana en cuanto a técnicas de narración).

La narrativa de Antonio Soler es fundamentalmente memorialística. Puede decirse que —con independencia de los protagonistas concretos de cada obra— la memoria es la gran protagonista de sus relatos. Es el fluir de los recuerdos lo que va trenzando los argumentos; recuerdos que llegan por una doble vía: la vía directa del narrador protagonista o la vía indirecta de algún personaje que le narra al protagonista su propia historia; en ambos casos, es casi siempre un recuerdo atormentado: la memoria de un

tiempo oscuro que se asocia a veces a los contraluces de la fotografía o a la penumbra de una sala de cine, como si el pasado viviera en la memoria a la manera de una película dispuesta para ser proyectada.

La narración se hace, predominantemente, en primera persona. Ese narrador que, en primera persona, va extendiendo ante el lector sus recuerdos se vale, en ocasiones, de narradores interpuestos, que actúan también en primera persona, aunque, en última instancia y por procedimientos diversos, la fábula llega a los lectores a través del narrador primero. Es decir, Antonio Soler pone de manifiesto una gran maestría en el dominio técnico de las formas de narrar, en el manejo del entramado de relaciones establecidas —a manera de vidas cruzadas— entre personajes y narradores, con puntos de vista distintos, pero coadyuvantes a completar el todo.

Esta forma de narración que, aun partiendo de la primera persona, conlleva una pluralidad de varias voces que se juntan en una (o bien una voz que se disgrega en varias) tiene mucho que ver con el carácter coral de la obra de Soler; no ya el carácter coral de esta o aquella novela (de este o aquel relato),

SOLER PONE DE MANIFIESTO UNA GRAN MAESTRÍA EN EL DOMINIO TÉCNICO DE LAS FORMAS DE NARRAR

sino de toda su obra en conjunto: es todo un mundo —un río de personajes repetidos— el que transita por novelas y cuentos, con distinto nivel de protagonismo en cada caso.

En estas narraciones, los personajes —como en la conocida canción de Lou Reed— caminan por el filo de la navaja, por el lado oscuro de la vida, por los extremos. En muchas ocasiones, y con toda propiedad, son verdaderos «héroes de la frontera». A veces, ese lado oscuro y ese extremo están en el entorno en el que se mueven, pero otras, esa negrura y ese filo, con independencia del entorno, están en ellos mismos, en su interior. Eso hace que un pesimismo vital de raíz existencialista —muy frecuente, por cierto, en la llamada novela negra— sea la atmósfera dominante en este mundo narrativo.

Podría decirse que, dentro de nuestra tradición, estamos en la estela del Baroja de la trilogía *La lucha por la vida*. Auténtico descenso a los infiernos de la del mundo marginal descrito. Voces que se cruzan para dejar constancia del horror y la frontera: de los límites. Voces que son —como acaba su relato el narrador de *Modelo de pasión* (con un guiño de homenaje a Joseph Conrad)— trallazos como balas, como «un silbido perdiéndose en el corazón de las tinieblas».

Esta sólida trayectoria narrativa de Soler ha sido objeto de numerosas traducciones a diversas lenguas, de numerosos estudios académicos y tesis doctorales, en los que se ha destacado que el de Soler es un universo literario con identidad propia que, en gran medida, conforma una obra unitaria y poliédrica que —aunque frecuentemente centrada en Málaga— nada tiene que ver, en cuanto a tratamiento literario, con el costumbrismo localista, ni en el enfoque ni, en absoluto, en lo expresivo.

Una obra, en fin, que ha merecido, como expuse al principio, múltiples reconocimientos literarios de primer nivel, y que ha supuesto, para su autor, reconocimientos cívicos (como el nombramiento de Hijo Predilecto de Málaga y Medalla de Oro de la Ciudad, o la Medalla de Oro de la Provincia) y reconocimientos académicos (como el nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Málaga).

Hoy se unirá a esta relación de distinciones la entrega de la Medalla de Honor de nuestra Institución y la entrega de la Estrella de Luz de San Telmo.

Enhorabuena, don Antonio Soler, querido amigo Antonio.

FRANCISCO RUIZ NOGUERA

Málaga, 8 de febrero de 2023

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO DE D. ANTONIO SOLER TRAS RECIBIR LA MEDALLA DE HONOR DE LA ACADEMIA

Buenas tardes.

Como comprenderán, agradezco enormemente la distinción que hoy, con tanta generosidad, me concede la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Cuando ese reconocimiento viene de una institución que tiene a la cultura, a lo más noble del ser humano, como eje de su existencia, el aprecio es doble. En este tiempo de confusiones (si es que no lo han sido todos), tener a las humanidades, el arte, la ciencia como guía creo que es especialmente valioso. Aunque el ruido del mundo a veces parezca que orilla a quienes formamos parte de la cultura, incluso que nos ignora o, lo que es peor, que somos un adorno o se nos da por sabidos, nuestro trabajo tiene la esencia de una pertinaz gota de agua en una cueva, una gota que acaba por formar estalactitas y le otorga a la gruta una apariencia de arquitectura que la distingue de un mero refugio en el que sobrevivir.

Y agradezco especialmente que sea Francisco Ruiz Noguera quien haya defendido este reconocimiento, que seas tú, Paco, porque va ya para cuarenta años que nos vimos por primera vez en el bar del Ateneo, cuando estaba en la Plaza del Obispo. Nos vimos a raíz de un artículo que escribiste en el diario *Sur*, en el que hacías referencia a un joven que en ese año publicaba su primera novela corta, y que tal vez pudiera llegar a algo en esto de la literatura. Inquieto, y halagado, quise conocer a alguien que, sin conocerme, reparaba en mí y me abría la puerta al futuro, a una posible existencia en lo que a mí me parecía el templo a veces sagrado y a veces destartalado de la literatura, porque finalmente de eso se trata y en eso estamos, en ver si llegamos a algo. Sigo rotundamente en ese camino incierto, con la misma pretensión y con la improbabilidad como escolta. Es posible que sea esa falta de certezas, algo que haría, por cierto, muy feliz a Dostoievski, al que, según confesaba, le molestaba mucho que dos y dos fueran cuatro; es posible —digo— que esa falta de certezas se haya convertido en una garantía para permanecer alerta y no dar nada por sabido; en cualquier caso, la única certeza que me acompaña es la de saber que todo es precario y fortuito.

Desde aquel encuentro en el Ateneo, han venido algunos libros y algunos reconocimientos, conozco algo del entramado del mundo literario, de la vida editorial y cultural, y también de mi oficio: malo sería no haber aprendido algo en cuatro décadas. Pero, sinceramente, todo eso es lluvia que cae al otro lado del cristal, una lluvia agradable y bonancible, pero que, por suerte o por desgracia, pertenece a un mundo que está fuera de mí, porque, cuando me enfrento a un nuevo proyecto, cuando comienzo a escribir cada mañana, vuelvo a estar a la intemperie y no hay techo que

TENGO AHORA
LOS LIBROS
ORDENADOS,
YA NO ALFOMBRO
CON ELLOS
EL SUELO, PERO EL
ROMPECABEZAS
SIGUE VIGENTE

pueda guarecerme, los posibles aciertos que pudiera haber tenido son cosa del pasado y no hay nada sólido, todo es tan escurridizo como ese mismo tiempo pasado; esa es la materia de la creación, un territorio en el que no son lícitas las fórmulas aprendidas ni los moldes ni las repeticiones: sombras que deben concretarse, siempre lejos de la complacencia, siempre observando la borrosa brújula interior, nunca atendiendo a las señales del tráfico ordinario, ese que, según dicen, lleva al éxito fulgurante y que tiene más que ver con el flautista de Hamelín que con el trabajo de un escritor. Por el contrario, el trabajo que siempre he esperado de un creador tiene que ver con la iluminación de las sombras, la paciente transformación en rayos de luz de algo que estaba en penumbra, que estaba en penumbra en el interior del creador, pero que no solo le pertenece o le incumbe a él, sino al mundo, una revelación o una comunión, si quieren, ese debe ser nuestro empeño a la hora de escribir, esa es la exigencia de nuestro trabajo, a veces tan complicado que resulta inevitable recordar a Thomas Mann cuando decía que un escritor es alguien para quien la escritura es más difícil que para otras personas.

Entenderán, por tanto, que, entre tantas medias luces, el camino me parezca tan incierto como cuando Ruiz Noguera me daba aquel insospechado ánimo. En el fondo, en lo hondo de mí, sigue estando no el joven al que se refería Paco, sino el niño que colocaba en el suelo, como si fuera un mosaico o un asfaltado, los libros de Emilio Salgari. Aquellos libros allí extendidos eran un puzle que encerraba un significado que iba más allá de las maravillosas historias que contenían. Aquel niño, o el adolescente que poco después leía ensimismado a Giovanni Papini, a Knut Hamsun o a Dostoievski siguen merodeando a mi alrededor.

Tengo ahora los libros ordenados, ya no alfombro con ellos el suelo, pero el rompecabezas sigue vigente, y los libros forman las piedras de una calzada que es la de mi propia vida. En este punto, si algo me parece claro, es aquello



D. ANTONIO SOLER, PRONUNCIANDO SUS PALABRAS DE AGRADECIMIENTO A LA ACADEMIA, TRAS LA CONCESIÓN DE LA MEDALLA DE HONOR 2021.



ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2021. DELANTE (DE IZQUIERDA A DERECHA): D. SUSO DE MARCOS, D^a AURORA LUQUE, D. JOSÉ INFANTE, D. ANTONIO SOLER, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. FRANCISCO J. CARRILLO, D^a ROSARIO CAMACHO Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA. DETRÁS (DE IZQUIERDA A DERECHA): D. JAVIER BONED, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. ELÍAS DE MATEO, D. ÁNGEL ASENJO, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ Y D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA.

que escribió en sus primeros tiempos Italo Calvino: «las lecturas y la experiencia de la vida no son dos universos, sino uno».

Me he ido haciendo a partes iguales entre esas dos facetas vitales: con aquellos libros primeros, con los que siguieron y con los que los amigos escritores o editores trajeron después: Garriga Vela, Rafael Pérez Estrada, Rafael Ballesteros, Manuel Longares, Félix Bayón, Ana María Matute, Luis Mateo Díez, por los editores Malcolm Otero, Rafael González Cortés, Tony Cartano, Joan Tarrida.

Se fue cosiendo la literatura con la vida en esa búsqueda, en esa posibilidad de llegar a algo de la que hablaba Ruiz Noguera. Bueno, Ruiz Noguera y de la que, para ser justos, en aquel tiempo también habló alguna otra persona. En aquel tiempo, muy poco después de que nos encontráramos en el Ateneo, se convocó en Málaga un premio de novela corta que creo que, por suerte, duró poco. Formábamos parte de él un jurado extensísimo, de unas quince personas, y en el acto de presentación del premio, la persona que representaba a la institución fue presentando a los componentes del jurado: el gran Alfonso Canales, tan querido y que tanto tiene que ver con esta casa, gran poeta premio nacional, el gran Rafael Pérez de Estrada, siguió así la nómina y, cuando llegó a mí, dijo: «y Antonio Soler, que es una cosa nueva que tenemos en Málaga». (Este hombre tenía un tic —un gesto

SE FUE COSIENDO
LA LITERATURA
CON LA VIDA EN
ESA BÚSQUEDA, EN
ESA POSIBILIDAD
DE LLEGAR A
ALGO DE LA QUE
HABLABA RUIZ
NOGUERA

con la boca— que hizo que, inmediatamente, Alcántara, que también estaba en el jurado, lo apodara el comedor de atmósferas; y, bueno, ahí se quedó... «una cosa nueva», que ya es, más o menos, seminueva en Málaga). Este hombre, a su modo, trazó una especie de retrato o de profecía, no sé muy bien qué. Pero ahí estaba «la cosa» en Málaga, y, por más que mi vida literaria, práctica o editorial o como se quiera llamar, haya transcurrido fuera, se ha alimentado íntimamente y en buena parte de esta ciudad, de las personas que la conforman.

Eso también lo he entendido: aquel camino brumoso que marcaban los libros de Salgari y de Hamsun, de Tolstoi o Albert Camus de mi adolescencia transcurrían por paisajes y lugares desconocidos, a veces remotos, pero finalmente me llevaban al punto de origen: leer, escribir no era una evasión, era una inmersión. El secreto de la aventura era el retorno, el verdadero viaje era un viaje de vuelta, igual que Ulises, después de tanta incertidumbre, llegaba a Ítaca, o mejor, más humildemente, pero no menos heroicamente, igual que Leopold Bloom llegaba a la cama de Molly después de un día que es el reflejo de todos los días. Escribir, sí, es volver a casa. Por tanto, ninguna recompensa mayor que la que te puedan dar en el origen, en el corazón mismo de donde todo empezó. Muchas gracias.

ANTONIO SOLER

Málaga, 8 de febrero de 2023

DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA

NOTA DE LA ACADEMIA

El discurso de ingreso como Académico Correspondiente de D. Andrés Amorós Guardiola, con el título «Picasso y los toros», fue publicado, en edición de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, el mismo día de su Toma de Posesión, 1 de marzo de 2023. Por este motivo la Academia ha decidido publicar en este Anuario el contenido de un artículo aparecido en el Diario ABC, el 1 de abril de 2023, firmado por Andrés Amorós con idéntico título: «Picasso y los toros». De esta manera se pretende que este artículo, con la misma temática que la del discurso de la Toma de Posesión, se interprete como una síntesis de éste, presentando un formato adecuado para su inclusión en este Anuario.

PICASSO Y LOS TOROS

Hace cincuenta años, el 8 de abril de 1973, murió Pablo Picasso, el gran renovador del arte del siglo XX. Goya y él encabezan la larga lista de pintores apasionados por los toros. La Fiesta no es un tema artístico exclusivamente español. Ha atraído, por ejemplo, a Van Gogh, Chagall, Magritte, Max Ernst, Francis Bacon... Tampoco se limita al arte tradicional o figurativo. Ha inspirado a surrealistas como Dalí, Miró, Óscar Domínguez, José Caballero; a expresionistas, como Benjamín Palencia, Saura, Barjola; a abstractos, como Tápies, Millares. Guinovart; en el collage, al Equipo Crónica, en lo naif, a Mari Pepa Estrada, Fernando Botero... Ninguno de ellos, sin embargo, llega a una identificación tan grande con los valores simbólicos del toro bravo como Pablo Picasso.

De niño, iba a los toros con su padre, en la Coruña y en Málaga. El primer torero que recordaba haber visto era Cara-Ancha, inmortalizado por Antonio Machado: «...este hombre del casino provinciano / que vio a Carancha recibir un día...» Para llevarlo a los toros, su tío le exigía al niño Pablo que hubiera comulgado. Años después, comentará: «¡Veinte veces hubiera ido a comulgar para ir a los toros!». Su primera obra taurina retrataba a un picador, una figura que siempre le obsesionó. A su amigo Luis Miguel le confesó que, de no haber sido pintor, eso le hubiera gustado ser.

En su primera visita al Museo del Prado, copió, en su «Carnet Madrid», dibujos taurinos de Goya. Su primer grabado, «El Zurdo», también retrataba

EL PRIMER
TORERO QUE
RECORDABA
HABER VISTO ERA
CARA-ANCHA,
INMORTALIZADO
POR ANTONIO
MACHADO



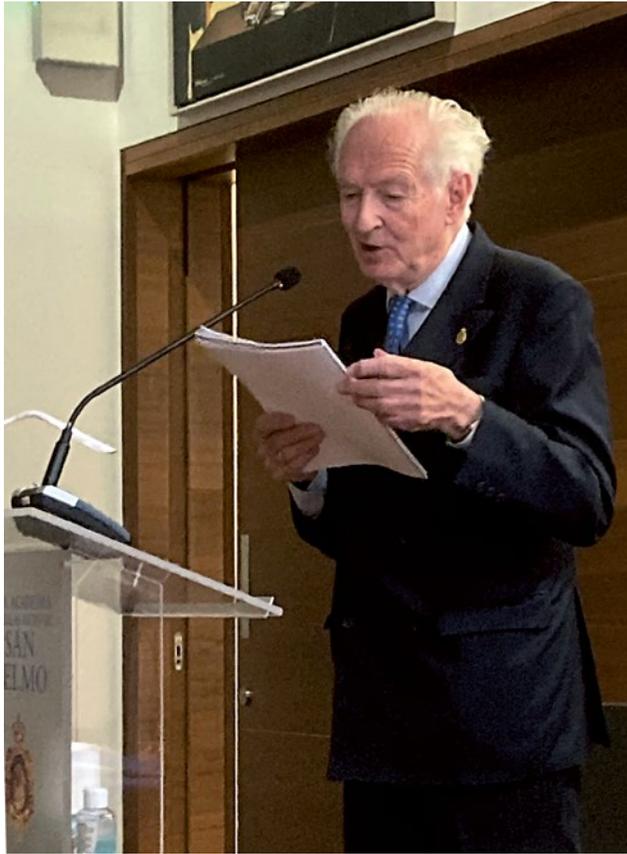
EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, D. ANDRÉS AMORÓS, RECIBIENDO SUS DISTINTIVOS DE MANOS DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA.

a un picador; según la tradición, le puso ese título por no haber calculado la inversión de la plancha. Dibujó la plaza del Torín, de Barcelona. Incluyó alusiones taurinas en las naturalezas muertas de su etapa cubista. Para los Ballets Rusos de Diaghilev, pintó el telón de *Le Tricorne* (*El sombrero de tres picos*, de Falla), con una escena taurina.

En el Museo Picasso de París ha visto recuerdos que conservaba: entradas y carteles de toros; nada menos que veinticuatro divisas de ganaderías; postales eróticas, en las que el toro o el torero son órganos sexuales masculinos o femeninos. Le gustaba vestir de torero o de picador a su mujer, a su hijo; retratarse él mismo, con traje de luces, o embistiendo, como un toro, al capote de su amigo Luis Miguel.

Le apasionaba, sobre todo, el toro como símbolo. En la enciclopedia *Los toros*, de Cossío, descubrió un grabado popular. *El Cristo de Torrijos*, que él recreó; Jesucristo, en la cruz, desclava su brazo derecho para dar un lance y hacer el quite a un picador, caído en el suelo. ¿Cabe un Cristo más taurino?

Le apasionaba el mito clásico del Minotauro; un hombre con cabeza de toro, que une inteligencia y salvajismo, razón y pasión, dios y bestia, y es capaz de ver claro, en la oscuridad. Resume su amigo Kahnweiler: «...El Mino-



EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, D. ANDRÉS AMORÓS, PRONUNCIANDO SU DISCURSO «PICASSO Y LOS TOROS».

tauro de Picasso, que se divierte, ama y lucha, es Picasso mismo». *La Minotauromaquia* es un claro antecedente del *Guernica*. Según Juan Larrea, Picasso se identificaba con el toro; un animal noble que, sin querer, causa dolor; sobre todo, a la mujer que ama.

Una y otra vez dibujaba, pintaba, grababa, esculpía cabezas de toros con largos cuernos, inspirados en los toros de Creta y de Costig, de la cultura balear de la Edad del Bronce. Se sentía misteriosamente unido al toro, por el amor y por el destino trágico. Es lo mismo que expresa Miguel Hernández, en «El rayo que no cesa»: «...como el toro he nacido para el luto / y el dolor...»

En el exilio, Goya dibujó los «Toros de Burdeos» como un lazo que le unía a la España profunda (más allá de Fernando VII). Lo mismo le sucedía a Picasso: los toros eran su gran vínculo con España (más allá de Franco).

En la Costa Azul, acudía con frecuencia a las plazas, para mitigar su nostalgia. Se desesperaba, los fines de semana: «Es domingo y no hay corrida». Escribió nada menos que dieciocho veces una frase: «Hoy, 18 de agosto, si el tiempo lo permite, habrá corrida en la plaza de Cartagena». En la servilleta de un bar dibujó cuarenta y ocho toritos. Dedicó así un dibujo: «Los toros son ángeles que llevan cuernos».

Al peluquero Eugenio Arias, su amigo, le regaló el dibujo de «un plato de toritos fritos para Currito, para que los acompañe con una jarra de Valdepeñas y un porrón del Priorato». Arias le compraba el ABC, para que leyera las crónicas de Cañabate; sobre ellas, con rótulos de colores, pintaba toros, toreros, picadores...

La amistad con Luis Miguel Dominguín favoreció su pasión taurina. Picasso le propuso hacerle un retrato, pero el diestro le rechazó porque —le dijo— estaba ocupado con cosas que le interesaban más (obviamente, una cita femenina). Así, se convenció el pintor de que el torero era de los suyos, no se acercaba a él por interés. Luis Miguel le gastaba bromas: le decía que Picasso siempre pagaba con cheques porque estaban seguros de que no los iban a cobrar, para guardar su firma. Esa amistad cuajó en tres proyectos.

SOÑÓ SIEMPRE
PICASSO CON
VOLVER A ESPAÑA;
A MÁLAGA,
AL MUSEO
DEL PRADO

Ante todo, el libro «Toros y toreros», con dibujos de Pablo y un texto de Luis Miguel. Le decía éste, con su habitual desvergüenza: si lo compran, será por lo que él había escrito, «no por tus monos, que siempre son los mismos». También le convenció para el rodaje de *Le mystère Picasso*, un documental único dirigido por Clouzot: sobre una pantalla traslúcida, van surgiendo, con increíble facilidad, los trazos mágicos de Picasso, sin que veamos sus manos ni su cara.

Menos conocido es el proyecto conjunto, de Picasso y Luis Miguel, de una plaza de toros moderna, con una parte subterránea (como la de México), calefacción por losas radiantes y una cubierta móvil, que decoraría Picasso, con relieves cerámicos, dedicados a los más grandes toreros. Se conservan los planos, firmados por el torero, el pintor y el arquitecto catalán Bonet i Castellana, discípulo de Le Corbusier.

Soñó siempre Picasso con volver a España; a Málaga, al Museo del Prado... Intentó Luis Miguel que Franco lo autorizara, con un argumento concluyente: «...dentro de unos años, nadie se acordará de usted ni de mí, pero todos seguirán recordando a Picasso». Franco le ofreció a Luis Miguel que pudiera entrar en España sin problemas la persona que le acompañara. Picasso no se atrevió, ¿por temor al franquismo? Más bien, creo yo, por miedo a lo que dirían de él sus amigos del Partido Comunista Francés...

Emociona saber que, en sus últimos años, desde la cima de su gloria, le decía Picasso al barbero Arias: «¡Vámonos a los toros, que es lo único que nos queda!». Definió Luis Miguel: «Picasso es un torero, en el fondo». Lo resumió el pintor, con la rotundidad de los genios: «El toro soy yo». Y lo desarrolló Alberti: «El negro toro de España... / porque toda España es él». La auténtica patria de Picasso fue siempre esa «piel de toro», tendida al Mediterráneo, a la que todavía llamamos España.

ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA

Málaga, 1 de marzo de 2023

INGRESO DE D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID

PRESENTACIÓN POR D^a MARÍA PEPA LARA GARCÍA,
ACADÉMICA DE NÚMERO

Hoy miércoles, 1 de marzo de 2023, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, en su sede del Museo de Málaga, Aduana, se reúne para recibir como Académico Correspondiente, al Ilmo. Sr. D. Andrés Amorós Guardiola, cuyo nombramiento tuvo lugar en noviembre de 2019, aprobada por unanimidad la propuesta de los numerarios: Doña Rosario Camacho, Doña Marion Reder y quien les habla; fue aplazada su toma de posesión, como es lógico, por la pandemia, y hoy nos encontramos aquí reunidos para celebrar dicho acto. Me corresponde a mí, por expreso deseo del nuevo Académico, su presentación y recibimiento en esta Academia, así como glosar los méritos que concurren en su persona, los cuales le hacen acreedor de su ingreso en esta Ilustre Corporación malagueña.

Antes de enumerar, someramente, el amplio currículum de Andrés Amorós, quiero destacar que el nuevo Académico es ampliamente conocido en nuestra ciudad, aparte de lazos familiares, por su colaboración con diferentes Instituciones culturales en las que ha impartido conferencias de distinta temática. Además, el hecho de haber sido amigo de mi querido hermano, y continuar siéndolo de mi cuñada, y por ende, me considero también muy cercana a Andrés Amorós, por afinidad en una serie de temas comunes, hace más entrañable y agradable mi *Laudatio*.

Para conocer su trayectoria, tendríamos que pormenorizar, cosa imposible en el tiempo que disponemos, o al menos resumir su extenso y brillante currículum, sus méritos profesionales, sus publicaciones, su presencia activa en seminarios, jornadas y congresos, sus puestos de responsabilidad en distintas instituciones académicas y lúdicas, como puede ser la tauromaquia.

Sin embargo, esta intensa actividad académica no le ha disminuido tiempo para dar a conocer el resultado de sus investigaciones en variados campos, los cuales se reflejan en numerosas publicaciones. Sin mencionar el número, por su gran extensión, de artículos, de variada temática. Andrés Amorós ha sabido compaginar su labor como catedrático de Literatura con sus escritos y conferencias.

EL NUEVO
ACADÉMICO ES
AMPLIAMENTE
CONOCIDO
EN NUESTRA
CIUDAD POR SU
COLABORACIÓN
CON DIFERENTES
INSTITUCIONES
CULTURALES

DOCENCIA

- Andrés Amorós es Doctor en Filología Románica, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid (1964). Premio Extraordinario de Doctorado.
- N.º 1 en la oposición a Cátedras de Lengua y Literatura Españolas de Enseñanza Media. Catedrático en el Instituto Emperatriz María de Austria de Madrid (1967-1974).
- Profesor Agregado, por oposición, de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (1979).
- Catedrático de Literatura Española en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (1983).

OTRAS ACTIVIDADES

- Director Cultural de la Fundación Juan March de Madrid (1974-1980).
- Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1999).
- Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura (2000-2004).
- Académico Correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla.

PUBLICACIONES

Andrés Amorós ha prestado su atención en variadas disciplinas que comprenden: La literatura, el ensayo, la tauromaquia, la música el cine... y todo eso se refleja en su obra literaria editada. Destacaremos una muestra de estos Libros:

- *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, ed. Anaya, 1971.
- *Clarín y 'La Regenta'*, Dirección General del Libro, 1984.
- *Versión de 'Don Juan Tenorio', de Zorrilla*, ed. La Avispa, 1985.
- *Toros y cultura*, ed. Castalia, 1987.



D^a MARÍA PEPA LARA, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE PRESENTACIÓN DEL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, D. ANDRÉS AMORÓS. A SU LADO, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA.

- *La Tauromaquia de Marcial Lalanda*, ed. Espasa-Calpe, 1987.
- *Lenguaje taurino y sociedad*, ed. Espasa-Calpe, 1990.
- *Luces de candilejas. (Los espectáculos en España, 1898-1939)*, Espasa-Calpe, 1991.
- *Francisco Ayala, Premio Cervantes 1991*, Ministerio de Cultura, 1992.
- *Escritores ante la Fiesta. (De Antonio Machado a Antonio Gala)*, ed. Egartorre, 1993.
- *Don Quijote. (Libreto de ópera, con música de Cristóbal Halffter)*, Teatro Real, 2000.
- *El 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías', de Federico García Lorca*, ed. Biblioteca Nueva, 2000.
- *La obra literaria de don Juan Valera: la «música de la vida»*, ed. Castalia, 2005.
- *Luis Miguel Dominguín. (El número uno)*, ed. La Esfera de los Libros, 2008.

ACTUALMENTE
DIRIGE EL
PROGRAMA
SEMANAL
«MÚSICA Y LETRA»
EN ES.RADIO



TOMA DE POSESIÓN DE D. ANDRÉS AMORÓS COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID.
DELANTE (DE IZQUIERDA A DERECHA): D. FERNANDO DE LA ROSA, D. JOSÉ INFANTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D^a MARÍA PEPA LARA, D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA.
DETRÁS (DE IZQUIERDA A DERECHA): D. JOSÉ MARÍA LUNA, D. ELÍAS DE MATEO, D^a MARION REDER, D. JOSÉ LEBRERO, D. JAVIER BONED Y D. CARLOS ÁLVAREZ.

- *Enrique Ponce. Un torero para la historia*, prólogo de Mario Vargas Llosa, ed. La Esfera de los Libros, 2013.
- *La vuelta al mundo en 80 músicas*, ed. La esfera de los libros, 2018.
- *Tócala otra vez, Sam. Las mejores músicas de cine*. Fórcola, Periplos, 2019.
- *Maestros y amigos*.
- *Las cosas de la vida*.

Y ediciones críticas, anotadas, de Calderón, Zorrilla, Valera, Clarín, Pérez de Ayala, García Lorca, Francisco Ayala, Antonio Gala, Francisco Nieva, Alonso de Santos, Pérez Reverte y Julio Cortázar.

PERIODISMO

Hemos de destacar su obra periodística:

Es columnista habitual del diario ABC y del suplemento ABC Cultural. Asimismo, ha sido crítico taurino en el citado diario. Actualmente, dirige el programa semanal «Música y Letra» en Es.Radio. Andrés Amorós es un me-

lómoano y cinéfilo a partes iguales, de ahí sus obras editadas de dicha materia, y su programa de radio.

Es difícil precisar las previsiones de futuros trabajos que tendrá en este momento Andrés Amorós, pues su mente está siempre pensando en el próximo libro, artículo, conferencia o programa de radio.

PREMIOS RECIBIDOS

Citaremos algunos de estos premios:

- «Eugenio d'Ors» (1971).
- Premio Nacional de Crítica Literaria (1971).
- Premio Nacional de Ensayo (1980).
- «José María de Cossío» (1990).

Comprobamos que, los textos de Andrés Amorós, ya sean de prosa, poesía o ensayos, se transmiten a un amplio entorno.

Para terminar, quiero decir que, para mí, ha sido un privilegio dar a conocer la trayectoria personal y profesional del Ilmo. Académico Sr. D. Andrés Amorós, ayudando a difundir sus méritos que acreditan su ingreso como Académico Correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Ésta, consciente de sus capacidades, lo ha acogido entre sus miembros, esperando que su entusiasmo y buen hacer nos aporten mucho. Y nosotros, con la seguridad de que su incorporación será una valiosa ayuda para todos, al darle públicamente la bienvenida manifestamos también nuestra satisfacción personal. Querido Andrés, sé bienvenido y... ¡Enhorabuena!

MARÍA PEPA LARA GARCÍA

Málaga, 1 de marzo de 2023

ACTO DE RECONOCIMIENTO
DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
A LA REAL ACADEMIA DE NOBLES
ARTES DE ANTEQUERA, LA SOCIEDAD
ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS
DE MÁLAGA, LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO,
LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE
CIENCIAS Y EL ATENEO DE MÁLAGA,
EN EL MARCO DE SU 50 ANIVERSARIO

23 DE MARZO DE 2023

MÁLAGA, PASEO DE CERVANTES, EDIFICIO DEL
RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO POR
EL RECONOCIMIENTO DE LA UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN TELMO

Sr. Rector Magnífico y demás autoridades universitarias. Represento hoy con extraordinaria satisfacción a la Real Academia de BB.AA. de San Telmo. Las Academias son Corporaciones de Derecho Público, pero de una manera «sui generis», pues eso no les impide ser plena Sociedad Civil. Por eso es tan importante este acto de hoy, que agradecemos y en el que la Universidad conmemora el cincuentenario de su nacimiento reconociendo a las diversas instituciones culturales y ciudadanas que le han acompañado en el camino durante su primer medio siglo de existencia.

La Universidad de Málaga es la Institución Pública más valorada por nuestra sociedad. Esta sociedad, que antaño fue muchas veces tildada de indolente y de estar siempre dispuesta a la chanza y el jolgorio. Pero eso nunca fue cierto. Esta ciudad se «tiró a la calle» (permítanme la expresión coloquial) para conseguir su Universidad, creó una Asociación ciudadana en 1968 que luchó denodadamente para conseguirla hasta que, en 1972, comenzó a dar sus primeros pasos con la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales (an-



EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, TRAS RECIBIR DEL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, D. JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ, EL RECONOCIMIENTO A LA LABOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO.

tes adscrita a la Universidad de Granada) y la Facultad de Medicina y luego fue creciendo y creciendo hasta ser hoy una Universidad reconocida y, en tantas cosas, una Universidad internacional.

Esta Málaga, que decían indiferente al conocimiento y al estudio, también ocupó las calles para pedir que su más importante edificio civil, pasara de oscuros destinos administrativos a Museo, y lo consiguió.

Esa misma sociedad que, junto con la UMA ha sido capaz de crear Málaga Tech Park, que hoy cuenta con más de seiscientas empresas de alta tecnología.

La Real Academia de BB.AA. reconoce profundamente el reconocimiento que la Universidad tiene para con ella y acepta lo que de reto le supone. Sr. Rector, usted —que es un buen investigador— sabe que la Naturaleza opera por saltos; así también las ciudades, los territorios. Málaga y su entorno, que es mucho más que las meras estructuraciones administrativas, está dando un salto extraordinario, algo que no habríamos podido pensar hace apenas unas décadas. Nos estamos convirtiendo en una potente y muy moderna conurbación mediterránea, quizá la más importante de sus orillas y eso ha sido posible, en buena parte, gracias a nuestra Universidad. Porque ha sabido estar a la altura de lo que Málaga requería.

NOS ESTAMOS
CONVIERTIENDO
EN UNA POTENTE
Y MUY MODERNA
CONURBACIÓN
MEDITERRÁNEA



EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRONUNCIANDO SUS PALABRAS DE AGRADECIMIENTO A LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

Sr. Rector en toda nuestra historia conocida (y vamos ya para tres mil años) no hemos estado en un momento como éste, que afrontamos con ilusión y responsabilidad. La Universidad es el lugar del conocimiento, pero cargado de sentido, no es el lugar en que se imparten unos saberes plenos de técnica, pero ayunos de todo lo demás.

Y por ello quisiera concluir con una frase del gran escritor Rabelais al decirnos que «...ciencia sin conciencia es la ruina del alma». Y ciertamente, la Universidad es y debe ser la más significada Institución Pública y Ciudadana en la que ambas, la ciencia y la conciencia, vayan de la mano.

Muchas gracias, Señor Rector y Autoridades Universitarias, por su labor a lo largo de estos cincuenta años y por este reconocimiento.

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

LAUDATIO DE LA REAL ACADEMIA DE NOBLES
ARTES DE ANTEQUERA, LA SOCIEDAD ECONÓMICA
DE AMIGOS DEL PAÍS DE MÁLAGA, LA REAL
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO,
LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS
Y EL ATENEO DE MÁLAGA, RECONOCIDAS
EL 23 DE MARZO DE 2023, EN EL MARCO
DE SU 50 ANIVERSARIO, POR LA UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Sr. Rector Magnífico. Sres. director y presidentes de las Academias y de la Sociedad Económica. Sra. presidenta institucional del Ateneo. Señoras y señores académicos, ateneístas y socios. Compañeros y compañeras de la Universidad de Málaga. Señoras y señores:

Fue un tiempo que se antoja largo. Demasiado quizá. El instituirse civil de la cultura y la ciencia en la provincia de Málaga sorteó numerosos meandros, venció sinuosas dificultades, requirió enormes dosis de esas formas de la resistencia que son la paciencia y la constancia. De modo que para empezar a contar con las entidades que la Universidad de Málaga homenajea en este acto, hubo que esperar hasta que aquella centuria de la que aceptamos que cumplió la misión histórica de expandir la luz del conocimiento, el siglo XVIII, estuviera casi vencida.

Fue entonces, en 1789, cuando Carlos III aprobó la creación de la Real Academia de Antequera y de la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga. Ambas entidades inauguraban así el fructífero ecosistema de modos de encuentro de inteligencias comprometidas con el saber y con su aplicación social. La primera de esas maneras, la académica, respondía al dechado hispano-francés de reuniones que, asentado durante los doscientos años anteriores, remitía a la tradición humanística italiana del siglo XV que en Nápoles, en Florencia, en Roma, entroncaba a su vez con el impulso salvado en ciertas páginas platónicas.

La Sociedad Económica, por su parte, respondía a una segunda forma de reunión, mucho más reciente y en auge en la España dieciochesca. Con ella Málaga se inscribía en una red de instituciones urbanas que procuraban cultivar el conocimiento nuevo; nuevo en cuanto liberado de la *auctoritas* neo-aristotélica y en consecuencia guiado por la experiencia y por la razón. Un conocimiento práctico que las sociedades económicas, iluminadas de laicismo, procuraban expandir o —con palabra muy siglo XVIII— fomentar. No en vano, y frente a malentendidos más o menos interesados, pero aún fuertemente arraigados, España por supuesto participaba del espíritu ilustrado y filantrópico que revelaba una parte del nombre de estas instituciones: *amigos del país*.

EL DE AQUELLA
MÁLAGA SE
FOCALIZÓ
TAMBIÉN EN EL
DESARROLLO
DE LA EDUCACIÓN
Y DE LA NUEVA
CULTURA

En ambos proyectos, el de la Academia y el de la Sociedad Económica, un clero y una burguesía minoritarios por liberales (siglo y medio después esa minoría se apelará *orteguiana*), laboraban para alcanzar el progreso general, esa suma siempre simultánea de acrecentamientos económicos, culturales y científicos. Y lo hacían no solo contra la oposición de otra minoría, que atesoraba el privilegio de controlar la educación, sino también con la incomprensión de la mayoría despojada, que, aunque no lo supiera o apenas lo intuyera, podría beneficiarse del triunfo del saber laico.

En la dieciochesca ciudad de Málaga, este fue auspiciado por un auge del comercio agrícola e industrial, en que activamente participaba una colonia de más de 1.000 extranjeros que era parte de una población total de 57.000 personas. Siempre favorecido por mezcolanzas sociales como esta, el vitalismo. El de aquella Málaga se focalizó también en el desarrollo de la educación y de la nueva cultura, que brotaba a partir de los esquejes que brindaban las ideas ilustradas, las cuentas cosmopolitas, las actitudes liberales. Todas evidenciadas en el lema *Socorre al diligente, niega al perezoso*, que reza en el medallón que aún luce en la fachada de la Casa del Consulado. Ella misma testigo erigido junto al espacio público por excelencia de la ciudad desde el siglo XV, hoy plaza de la Constitución, ayer Plaza Mayor, centro de cambiantes nombres, zona cero del peculiar mensaje de la ciudad de Málaga, que va cifrado entre el monte y el mar, esos paréntesis que la guardan y atesoran.

A la altura de 1789, la tarea de las nuevas instituciones era hercúlea, y por tanto diríase que inalcanzable. No en vano, la Academia de Antequera y la Sociedad Económica emergían como islas ilustradas en un mapa malagueño en que apenas podían sumárseles otras. Entre ellas, el prestigioso Colegio de Náutica de San Telmo (1787-1849), que situado asimismo en la *zona cero* de nuestra cultura civil, había sustituido las enseñanzas clericales —no hacía mucho aún impartidas en su sede, que lo había sido del Colegio de San Sebastián— por las relativas a la navegación, el comercio y los idiomas modernos. Frecuente acto reflejo hoy es el de entonar lamentos. O más bien desentonarlos. Podríamos por eso resaltar las discontinuidades históricas o intermitencias del tiempo que han sufrido las instituciones a las que hoy homenajea esta



D. GASPAR GARROTE BERNAL, PRONUNCIANDO SU LAUDATIO, POR LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

Universidad que lo es de toda la ciudadanía malagueña. Porque, en efecto, la Real Academia de Antequera, que enlazaba con la prestigiosa Cátedra de Gramática de la ciudad áurea y se dedicó en principio a la enseñanza del dibujo y la escultura, tuvo inseguros inicios en 1789-1791 y en 1794-1799: una intermitencia que muestra la dificultad de asentar, en la Europa moderna de las periferias, centros de saber que desarrollaran, con dedicación sosegada y apoyo externo, una tarea que, como la formadora, requiere de una mar inmensa de paciencia. La refundación de 1806-1810 no logró que esta Academia se desprendiera de su carácter efímero, aunque en esos cuatro años se convirtió en centro de enseñanza de artes, ciencias y letras, entendida esta actividad como impulso ya no exclusivamente sacro, sino más bien *patriótico*; esa palabra que, por ser tan siglo XIX, está resultando tan siglo XXI.

Nada, sin embargo, de perezosos lamentos. Es que la historia muestra la capacidad de adaptación y supervivencia de la especie nuestra, y por tanto de sus instituciones. Así, desde 2010 la singilitana revivió como Real Academia de Nobles Artes de Antequera; y contra todo pronóstico, dado el devenir que supuso la desaparición de una buena parte de las sociedades económicas, la de Amigos del País de Málaga se ha consolidado como la institución civil más antigua de la capital, después de su Ayuntamiento. Pero también la Económica malagueña conoció en el siglo XIX un declive. Del que logró recuperarse a partir de 1906, para seguir proponiendo su ideal de servir al Estado con el fomento de la agricultura, el comercio, la navegación y la industria popular, a lo que se ligaban objetivos educativos tendentes a reducir la miseria. La Económica volvió por sus fueros: organizó conferencias y exposiciones, y propuso cursos nocturnos de aritmética mercantil, teneduría de libros, geografía, historia, francés, derecho, química aplicada y caligrafía. Estableció asimismo para sus socios, y en el edificio de San Agustín, un gabinete de lectura, en el que latía el propósito de transformarlo en biblioteca pública de la que se beneficiara la sociedad malagueña. Lo que finalmente se alcanzó en 1853, al instalarse en la Casa del Consulado.

Muy pocos años antes, en 1849, se había constituido la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, cuya triple dedicación de entonces —a dibujo, pintura y grabado en dulce; a escultura y grabado en hueco, y a arquitectura— iba destinada a fomentar la creatividad artística y a estudiar y promocionar el patrimonio histórico-artístico. Muy pronto, en 1851, la Academia creó una Escuela de Bellas Artes, que en 1970 se trasladó, como Escuela de Artes Plásticas y Diseño San Telmo, al que luego sería el primer barrio universitario de Málaga, El Ejido. Prolífica en su actividad, la Academia de Bellas Artes auspició desde 1857 el Museo de Málaga, inaugurado en 1916 y hoy vecino, en su sede de la Aduana, del Rectorado de la Universidad. La de Bellas Artes de San Telmo abarca, con sus actuales secciones, el amplio panorama de dedicación que da sentido a su labor y del que informa puntual su *Anuario*: pintura, arquitectura, escultura, música, poesía y literatura y artes visuales. La séptima sección, de amantes de las bellas artes, enlaza con la preocupación contemporánea por la recepción del arte.

LA ECONÓMICA
VOLVIÓ POR
SUS FUEROS:
ORGANIZÓ
CONFERENCIAS
Y EXPOSICIONES,
Y PROPUSO
CURSOS
NOCTURNOS

Después de la academia humanista y de la sociedad económica dieciochesca, el siglo XIX aportó una tercera forma de reunión intelectual: la sociedad científica. De esa trayectoria participó la Sociedad Malagueña de Ciencias, empeñada desde su creación en 1872 en propagar la cultura científica en nuestra provincia. Recogiendo el testigo de agrupaciones como la efímera Academia de Ciencias Naturales y Buenas Letras (1757-1793) y de la Academia de Ciencias y Literatura del Liceo (1842-1905), la Sociedad pretendió fomentar el conocimiento de las ciencias y de la cultura humanística, así como la divulgación de sus conquistas. Esta fue multiplicada desde 1910 con la publicación de su *Boletín*, que en la época actual ha alcanzado el volumen XXIII, y recientemente con el mantenimiento de un blog que desde 2018 extiende en redes ese benemérito propósito.

La Sociedad creó asimismo una biblioteca y un Museo de Ciencias. Este, inaugurado muy pronto, en 1873, debía representar la fauna, la flora y los minerales de la provincia de Málaga. El museo permaneció durante una centuria en la que desde 1904 era la sede de la Sociedad, el antiguo Colegio de San Telmo. Inundado este por lluvias torrenciales en 1972, fueron desalojados su biblioteca, cedida muy generosamente a la Universidad de Málaga, así como sus enseres científicos y las colecciones de mineralogía y zoología, que pasaron al Colegio Universitario.

La Sociedad de Ciencias realizó estupendas contribuciones por su orientación hacia la resolución científica de problemas que afectaban a Málaga, mediante informes, discusiones y dictámenes regidos por un carácter ajeno a lo ideológico y exclusivamente científico y técnico, y mantuvo asimismo una estrecha relación con la Institución Libre de Enseñanza. La Sociedad convertida en 2002 en Academia Malagueña de Ciencias, cuenta hoy con cinco secciones que trabajan respectivamente en ciencias biosanitarias, en ciencias matemáticas, físicas y naturales, en ciencias sociales y humanidades, en ciencias tecnológicas y en ciencias del medioambiente y del territorio.

A este fructífero ecosistema malagueño de formas de reunión intelectual se sumó una cuarta, originada asimismo en el siglo XIX liberal: la ateneísta. En 1966 se constituyó el Ateneo de Málaga, que comenzó a funcionar de modo casi clandestino hasta su autorización ministerial en 1968, como asociación artístico-literaria que pretendía fomentar la cultura en todas sus manifestaciones. El Ateneo es, de las cinco instituciones hoy homenajeadas, la que se originó casi a la par del inicio de la experiencia universitaria en Málaga, reciente aún la creación de la Facultad de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales. Recuperado de su crisis de los años 80, el Ateneo mantiene hoy una ingente actividad de la que da cuenta su *Ateneo del Nuevo Siglo*, cuyo subtítulo evidencia la intención y la plural dedicación de esta entidad: *Revista de pensamiento y debate. Las Artes, las Letras y las Ciencias*. Asimismo, la vocación provincial del Ateneo de Málaga se aprecia en las delegaciones con que cuenta en Fuengirola, Marbella, Torremolinos, Ronda, Torrox, Villanueva del Rosario y Estepona, lugares a los que llegan las actividades culturales de calidad que el Ateneo programa anualmente, para alentar



DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JOSÉ ESCALANTE, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE ANTEQUERA; D^a VICTORIA ABÓN, PRESIDENTA DEL ATENEO DE MÁLAGA; D. JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ, RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA; D. JOSÉ MARÍA RUIZ POVEDANO, PRESIDENTE DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS; D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO; D. FERNANDO ORELLANA, PRESIDENTE DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS; D. GASPAR GARROTE BERNAL, VICERRECTOR DE PLANIFICACIÓN ESTRATÉGICA Y DESARROLLO ESTATUTARIO DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, Y D. MIGUEL PORRAS FERNÁNDEZ, SECRETARIO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

el pensamiento y el debate, y también las expresiones de la continua creatividad de Málaga, tal la poesía, esa exquisita seña suya de identidad.

Permitidme ahora el tratamiento de familiaridad que los humanistas a quienes emulan vuestras nobles instituciones empleaban como muestra de consideración y respeto entre iguales. Estoy seguro de que sabéis que la mirada histórica es un privilegio, que pudiera formularse así: somos el futuro soñado por nuestros antecesores. En vuestros casos, vosotros, académicos, ateneístas, socios, sois el futuro soñado digamos que en Antequera por el corregidor Vicente de Saura y Saravia, en la Económica por Francisco Monsalve Heredia y Múxica, en la Academia de Bellas Artes de San Telmo por José Freüller Alcalá Galiano, en la de Ciencias por el comerciante y autodidacta Domingo de Orueta y Aguirre —y en la efímera Academia de Ciencias Naturales y Buenas Letras por el médico Manuel Fernández Barea—, en el Ateneo por el médico Fernando Álamos de los Ríos... Mínima nómina de cofundadores cuyas miradas utópicas proyectadas en cada uno de los momentos iniciales de vuestras cinco instituciones, confluyen hoy en vosotros, testigos de una Málaga que sigue haciendo realidad aquellos sueños sucesivos, aquellas utopías de progreso social, económico, cultural, artístico y científico guiado por una instrucción extendida a todos. Doscientos treinta y cuatro, ciento setenta y cuatro, ciento cincuenta y uno, cincuenta y siete años, no pasan en vano cuando una amplísima pancronía de sueños se ha transformado en conquistas tangibles en las que vosotros habéis participado.

Participación que evidencian los legados, los depósitos, las bibliotecas, los museos, los archivos que la existencia de vuestras dignas y nobles institu-

CONFLUYEN
HOY EN
VOSOTROS,
TESTIGOS DE
UNA MÁLAGA QUE
SIGUE HACIENDO
REALIDAD
AQUELLOS
SUEÑOS

ciones ha hecho posible; participación sostenida por la sucesión de académicos, de socios, de ateneístas, ese mar inmenso en el que fluye la generosidad, la paciencia coleccionista, el afán de curiosidad y la filantropía de miles de personas de Málaga a lo largo de un camino secular. He ahí la sede exacta de cada una de vuestras entidades: este vínculo espiritual, intelectual y comprometido de todos vosotros, de vuestros antecesores y de quienes os sucederán.

Decía Borges que todos los idiomas actuales sienten la nostalgia del latín. Diríamos hoy, parafraseando al gran maestro de Buenos Aires, que Atenas es nuestra permanente nostalgia: academias y ateneos constituyen en Occidente una miríada de instituciones dedicadas al cultivo de la conversación aguda y amable, de las letras y de las ciencias, de las artes y de la técnica: de todos los quehaceres que ennoblecen y dignifican a la inteligencia y la sensibilidad humanas. Málaga la afortunada lo es también por seguir contando con el impulso civil que la Real Academia de Nobles Artes de Antequera, la Sociedad Económica de Amigos del País, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, la Academia Malagueña de Ciencias y el Ateneo de Málaga mantienen para fomentar, conservar y transmitir saberes plurales, iniciativas diversas que han facilitado el avance social, económico, artístico, humanístico y científico de la sociedad de nuestra provincia y de nuestra ciudad. Recibid por ello el reconocimiento, respetuoso y agradecido, de la Universidad de Málaga.

Muchas gracias.

GASPAR GARROTE BERNAL

Vicerrector de Planificación Estratégica
y Desarrollo Estatutario de la Universidad
de Málaga

FUENTES

M. S. Santos Arrebola, «La fundación del Real Colegio de Náutica de San Telmo de Málaga», en *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen. II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, Murcia, Universidad, 1993, II, pp. 467-477, <https://digital.csic.es/handle/10261/82790>; Web de la Academia de Antequera: <http://www.academiadeantequera.org/>; Web de la Sociedad Económica: <http://www.seapmalaga.es/quienes-somos.html>; Á. Caballero Cortés, «La Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga. Estudio histórico-educativo (1906-1926)», *Historia de la Educación*, 5 (1986), pp. 339-350, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87378>; Web de la Academia de Bellas Artes: <https://www.realacademiasantelmo.org/>; M. del Campo y del Campo, «Ayer y hoy de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 14 (2014), pp. 202-205, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6387916>; *Anuario* (2001-2021): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=9491>; Web de la Academia de Ciencias: <https://amciencias.com/home.html>; A. Asensi Marfil, «La Sociedad Malagueña de Ciencias y el Colegio de San Telmo», *Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias*, 5 (1999-2003), pp. 199-205, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6465330>; F. Cabrera Pablos, «La Academia de Ciencias Naturales y Buenas Letras: vida efímera de una Málaga ilustrada», blog *Academia Malagueña de Ciencias*, 16-10-2021, <https://academiamalaguenaciencias.wordpress.com/2021/10/16/la-academia-de-ciencias-naturales-y-buenas-letras-vida-efimera-en-una-malaga-ilustrada/>; Web del Ateneo: <https://ateneomalaga.org/institucion/>; L. González Ossorio, «Breve historia del Ateneo de Málaga», *Sociedad. Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 10 (2011), pp. 13-18, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3643458>

DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN EL ESCORIAL DE D. F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA

NOTA DE LA ACADEMIA

El discurso de ingreso como Académico Correspondiente de D. F. Javier Campos Fernández de Sevilla fue publicado, en edición de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, el mismo día de su Toma de Posesión, 28 de septiembre de 2023. Por este motivo la Academia ha decidido publicar en este Anuario una sinopsis de este discurso, presentando un formato adecuado para su inclusión en este Anuario.

TOMÁS DE VILLANUEVA Y TORIBIO DE MOGROVEJO, UNIVERSITARIOS Y ARZOBISPOS. SU PRESENCIA EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA

Excmo. Sr. Alcalde, Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Excmo. Sr. Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias. Ilustrísimas Sras. y Sres. Académicos. Querido hermanos agustinos del Colegio «Los Olivos». Señoras y señores:

Además de ser preceptivo agradecer vuestra generosidad por elegirme para formar parte de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, lo hago desde el gozo personal por volver a Málaga, suelo y raíz de mi vocación académica.

Cuando la Dra. Marion Reder me comunicó el 31 de marzo el resultado de la elección me decía que era una alegría que de alguna manera volviese a Málaga; la mente funcionó con sorprendente agilidad y le respondí que en un libro de poesía publicado meses después de salir de aquí, dejaba constancia de un vivo sentimiento. En el epílogo y con letras de imprenta decía: «En el exilio, año I». De ahí que estas palabras iniciales, como un gran arco de puente, me hacen conectar la realidad pasada con la presente.

• • •

La vida de estudio me ha enseñado a trabajar siempre, como a la mayoría, cerca de los archivos donde están los materiales con los que he aportado mi

LA VIDA DE
ESTUDIO
ME HA ENSEÑADO
A TRABAJAR
SIEMPRE CERCA
DE LOS ARCHIVOS
DONDE ESTÁN
LOS MATERIALES

colaboración a la investigación histórica; también he viajado a los lugares donde estaban los documentos que necesitaba consultar, y todavía —afortunadamente hace mucho—, he tenido que quitar polvo de una mesa y una silla para poder trabajar, reduciendo ese injusto purgatorio que han sufrido bastantes investigadores, sin contar otras condenas peores; o tener que soportar la mirada escrutadora de la monja de clausura que desde el otro lado de la reja, en el locutorio, siempre tenuemente iluminado, seguía en silencio mi tarea y miraba atentamente el paso de las hojas del legajo para ver cómo lo trataba y lo sustituía por el siguiente cuando lo depositaba en el torno; y eso sabiendo mi condición eclesiástica.

Por eso que les digo pensando en hablarles de un tema adecuado a este acto y lugar e intentando quedar a la altura de las circunstancias sin alejarme de este suelo malagueño, acudí a un viejo cuaderno donde conservo sugerencias que antaño me hizo el querido P. Llordén para que en el futuro me animase a tocar esos temas; compruebo que han quedado cubiertos, y ampliados, con muy buenos trabajos de investigación. Recorro, pues, a un tema tangencial con el que tengo deuda personal por asunto de paisanaje.

Desde que lo descubrí siempre me atrajo el grupo escultórico de Santo Tomás de Villanueva que existe en una de las capillas del trascoro de la catedral; obra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838). Santo canonizado en el barroco (1658) y cuando la producción de su imagen se multiplica por la cristiandad, pero que aquí en Málaga ya estaba justificada su presencia en la cercana iglesia de San Agustín, y en la misma catedral en el relieve de la sillería alta del coro, con esa visión evangélica de la caridad —casi mística—, que le dio el gran Pedro de Mena.

Con frecuencia, cuando me movía por el entonces pequeño centro de la ciudad, solía pasar un momento a saludar al paisano, y, aunque pocas, siempre tenía encendidas algunas velitas, como ya detectó la periodista costumbrista Josefina Carabias en un delicioso artículo, sobre la religiosi-



D. F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, TRAS HABER RECIBIDO LOS DISTINTIVOS COMO NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE MANOS DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA.



EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, D. F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO.

dad y la lotería de algunos devotos o devotas. Fue asidua durante muchos años en los veraneos del Escorial.

Por compromisos de Perú he llegado posteriormente a conocer la existencia en otra capilla del trascoro de la catedral del grupo de Santo Toribio de Mogrovejo, también obra de Salvador Gutiérrez de León. Eso me ha llevado a descubrir el paralelismo de ambos personajes, y hoy pretendo hacer un boceto de la trayectoria de las vidas de estos universitarios y arzobispos de dos diócesis importantes del imperio español en la Alta Edad Moderna (...)

(...) La Iglesia fue grande cuando estimó el estudio y potenció la cultura. Las Universidades nacieron por el impulso de la Iglesia que atrajo a los claustros catedralicios las antiguas Escuelas monásticas, transformándolas en Estudios Generales con grandes privilegios. Y muchas autoridades municipales supieron aprovechar esa oportunidad

en bien de los vecinos de los nacientes burgos que comenzaban a reactivar una nueva vida y podían presentar esa oferta como un aliciente para el futuro, buscando de los monarcas exenciones para la ciudad, los profesores y alumnos que acudían en busca de saberes como decía Alfonso X (Partidas, II, XXXI, 1).

El pensamiento en Occidente que se había conservado en las abadías y monasterios, cuando llegó a la ciudad bajomedieval supo estar presente en los claustros universitarios, y con la llegada del humanismo y la aparición de la reflexión y el estudio de los seculares, el diálogo se convirtió en un nuevo método intelectual. Muchos obispos cuando pasaron por diócesis con universidades las apoyaron, porque durante siglos no hubo obispo que no procediese de las aulas universitarias. Testimonios de haberse criado intelectualmente en los Colegios Mayores se recoge en el santoral y en el calendario litúrgico que no solo servía para dar gracias a Dios por los ejemplos de virtud de esos bienaventurados, sino para no olvidar que el estudio también era camino de perfección.

HOY TRAEMOS
AQUÍ EL
RECUERDO DEL
MONTAÑÉS
MONSEÑOR
JOSÉ VICENTE
LAMADRID,
OBISPO DE
MÁLAGA, QUE
DEJÓ HUELLA EN
LA CATEDRAL

Hoy traemos aquí el recuerdo del montañés monseñor José Vicente Lamadrid, obispo de Málaga, que a pesar de un breve pontificado (1801-1809), dejó huella en la catedral con la ornamentación del trascoro, que estaba un poco desprovisto de elementos.

«Así mismo, propuso (el señor deán) a nombre de su Ylma. que a impulsos de su devozion al sr. sn. Jose, Sto Toribio de Liebana [sic], Santo Toribio de Mogrovejo, Sto. Tomas de Villanueva y Sn. Juan de Sahagun, piensa dotar ciento cincuenta misas rezadas que se han de celebrar en los quatro altares de los quatro santos que ha hecho construir; treinta en el día de sn José, 19 de marzo; igual número en el de Sto. Toribio de Liebana [sic, de Astorga], 16 de abril; otras treinta en el de Sto. Toribio de Mogrovejo, 27 del mismo [sic, 23 de marzo]; el propio número en el día de Sn. Juan de Sahagun, 18 de septiembre [sic. 12 de junio] o en los inmediatos siguientes pr. los sres. pre-bendados y q. pa. dha. dotación cederá treinta mil reales que le pertenecen por escritura otorgada por los cinco gremios mayores de Madrid y sus directores y producen el redito de 4 pr, cien y qe. las limosnas de dhas. misas qe. es de ocho rs. se han de repartir por los res. Puntadores».

Y es un dato significativo que los dos pares de capillas-altares que levanta y costea personalmente al final de los laterales estén dedicadas a bienaventurados relacionados con el mundo universitario, y dos de ellos arzobispos, a los que hemos dedicados este trabajo:

En la nave y lateral del evangelio:

- San Juan de Sahagún, agustino (1419-1479). Colegial del Mayor de San Bartolomé de la Universidad de Salamanca.
- Santo Toribio, obispo de Astorga (s. V), no de Liébana. El que trajo reliquias y un fragmento notable de la Santa Cruz cuando peregrinó a los Santos Lugares. Sostiene sobre sus ornamentos litúrgicos las ascuas ardientes que no le quemaron, demostrando así su inocencia, y que le identifican con el prelado asturicense.

En la nave y lateral de la epístola:

- Santo Tomás de Villanueva, agustino y arzobispo de Valencia (1486-1555). Alumno del Colegio Mayor de San Ildefonso, y catedrático de Artes de la Universidad de Alcalá.
- Santo Toribio de Mogrovejo (1538-1606). Alumno de las Universidades de Valladolid, Santiago y Salamanca, y Colegial del Mayor de San Salvador de Oviedo de esa Universidad.

No es el momento de analizar el pontificado de monseñor Lamadrid. Era montañés de Potes, donde nació el 1 de diciembre de 1736, siendo bautizado el día 935. Fue miembro de una familia de la burguesía local con miembros vinculados a la Iglesia, que dejaron buen recuerdo en el pueblo construyendo un templo nuevo para sede de la parroquia de San Vicente, de notable empaque. Aunque las obras comenzaron con entusiasmo en 1806, a partir de la muerte del obispo en 1809, sobrevinieron al proyecto constructivo una secuencia encadenada de desgracias.

Fueron problemas políticos nacionales con repercusiones locales que afectaron a los fondos económicos que fueron incautados por diferentes responsables de cada momento.

El paso del tiempo hizo que faltase dinero, pero hubo cierto interés en continuar con las obras, se consiguieron nuevos donativos populares, de lebaniegos ilustres y de instituciones públicas, hubo cambio del proyecto arquitectónico inicial, en parte por los cambios de gustos estéticos vigentes, se hicieron retoques por nuevos arquitectos y maestros de obras, roces entre la Junta de obra y el obispado de León del que dependía Potes.

En 1880 el Ayuntamiento proyectó una restauración del templo teniendo en cuenta el mal estado de partes importantes del conjunto como era la techumbre de la nave central y una torre; encargó un informe a don Aquilino Domínguez.

Presentó un estudio de los daños existentes y un presupuesto valorado en 1106 rs. de vellón, pero ignoramos si se aprobó la intervención. Casi un siglo después de haber comenzado las obras, el 27 de septiembre de 1894 el templo fue bendecido dentro de un programa de actos recogido por la prensa que hizo un poco la historia.

Don José Vicente cursó Derecho Canónico en la Universidad de Valladolid, obteniendo el bachillerato en la Facultad de Cánones el 18 de febrero de 1761. Deseando proseguir la carrera de leyes, el 13 de marzo de ese año revalidó el título en la Facultad de Leyes, pero en el Archivo no hay más documentación y desconocemos si continuó la carrera.

Posteriormente fue canónigo doctoral por oposición en Ávila —asesor jurídico del cabildo—, que normalmente debía ser graduado en Cánones, aunque en la Universidad no hay documentación de él. En agosto de 1799 Pío VII remitía las bulas con el nombramiento; el 28 de diciembre el nuevo prelado lo comunicaba al cabildo abulense que acordó hacer lo establecido: toque de campanas, iluminarias de las torres de la catedral y lo demás. Fue ordenado en Madrid, el 16 noviembre de 1800, y el 17 de febrero de 1801 hacía la entrada oficial en Málaga; dos meses después comenzó una visita pastoral a la diócesis. Tampoco analizamos algunos roces con el cabildo catedralicio, su acierto de restaurar —junto con respaldo del cabildo—, el acueducto de San Telmo, y su actuación en los días de la invasión francesa, hasta su muerte en Coín, el 9 de marzo de 1809.

Solamente recogemos lo relacionado con la decisión —creemos que acertada—, de embellecer la catedral a su costa con las capillas del trascoro,

EN 1880 EL
AYUNTAMIENTO
PROYECTÓ UNA
RESTAURACIÓN
DEL TEMPLO
TENIENDO
EN CUENTA EL
MAL ESTADO



D. F. JAVIER FERNÁNDEZ CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, JUNTO A LAS ACADÉMICAS QUE PROPUSIERON SU CANDIDATURA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, D^a MARION REDER, D^a MARÍA PEPA LARA Y D^a ROSARIO CAMACHO (DE IZQUIERDA A DERECHA).

y encargar al escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León y Aguirre, «el Viejo», los grupos escultóricos para ella.

Falta información para conocer la génesis del encargo que hizo el obispo al escultor sobre los santos que eligió, y la documentación que le facilitó —o las indicaciones que le dio—, para que expresase tan acertadamente características fundamentales de la vida de los bienaventurados. También que fuesen grupos escultóricos y no imágenes, lo que complicaba el diseño de la composición de los conjuntos, y saber hacerlo sin desmerecer en su resultado final, que hay que reivindicar, a pesar del criterio de Amador de los Ríos.

En la actualidad tenemos testimonio seguro para ratificar que el Santo Toribio que aparece en una de las cuatro capillas es el obispo de Astorga, y no el monje de Liébana. Tampoco hemos encontrado documentación que nos pueda aclarar algunas otras cuestiones, como la inclinación del prelado para que dos de los elegidos fuesen agustinos, que dos fuesen arzobispos, y tres, personajes fuertemente vinculados a la universidad española de la Edad Moderna, que aparecen con el atuendo estudiantil universitario: loba —manto o sotana— y beca colegial.

No corren tiempos de hacerlo, pero quede dicho aquí, que alguna vez la Universidad de Málaga —también Alma Mater de un servidor—, podía hacer memoria y homenajear a estos tres insignes compañeros.

• • •

Y finalizo reiterando las gracias a todos ustedes, señoras y señores Académicos por el honor de llamarme a formar parte de esta Institución, siendo consciente de que, aunque en el exilio, me siento más cerca y unido a esta entrañable Málaga.

Muchas gracias.

F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA
Málaga, 28 de septiembre de 2023

INGRESO DE D. F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN EL ESCORIAL

PRESENTACIÓN POR D^a MARION REDER GADOW,
ACADÉMICA DE NÚMERO

Excmo. Sr. Alcalde, Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Don Agustín Herrero, prior de la Comunidad de Los Olivos. Ilustrísimas Señoras y Señores Académicos. Dignísimas Autoridades, Señoras y Señores, amigos todos.

Es para mí una gran distinción y compromiso presentar al Ilmo. Prof. Dr. Don Javier Campos y Fernández de Sevilla con el emotivo motivo de su ingreso como Académico correspondiente de nuestra corporación, en San Lorenzo el Real del Escorial (Madrid).

Inicio mi intervención dando las gracias a la Ilma. Sra. Doña Rosario Camacho Martínez y a la Ilma. Sra. D^a María Pepa Lara García, firmantes de la candidatura del nuevo académico y que delegan en mí para dirigirles esta presentación.

Es norma protocolaria que se lleve a cabo un breve recorrido por los méritos que concurren en el nuevo Académico, que en este caso son muy profusos como Vds. podrán comprobar al finalizar mi relato. Es un reto difícil, ya que intentar glosar en un breve espacio de tiempo el currículum del profesor Javier Campos, es una ardua tarea, que acometeré con entusiasmo, pues la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga recupera hoy a «otro malagueño académico», investigador infatigable, promotor desde el Colegio de los Olivos, que nos trae a la memoria «las vicisitudes que rodean al investigador en los archivos».

Javier Campos recuerda, como tantos otros historiadores, entre los que traemos a la memoria la añorada figura de nuestro académico, el agustino Padre Andrés Llordén Simón, «la necesidad de quitar el polvo de una mesa y de una silla para poder trabajar»; y en el caso concreto de este agustino

JAVIER CAMPOS
RECUERDA «LA
NECESIDAD DE
QUITAR EL POLVO
DE UNA MESA Y DE
UNA SILLA PARA
PODER TRABAJAR»

ejemplar, al que la historia de Málaga debe tanto, en la búsqueda de legajos acumulados sin orden ni concierto en una estancia. Hoy la situación ha cambiado, las instalaciones han mejorado notablemente, pero los legajos siguen conservando el polvo de los siglos.

El investigador, el historiador, no difiere del pintor, del escultor, arquitecto o poeta, necesita un ambiente en el que bucear para encontrar datos fidedignos necesarios para sacar a la luz «retazos del pasado», pinceladas, representadas en un libro, en un artículo como si fuera un paisaje retrospectivo de una sociedad, de una forma política cambiante, de una espiritualidad, de una economía o de una perturbación climática de nuestros antepasados. Las paletas del historiador no son de colores vivos y vibrantes, son preferentemente en blanco y negro, con tipos de letras distintos, con mayúsculas y minúsculas, con espacios seguidos o aparte, salpicados con ilustraciones, cuadros o gráficos. Tampoco se cuelgan en la pared, se adosan en estanterías, alineados uno junto a otro, por tamaños o por temáticas; son igualmente obras insignes de Arte, con mayúscula.

Testigo de mis palabras son «la ingente labor investigadora del llorado religioso agustino en pro de un mejor conocimiento del pasado cultural malagueño» —en palabras de Agustín Clavijo¹— del Padre Andrés Llordén Simón, historiador, que fue durante treinta años académico numerario de la Academia de Bellas Artes de San Telmo en dos etapas diferentes, por tener que ausentarse de Málaga al ser nombrado prior del Monasterio de El Escorial². Una primera, de 1951 a 1958; y una segunda, a su regreso en 1961, hasta su fallecimiento en 1986, en las que no dejó de profundizar en la investigación histórica malagueña, en la Catedral, en los oficios de ensambladores, pintores y doradores, plateros, escultores, o en la presencia de la orden agustina en Málaga, sentando, asimismo, las bases para los estudios de las cofradías malacitanas.

Y similar es el sentimiento que embarga a nuestro nuevo Académico correspondiente, pues como afirma en el prolegómeno de su discurso, Javier Campos, tras una década de vivencias en Málaga, se integró de tal forma en nuestra sociedad que se convirtió en un malagueño más que se acercaba a nuestra Santa Iglesia Catedral a «saludar» a su paisano, Santo Tomás de Villanueva, que, como él, nació en el Campo de Montiel, aunque en épocas muy distantes.

Efectivamente, nuestro nuevo Académico correspondiente nace en Villanueva de los Infantes, y ahí tiene su primer conocimiento de un personaje que será uno de los referentes durante toda su vida, Santo Tomás de Villanueva, un fraile agustino que cursó sus estudios elementales en el convento franciscano de la localidad, y que no dudó en añadir a su nombre este topónimo.

Como sus personajes de referencia, Javier Campos inicia su contacto con las primeras letras en su pueblo natal, continua el bachillerato y comienza los primeros cursos de la carrera de Magisterio. Pero los designios del Señor le llevaron al Escorial, en el que la liturgia de la basílica y la biblioteca del Monasterio ejercieron una atracción espiritual singular sobre el joven. A esta fascinación por el majestuoso monumento arquitectónico se añadirá el

JAVIER CAMPOS
ES EL ENCARGADO
DE PREDICAR EL
NOVENARIO DE
LA VIRGEN DE LA
CONSOLACIÓN
CUANDO SE
CLAUSURA
EL EDIFICIO DE
SAN AGUSTÍN



LA ACADÉMICA NUMERARIA D^a MARION REDER PRONUNCIANDO SU *LAUDATIO* SOBRE EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, D. F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA.

conocimiento con un agustino, que marcarán su ingreso en la Orden de San Agustín, vistiendo el hábito de la comunidad. Prosigue sus estudios de Sagrada Teología en Salamanca y en el Monasterio del Escorial y obtiene, simultáneamente, el título de Magisterio. Cuando finaliza la carrera eclesiástica y tiene lugar su ordenación sacerdotal es destinado a Málaga, al incipiente Colegio de los Olivos, ya que aún se impartía docencia en el Colegio de San Agustín, en la calle céntrica del mismo nombre. Y hacia Málaga, la bella, se encamina el joven Javier lleno de ideales pastorales y con una misión ilusionante: poner en marcha un centro educativo alejado del núcleo urbano, donde tradicionalmente estaba el colegio. A pesar de su reciente incorporación a la comunidad agustina, Javier Campos es el encargado de predicar el novenario de la Virgen de la Consolación cuando se clausura el edificio de San Agustín y la orden se traslada definitivamente a Los Olivos, a un paraje rodeado de una naturaleza salvaje y agreste.

Coincidiendo que en Málaga se habían establecido los estudios universitarios en el Colegio Universitario, para Javier Campos el «Caserón de la Alameda de entrañables recuerdos», actual sede del Archivo Municipal y Concejalía de Cultura, nuestro Académico correspondiente decide matricularse en la licenciatura de Historia. Para lograr su ingreso tuvo que superar la convalidación en el Instituto de Nuestra Señora de la Victoria e ir estudiando a contrarreloj, ya que finalizaba el plan de estudios vigente; y de no superar los cursos, año tras año, tendría que pasar al plan nuevo con un plan-

teamiento diferente de asignaturas. Sus obligaciones docentes en el Colegio los Olivos, con 18 clases, dos tutorías y la organización de la biblioteca de un centro incipiente ejemplar, obligaban al futuro historiador a duplicar, y hasta triplicar, sus desvelos para aprobar todas las asignaturas. Pero lejos de desanimarse, Javier supera con éxito ambos retos: el de profesor, por las mañanas y el de alumno, por las tardes. Un reto al que hay que añadir su misión sacerdotal, su vivencia del Evangelio diaria, lo que da idea de su capacidad de trabajo y su experiencia organizativa.

Otro suceso inesperado que marca su rumbo académico tiene lugar en la Universidad de Extremadura, en un Congreso de Técnicas historiográficas, en el que presenta una comunicación sobre las «Relaciones Topográficas de Felipe II», documentación inédita depositada en la biblioteca escurialense, sobre la que versaría su futura tesis doctoral. En este encuentro científico conoce al añorado Prof. Miguel Avilés Fernández, entonces catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Córdoba, que le anima a seguir adelante con el tema. El mismo Dr. Avilés asume la dirección de la tesis doctoral de Javier Campos y le alienta y orienta en este difícil tránsito. En el año 1985, una vez culminada su investigación, nuestro nuevo académico correspondiente solicita que la defensa de su investigación doctoral se lleve a cabo en la Universidad de Málaga, en la Facultad de Filosofía y Letras, en el Departamento de Historia Moderna, en cuyas aulas estudió. Su título: *Vida y organización religiosa en Castilla la Nueva, según las Relaciones topográficas de Felipe II (1575-1578)*; con la que, como era previsible, obtiene el título de doctor con la máxima calificación académica.

Una vez más, su preferencia por la ciudad malacitana nos indica su estimación, valoración y afecto por nuestra querida Málaga, tras sus once años de estancia y residencia en ella, rodeado de un buen grupo de amigos y compañeros que le acompañan en su recuerdo. Etapa malagueña que un día inesperado finaliza al requerirle el Provincial para que se traslade al Escorial, al Real Colegio Alfonso XII, para incorporarse a las tareas docentes superiores. Y en palabras de Javier: «Preparé las cosas, me despedí de la Virgen de la Victoria el 8 de septiembre de 1982, y al día siguiente 9, como mi paisano don Quijote, cuando... “la del alba sería...” salí por la entonces nueva salida de Málaga, Casabermeja, Antequera...».

Más adelante recibe el Doctorado Honoris Causa en «Letras Humanas» por la St. Thomas University (Miami, Florida) y es investido como Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, decana del continente americano (Lima, Perú).

Y en El Escorial permanece imbuido en múltiples proyectos y actividades, sin olvidar su paso por la Ciudad Universitaria de Madrid como director del Colegio Mayor Mendel (1986-1990). Incorporado al cuadro docente del Colegio es nominado rector de los *Estudios Superiores del Escorial* (1990-1998), en donde continúa desarrollando su actividad docente e investigadora. Entre sus distinciones académicas están las de ser el fundador y director del *Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas*, convirtiendo

SU PREFERENCIA
POR LA CIUDAD
MALACITANA
NOS INDICA SU
ESTIMACIÓN,
VALORACIÓN
Y AFECTO
POR NUESTRA
QUERIDA MÁLAGA

en realidad el ideario de su fundadora, la reina M^a Cristina, «con la idea de mirar hacia atrás, buscando la verdad y sus matices, para mejor comprender el hoy y sus relaciones», que ha celebrado ya XXVI ediciones y que desde 2018 publica una monografía anual. Quizás la dirección de los *Simposia*, a principios de septiembre de cada año, cuyos trabajos seleccionados eran publicados con anterioridad a su celebración, era un punto de encuentro con Málaga, ya que fuimos innumerables los investigadores e historiadores malagueños, alumnos, doctorandos y profesores, los que nos citábamos en esas fechas para disfrutar de una intensa convivencia académica y social en el Colegio María Cristina, como pueden atestiguar las Ilustrísimas Académicas Rosario Camacho Martínez y M^a Pepa Lara García, entre muchos otros de los aquí presentes.

Si bien los primeros encuentros se centraban en el Monasterio del Escorial: la Música, la Ciencia, la Escultura, Literatura e imagen, etc., con el paso de los años los temas propuestos se abrieron a otros aspectos de tipo humanístico y de religiosidad en su vertiente histórica y artística. La temática de estos *Simposia* se anunciaba con un año de antelación para que pudiéramos preparar nuestras intervenciones³.

Además, en el Colegio de Alfonso XII, Javier Campos, asume la dirección del *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, que le ofrece la posibilidad de dar a conocer temas tan sugestivos como:

- *Grafitos en el Real Monasterio del Escorial*, (2010).
- *La España de Carlos II vista desde el panteón de Reyes del Escorial* (2000).
- *La vida y el ambiente cotidiano en El Escorial durante la época de Tratado de San Lorenzo, 27-X-1795* (1996).
- *El padre jerónimo Diego Cisneros, los libros prohibidos y el Mercurio Peruano* (2014).

Presidente del Consejo de Redacción de la revista centenaria de jóvenes universitarios, *Nueva Etapa* (1898-...), altavoz de los alumnos del centro, y en la que ha colaborado en diferentes años en el *Editorial* y otros artículos, como:

- *Nueva Etapa. Cien años de una revista de jóvenes universitarios* (1998).
- *Dos Presidentes del Gobierno y los Estudios Superiores del Escorial: Manuel Azaña - Jerónimo Montes / Pedro Sánchez - Javier Campos* (2019).

Mantiene otras actividades y proyectos de investigación, fundamentalmente sobre el Monasterio del Escorial plasmados en más de treinta estudios monográficos que nos ofrecen mil y una curiosidades sobre la vida en el Monasterio-Palacio del Escorial, entre los que destacaré:

- Catálogo del Fondo Manuscrito Americano de la Real Biblioteca del Escorial, (1993).
- La *Librería Rica* de Felipe II. Estudio histórico y catalogación.
- Música para Felipe II, rey de España.

Prosigue sus investigaciones acerca de un amplio abanico de temas de la Edad Moderna: Las Relaciones Topográficas de Felipe II, la Orden de San Agustín, El Escorial y la Orden de San Jerónimo, Fiestas barrocas, Religiosidad popular, temas de La Mancha y el mundo cervantista, el Virreinato del Perú, etc., además de cultivar la creación y la crítica literaria. Las aportaciones escritas son numerosísimas: más de 43 libros, 110 artículos de revista, 88 obras colectivas y coordinador de más de 28 publicaciones, que seguro, seguro, se han incrementado en estos meses de verano.

Entre sus líneas de investigación y publicaciones podemos destacar más de XV apartados, con otros tantos títulos, a los que, como es lógico, no puedo hacer alusión en su totalidad. Monografías (36); Las «Relaciones Topográficas» y Felipe II (33); El Escorial y la Orden de San Jerónimo (63); Sto. Tomás de Villanueva y la Orden de Agustín (97); Fiestas Barrocas (33); Religiosidad Popular y Espiritualidad (36); Temas Manchegos y Cervantinos (29); Mundo Hispánico y Filipino (21); Monasterio de Guadalupe (12); Órdenes religiosas y militares (10); temario de Arte (35); temas malagueños (8); literatura (23) y poesía. Para constancia de su tarea investigadora, puede consultarse: www.javiercampos.com

La Real Academia de la Historia encomendó a nuestro Académico correspondiente la redacción de 72 biografías, entre ellas, de importantes religiosos agustinos y jerónimos del Escorial, colaborando en el proyecto del Diccionario Biográfico Español; y con 177 voces participó en la Gran Enciclopedia Cervantina, de la Universidad de Alcalá. Y no ha olvidado al malagueño más internacional en su publicación, al que dedica su artículo: «Pablo, universal. Fantasía-homenaje, en un acto y tres cuadros, a Pablo Picasso», que le hizo tener buena amistad con el bailarín Antonio Ruiz Soler, siendo director del Ballet Nacional de España.

Entusiasta de las nuevas tecnologías informáticas y audiovisuales tiene varias entrevistas colgadas en la web, en el canal You Tube. Y su generosidad es de tal calibre, que se puede acceder a gran parte de los textos de sus aportaciones escritas por medio de los enlaces de su CV, para que todo aquel estudioso interesado pueda acceder a ellos.

Su último, o quizás ya el penúltimo proyecto, es Escorialensia, Revista digital de Historia y Arte, cuyo primer número ya se encuentra accesible en la web, y Dialnet.

Su atracción por el mundo hispánico le lleva a cruzar el Atlántico siguiendo la estela de otros agustinos ilustres, como Fray Diego Cisneros, bibliotecario ilustrado, «que marchó del Escorial a Lima». En el Perú rastrea la presencia

SU ATRACCIÓN
POR EL MUNDO
HISPÁNICO LE
LLEVA A CRUZAR
EL ATLÁNTICO
SIGUIENDO LA
ESTELA DE OTROS
AGUSTINOS
ILUSTRES



D^a MARION REDER, PRONUNCIANDO SU *LAUDATIO* EN PRESENCIA DEL SECRETARIO DE LA ACADEMIA, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, Y DEL PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA.

de la orden de San Agustín en el Nuevo Mundo, descubre la labor evangelizadora de los misioneros peruanos en el siglo XVI, así como el origen y arraigo de la devoción de la Virgen de Guadalupe en diversas localidades del Perú. Estas estancias prolongadas, se plasmarán en una serie de artículos e investigaciones importantes, pero sobre todo acumula una ingente información sobre la documentación custodiada en el Archivo general de la Nación, que recoge en: *Documentación colonial, el archivo general de la Nación y la Colección Santa María* (2021). Los fondos de la documentación custodiada en el Archivo arzobispal de Lima, la da a conocer en varias publicaciones:

- Catálogo de las Secciones *Papeles importantes* y *Emancipación*, (2015).
- *Catálogo de Cofradías*, (2014).
- *Documentación sobre la muerte*, (2019).
- *La Orden de San Agustín*, (2012).

En el antiguo virreinato del Perú conoce la trayectoria de un agustino preclaro, santo Toribio de Mogrovejo que llegó a ocupar el arzobispado del Perú, desarrollando una labor pastoral ejemplar, similar a la que Tomás de Villanueva lleva a cabo en Valencia y que Javier Campos ha destacado en su discurso de ingreso. Dos santos de la Orden de San Agustín,



TOMA DE POSESIÓN DE D.F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA. DELANTE, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. SUSO DE MARCOS, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, D^a MARION REDER, D^a MARÍA PEPA LARA, D^a ROSARIO CAMACHO Y D. FRANCISCO CABRERA. DETRÁS, DE IZQUIERDA A DERECHA: D^a ESTRELLA ARCOS, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. JAVIER BONED Y D. RAFAEL MARTÍN-DELGADO.

con vidas paralelas, universitarios y arzobispos de dos diócesis importantes españolas: Valencia y Perú. Un paralelismo en el que ambos personajes destacan por su celo apostólico, su doctrina, su atención a los pobres y sus intuiciones pastorales, y que han pasado a la historia como modelo de Pastores de la Iglesia.

Javier Campos es Académico correspondiente de las Reales Academias de la Historia, de la de Ciencias, Nobles Artes y Bellas Letras de Córdoba, de la de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y de la Academia Peruana de Historia de la Iglesia y de la Medicina. Consejero de número del Instituto de Estudios Manchegos, y de la Cofradía Internacional de Investigadores. Miembro consultor del Secretariado de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Conferencia Episcopal Española. Posee la Encomienda de Alfonso X el Sabio, Visitante distinguido de Coral Gables (Miami) y Cuzco.

No es de extrañar que cuando Javier Campos elige el tema de su discurso de ingreso en la Academia de San Telmo opta por los dos apóstoles agustinos presentes en la Iglesia Catedral de Málaga, situados en los altares de las

NUESTRO NUEVO
ACADÉMICO
CORRESPON-
DIENTE
TIENE OTRA
FACETA MENOS
CONOCIDA, LA DE
LA VENA LÍRICA,
LA DE LA POESÍA

hornacinas repartidas en pares, en los costados laterales del coro⁴, en los que se alude a la misión evangélica de la caridad a través de la representación de los santos⁵: Juan de Sahagún, Toribio de Liébana, Tomás de Villanueva, Toribio de Mogrovejo, obra de Salvador Gutiérrez de León⁶.

Nuestro nuevo Académico correspondiente tiene otra faceta menos conocida, la de la vena lírica, la de la poesía. Tiene publicados varios poemarios, *Nostalgia de la Ausencia* (1981), *Poemas del Barro* (1982), *Nos fue prometida esta tierra* (1983), *Palabras y Silencios. Reflexiones filosóficas-morales* (1995), entre otros, en los que lleva a cabo una serie de reflexiones personales, meditaciones como esta:

Amistad, amigo, es
presencia, palabras,
silencio, presencia;
presencia, abrazo,
comprensión, presencia;
presencia, ayuda,
sonrisa, presencia:
presencia, lágrimas
esfuerzo, presencia;
presencia, trabajo,
don, presencia:
presencia, entrega.
Lejanía o ausencia
causas son de olvido,
no de amistad, amigos.⁷

Respondiendo a la llamada de tus versos, tus amigos, colegas y compañeros malagueños no te han olvidado, a pesar de la lejanía, cumplen con la promesa de amistad que en su día te hicieron y aquí están junto a ti. Y con el emotivo motivo de tu investidura como académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo regresas a tu Málaga, una ciudad renovada, embellecida, modernizada, aunque tan acogedora como en la época en la que tu viviste, estudiaste y celebraste la Eucaristía en la iglesia de San Agustín.

A partir de hoy, puede añadir una nueva vinculación a la de Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y a las demás Instituciones nacionales e internacionales, la de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga. Esperamos que participes en las numerosas actividades académicas en nuestra Institución.

¡Sé bienvenido a tu Academia malagueña!

MARION REDER GADOW
Málaga, 28 de septiembre de 2023

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 CLAVIJO GARCÍA, Agustín, *El Padre Andrés Llordén (1904-1986), o el punto de arranque de una investigación seria en Málaga*, Sociedad Económica de Amigos del País, Málaga 1987, pág. 1.
- 2 Académicos Numerarios de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Andrés Llordén Simón: N° 170. Tomó posesión la primera vez el 5 de diciembre de 1951; pasó a Académico correspondiente y a su vuelta volvió a tomar posesión con el N° 179, el 20 de octubre de 1961. Fallece en Málaga el 7 de diciembre de 1986.
- 3 Temas propuestos: Monjes y monasterios españoles; Religiosidad popular en España; Felipe II y su época; La Orden de San Jerónimo y sus monasterios; la Pintura en el Monasterio del Escorial; la Arquitectura en el Monasterio del Escorial; Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía; La Clausura femenina en España; La Inmaculada Concepción en España; La Iglesia española y las instituciones de caridad; La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España; El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte; La navidad: Arte, religiosidad y tradiciones populares; Los Crucificados: Religiosidad, cofradías y arte; La Clausura femenina en el Mundo Hispánico; Advocaciones Marianas de Gloria; El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana; el mundo de los difuntos: cultos, cofradías y tradiciones; Santa Teresa de Jesús y el mundo teresiano del Barroco; Las dos Ciudades: Relaciones Iglesia-Estado; Religiosidad popular: Cofradías de penitencia; La Iglesia y el Mundo Hispánico en tiempos de Santo Tomás de Villanueva (1486-1555); El Mundo de las Catedrales (España e Hispanoamérica); La Clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición; España y la Evangelización de América y Filipinas (siglos XV-XVII) y, el último, Mover el alma: las emociones en la cultura cristiana (siglos IX-XIX).
- 4 MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Tomo XI, Madrid 1850, pág. 82.
- 5 LÓPEZ SOLER, Mónica, *Iglesias de Málaga*, Fundación Unicaja, Málaga 2005, pág. 72.
- 6 MONDÉJAR CUMPIÁN, Francisco, S.J., *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba 1998, pág. 316. . El obispo José Vicente Lamadrid gobernó la diócesis de Málaga entre 1801-1809. El obispo José Vicente Lamadrid, procedente de la comarca de Liébana, tiene muy presentes a los santos de su órbita al mandar construir a su costa los cuatros altares en las paredes exteriores del coro, dedicados a estos santos oriundos de la zona leonesa, salvo santo Tomás de Villanueva. Este obispo dotó los cuatro altares con 30.000 reales para 150 misas rezadas, según acta del Cabildo Catedralicio del 7 de noviembre de 1806.
- 7 CAMPOS, F. Javier, *Poemas del Barro*, Azul y tierra-2, poesía Corona del Sur, Málaga 1982, pág. 36.

DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CHIETI (ITALIA) DE D. STANISLAO LIBERATORE

Señor Presidente, señoras y señores miembros de la junta de gobierno y académicos, señoras y señores:

Debo comenzar mi discurso de ingreso en esta Real Academia manifestando mi sincera y profunda alegría por haber sido elegido académico correspondiente en mi ciudad de Chieti de una institución tan prestigiosa como lo es esta Academia de ‘San Telmo’ de Málaga y, muy especialmente, quiero agradecer a quienes presentaron y avalaron mi candidatura, los académicos Dres. Pedro Rodríguez Oliva, Rosario Camacho Martínez y Sebastián García Garrido. A ellos, y a todos los académicos y académicas que aceptaron por unanimidad la candidatura por ellos propuesta *grazie, grazie mille a tutti*.

Si, sin duda alguna, créanme, es todo un privilegio poder representar a esta Real Academia en tierra italiana, todo un inmenso privilegio fue el poder entrevistar el 8 de febrero de 2017 en su casa de Piazzale Lavater en Milán al Profesor Gillo Dorfles, lúcido y totalmente creativo a sus 107 años, unos meses antes de su fallecimiento. Esa entrevista la publiqué en el número 17 del semanal *Oggi* del 20 de abril de ese año. Estando, como ahora estoy, en una academia de Bellas Artes como es esta malagueña de San Telmo, resulta cosa inevitable que en mi discurso de toma de posesión surja el recuerdo de la figura de un italiano de tanta influencia internacional (y mucha en España e Hispanoamérica) como lo fue Dorfles, tan creativo e influyente en tantas y tan diversas ramas de la cultura, el pensamiento y las Bellas Artes.

GILLO DORFLES, RIFLESSIONI SULLA BELLEZA

Gillo Dorfles, all’anagrafe Angelo Eugenio Dorfles, è stato un critico d’arte, pittore e filosofo italiano. Nato a Trieste il 02 aprile 1910 nell’allora Austria-Ungheria da Carlo Dorfles, ingegnere navale goriziano di origine ebraica e madre ebrea genovese, Emilia Treves, si laureò in Medicina e Chirurgia, con specializzazione in Psichiatria.

DEBO COMENZAR
MI DISCURSO DE
INGRESO EN ESTA
REAL ACADEMIA
MANIFESTANDO
MI SINCERA
Y PROFUNDA
ALEGRÍA



IZQUIERDA: STANISLAO LIBERATORE. DERECHA: GILLO DORFLES (1910-2018).

Incuriosito dai disegni astratti che suo padre amava fare, parallelamente agli studi in ambito medico sin dai primi anni trenta si dedicò allo studio della pittura, dell'estetica e in generale delle arti. La conoscenza dell'antroposofia di Rudolf Steiner, acquisita a partire dal 1934 grazie alla partecipazione a un ciclo di conferenze a Dornach, orienta la sua arte pittorica verso il misticismo, denotando una vicinanza più ai temi dominanti dell'area mitteleuropea che a quelli propri della pittura italiana coeva. Professore di Estetica presso le Università degli Studi di Milano, di Cagliari e di Trieste, nel 1948 fondò, insieme ad Atanasio Soldati, Galliano Mazzon, Gianni Monnet e Bruno Munari, il Movimento per l'arte concreta (MAC), del quale contribuì a precisare le posizioni attraverso una prolifica produzione di articoli, saggi e manifesti artistici. Per tutti gli anni cinquanta prende parte a numerose mostre del MAC, in Italia e all'estero: espone i suoi dipinti alla Libreria Salto di Milano nel 1949 e nel 1950 e in numerose collettive, tra le quali la mostra del 1951 alla Galleria Bompiani di Milano, l'esposizione itinerante in Cile e Argentina nel 1952, e la grande mostra *Esperimenti di sintesi delle arti*, svoltasi nel 1955 nella Galleria del Fiore di Milano. Nel 1954 risulta componente di una sezione italiana del gruppo ESPACE. Nel 1956 diede il suo contributo alla realizzazione dell'Associazione per il disegno industriale. Si dedicò quindi in maniera pressoché esclusiva all'attività critica sino a metà degli anni ottanta. Solo nel 1986, con la personale presso lo Studio Marconi di Milano, tornò a rendere pubblica la propria produzione pittorica, che ha coltivato anche negli anni successivi. Morì a Milano, nella sua casa di piazzale Lavater, il 2 marzo 2018, poco più di un mese prima di poter compiere 108 anni.

Tra i riconoscimenti ricevuti: Compasso d'oro dell'associazione per il design industriale (ADI), Medaglia d'oro della Triennale, Premio della cri-



GILO DORFLES ENTREVISTADO POR STANISLAO LIBERATORE EL 8 DE FEBRERO DE 2017.

tica internazionale di Gerona, Franklin J. Matchette Prize for Aesthetics. È stato insignito dell'Ambrogino d'oro dalla città di Milano, del Grifo d'Oro di Genova e del San Giusto d'Oro di Trieste. È stato Accademico onorario di Brera e Albertina di Torino, membro dell'Accademia del Disegno di Città del Messico, *Fellow* della World Academy of Art and Science, dottore honoris causa del Politecnico di Milano e dell'Università Autonoma di Città del Messico. Nell'aprile 2007, l'Università degli Studi di Palermo gli conferì la laurea honoris causa in Architettura. Il 13 novembre 2012, ricevette dall'Università di Cagliari la laurea honoris causa in Lingue moderne.

Nell'intervista a me concessa in esclusiva, nella sua abitazione di Milano, l'8 febbraio del 2017, all'età di 107 anni e successivamente pubblicata sul numero 17 (13 aprile 2017) del settimanale italiano a tiratura nazionale «Oggi», il Prof. Dorfles brinda alla vita e alla bellezza.

Professionalmente parlando è stato, per me, un momento particolarmente toccante, il più alto, fino a oggi, della mia vita professionale. Le parole del Professore mi hanno trasmesso emozioni uniche, particolari: era un uomo che amava la vita a 360° ma era soprattutto un uomo pieno di iniziativa; io ricordo i suoi occhi, il suo sorriso, ma soprattutto ricordo il suo abbraccio ed è, questa, una sensazione che mi tocca ancora oggi. Ricordo la mia domanda iniziale: Professore che cos'è la bellezza? La risposta è stata: «Credo che nessun uomo, nessuna persona al mondo possa rispondere compiutamente a questa domanda perché per ogni persona la bellezza ha un significato diverso e perché questo concetto di bellezza ideale è lontano dalla nostra civiltà. Nessuno al mondo, però, può trovare un giusto paragone di bellezza dopo aver visto un tempio

INCONTRI A COLLOQUIO CON IL GURU DELL'ESTETICA ITALIANA

LA LEZIONE DI GILLO DORFLES

«A 107 ANNI brindo alla vita e alla bellezza»

«HO UN'ETÀ UN PO' PESANTE DA PORTARE, MA DEVO BASSIGNARMI, IRONIZZA IL PROFESSORE, CHE DOVEVA FARE LO PSICHIATRA E INVECE È DIVENTATO MAESTRO D'ARTE

di **Stefania Liberatore** - Foto **Vincenzo Procacciatore**

Milano, aprile scorso. Gillo Dorfles, 107 anni il 12 aprile. Un geniale di sottile spirito che la vita riserva agli uomini illustri, alle grandi menti impegnate, con la propria opera, a firmare il libro della Storia. Dorfles è un semplice stranziatino, perché si preoccupa la certezza di disdegna con il passato, con il presente e con il futuro. Ventisette fratelli fanno eccezione: proprio Dorfles, dal pittore e scultore Giorgio Calchi Berti, «Gillo si presenta senza fare scenate. Alle sue bellezze e capace di una immaginazione capogrosso. Un artista disinteressato al successo, che ama accarezzare la verità della realtà. Ama avvertire la personalità delle cose in sé. Personalità tra le più attente, colte e significative del Novecento, il maestro dell'estetica italiana si ha scritto nella sua casa milanese, nel cuore di Milano.

Professore, e che cosa brindiamo?
«Alla bellezza e alla vita, naturalmente».

Che cosa fa la bellezza?
«Credo che nessuno possa rispondere completamente a questa domanda, almeno perché per ogni persona la parola, bellezza, ha un significato di».

OGGI

Quale collaborazione ha l'Arte nella nostra epoca?
«L'Arte non è più quella di una volta, quando cioè non si poteva immaginare. Oggi, attraverso il museo, l'Arte è entrata a far parte della vita di tutti i giorni. È un fatto comune».

C'è un'opera o un'età di particolarmente affascinante?
«L'opera mi deve colpire per la sua originalità. Ho scoperto artisti come Lucio Fontana o Giuseppe Penone, tanto per fare due nomi, che per me sono stati rivoluzionari perché mi hanno illuminato finalmente un tipo di arte che non conoscevo ancora. Ecco dunque che la novità, nell'Arte creativa, per me è fondamentale».

UN FANTO DELLA CULTURA
Milano, Gillo Dorfles, 107 anni il 12 aprile, è un letterato, critico, filosofo, artista e studioso di estetica e del costume.

Perché è un grande intellettuale
Ma perché Gillo Dorfles è uno dei grandi intellettuali del Novecento e non solo? Perché è stato un intellettuale, un pensatore, un uomo di cultura, un uomo di spirito, un uomo di cuore, un uomo di stile, un uomo di arte. È il primo tra gli intellettuali del Novecento a essere stato un intellettuale.

del Novecento (e non solo)
Dorfles oggi, verso i 107 anni, è un uomo che ha una grande cultura, un uomo che ha una grande arte, un uomo che ha una grande vita. È un uomo che ha una grande arte, un uomo che ha una grande vita. È un uomo che ha una grande arte, un uomo che ha una grande vita.

Perché si arrabbia con quanti lo definiscono il commentatore la sua bella età, 107 anni?
«Perché è ovvio che per un uomo di questa età, 107 anni, non si può essere un commentatore. Per un uomo di questa età, 107 anni, non si può essere un commentatore. Per un uomo di questa età, 107 anni, non si può essere un commentatore».

OGGI

Il nipote Piero in tv
Piero Dorfles, 30 anni, è il nipote di Gillo Dorfles. È un artista, un intellettuale, un uomo di cultura. È un uomo che ha una grande arte, un uomo che ha una grande vita. È un uomo che ha una grande arte, un uomo che ha una grande vita.

OGGI

ENTREVISTA PUBLICADA EN LA REVISTA OGGI/ (13 DE ABRIL DE 2017).

greco; di fronte alla contemplazione di un tempio greco tutti si devono necessariamente inchinare al concetto chiave di bellezza».

Per Lucio Anneo Seneca, filosofo e drammaturgo nativo di Cordova, «una bella donna non è colei di cui si lodano le gambe o le braccia, ma quella il cui aspetto complessivo è di tale bellezza da togliere la possibilità di ammirare le singole parti». Dunque, sempre a giudizio di Seneca, la vera bellezza risiede nell'armonia e nella proporzione. Per poter affrontare questo tema a cui, credetemi, mi approcio con grande umiltà per provare a tracciare un pensiero compiuto è necessario chiarire l'impossibilità di offrire una rassegna completa e dettagliata di tutte le teorie riguardo il Bello che si sono alternate nei secoli. È utile, invece, delineare le peculiarità che emergono da ogni epoca, con la consapevolezza che ogni periodo offre spunti di riflessione attuali e occasioni per interrogarsi sul tema della Bellezza. Prima di intraprendere questo avventuroso itinerario di scoperta è doveroso fare due premesse.

La prima riguarda l'arte, nonostante la stessa non sia l'unico campo in cui la Bellezza trova voce e lo stesso rapporto Arte-Bellezza sia stato nel corso dei secoli ambiguo e mutevole: questo non perché un contadino piuttosto che un panettiere non viva o faccia cose belle, ma perché sono stati gli artisti, i poeti, i romanzieri e i filosofi a raccontarci attraverso i secoli cosa era considerato bello.

La seconda riguarda la meta: essa non è quella di giungere a una definizione chiara e condivisibile di Bellezza, ma anzi è necessario respingere l'illusione che esista una semplice e univoca definizione del concetto, in quanto si tratta di una nozione complessa e stratificata, di registri simbolici e culturali



GILLO DORFLES, COMMENTARIO SULLA «LA BELLEZZA», E ALCUNE DELLE SUE PUBBLICAZIONI.

non del tutto omogenei, riflesso grandioso di drammi e desideri che hanno agitato gli uomini e le donne di tutti i tempi. L'obiettivo è dunque quello di camminare passo a passo raccogliendo le idee, le questioni e i dubbi che l'essere umano si è posto in più di due millenni.

Nella cultura greca, il termine *καλός* (*kalós*), che la nostra lingua ha tradotto con «bello», aveva un significato molto più ampio di quello cui siamo abituati oggi e comprendeva non soltanto ciò che in virtù della sua forma appaga i sensi, ma si riferiva anche ai pensieri, alle abitudini e in generale a tutte le qualità dell'anima e del carattere che possiamo percepire con gli occhi della mente e del cuore. I filosofi classici ritenevano che il bello più autentico fosse quello spirituale, che il bello morale fosse quello legato al carattere dell'uomo e il bello intellettuale quello legato al pensiero.

Consapevoli che per i greci la Bellezza è una qualità rintracciabile tanto in un corpo umano quanto nella natura, nella musica e nell'animo umano, la domanda che sorge spontanea è: che cosa rende bello qualcosa? In altri termini, qual è la legge che regola la Bellezza? Per i greci la risposta a questo interrogativo risiede nella matematica, la forza ordinatrice del caos originario che detta il ritmo ai suoni che, poi, diventano musica, che organizza i colori da cui sgorga la pittura, che regola le proporzioni scultoree e i movimenti armonici del corpo umano che, sempre poi, si manifestano nella danza. Noi, però, viviamo nel 2023 anzi, quasi nel 2024 nella cosiddetta contemporaneità che è anche il tempo dell'estetizzazione: nell'inseguire un bello puramente esteriore, l'uomo perde il significato più profondo della Bellezza, quello connesso alle altre virtù umane.

L'esperienza del bello degenera se viene svincolata dalle altre dimensioni umane, su tutte il bene e il vero. Perseguire il bello puramente estetico porta l'uomo lontano dalla strada stessa del bello, svuotandola fino a smarrire il suo significato esistenziale. Il bello non basta a se stesso e vivere in



EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, IMPONIENDO SUS DISTINTIVOS AL NUEVO ACADÉMICO, D. STANISLAW LIBERATORE.

sua funzione significa rendere sempre più povera di senso l'esistenza, fino a rischiare di trasformarla in un deserto di indifferenza o di tentare di placare l'angoscia che deriva dal vuoto e dalla trasgressione.

L'uomo oggi soffre di ansia di bellezza, come dimostrano le sempre più frequenti chirurgie estetiche e l'eccessivo utilizzo della cosmesi per una cura puramente esteriore del proprio corpo e della propria immagine. Quest'ansia scade nella maggior parte dei casi nella cultura dell'omologazione e sfocia in un più crescente abbruttimento del territorio e della vita tutta.

Il bello come valore fondante di vita sta subendo, sempre oggi, la crisi del nichilismo, come tutto il sistema valoriale: viviamo nella cultura della negazione delle virtù morali ed etiche come riferimenti essenziali. Siamo nell'epoca della perplessità e del dubbio a tutti i costi, che alimentano un clima di sfiducia spingendo l'uomo ad appoggiarsi su criteri autoreferenziali: questo alimenta lo spaesamento che il soggetto percepisce di fronte a una realtà senza più certezze.

La continua messa in discussione dei principi valoriali ha come conseguenza la crisi dell'io che fatica a trovare un nucleo stabile di sé nel quale identificarsi; questo significa che l'uomo, nell'era moderna, riesce con molta difficoltà a percepirsi come soggetto unitario in grado di abbracciare il molteplice della realtà dentro una prospettiva più alta, con la conseguenza che



EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, STANISLAO LIBERATORE, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE TOMA DE POSESIÓN.

la pluralità del mondo viene percepita in modo frammentato e non all'interno di un'unicità. Desidero salutare voi tutti con un «fuori onda», ovvero con una confidenza da me raccolta durante l'incontro con il Prof. Dorflies ma mai pubblicata. Gillo Dorflies mi disse: «Vede dottore, il mio tirocinio studentesco non è avvenuto nelle aule della Facoltà di Lettere e Filosofia ma in quelle di Medicina e Chirurgia per poi passare alla specializzazione in Psichiatria. Perciò la mia formazione di tipo scientifico aveva scartato le incertezze filosofiche che colpiscono, invece, molti di quelli che procedono in una carriera universitaria di tipo umanistico filosofico. Per cui non mi considero un filosofo, né un estetologo tradizionale, ma mi sono servito di conoscenze auto didattiche apprese per costruire un'estetica, che sarà magari mutila e insufficiente, ma che mi ha permesso di analizzare i linguaggi delle diverse arti, senza essere ossequente a nessuna particolare scuola».

Gillo Dorflies, aveva cumulato, dunque, nella sua secolare vita terrena, un'ossatura di uomo e soprattutto di pensatore libero...

Grazie a tutti.

STANISLAO LIBERATORE
Málaga, 26 de octubre de 2023

INGRESO DE D. STANISLAO LIBERATORE COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CHIETI (ITALIA)

PRESENTACIÓN POR D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA,
ACADÉMICO DE NÚMERO

Señor Presidente de la Academia, señoras y señores académicos,
señoras y señores, amigos y amigos:

La candidatura como académico correspondiente en Chieti (Italia) del Dott. Stanislao Liberatore, que presentamos en la junta general ordinaria del 28 de septiembre de 2022 quien ahora hace uso de la palabra y los académicos de número Dña. Rosario Camacho Martínez y D. Sebastián García Garrido, fue aprobada por unanimidad (como acabamos de oír en la lectura del acta realizada por el señor Secretario) en la sesión ordinaria de esta Real Academia del 26 de enero de 2023. Argumentábamos los proponentes que el Dr. D. Stanislao Liberatore es un conocido escritor, periodista, ensayista e historiador nacido en Pescara, que se licenció en Ciencias Políticas (indirizzo storico-politico) por la Università degli Studi «La Sapienza» de Roma con una tesis sobre *L'Arma dei Carabinieri e la lotta al brigantaggio nell'Italia meridionale (1861/1870)* que le dirigió el Prof. Francesco Grisi. Posee, además, un máster en Comunicazione Efficace e Programmazione Neuro Lingüística en la AntheA de Roma y tiene otros estudios superiores de especialización en periodismo extranjero por la Universidad 'Guido Carli' (LUISS) de Roma.

Desde 1988 posee el título profesional de Periodismo inscrito en la Ordine Nazionale dei Giornalisti de Italia y entre 2004-2007 fue auditor de la Asociación de Periodistas de los Abruzzos (Ordine dei Giornalisti dell'Abruzzo). Entre sus actividades como periodista, ha sido responsable del Área de comunicación de la Facultad de Letras de la Universidad de Chieti y ha desarrollado tareas de información y opinión en un buen número de diarios (*Il Messaggero*, *Libero*, *Le Notizie*, *la Padania*, *la Discussione*, *Nuovo Abruzzo Oggi*), en otros periódicos y revistas (*Gazzetta di Chieti*, *Oggi*, *Zac*, *Matchpoint*, *La Dolce Vita*, *l'Eco di San Gabriele*, *Tutto Abruzzo*, *Abruzzo Economia*, *OG informazione*, *D'Abruzzo*), en revistas especializadas (*Rivista Abruzzese*, *Le Fiamme d'Argento*, *Musica e Scuola*, etc.), publicaciones en las que también



EL ACADÉMICO D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE D. STANISLAO LIBERATORE COMO NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CHIETI (ITALIA).

DESDE 1988
POSEE EL TÍTULO
PROFESIONAL
DE PERIODISMO
INSCRITO EN
*LA ORDINE
NAZIONALE DEI
GIORNALISTI
DE ITALIA*

ha tratado temas de deporte (*Sport News, Il Nuovo Calcio, Corriere dello Sport*), habiendo recibido en 2014 la «Stella al Merito Sportivo di Bronzo Comitato Olimpico Nazionale Italiano (C.O.N.I.)». Temas destacados en su labor periodística son, especialmente, los relacionados con el turismo de la cultura y de la naturaleza y entre aquellos caben mencionar sus colaboraciones en el periódico *TTG Turismo* y su larga dedicación al periódico *on line* de cultura e información turística *Encounter Abruzzo*. En 2008, por la alta calidad y profesionalidad de sus escritos sobre «la problemática cultural, turística y medioambiental de la región abruzzese», se le concedió el premio especial de la Sección de Periodismo del Concurso Literario Nacional ‘Guerriero di Capistrano’ en su tercera edición.

Nuestro nuevo académico correspondiente en la ciudad de Chieti, capital de los Abruzzos y la región más septentrional de las que en Italia formaron parte de nuestro reino histórico de las Dos Sicilias, posee un amplio curriculum de importantes méritos institucionales y culturales. Todo ello le fue reconocido con el título de Caballero de la Orden del Mérito de la República Italiana (Cavaliere della Repubblica) que por decreto de 27 de diciembre de 2011 le otorgó el Presidente de la República italiana, el recientemente desaparecido Giorgio Napolitano.

Liberatore tiene bien demostrado un especial interés por las antigüedades clásicas y en esta línea de investigación hay que incluir algunas de sus numerosas publicaciones entre las que sobresalen sus muy interesantes libros sobre la alimentación en la Roma antigua como *I piaceri culinari del triclinium*

(2004), *Il convivium dei Cesari* (2005), *Cibi e luxus di Roma imperiale* (2006), textos en los que, junto a su dominio de las fuentes literarias greco-romanas (pensemos en las importantes recetas de la *Re Coquinaria* de Apicius) destacan su claridad en la exposición y su calidad literaria. De la segunda de ellas, en la crítica (G. Mura) aparecida en el periódico *La Repubblica* se indicaba que era ese libro una clara demostración de que es posible realizar un texto de tema científico y que, a su vez, se trate de una obra de agradable lectura, y el titulado *Civi e luxus* recibió los premios «Selezione Bancarella della cucina 2007», el premio Cultura Abruzzo Wine «Città di Pescara» y el premio literario Nabokov 2008 en su sección de ensayo de no ficción.

Y es que los asuntos históricos desarrollados en estos ensayos los aborda Liberatore, además, desde un conocimiento técnico como especialista que es en materia gastronómica ya que ha sido profesor durante un número importante de cursos de «Historia de la Alimentación» y de «Sociologia Medica» en el Curso de Licenciatura en Dietética de la Università degli Studi «Gabriele d'Annunzio» de Chieti/Pescara y, asimismo, pertenece como experto a asociaciones italianas y otras internacionales que estudian la alimentación, el aceite y el vino (Associazione Italiana Sommelier, Sommellerie Internationale, Organizzazione Nazionale Assaggiatori Olio di Oliva...). En su reciente trabajo «Montepulciano d'Abruzzo, il nettare della terra di Ovidio», publicado en las actas del congreso *Il vino nella cultura e nella religione sulle due sponde dell'Adriatico* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 7 ss.) se evidencia su conocimiento sobre estos asuntos de tanta importancia en la Antigüedad Clásica.

En su producción literaria, Stanislo Liberatore tiene acreditada una carrera importante en la que ocupan lugar destacado sus novelas *Biglietto di sola andata* (Chieti, Tabula fati, 2002) y *Il collezionista di emozioni* (Pescara, Ianieri Editore, 2010), esta última una historia de amor de carácter introspectivo e intimista, que fue muy bien recibida por la crítica italiana. La crítica ha visto que la claridad, incisividad y perspicacia con la que Liberatore aborda los asuntos tratados con especial talento narrativo en sus novelas y ensayos son fruto de una especial habilidad lingüística derivada, sin duda, de su experiencia periodística que es muy amplia y diversa.

Es también coautor con los periodistas Francesco Santucciono y Paolo Smoglica, del volumen *Il Circuito di Pescara 1924/1939* (Módena, Editrice GE. CO, 2003) y textos suyos figuran en la obra antológica dirigida por Stanislo Niewo *I Parchi Letterari del Novecento* (Roma, Ricciardi & Associati Editori, 2000).

Su decidido interés y el gran dominio de determinados temas históricos de época romana los demuestra en su libro *Ovunque sei. In viaggio verso le Insulae Diomedee alla ricerca della verità sull'esilio di Giulia Minore* (Ianieri Editore, Pescara, 2020), una novela de tema histórico con adecuado uso de fuentes clásicas en la que trata aspectos de la vida del poeta Ovidio (nacido en Sulmona, L'Aquila, Abruzzos), cuyo destierro por orden de Augusto el año 8 d.C. al Mar Negro, a Tomis (la actual Constanza) en Rumanía, quizá tuvo que ver —indica Liberatore— con una acusación de adulterio que pesaba sobre Julia, la hija de Augusto, una relación de la que pudo ser fruto *Iulia*

EN SU
PRODUCCIÓN
LITERARIA,
STANISLAO
LIBERATORE
TIENE
ACREDITADA
UNA CARRERA
IMPORTANTE



PORTADAS DE LOS LIBROS SOBRE ALIMENTACIÓN EN ROMA DE STANISLAO LIBERATORE.

Minor. Stanislao Liberatore ha insistido en varias de sus publicaciones de los últimos años en que ese destierro debe ponerse en relación con el que años antes, en el año 2 a.C., el *princeps* había aplicado a su hija Julia (*Iulia maior*) a la que exilió durante cinco años y en condiciones muy duras en la isla Pandataria. En esta página histórica sobre el principado de Augusto, Liberatore ya había anticipado sus futuros estudios en un artículo titulado «Sulle orme di Giulia Minore» y publicado en el número 81 del periódico semestral *D'Abruzzo* que, por unanimidad del jurado, obtuvo en diciembre de 2012 el primer premio en la séptima edición del concurso literario internacional «Giacomo Leopardi» en la «Sezione Giornalismo» que se celebró en Aversa (Caserta). Al mismo asunto ha dedicado su libro *Giulia Minore, l'altra Giulia. Inchiesta storico-giornalistica sulle verità nascoste legate all'esilio di Ovidio a Tomi* (Costa Edizioni, 2022), en el que analiza el exilio de *Iulia minor* decretado por su abuelo Augusto, a la isla de *Trimerus* (hoy San Nicola) el año 8 d.C., una de las islas del archipiélago de las Tremiti o Diomedeadas en las costas abrucenses del Mar Adriático. En esta publicación (su décimo libro), que está siendo muy exitosa, trata los motivos que debieron llevar en el año 8 d.C. al emperador Augusto a enviar al exilio a su nieta, destierro en el que permaneció veinte años hasta su muerte. Precisamente por esta novela histórica en 2022, en Pescara, se le concedió el «Premio Especial de Ensayo» y el pasado día 6 de octubre 2023 en un solemne acto celebrado en Roma, que presidió la ministra italiana de Educación, Universidades e Investigación, nuestro nuevo académico correspondiente recibió el premio especial de la Crítica en la Sección de Ensayos del prestigioso certamen literario «Cittá del Galateo-Antonio de Ferraris» que convoca la asociación cultural VerbumlandiArt. Esta misma asociación cultural de la localidad italiana de Galatone, provincia de Lecce, en la región de la Puglia, le había otorgado en Pesaro, el 22 de abril de 2022, el premio Catena Donna en su primera edición, un galardón que reconoce las actividades de quienes promueven en una sociedad fuerte y constructiva la presencia de



PORTADAS DE NOVELAS DE STANISLAW LIBERATORE.

la mujer como elemento para la solidaridad y el diálogo entre distintos países, el fomento de la paz y el encuentro de ideologías y culturas sin distinción de orientaciones políticas, raza o religión. Valores que el jurado encontró en su método de estudio e investigación. También se le ha concedido el título de Embajador de la Paz por sus esfuerzos, como periodista, ensayista y escritor, para crear un diálogo de paz fuerte y constructivo entre la región de los Abruzzos y las naciones que al otro lado del Adriático componen la Península Balcánica.

Nuestro nuevo académico correspondiente, por su profesionalidad y singularmente por la calidad en el tratamiento periodístico de cuestiones culturales, turísticas y medioambientales, ha conseguido un amplio reconocimiento y ha recibido un número importante de premios entre los que —aparte los ya nombrados— cabe mencionar el premio Cultura Abruzzo Wine «Città di Pescara», el premio literario «V. Nabokov» 2008 y el «Città di Monteverde» 2009. Fue finalista en el VI Premio Internacional «Cesare de Lollis»; en 2016 le concedieron el Premio Montis Silvani, un reconocimiento anual que distingue a personalidades destacadas en su ámbito profesional en la región de los Abruzzos; en 2019, obtuvo el Premio Especial en la 18ª edición del premio literario «Raffaele Pellicciotta» (Perano, Borgo Autentico, Chieti); en 2020, ha recibido el premio a la Excelencia en la Cultura de la Asociación Cultural y Cenáculo Internacional para la Creatividad Expresiva y el Diálogo VerbumlandiArt de Galatone (Lecce) y en Reggio Calabria el jurado del Premio Literario Nacional 'Rhegium Julii', le otorgó por unanimidad el premio en la sección de «Relato histórico inédito» por su trabajo «Giulia Minore, la hija secreta de Ovidio»; en Roma, en la sede de la Sociedad Dante Alighieri en el Palazzo Firenze, se le entregó el Premio Eccellenza alla Cultura per l'anno 2020 durante la celebración de la 7ª edición del Premio Internacional «Ciudad de Antonio De Ferrariis»; en 2021, en Ascoli Piceno, recibió el premio especial durante la 3ª edición del Premio Nacional de Literatura Città di Ascoli Piceno.

POR SU
CALIDAD EN EL
TRATAMIENTO
PERIODÍSTICO
HA CONSEGUIDO
UN AMPLIO
RECONOCIMIENTO



TOMA DE POSESIÓN DE D. STANISLAO LIBERATORE COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CHIETI (ITALIA). DELANTE (DE IZQUIERDA A DERECHA): D. JOSÉ INFANTE, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. STANISLAO LIBERATORE, D^a ROSARIO CAMACHO, D. ÁNGEL ASENJO, D^a MARION REDER Y D. CARLOS TAILLEFER. DETRÁS (DE IZQUIERDA A DERECHA): D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, D. JAVIER BONED, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ Y D^a MARÍA PEPA LARA.

Hoy, en su toma de posesión como nuestro correspondiente en Chieti, el nuevo académico va a reflexionar sobre el concepto y la idea de la belleza, inspirado por su privilegiado contacto personal con Gillo Dorfles en 2017. Solemos definir a quien es capaz de abarcar conocimientos muy diversos en campos artísticos, científicos o de las humanidades como un «hombre del Renacimiento»; más propiamente debiéramos calificar a este tipo de hombres o mujeres de la cultura con la palabra «polímata», un término de origen griego que se ha venido aplicando a buena parte de los filósofos de época clásica cuya sabiduría abarcaba con maestría un conjunto de disciplinas distintas. Si en el siglo XX ha habido en Occidente un polímata por excelencia, no hay demasiada duda de que este ha sido el italiano Gillo Dorfles, un personaje singular que en lo artístico y en lo conceptual recorrió todos los más importantes movimientos de vanguardia. Recordemos que fue escritor prolífico, artista y crítico de arte, médico psiquiatra, profesor de estética en varias universidades italianas, filósofo, teórico de la arquitectura, pintor,

diseñador, poeta, escultor... y del que no debemos olvidar que su influencia también se dejó sentir en España e Iberoamérica por la traducción castellana de un buen número de sus libros. De este singular intelectual ha escrito Stanislao Liberatore que ha sido «la más atenta, culta y significativa personalidad de la cultura de la Italia del Novecento» y, asimismo, que haber dialogado con él (como nuestro nuevo académico tuvo el privilegio de hacer sólo unos meses antes de la muerte de Dorfles) fue algo «sencillamente extraordinario» porque al hablar con Dorfles se tenía «la certezza di dialogare con il pasatto, con il presente e con il futuro» «se siente la certeza de un diálogo con el pasado, con el presente y con el futuro». De todo ello nos ilustrará ahora en su intervención Stanislao Liberatore al que damos la más sincera bienvenida a nuestra institución: *con cara amicizia e tante congratulazione, benvenuto a Málaga, benvenuto nella nostra Accademia.*

PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

26 de octubre de 2023

ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2022 A LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8 DE NOVIEMBRE DE 2023

SALÓN DE ACTOS DE LA SEDE DE LA REAL
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO;
PALACIO DE LA ADUANA-MUSEO DE MÁLAGA

PALABRAS PRONUNCIADAS POR EL PRESIDENTE
DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN
TELMO EN LA ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR
2022 A LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Excmo. Sr. Rector Magnífico de la universidad de Málaga.
Autoridades... otras autoridades universitarias, ex-Rectores
Magníficos, Vicerrectores y otros cargos de dirección de la
UMA. Sras. y Sres. Académicos:

El artículo 35 de nuestros vigentes estatutos, en sus dos primeros apartados dispone:

1. La Academia, en la primera sesión ordinaria que celebre cada año, acordará si procede la concesión de una Medalla de Honor a la persona o entidad que notoriamente más se hubiera distinguido en la anualidad anterior por su labor creadora o protectora de las Bellas Artes.
2. Los Académicos y Académicas de número podrán presentar propuestas de concesión de Medallas de Honor dentro de los veinte días que preceden a la primera sesión ordinaria del año. Dichas propuestas deberán ser razonadas y firmadas por tres miembros de número.

En la primera Junta General celebrada por nuestra Academia en el presente año se sometió a su consideración la concesión de la Medalla de Honor 2022 a la Universidad de Málaga y, como ha expresado el Sr. Secretario, el acuerdo fue adoptado por unanimidad.

¿Solo por los méritos contraídos por la UMA durante el año 2022? Ni mucho menos, pues en el quincuagésimo aniversario de su fundación se condensaba toda una extraordinaria labor desarrollada a lo largo de esos cin-



IZQUIERDA: EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, D. JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ, TRAS RECIBIR LA MEDALLA DE HONOR 2022 DE MANOS DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. DERECHA: EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, D. JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ, PRONUNCIANDO UNAS PALABRAS DE AGRADECIMIENTO A LA ACADEMIA, TRAS RECIBIR LA MEDALLA DE HONOR 2022.

cuenta años. Nuestra Institución reconoce esa dilatada trayectoria, un largo recorrido a través del conocimiento, la investigación y la enseñanza y de su expansión y transferencia a la sociedad entera.

Permítame Sr. Rector Magnífico, permítanme todo ustedes, generar una metáfora, valiéndome para ello del mundo de la ciencia.

El físico teórico Frank Wilczek, que había ganado en 2004 el Premio Nobel de Física, unos años después, en 2012, propuso un polémico concepto para describir un nuevo estado de la materia que desafiaba las leyes de la física y al que llamó *los cristales de tiempo*. Sus estudios fueron continuados por un físico español, el profesor Pablo Hurtado y el resultado de sus investigaciones condujo a la paradoja de que el estado de reposo, en ese estado de la materia, fuera *el movimiento constante a la largo del tiempo*; lo que daba lugar a pensar en la posibilidad de que en un futuro puedan existir máquinas de *movimiento perpetuo*.

Una Universidad, nuestra Universidad, se asemeja en cierto modo a ese estado de la materia de tan poético nombre como es el de *cristales de tiempo*. Saber de tiempo, estado de conocimiento perpetuo, la Academia, dicho sea en acepción clásica y genérica, no puede detenerse, ha de estar en constante movimiento para que el saber avance más y más, siempre más alto, siempre, por tanto, más al servicio de la sociedad de la que nació. Su tiempo, ha de ser como aquel del que hablaba San Agustín en sus *Confesiones*, el de un eterno presente porque asume el pasado y, en cierto modo, lo constituye y conforma el futuro.

SOMOS
CONSCIENTES DEL
EXTRAORDINARIO
ESFUERZO QUE
SU INSTITUCIÓN
HACE PARA
ESTAR A LA
ALTURA DE LAS
CIRCUNSTANCIAS



ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2022 A LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. AL ACTO ACUDIERON NUMEROSAS AUTORIDADES UNIVERSITARIAS, ASÍ COMO NUMEROSOS MIEMBROS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. DELANTE, EN EL CENTRO DE LA IMAGEN, EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, D. JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ, Y EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA.

Así la Universidad de Málaga. No es gratuito, ni baladí, el que nuestra Universidad sea, año tras año, la institución más valorada por la sociedad y eso no debería ser olvidado nunca por las instancias políticas, por ninguna, sea cualquiera sea su signo, porque éste es siempre circunstancial, mientras que el mensaje y el contenido de la Universidad es radicalmente esencial.

Ya me he referido en alguna ocasión precedente a las palabras del que fuera nuestro presidente y «Doctor Honoris Causa» de la UMA, el poeta Alfonso Canales, al decir que *lo más importante que le sucedió a Málaga en el siglo XX fue la creación de su Universidad*. Y tanto la amó que hoy gracias a su generosidad y a la de la propia UMA su biblioteca, la más importante de las privadas de Andalucía, hoy forma parte de nuestro patrimonio universitario.

Sr. Rector este es un buen ejemplo de la imbricación que ha existido, existe y debe seguir existiendo entre nuestras instituciones. Y ahora de manera más intensa si cabe. Nuestra ciudad ya es otra muy distinta de aquella que era cuando nació la Universidad.

Somos conscientes del extraordinario esfuerzo que su Institución hace para estar a la altura de las circunstancias a que está dando lugar una sociedad hiperdinámica (y permítanme el palabro). Nuestra Universidad está dando un imponente salto tecnológico y, al tiempo, lleva a cabo una importante profundización en el campo de las humanidades; esas humanidades que una Universidad nunca puede olvidar, pues su rentabilidad no es solo económica, sino vital ya que malamente sabremos quienes somos, si no atendemos a saber quiénes y cómo fuimos.

Sr. Rector, la sociedad de Málaga y su provincia les reconoce el esfuerzo continuo de que está impregnado el hacer de su Institución y así también lo hace nuestra Academia; una longeva corporación de la que el año que viene se cumplirán los 175 años de su fundación y que, desde ella, ha luchado por la creatividad, por el patrimonio material e inmaterial, por todas las bellas artes en cualquiera de sus manifestaciones; es decir, por unos fines tan comunes a aquellos por los que la Universidad trabaja y de ahí que los reconozca plenamente.

Por todo ello, Sr. Rector Magnífico, acepte con nuestro más profundo agradecimiento la Medalla de Honor de esta Real Academia de Bellas Artes que en su nombre le entrego.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Málaga, 8 de noviembre de 2023

ACTO DE ENTREGA DE LA PLACA DE HONOR DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, EN EL 175 ANIVERSARIO DE SU CREACIÓN

13 DE NOVIEMBRE DE 2023

SALÓN DE ACTOS DE LA SEDE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO;
PALACIO DE LA ADUANA-MUSEO DE MÁLAGA

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO PARA CON LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS POR LA CONCESIÓN DE LA PLACA DE HONOR A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO EN EL 175 ANIVERSARIO DE SU CREACIÓN

Excmo. Sr. presidente de la Academia Malagueña de Ciencias. Autoridades. Sras. y Sres. Académicos de Ciencias y de Bellas Artes. Especial referencia a don Juan Manuel Pascual Fernández, miembro de nuestras dos Academias y a doña Guadalupe Fernández Ariza de quien hace dos días tuvimos la ocasión de escuchar una magnífica lección magistral sobre la literatura hispanoamericana y especialmente sobre los cuentos de Gabriel García Márquez. Sras. y Sres:

Hoy nos encontramos ante un acto singular y lo es porque nos hallamos en una de las escasas ocasiones en que ambas academias malagueñas celebran una sesión conjunta. Y es que, en esta ocasión, la Academia de Ciencias se adelanta a toda otra persona o institución al haber acordado, en el 175 aniversario de la creación de la de Bellas Artes, hacerle entrega de su Placa de Honor, mostrándole su «agradecimiento y reconocimiento a la estrecha colaboración entre ambas Corporaciones y a sus relevantes servicios a la Cultura y a Málaga prestados durante los siglos XIX, XX y XXI».

Para nuestra Academia de Bellas Artes es todo un honor recibir esta distinción, fruto de la unión realmente existente y fructífera entre las dos ins-

tituciones, y fruto del esfuerzo y sacrificio común que todos sus miembros desarrollan en pro de la Cultura, concepto que comprende no solo a las Bellas Artes, su práctica y el estudio de las mismas, sino también a las ciencias, en su más amplia acepción; válganos como ejemplo de ello la afirmación de un insigne pensador español: ningún filósofo que quiera realmente serlo podrá disociar su pensamiento de unos, al menos básicos, conocimientos científicos. Así pues, compañeros y compañeras de ciencias, vamos de la mano, ya que juntos exploramos los caminos del saber en nuestro intento de conocer más y, con importancia no menor, en mostrar a la sociedad el fruto de nuestros estudios y conocimientos acumulados a través de los años de esfuerzo y perseverancia.

Pero nos han tocado tiempos difíciles. Bien mirados quizá todos lo sean, pero en unos se aprecian más que en otros las dificultades.

Nos refiere Sta. Teresa de Jesús en el *LIBRO DE LA VIDA*, que algunos cercanos le advertían de que tuviese cuidado con sus escritos y afirmaciones pues podía acabar ante los inquisidores ya que *andaban los tiempos recios*.

Sres. Académicos, tengo para mí que andan ahora también los *tiempos recios*. No hace aún demasiados años, cuando nuestros padres, los estatutos de las instituciones como éstas venían dados por el poder político y, en ocasiones, hasta los propios cargos de los órganos de dirección, eran señalados desde ese mismo poder. Si eso ocurriese hoy, directa o indirectamente, por la misma puerta por la que entrase esa orden, por esa misma y al instante saldríamos nosotros y, con permiso de todos ustedes, quien les habla lo haría el primero.

De otro lado tenemos frente a nosotros, alzándose como un monstruo devorador, la cultura del espectáculo. En ella, el saber de las Academias, el conocimiento de sus miembros, aquel que no se puede obtener sino con sacrificio y esfuerzo es preterido para ser sustituido por una transmisión de conocimientos edulcorados, revestidos de lenguaje amablemente vulgar. Por eso y desgraciadamente, en ocasiones, nuestras Academias son valoradas por buena parte de la sociedad e incluso por muchos de los poderes públicos, como unos entes cubiertos de polvo y caspa y su antigüedad es considerada no como una honra sino como una señal de caducidad. Es ese un inmenso error que tiene graves consecuencias.

Hay un poema de Bertolt Brecht, que es leído con frecuencia como ejemplo de una correcta posición social, por no decir política, la primera estrofa, que es la que en este momento puede concernirnos dice así:

A LOS QUE VENDRÁN DESPUÉS

Realmente vivo en tiempos sombríos.
La inocencia es locura. Una frente sin arrugas
denota insensibilidad. El que ríe
es porque todavía no ha oído
la terrible noticia.
¡Qué tiempo son estos, en que
hablar sobre árboles es casi un crimen
porque implica silenciar tanta injusticia!

**NUESTRAS
ACADEMIAS SON
VALORADAS POR
BUENA PARTE
DE LA SOCIEDAD
E INCLUSO POR
MUCHOS DE
LOS PODERES
PÚBLICOS**



EL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, TRAS RECIBIR LA PLACA DE HONOR DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS, JUNTO AL PRESIDENTE Y SECRETARIA GENERAL DE DICHA INSTITUCIÓN, D. FERNANDO ORELLANA RAMOS Y D^ª. ENCARNACIÓN FONTAO REY, RESPECTIVAMENTE.

Estos muy conocidos versos del escritor alemán llevan a muchos a pensar que las urgencias diarias, las que vienen determinadas muchas veces por las injusticias, por los enfrentamientos entre los pueblos y las personas, no nos deben permitir profundizar en tareas del espíritu aparentemente alejadas de la vida cotidiana y urgente y ello porque debemos centrarnos en las necesidades más perentorias de cada día.

Eso puede ser cierto, pero también lo es, Sr. presidente, que la Cultura, tanto las Bellas Artes como la Ciencia, pura o aplicada, es alimento necesario para el hombre y que en ningún caso es baladí ahondar en ella, traerla a colación, llevarla siempre de la mano de todos y cada uno de nosotros, no abandonarla; pues de ninguna manera la cultura está reñida con nuestras obligaciones cotidianas, personales o cívicas. De ello depende nuestra dignidad ante la vida porque, como escribió Hölderlin, «es poéticamente como el hombre habita la tierra».

Cuando Sarajevo estaba sitiada por las tropas y la ciudad se había convertido en el reino de la escasez; cuando en ella no había comida, ni ropa, ni medicinas, la nada sospechosa de frivolidad cultural, la escritora americana Susan Sontag se atrevió a cruzar las líneas militares que rodeaban la ciudad y, entre las bombas y los misiles construyó, con ayuda de algunos de los supervivientes de la masacre y con tablas recogidas aquí o allá, de entre los escombros, unos asientos y un pequeño escenario. Con algunos actores y con otras personas que nunca antes lo habían sido, comenzó los ensayos de una obra cuyo estreno tuvo lugar, entre los cañonazos y alumbrando el escenario con unas pocas velas. Se trataba de la pieza excepcional de Samuel Beckett, *Espe-*



ACTO DE LA ENTREGA DE LA PLACA DE HONOR DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. EN LA IMAGEN, LOS NUMEROSOS MIEMBROS DE AMBAS ACADEMIAS QUE ASISTIERON AL ACTO. DELANTE EN EL CENTRO DE LA IMAGEN, LOS PRESIDENTES D. FERNANDO ORELLANA RAMOS Y D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA.

rando a Godot. La obra, que los amigos de las clasificaciones nombraron como perteneciente al «teatro del absurdo», se representó en reiteradas ocasiones con grandes peligros, dada la lucha continua entre sitiadores y sitiados. Esas funciones teatrales tenían el mayor de los sentidos pues devolvieron a la población sitiada, su mejor estima y dignidad. Esa dignidad que da el arte, la que da el conocimiento científico, la que da la cultura en su más amplia, bella y alta acepción.

Sr. Presidente, son estos «tiempos recios» los que demandan de las Academias y de todos los académicos su mejor trabajo, su entrega más generosa pues, con independencia de la posición en que cada uno de nosotros esté política y socialmente, todos y cada uno, nuestras instituciones también, tenemos la obligación de continuar, de no perder ni un ápice de ilusión por nuestro trabajo sabedores de que con él estamos cumpliendo lo que la sociedad nos pide y ello para no perder la dignidad, como no la perdían los habitantes de la maltrecha Sarajevo cada vez que se representaba, en tan precarias condiciones, la aparentemente absurda obra *Esperando a Godot*.

Sras. y Sres. académicos de la Malagueña de Ciencias, Sr. presidente, les quedamos muy agradecidos por vuestro reconocimiento, que nos ha de servir a todos como el mejor acicate para seguir trabajando en nuestra tarea en pos del conocimiento y del saber y poder ofrecerlo a la sociedad a la que nos debemos.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Málaga, 15 de noviembre de 2023

DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN LEGANÉS (MADRID) DE D. JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO

MI EXPERIENCIA CON LA PINTURA

Muy buenas tardes a todos. Decirles que es un placer estar aquí y compartir esta inolvidable tarde con ustedes, con motivo de la distinción con la que han tenido a bien otorgarme. Este nombramiento es para mí una atención de respeto y consideración, que recibo con mucha satisfacción, contento y responsabilidad. Un honor, un reconocimiento y una cortesía que, desde lo más hondo de mi corazón, quiero agradecerles.

Seguidamente les voy a hablar de la experiencia que he vivido con la pintura. La pintura se presentó en mi vida cuando tenía unos quince años, y me tomó de la mano, hasta hoy. Bendita venida aquella de la pintura a mi vida. Ha sido y es una fuente de satisfacción, de gozo interior, de realización personal, de ir en busca de conocerme, de saber quién soy, de hacerme quien soy, verdaderamente. Y vino acompañada de la pureza y la sinceridad, cualidades éstas que a día de hoy y como no podía ser de otra manera, me siguen acompañando. La satisfacción a la que me acabo de referir, no sólo la experimento en el acto de pintar, sino también en el ámbito de quietud y silencio que me acompaña en el estudio, en el que tanto me gusta estar y en el que tan gratamente transcurren mis días.

Nací en Fregenal de la Sierra, precioso pueblo al sur de Badajoz, tierra de donde emana la luz de mi pintura, el día 14 de diciembre de 1962, y, desde 1996, vivo en Leganés, acogedora villa que generosamente me ha adoptado.

En un principio me interesé por representar las cosas tal como aparecen a nuestros ojos. En 1978 visité en Badajoz una exposición de Fernando González Camacho. Me encantó el realismo de sus obras: paños, copas, jazmines, y supe de mi impotencia cuando quería pintar así. También recuerdo el impacto que me produjo ver reproducciones de obras de Eduardo Naranjo, con ese mundo suyo así pintado, con esa técnica tan prodigiosa.

En el verano de 1982 hice una copia de un cuadro del pintor Manuel Parreño Rivera que él mismo me corrigió. Me iba diciendo cuánta cantidad de

NACÍ EN
FREGENAL DE LA
SIERRA, PRECIOSO
PUEBLO AL SUR DE
BADAJOZ, TIERRA
DE DONDE EMANA
LA LUZ DE MI
PINTURA

éste y de otro color debía de mezclar, y dónde y cómo lo tenía que poner, y aquello mejoraba. Parecía mágico, las durezas empezaban a desaparecer, a hacerse más suaves y matizadas. En octubre de ese mismo año comencé los estudios de Bellas Artes en Sevilla. Durante los primeros cursos alternaba el aprendizaje técnico con otras obras expresionistas. Esta alternancia también me ocurría de manera natural antes de comenzar los estudios. Visitaba los Museos de Bellas Artes de Badajoz —de mi paisano Eugenio Hermoso siempre me interesó su pintura sincera y emotiva—, de Sevilla, y en Madrid, los del Prado, Sorolla y de arte contemporáneo.

A mediados del quinto curso comencé a sentir que la cuestión de trasladar lo más fidedignamente posible el modelo real al cuadro comenzaba a aburrirme. Dejé de motivarme. Tenía la sensación de pintar de manera mecánica, de seguir unos pasos conocidos de antemano y esto no me producía satisfacción, sino todo lo contrario, insatisfacción. En ese tiempo empecé a leer los escritos *Sobre Arte* de Matisse, a entender que la pintura y el dibujo son, sobre todo y principalmente, lenguajes de expresión, de comunicación, con independencia de que remitan más o menos a la realidad. Descubrí que la pintura es un lenguaje autónomo, con valor propio, que es la pintura misma la encargada de dar valor a lo representado. Este año de 1987 finalicé los estudios de Bellas Artes y realicé un viaje de estudios para ver pintura a Italia y París. En Venecia pude ver la exposición *Henri Matisse-Matisse et l'Italia*. Aquellas obras me fascinaron, sobre todo unos dibujos de unas caras hechas con unas pocas y muy decididas líneas de pincel con tinta china. Me preguntaba de dónde venía tanta intensidad. Los miraba y los miraba, hechizado, con la mirada absorta y prolongada, fascinado. Aquellos dibujos de «extrema simpleza» estaban vivificados y resultaron ser la confirmación de sus escritos. Esto fue para mí un descubrimiento fundamental que luego volví a sentir en París. Al regreso a finales de 1987 comencé a expresarme con mayor libertad mediante la forma y el color autónomos. De estas impresiones queda constancia en los *Retratos* y *Autorretratos* que pinté entonces.

En 1988 conseguí una beca de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia que me permitió durante los años 1988 a 1991 dedicarme por entero a estudiar y pintar. En 1988 hice un viaje de estudios a Holanda, Colonia, París y Londres. La historia de la pintura, los diferentes y personales modos de tratarla, me resultó fascinante. Creo que el ver toda esta pintura en directo, exponerme a ella, empapar la mirada abundantemente me hizo mucho beneficio. Me hizo ser quien soy como pintor. Lo que se me tuvo que quedar dentro se me quedó bien dentro. Al regreso pinté *Paisajes* y las series *Danzadores de la Virgen de la Salud* y *Retrato de hombre enfermo terminal de cáncer*.

En abril de 1989 visité la retrospectiva de *Gauguin* en el Grand Palais de París. La pintura de Gauguin me cautivó por la autonomía de sus colores y formas y por su expresividad tan contenida. También visité el *Museo Barjola* en Gijón. La pintura de Barjola me asombró. Sus cuadros eran sólo pintura, pura pintura, levantada y argumentada con formas, talento y colores. Pinté las series *Personas contemporáneas*, *Mujer con dolor buscando a su hijo en la plaza de Tiananmen*,

LA PINTURA DE
GAUGUIN ME
CAUTIVÓ POR LA
AUTONOMÍA DE
SUS COLORES Y
FORMAS Y POR SU
EXPRESIVIDAD
TAN CONTENIDA

y *Tauromaquia*. Estas series y las anteriores, dentro de un expresionismo figurativo, contenido y dramático, con claras referencias a Barjola, Solana, Quirós y Bacon.

En 1991 comencé la serie *Imágenes para una reflexión, imágenes sobre una reflexión*, que trataba sobre la mecanización, enfriando mi pintura mediante un lenguaje geométrico y conceptual. Hice un viaje de estudios a París y Ámsterdam. En Ámsterdam visité la exposición *Rembrandt*, que me fascinó. Cuanto poder de significación hay en la pintura de este artista.

Durante los años 1992 y 1993 trabajé en las series *Fragmentos de imágenes ilimitadas*, a base de fotografías que recortaba, insertaba y engarzaba en unas retículas hechas en imprenta. En estas obras sustituyo la pintura y el gesto del pincel por fotografías recortadas con bisturí, colocadas sobre cartulina espejo color oro y montadas sobre señales de tráfico, de indicación, hechas a escala reducida en imprenta. Estas obras conforman el periodo de mayor enfriamiento técnico y conceptual que hay en mi trayectoria. Y hasta aquí mi prehistoria, construida sobre tanteos y oscilaciones enriquecedoras.

En 1993 visité la exposición *Joan Miró, 1893-1993*, en la Fundación Joan Miró de Barcelona. Miró me asombra. Y resulta curioso que en mis comienzos era un pintor que no me interesaba. Mirada pobre y poco educada la mía por aquel entonces. Años atrás en 1984 vi una exposición de *Pierre Bonnard* en la Fundación Juan March de Madrid, pintor que no supe apreciar tampoco, ya que estando yo en lo que estaba de fidelidad a la realidad, no entendí el descuido con el que el pintor trataba las figuras y los objetos. Estrechez de miras la mía de aquellos momentos, estando hoy los dos entre mis pintores favoritos.

Desde agosto de 1994 y hasta finales de 1995 vivo en Angera, pueblo situado al noroeste de Italia, en el Lago Maggiore, junto a Inés, hoy mi mujer. Y allí empezaron a venir los *Dibujos*. La transformación tonal que presentaba el paisaje a través de la niebla me resultó fascinante, misteriosa, intempe-



EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN LEGANÉS, D. JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO, ENTRE LOS ACADÉMICOS D. FERNANDO DE LA ROSA Y D^a ROSARIO CAMACHO.



EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, D. JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO, RECIBIENDO LOS DISTINTIVOS DE LA ACADEMIA DE MANOS DE SU PRESIDENTE, D. JOSE MANUEL CABRA DE LUNA.

ral. El paisaje cobraba un aspecto irreal, ingrávigo, inasible. Todo se transformaba, como en un cuento de hadas o en un sueño.

Y allí, con estos *Dibujos*, llega el periodo de ensimismamiento en lo específicamente pictórico. Aquí comienzan a vaciarse los cuadros de cuestiones extra-pictóricas, de añadidos. Ya no necesito hacer hincapié en el virtuosismo técnico, ni en contar nada con los temas elegidos, ni tampoco en desarrollar ninguna idea, cuestiones estas tres últimas a cuyo servicio había ido poniendo la pintura desde que comencé. Ahora estos objetos son insignificantes y además están pintados con discreción. Sólo necesito representarlos, pero desde la pintura. Necesito que sean pintura antes que objetos. Cada vez más. Por eso los alejo de su realidad inmediata, desnudándolos, para aclarar y alcanzar cada vez más mis propósitos: decir, contar, con la propia pintura. Poner de relieve el hecho plástico, la pintura misma, sin interferencias, sin nada que dis-

traiga ni entretenga la atención del espectador hacia otros contenidos que no sean los puramente pictóricos. Aquello que sólo se puede decir, contar, con la propia pintura, sola, en silencio.

Curioso es que, el también extremeño y muy admirado por mí, Ortega Muñoz, vivió cuatro años, de 1930 a 1933, en la localidad de Stressa, muy cerca de Angera, justo en la otra orilla del mencionado lago. Muchas veces he pensado que estas mismas escenas tan leves y misteriosas, tan desmaterializadas y evocadoras, que en mí tanto despertaron y que acabaron teniendo tanta presencia en mi obra, en la de él, tan rotunda, parece que esos efectos atmosféricos no actuaron como detonante de nada que a la postre dejara huella alguna en su obra madura. Y llegados aquí, nos damos de cara con uno de los misterios: el de cómo y por qué acaban afectándonos las mismas cosas a cada uno de manera diferente. Zoran Music dijo: «Al final, lo único que se puede hacer realmente es seguir la propia naturaleza lo más fiel y profundamente posible». También Renoir lo dejó dicho: «Soy un pequeño corcho que ha caído al agua y que es arrastrado por la corriente. Me entrego a la pintura tal como viene».

QUEDO
ENCANTADO,
ADMIRADO
ANTE EL PAISAJE
INVENTADO DE
ORTEGA MUÑOZ

En 1995 visité la Galería Sabauda de Turín, donde me encontré con multitud de cuadros donde lo que tenía interés eran los temas que se representan, no la pintura. Todo lo contrario a los cuadros de Velázquez. Muchos de estos cuadros están impecablemente pintados, técnicamente hablando, pero no desprenden ninguna emoción estética. Ràfols-Casamada escribe «El recurso técnico es una forma de decir que no tenemos nada que decir por nosotros mismos», y «La técnica ha de estar siempre al servicio de lo que queremos expresar, de cómo queremos expresarlo». En septiembre de este 1995, visité en Lugano la exposición *Kandinsky en las colecciones suizas*. Las obras de Kandinsky transmiten, generan un estado a los sentidos, y aquí, al no existir interferencias temáticas, el espectador no queda afectado, perturbado por los asuntos. Solo está la pintura, sin ningún rastro de figuración y sin embargo funciona, ¡y cómo!, de lo que se deduce que el argumento principal de la pintura es la pintura en sí misma, independientemente de que haya algo o no representado y en el caso de que lo hubiera, del grado de aproximación que tenga respecto de la realidad. Y esto es, al fin y al cabo, por lo que me he sentido atraído, interesado: la pintura como argumento principal de la pintura. Es esto lo que había dentro de mi semilla y que durante la exploración y la aventura que es pintar, he ido conociendo y que se resume muy bien en esta declaración del pintor Wladyslaw Strzeminski: «Debes pintar en armonía contigo mismo. En el arte, sólo puedes dar lo que tienes».

Después de varios años dibujando, sobre el año 2000 vuelvo a pintar. Quedo encantado, admirado ante el paisaje inventado de Ortega Muñoz, ante la pintura ensimismada de Morandi, ante la casi abstracción luminosa, fluida y bellísima del último Bores, ante el precioso y sencillo cuadro de *La infanta Margarita en traje rosa* (hacia 1653), de Velázquez, que está en Viena, todo un prodigio de pintura que parece que lo hubiera pintado pasando una pluma delicadamente sobre la tela sin esfuerzo alguno, con sólo el pensamiento; ante la gramática y la sintaxis de la pintura poderosa de Juan Barjola; ante la belleza revelada de Xavier Valls; ante el misterio y la permanencia de *Rosa en un vaso, 1962*, de Luis Fernández; ante la hondura, gravedad e intemporalidad de algunos Tàpies; ante los cuadros últimos, plenos de gozo, de libertad y de luz, de Esteban Vicente; ante la belleza y musicalidad de Anglada Camarasa; ante la pintura espiritual y mística de Cristino de Vera; y ante la genuina y significativa pintura de Luis Canelo. Leo *Tres visiones estéticas sobre pintura y Ver, mirar y otras cosas*, del también maravilloso pintor Ràfols-Casamada, tan limpias y claras, tan esclarecedoras; los *Escritos y declaraciones* de Francisco Bores, tan aclaratorios también; los *Escritos sobre arte y artistas* de Kandinsky, que me resultaron especialmente reveladores. *La escritura necesaria* de José Luis Sampedro, tan auténtica y pura; las *Ocurrencias de un ocioso* de Kenko Yoshida, esas observaciones tuyas tan finas que muestran al desnudo la realidad de la vida tal como nunca la había visto así de bien dicha, así de bien expresada; las *Conversaciones con Zoran Music 1988-98* de Michael Peppiatt, algunas de cuyas respuestas me resultaron muy reveladoras por su enjundiosa hondura y su gran sinceridad.

El pintor de lo único que dispone es de su intuición. Tiene que solventar sus problemas sólo. Va sintiendo señales, pistas, que le van llevando de un lugar a otro, y en los cuadros va dejando constancia de las soluciones que va encontrando como respuestas a las necesidades que se le han ido planteando.

Para que la pintura de un autor se singularice ha de particularizarse su técnica. Ha de hacerse un uso propio y no sabido de ésta. La creación es un misterio.

Los objetos que pinto están velados, como apareciendo en la luz. Lo que me interesa es como se muestran aquí y así representados, sentidos, modificados. En este resultar aquí y así transfigurados es dónde está el fundamento de mi pintura, su verdadero asunto, su contenido real; siendo la luz el elemento capital, la bendita luz que todo lo transfigura. Esta luz, sobrevenida y pura, que si tuviera que decirlo con palabras diría que es mi tema, el contenido estético, el argumento de mi pintura. Que esta luz sea visible a un primer golpe de vista, que, antes que nada, que bodegón o paisaje, que lo que sea, sea lo primero que se vea.

Sobre la diferencia que hay entre la imagen que hace el pintor y el tema del que elige partir, dice Esteban Vicente, «lo que cuenta es la imagen, no el tema. Lo importante es lo que haces con el tema, lo que haces con lo que sea que hayas elegido pintar, cómo transformas eso en imagen. Ésa es la diferencia entre la imagen y el tema de la pintura». Y para ver esto, sólo tenemos que mirar, por ejemplo, los retratos de Felipe IV pintados por Rodrigo de Villandrando y por Velázquez, o las tauromaquias de Antonio Carnicero y de Goya, o los bodegones de Luis Meléndez y de Chardin, por poner sólo unos pocos ejemplos sobradamente elocuentes. Ese valor que pone el artista en la obra, esa cosa que añade, que tan claramente se percibe en las obras de Klee, que es todo un misterio, un misterio que sentimos y percibimos, que sabemos fundamental a la vez que indecible, ante el que enmudecemos.

Durante el año 2020 experimente la maravillosa sensación de ver que los cuadros se convertían en espejos donde me veía reflejado. Es esta una sensación muy gratificante de sentir, la de identificarte plenamente con las imágenes que haces. Es encontrarte contigo mismo, reconocerte que en esos lienzos estás tú, que son tú. Afirmaba Matisse «la obra es la emanación, la proyección de uno mismo. Mis dibujos y mis telas son trozos de mí mismo. Su conjunto constituye Henri Matisse».

A mí me gusta pintar cuadros de pequeño y mediano formato con pocas cosas. Si los cuadros fueran más grandes y estuvieran más llenos de cosas y más cosas, me fatigaría, perdería la concentración. No obtendría satisfacción ni contento, sino todo lo contrario: pesadumbre, cansancio, aburrimiento.

Al ser pocos objetos puedo establecer sus relaciones de tonos con relativa prontitud, y avanzar, en relativamente poco tiempo, del estado inicial que es el lienzo en blanco con unas tenues líneas que sitúan las cosas, hasta que el cuadro empieza a estar cubierto, en mejores condiciones para pintar, para empezar a ir tras ese «acorde tonal» que busco, tras esa relación de tonalidades, que, creo, lo acabará salvando, y a mí, dándome satisfacción, y contento.

LOS OBJETOS QUE PINTO ESTÁN VELADOS, COMO APARECIENDO EN LA LUZ

El quid de la cuestión está, en mi caso, en la interrelación de las tonalidades, en cómo se relacionan unas con otras, en generar un ámbito, un ambiente, una atmósfera. Un canto suave, y discreto. Un aligerar las cosas de materia para llevarlas a la luz. Y es en ese tramo, de la mitad hacia adelante, cuando más me gusta pintar. La otra parte primera tiene un punto de violencia con el lienzo en blanco, y cuando das las primeras pinceladas, incluso cuando está más cubierto, el cuadro tiene algo de falta de delicadeza, de sutileza, que vendrá después; acompañada de la claridad y de la luz, que éstas sí que no sé de dónde vienen.

Y es a partir de aquí, de este primer ajuste, cuando me gusta y disfruto más pintando, adecuando más y más las relaciones, —creo que mi labor consiste en *relacionar y armonizar tonalidades*—, y, poco a poco, el cuadro comienza a latir, y sientes que estás pintando a gusto. Te sientes cómodo y disfrutas, te sientes como pez en el agua, sin resistencia alguna.

Últimamente, una vez quedaba el cuadro terminado me acercaba a mirarlo. A mirar cómo está pintado, cómo está hecho. A veces veo que, en los momentos dulces, es como si pintara al dictado de alguien, como si el cuadro se hiciera sólo. En esta concentración y momento mágico el cuadro se termina. Tiene uno entonces la sensación de que ha sido utilizado, como si uno fuera un instrumento en manos de la pintura, a su servicio.

Es por esto que, después, uno, asombrado, se acerca a mirar el cuadro, como si hubiera sido pintado por otro, como si se hubiera pintado sólo, sin esfuerzo alguno. Y entonces celebra agradecido, esta suerte, este desnudar con luz las cosas, que por ahí creo que va el canto que me tocó.

«Busque siempre lo que vea que equivale a lo que siente. La técnica nace de esto», decía Morandi. Yo mismo he podido comprobar que esto es así. Recientemente cuando daba por concluido un cuadro pensaba, justo es esto que dice Morandi lo que tú haces aquí, lo que llevas haciendo veintitantos años. Has buscado en todo este tiempo las imágenes que te den buena cuenta de tu sentir, y la técnica ha venido, ha nacido en esta búsqueda, sin ni siquiera haberte dado cuenta.

Y justo valoré el don de tener esta técnica, sencilla y elemental, referida a las obras venidas desde agosto de 1994, con la que di, con la que me encontré hace ya veintitantos años, y que, por tenerla, por estar uno tan familiarizado con ella, no le da uno la importancia ni la valoración que debiera.

Y me puse contento, muy contento, especialmente contento: vi su importancia. Fue como una revelación, que me dio mucha alegría. Es esta técnica, unida al sentimiento, la que hace posible la conformación de las imágenes, el que estas existan.

A fin de cuentas, es un regalo que recibes, bueno, son dos, uno, que tengas algo que decir, y dos, que puedas elaborar mediante la técnica adecuada las imágenes que den buena cuenta de ese decir, de ese sentir.

Últimamente también tengo la sensación de que la pintura viene sola. Y me he acordado, ¡cómo no!, de esto que dice Francois Jullien en su libro *Conferencia sobre la eficacia*: «[...] uno debe adaptarse a la propensión y acompañar-

la; no hay que guiar (ir por delante), sino *secundar*, es decir, estar en segundo plano, modestamente, sin gloria, incluso sin llamar la atención, para que esta propensión se desarrolle». Lao Tse lo resume magistralmente en pocas palabras: «ayudar a lo que viene solo». También me he acordado, ¡cómo no!, del célebre maestro Kenzo Awa y de su discípulo Eugen Herrigel, en el libro escrito por este último: *Zen en el arte del tiro con arco*, cuando el discípulo escribe:

«De repente, cierto día, después de un tiro mío, el maestro hizo una profunda reverencia y dio por terminada la clase. Ante mi mirada perpleja exclamó: ¡Se acaba de tirar! Y cuando, por fin, comprendí lo que quería decir, —continúa el discípulo—, no me fue posible reprimir una repentina expresión de alegría.

Lo que dije —reprobó el maestro— no era un elogio, sólo una comprobación que no ha de tocarle. Y mi reverencia no estaba dirigida a usted, porque usted no tiene ningún mérito en ese tiro. Esta vez, usted permanecía olvidado de sí mismo y de toda intención, en el estado de máxima tensión; entonces el disparo cayó como una fruta madura. Ahora, siga practicando como si nada hubiera sucedido.»

Tanto el anterior «Ayudar a lo que viene sólo», como este «¡Se acaba de tirar!», es lo que este servidor de la pintura ha tenido el privilegio de experimentar, de sentir y de vivir al pintar los últimos cuadros.

Uno empezó sin saber que la pintura era un lenguaje mientras andaba inmerso en pintar las cosas con la mayor verosimilitud que le era posible. Lo dice muy bien Xavier Rubert de Ventós, «La tela figurativa sugiere al espectador una ilusión —un bodegón o un paisaje— en la que éste se pierde o distrae, escapando así a la real contemplación del hecho plástico. La pintura no es atendida entonces como un objeto con finalidad propia, sino como viático del mundo o de la naturaleza, *de la que* ha sido extraída y *a la que* remite de nuevo». Después vino el ver y entender que la pintura era un lenguaje autónomo, que ya no estaba al servicio de describir una escena real, sino donde ahora se ensalzaban y ponían de relieve los elementos específicos que lo constituyen: el color, la forma, la composición, la dicción, puestos ahora mediante las relaciones que se han establecido entre estos elementos al servicio de significar plásticamente unos temas; y aunque el hecho plástico está claramente visible en las obras de ese periodo, hay debido a la naturaleza de los temas elegidos, ruido temático, y en su representación, ruido visual

Y donde este desarrollo me fue llevando y donde me encuentro ahora, es justo en el polo contrario del que partí. Ahora no se cuenta nada con los temas, que son insignificantes y claramente un pretexto para decir a través del lenguaje propiamente pictórico, mediante el modo y la sintaxis como están resueltos los cuadros. Ahora se privilegia y se muestra y se da a ver la pintura, dejándola sola y en silencio, para que diga y cuente cosas, asunto este inexistente al comienzo, donde nada de esto último se tenía en cuenta. Justo me encuentro ahora en las antípodas de dónde comencé. Comparando

DESDE HACE
CUARENTA
Y CINCO AÑOS
SIGO FIEL A ESA
OBEDIENCIA
INTERIOR

un bodegón del comienzo y uno de ahora se verá claramente esta apreciación de la que hablo; y que creo que resume muy bien el recorrido de mi exploración: constituyendo esto lo que me ha sido dado a ver, el fruto que había en la semilla que a un servidor le «plantaron» dentro. Al fin y al cabo, siempre traté y sigo tratando de decir en cada obra mediante la forma y la manera que encuentro más adecuadas.

En 1989 hice mi primera exposición individual, que titulé *En torno a un temperamento obedecido*, con pinturas y dibujos de 1980 a 1989. Desde hace cuarenta y cinco años sigo fiel a esa obediencia interior, y no me queda otra para encontrarme a gusto, que seguir siéndolo. Es mi actitud de explorador la que me dice que este lugar al que he llegado no es un lugar para quedarme, sino una parada más del camino desconocido que un día inicié, y desde donde, llegado el momento, partir con deseo hacia el encuentro de otras revelaciones. Y esto es así por la natural y sencilla razón que sólo en revelar lo que me dicta mi interior es donde encuentro verdadero sentido a lo que hago, así como también sorpresa, emoción y satisfacción, requisitos y razones que para mí son esenciales e imprescindibles.

Hasta aquí mis palabras, que dicen de mis intenciones y creencias. En adelante serán las obras solas y en silencio, independientes ya de mis pareceres, las que han de hablar. Y tendrán valor, resonancia, si consiguen «invitaros —como escribió Hans-Georg Gadamer— a que os demoréis en ellas», señal de que la pintura, por sí misma, dice algo, y ese «lo que dice —como muy bien señala Mikel Dufrenne— no puede ser dicho más que por ella»; por el contrario, si no dice nada, mala cosa, pues evidencia que nada de valor añadió el autor.

Antes de terminar, quiero dedicar unas palabras de agradecimiento a la memoria de mis padres, Lucio y María, y a mi mujer, Inés, por su apoyo continuado en esta larga aventura; a mi hija Blanca, por ese entusiasmo suyo de niña con el que tanto me identifico; a mi amigo Fernando de la Rosa, pro-



EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, D. JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA.

motor e impulsor de esta candidatura, y también a sus compañeros Rosario Camacho y Francisco Peinado, que la avalaron, así como también a todos los demás académicos numerarios que por unanimidad la aprobaron; a las galerías de arte que con mucha entrega y entusiasmo se ocupan de mi trabajo; y a todas las reconocidas personas que tan generosamente han escrito sobre mi obra, especialmente a Javier Cano Ramos, autor de la espléndida monografía *La pintura como resonancia: Juan Carlos Lázaro* que recientemente ha escrito sobre mi trayectoria; haciendo entre todos que me sienta muy afortunado por tanta atención recibida.

Y ya para terminar estas notas quiero hacerlo con estas maravillosas palabras de Francisco Brines, que dicen: «Uno hace con sus menguadas posibilidades. Sabes... y, uno tampoco tiene el deseo de ser el poeta más..., no... Ser, desde lo que es él, y habiéndose dedicado a una cosa que le ha importado mucho, pues la satisfacción de que eso le interese también a otras personas, y que lo hagan suyo, y que se emocionen con aquello».

Y también con estas otras, maravillosas también, de Daisetz T. Suzuki, que dicen: «Para ser un verdadero maestro del tiro con arco, no basta dominio técnico. Se necesita rebasar este aspecto, de modo que el dominio se convierta en “arte sin artificio”, emanado de lo inconsciente». «Ante todo, se trata de armonizar lo consciente con lo inconsciente».

¡Qué maravillosos estos sentires de ambos itan hondos, tan verdaderos!
Muchas gracias a todos ustedes.

JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO
Málaga, 30 de noviembre de 2023

INGRESO DE D. JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN LEGANÉS (MADRID)

PRESENTACIÓN POR D. FERNANDO DE LA ROSA
CEBALLOS, ACADÉMICO DE NÚMERO

Sr. Presidente, Sras. y Sres. Académicos, apreciados amigos,
buenas tardes a todos.

Hemos oído la voz y la palabra llena, sincera, de un pintor verdadero, al que llegan a posarse, como pájaros curiosos, muchas de las preguntas que aún buscan el remanso de una serena y honda reflexión. Cree nuestro amigo el pintor frexnense Juan Carlos Lázaro, y cito sus palabras, que «con demasiada frecuencia olvidamos hablar de qué es lo que experimentan y sienten los pintores mientras pintan». Y podría ser ésta la voz de La Pintura, sin embargo, es la voz de la experiencia personal quien les invita a pensar la pintura, a indagar en la verdad de la imagen pintada, de cómo se hace luz la materia que casi, en sus cuadros, no toca el lienzo.

El propio artista ha glosado su recorrido. Sé que no quiere en absoluto que les aburra, y vuelvo a citarle, «con insustanciales pasajes biográficos carentes de interés». Con esta premisa evitaré datos que nos alejen de asuntos que nos importan más. Cursamos juntos los años de formación académica en la Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, en Sevilla. Algunos de aquellos años de aprendizaje, si bien puede decirse que todos los años lo son en grado variable, lo fueron también de estrecha convivencia y en muchas ocasiones pintamos codo con codo, incluso llegamos a servirnos mutuamente de modelo (aún conservo un retrato a carbón que me hiciste en el comedor de la pensión donde convivimos dos cursos).

En ésta y otras muchas vivencias conocí las inquietudes de un joven con gran determinación y nobles objetivos en el arte de la pintura, que venía de resolver la enésima síntesis gráfica de la torre del castillo de Fregenal de la Sierra. Como Cézanne hizo con la Sainte-Victoire, él quería elevar su Torre del Homenaje a emblema, un símbolo espiritual del artista frente a su

ALGUNOS DE
AQUELLOS AÑOS
DE APRENDIZAJE,
LO FUERON
TAMBIÉN DE
ESTRECHA
CONVIVENCIA

mundo. Su forma de mirar las cosas no era entonces, ni lo es ahora, la de un pintor cualquiera y eso se hacía notar en la progresión de su estilo y la exposición constante de sus intenciones y anhelos. Su iniciación artística, como muy bien él ha contado, tiene lugar en su pueblo natal, Fregenal de la Sierra, en Badajoz, a la buena sombra de un buen árbol, el pintor Eugenio Hermoso, y el sabio consejo de Manuel Parreño. En la mente y el corazón, Velázquez, Goya, Ortega Muñoz, Barjola, y la mejor tradición del arte español. Su talento no le disponía solamente a explorar, ya lo hemos comprobado, sino a asimilar unos cuantos siglos de pintura.

Juan Carlos Lázaro sabía bien entonces que una facultad de BBAA no era sino un punto de partida, como también un lugar de encuentro. Encuentro con el conocimiento, encuentro con aquellos otros caminantes de inquietudes vecinas y sueños paralelos. Y el afán de búsqueda, de volar, que ha sido una constante en su investigación plástica y hoy sigue siendo el impulso de su indagación pictórica.

Su propósito siempre fue un férreo compromiso consigo mismo: abrir los ojos y el alma al lenguaje de la pintura. Es la motivación para viajar que el propio Juan Carlos les ha mencionado, buscando el encuentro directo con los pintores y su obra, ver con sus propios ojos, dejar hablar a la materia, escuchar las resonancias...para usar sus propias palabras, «empapar la mirada»: el encuentro con Matisse en Italia, con Gauguin en París, con Van Gogh o Rembrandt en Holanda y otros grandes maestros en tantas otras ciudades europeas, a las que viajó muy poco después de finalizar los estudios de Bellas Artes, propiciado por una Beca del Ministerio de Educación y Ciencia.

La sola posibilidad de nutrir el diálogo con los artistas muertos es a través del alimento que proporcionan sus obras. Lázaro comprende que la legítima aspiración de un joven pintor hambriento, —hambriento de pintura— debe colmarse cargando todo el sentido a este diálogo siempre abierto, reflexivo, atemporal. Viendo, leyendo, oyendo atentamente la cadencia minuciosa de cada nota de luz o de sombra que ha de impregnar nuestro ser y lo va consolidando gota a gota, desde de la mirada. Así con los muertos como con los artistas vivos, los amigos a los que iré aludiendo, y con los que comparte el aprecio de cada gota de vida.

El año 1987 pone fin a un periodo de aprendizaje académico, que sin embargo enciende fuegos nuevos en el ánimo del joven Juan Carlos, que pronto se anima a exponer sus pinturas, decidiendo participar entonces en algunos importantes concursos en los que ya se reconoce su talento. En los 90, ya forma parte del elenco de pintores de algunas galerías de arte en Madrid, aún en plena ebullición post —o trans— movida. Como rezaba aquella canción de Franco Batiatto, Lázaro buscaba entonces «su centro de gravedad permanente» entre los vaivenes de lo posmoderno, si bien sentía una sincera curiosidad intelectual por los conceptos y las estéticas de lo nuevo.

A mediados de los años 90 forma parte de una Mostra di pittori spagnoli en Ispra —Varesse—. En Italia suele ocurrir que sufrimos (no necesariamente en la manera de Stendhal) un encontronazo con la belleza,

SU PROPÓSITO
SIEMPRE FUE
UN FÉRREO
COMPROMISO
CONSIGO MISMO:
ABRIR LOS OJOS
Y EL ALMA AL
LENGUAJE DE LA
PINTURA

concepto que los nativos cultivan con apasionado fervor. Muy cerca en ocasiones a la íntima melancolía de Giorgio Morandi, Juan Carlos Lázaro aprecia la belleza de los objetos sencillos desde una luz atemperada que mucho tiene que ver con la abstracción, debida al ejercicio del dibujo. Juan Carlos reconoce el influjo italiano, en la medida en que es en Italia, donde comprueba el efecto de ciertas «impresiones», una particular visión de la luz y su corporeidad, que le animan a dibujar, antes que pintar. Y he utilizado la palabra impresión con la intención que ustedes habrán podido intuir, dado el «parentesco» con aquellos dibujos de Georges Seurat, el pintor autodenominado cromo-luminista, y al que nuestro pintor también se aproxima, con el tacto suave de su mirada. «Tú eras prisionero de esa nebulosa y te digo que se volverá a presentar con el tiempo. Hay algo que te perseguirá siempre, lo primero que descubres. Volverá a surgir.» Juan Carlos habrá reconocido estas palabras que le dedicó su amigo el pintor canario Cristino de Vera, con quien mantuvo larga correspondencia y que dio origen a un precioso librito titulado «Desde la luz», cuya lectura les recomiendo vivamente.

Es notable en Juan Carlos Lázaro la dedicación al ejercicio del dibujo. En muchos aspectos, elemento fundamental de su obra, de sus investigaciones y avances.

Emprender la marcha por los caminos del arte supone la visión de paisajes cambiantes y horizontes siempre por alcanzar. El mismo Morandi, nos dijo que se puede llegar muy lejos viajando sin llegar a ver nada, pues lo importante no es ver muchas cosas, sino mirar las cosas con intensidad. La pintura trata también de la necesidad misma de comprender el tiempo, una experiencia de vida que va transformando nuestra visión y nuestro modo de decir las cosas. Y decir las cosas con pintura no es hablar con palabras. Dedicó mi amigo Juan Carlos algunas de sus reflexiones a la dificultad de entablar lo que se piensa o se dice con aquello que emerge del misterio. Con sencillez,



EL ACADÉMICO DE NÚMERO D. FERNANDO DE LA ROSA, PRONUNCIANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DEL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, D. JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO.

pero inequívocamente, declara su amor cierto por la pintura. «Lo que quiero es ampliar la resonancia de la propia pintura al máximo, liberarla de interferencias. Dejarla lo más sola y lo más en silencio que sea capaz. Para que así se vea y se escuche mejor. Para que sea ella sola la que genere el clima, la temperatura necesaria para transmitir sensaciones, mediante el efecto que en el espectador procuren los colores y las formas.»

Le acompañan las palabras del poeta Santiago Gómez Valverde: «Balbucea el silencio hasta que aprende a hablar».

Volviendo al relato de Juan Carlos Lázaro entendemos que el camino emprendido, como sugería Machado en su célebre poema, es solo un camino de ida, si bien, que desde un punto del trayecto podemos obtener una perspectiva singular de lo ya caminado.

En todo caso, es encomiable que un pintor reconozca y acepte volver la mirada sobre aquellos artistas a los que antes ha menospreciado o ignorado, cuando afirma Lázaro que al principio no entendió a Miró. Creo oportuno recordar que el propio Joan Miró (sobre todo en su etapa más surrealista) había declarado su desprecio por Cézanne, al que consideraba un vulgar pintor de manzanas y paños. Más tarde se apresuró en reconocer el alcance de su obra, que acepta, guio los pasos de todo el arte moderno.

Le decía a Juan Carlos su amigo el pintor Cristino de Vera: «Te encontrarás muchas veces solo. Vuelve a tu interior y te darás cuenta de que no estás solo. Haces lo que haces para purificarte a ti mismo». El pintor sigue el camino, no sin pensar que ha errado en la elección del mismo, si es que piensa que —en el fondo— ha podido elegir. Saberse guiado (en palabras de Cristino de Vera) «por el dictado del espíritu, del alma. La realidad en sí no interesa.»

Desde la celebración de su primera exposición individual, de título manifiestamente autobiográfico, «En torno a un temperamento obedecido», la reflexión —que no la teorización— y, por qué no decirlo, una clara intención poética del acto (o del hecho) pictórico, han acompañado cada una de sus pinturas. La singular atmósfera envolvente desde la que sus cuadros respiran el silencio de los lugares y las cosas, nos hace dudar de cualquier certeza.

Su obra es objeto de un interés creciente entre los amantes de la gran pintura. Su relación como autor con algunas importantes galerías nacionales e internacionales es extensa e intensa. Al interés por su trabajo se han ido sumando muchos autores, intelectuales, críticos, expertos e historiadores, también pintores, que no pierden de vista cada aparición de su obra. Entran todos en su pintura con la luz como guía y la palabra como pretexto, para tratar de llegar al fondo mismo del pensamiento plástico, allí donde habita el ánimo indisoluble de un pintor de largo recorrido, corredor de fondo, como le ha definido Juan Manuel Bonet. Esta obra se ha hecho con un lugar en tantas galerías como ha sido invitada, sin hacer ruido, desde el hondo silencio o el eco liviano de la resonancia. Francisco Calvo Serraller, Tomás Paredes, Carmen Pallarés, Miguel Fernández Cid, José María Parreño, Cristino de Vera, Luis Canelo, Paco Lara-Barranco, y el ya citado Juan Manuel Bonet (nuestro correspondiente en Madrid), entre otros, han dedicado excelentes textos a sus pinturas. Al-

SU RELACIÓN
COMO AUTOR
CON ALGUNAS
IMPORTANTES
GALERÍAS
NACIONALES E
INTERNACIONALES
ES
EXTENSA
E INTENSA



TOMA DE POSESIÓN DE D. JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN LEGANÉS (MADRID). DELANTE (DE IZQUIERDA A DERECHA): D. JOSÉ INFANTE, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO, D^a ROSARIO CAMACHO Y D. FERNANDO DE LA ROSA CEBALLOS. DETRÁS (DE IZQUIERDA A DERECHA): D. ÁNGEL ASENJO, D. RAFAEL MARTÍN-DELGADO, D^a ESTRELLA ARCOS, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, D. ELÍAS DE MATEO, D. JAVIER BONED Y D. SUSO DE MARCOS.

gundo de ellos, como el de Javier Cano Ramos, doctor por la Universidad de Extremadura y Director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura, se resuelve en una estupenda monografía sobre su obra, «La pintura como resonancia» (2020).

Actualmente han podido verse sus pinturas y dibujos en algunas importantes salas de exposiciones. A la recién clausurada exposición retrospectiva en el Museo Gustavo de Maeztu: «Universo Silente» hay que sumar la que actualmente sigue en curso en la Sala Parés de Barcelona, galería de arte ésta que se precia de ser la primera en España, que acoge como decimos, una muestra de sus pinturas y dibujos más recientes (2021-2023) prologada por el poeta José Corredor-Matheos, quien nos anota que «es uno de los pocos casos de creador plástico que nos reconcilia con el placer de la pura y simple contemplación».

También participa en la exposición colectiva VIDA Y COLOR, que reúne la Fundación Chirivella Soriano en el Museo de la Ciudad de Valencia, todo un elenco de artistas en torno a las cuestiones, siempre vivas y candentes, del cromatismo en la pintura. Junto a las obras de José M^a Yturralde, Jordi Teixidor, José M^a Sicilia, Gustavo Torner, Luis Feito, Gerardo Rueda, Rafols Casamada, Fernando Zobel, José Guerrero, Esteban Vicente, Luis Gordillo o Mompó, entre otros grandes autores, podemos ubicar más alta y justamente la pintura de Juan Carlos Lázaro.

Pocas pinturas, a las que nombra Lázaro con un número ordinal de ejecución, portan ya un título que las distraiga de lo que son en esencia: materia pigmentada aplicada sobre el lienzo, color que escapa entre la luz. Sus cuadros se constituyen en imágenes curiosamente persistentes, a pesar de su

levedad y al margen de las palabras que pudieran querer inducir un relato inexistente; estas imágenes tienen un gran poder evocador, dejando tras de sí un rastro de luz que sin duda alimenta nuestro gozo contemplativo. Bajo una piel de cremosidades diáfanas, la levedad de las pinceladas explora la luz y el silencio interior. La pintura actual de Juan Carlos Lázaro no es el retrato de la disolución —desaparición, en términos de liquidación de la pintura—, sino justamente lo contrario: el ejercicio de devolver a la pintura aquello que se le ha ido arrebatando. Juan Carlos Lázaro es un pintor de hoy, pero inconforme con ésta nuestra época, tan ruidosa en imágenes, decidió alejarse en silencio, emprendiendo un vuelo que tal vez le acerque a una anhelada soledad de pintor raro. Su pintura habrá de ser por sí sola o no será. Una travesía de la luz. Un vuelo hacia lo alto.

El extraordinario ensayo de Ramón Gaya, *Velázquez pájaro solitario*, de cuyas palabras mana una cristalina lección de pintura, tan pura y profunda que puede hacernos temblar, toma su título de los *Dichos de Luz y Amor*, de San Juan de la Cruz, donde el místico describe las condiciones de esta rara avis: «Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.»

Podría parecerse ese anhelo a aquella «alta nota amarilla», perseguida tanto tiempo por Vincent Van Gogh, color imposible para el pintor, la nota inalcanzable para el cantor, que raya en la mudez o el silencio, como una luz deslumbrante, el alto vuelo de un pájaro solitario e invisible.

Celebremos la pintura como fuente de conocimiento y hábitat natural de la luz, donde la imagen reelaborada en el interior es devuelta a la superficie de los ojos, con una vida nueva en la mente de quien accede a ella. Ustedes han podido ver las imágenes, que no los cuadros, salvo éste que con tanta generosidad nos lega a la Academia, ésta que es su Academia de Bellas Artes de Málaga. Es nuestro deseo que no tardemos ya en ver una exposición de sus cuadros en nuestra ciudad, que ahora le acoge en esta noble institución, desde donde le abrazamos y le animamos a continuar con la hermosa tarea de hacer la luz de su pintura.

Muchas gracias.

FERNANDO DE LA ROSA CEBALLOS

Málaga, 30 de noviembre de 2023

03

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

102. SOBRE MARCELLO BARBANERA (1961-2022) / Pedro Rodríguez Oliva
119. EL CLIMA DE MÁLAGA Y EL TRATAMIENTO DE LA TUBERCULOSIS
EN LOS SIGLOS XIX Y XX / Elías de Mateo Avilés 145. CIEN AÑOS DE *RHAPSODY
IN BLUE* (GEORGE GERSHWIN, 1924) / Javier Boned Purkiss 154. PALESTINA EN
EL CRECIENTE FÉRTIL / Francisco Javier Carrillo Montesinos 158. FERNANDO
GUERRERO-STRACHAN ROSADO, ARQUITECTO / María Pepa Lara García
170. LA *ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO* / Sebastián García Garrido
178. EL MAPA DEL COLEGIO MARTIRICOS / Estrella Arcos von Haartman
188. EL ARQUITECTO MALAGUEÑO TOMÁS BRIOSO MAPELLI (1853-1908)
/ Rosario Camacho Martínez 209. EL ORIGEN DE UN POEMA /
José Manuel Cabra de Luna 226. APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA
DE ÁLVARO SIZA / Ángel Asenjo Díaz

SOBRE MARCELLO BARBANERA (1961-2022)

PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD
'LA SAPIENZA' DE ROMA

Pedro Rodríguez Oliva

Como no hacía mucho que en esta Real Academia habíamos elegido como académico correspondiente a un colega de Italia, parecía prudente esperar algo más de tiempo para comunicarle (y recibir su previa aceptación) a Marcello Barbanera, el ilustre profesor de la universidad romana de La Sapienza, mi firme intención de proponerle (como algunos académicos y académicas conocen) como nuestro correspondiente en Roma. Ahora, con gran tristeza, doy noticia de su inesperado fallecimiento el pasado 9 de abril de 2022, lo que ha truncado definitivamente esa posibilidad que tanto habría honrado a nuestra institución. Este inteligente y discreto intelectual nació el 15 de marzo de 1961 y ha muerto a los sesenta años en su provincia umbra de Terni: su localidad natal era la pequeña Montegabbione y hacía ya bastante que compartía domicilio entre Roma y Amelia, junto a Ariel, compañero inseparable en los últimos trece años, su galgo al que definía como un «*esserino* che la natura ha modellato meravigliosamente» y prueba cierta de la verdad de lo que afirmara el poeta Frederic Ogden Nash de que los perros son «mucho más leales que los humanos» («*dogs are... much more loyal than people*»)... La tarde-noche en que debió morir en su casa de Amelia, los incessantes ladridos de Ariel durante largas horas alarmaron a sus vecinos y al día siguiente, domingo, corrió la tremenda e increíble noticia de que Marcello Barbanera había muerto. Algunos de sus amigos han revelado que, al parecer, padecía con resignada discreción una enfermedad que en no mucho tiempo habría de conducir-

le a una grave invalidez, otro doloroso trance que el destino le reservaba como, según esos mismos informantes, ya le había enfrentado en el pasado a otras «molte prove di indicibile sofferenza». Por si pudiera explicar su valiente actitud ante esa adversidad, un amigo reprodujo en las redes sociales la página de uno de sus libros¹ en la que Barbanera describía el ánimo aristocrático con que Bianchi Bandinelli se enfrentó a su anunciada muerte cuando en el verano de 1973 le diagnosticaron el incurable mal que habría de conducirle a su final dos años después; allí afirmaba que su biografiado se enfrentó a la idea de la muerte sin miedo alguno y considerándola «más bien como un lugar de reposo, donde todo se resuelve». Un mes después de su desaparición, la mañana del sábado 7 de mayo, su hermana, familiares y un muy numeroso grupo de amigos, colegas y discípulos (buena prueba de la admiración y el cariño que tantos le profesaban) celebraron en las Termas de Caracalla un más que merecido y emotivo acto «in ricordo di Marcello Barbanera». Su inesperado y doloroso fallecimiento supone, qué duda cabe, una gran pérdida para los estudios de la Antigüedad Clásica y deja un gran vacío en muchos de los temas en los que el desaparecido colega fue un verdadero maestro con la cívica virtud añadida de que nunca se mostró como tal, como ha escrito acertadamente uno de sus amigos: «È stato un maestro senza mai atteggiarsi a maestro».

Este modélico y concienzudo investigador, que ha dejado casi un centenar y medio de enjundiosas publicaciones, se había licenciado con una tesis sobre *L'uso dell'antico nell'età di Federico*

II (1987). Participó en las excavaciones de Carandini en el Palatino (1986) y excavó en Alfedena en la provincia de L'Aquila (1987) y en Creta en el yacimiento de Hagia Triada (1988). Amplió estudios de historia de la Arqueología en París, en la Sorbona, con Alain Schnapp (1997), del que se sentía discípulo, y en la Ecole des Hautes Etudes (1997). Fue becario Von Humboldt con Adolf Heinrich Borbein en la Freie Universität de Berlín (1998, 2005) y en Nueva York en la The Italian Academy de la Columbia University (1999). En 1996 se doctoró en la Università La Sapienza de Roma con la tesis *Scultura greca arcaica e classica in Sicilia e Magna Grecia* y fué profesor visitante en el Institut d'Histoire de l'Art de París (2005, 2006), en donde investigó sobre la cultura anticuaría en Francia e Italia en los siglos XVIII y XIX, e, igualmente, Kress Lecturer del Archaeological Institute of America (2006). Era miembro correspondiente del Instituto Arqueológico Alemán de Berlín y fellow del Morphomata Kolleg de Colonia (2012-2013) y pertenecía a algunos consejos editoriales como los de *Archeologia Classica*, *Civiltà Romana*, *Psiche*, *Scienze dell'Antichità*, *Perspective*. *Journal of the Institut d'Histoire de l'Art, Paris*, W.A.C. (Workshop di Archeologia Classica), Roma. Había participado en algunos consejos administrativos o consultivos (2013-2017), como los de la Fondazione Withaker de Palermo o de la American Academy of Rome y fue el representante de Italia del proyecto europeo *Archives of European Archaeology (AREA)*. Desde 2005 ejercía la docencia en el Dipartimento di Scienze dell' Antichità de La Sapienza de Roma donde como professore associato explicaba Archeologia greca e romana y Storia dell' Archeologia. En esa universidad también dirigió la Gipsoteca' archeologica a propuesta de Andrea Carandini (1991) y, más tarde, ocupó la dirección del Museo dell'Arte Classica (2016) realizando importantes mejoras. Su dedicación al estudio del vaciado de esculturas le llevó a participar con una ponencia sobre «Il Museo dei Gessi di Roma e la nascita dell' archeologia



MARCELLO BARBANERA (1961-2022).

moderna in Italia alla fine dell'Ottocento» en el *Simposio internacional sobre colecciones europeas de vaciados* que se celebró en Madrid (27-28 octubre 2003) organizado por José María Luzón desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su labor, muy meritoria en estos temas, conllevó que se le nombrara presidente del Polo Museale de su universidad, cargo que ejerció con gran eficacia en los tres últimos años de su vida. También desde 2019 dirigía en Turquía las excavaciones arqueológicas de épocas romana y bizantina en la antigua ciudad portuaria de Elaioussa Sebaste², en el distrito de Erdemli en la provincia de Mersin.

Marcello Barbanera ha sido un docto estudioso que realizó investigaciones importantes sobre la escultura griega y sobre la Arqueología de la Magna Grecia³, que se especializó en variados aspectos de la historia del arte clásico⁴ y en su metodología⁵, y que se adentró con resultados bien acertados en la historia del co-



LIBROS, EDICIONES Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE MARCELLO BARBANERA.

leccionismo⁶. Dedicó importantes estudios a la historia de la arqueología italiana⁷, a algunas de las principales escuelas de aquel país⁸, estudios historiográficos que consideraba fundamentales porque creía con firmeza que para estudiar la Arqueología era necesario estudiar primero a quienes la han practicado a lo largo del tiempo. Sus conceptos sobre la Arqueología y la Historia del Arte antiguo, muy en la línea de Bianchi Bandinelli, están compendidas en sus textos «Idee per una storia dell'archeologia classica in Italia dalla fine del Settecento al dopoguerra», «Archeologia e storia dell'arte, Prin-

cipali metodi di ricerca nell'archeologia classica come storia dell'arte antica dall'inizio dell'800 ad oggi», «Iconografia» y «Stile» en el *Dizionario di Archeologia* de D. Manacorda y R. Francovich (Roma-Bari, 2000: 163-168, 282-286, 311-319) y en el de N. Terrenato, *Archeologia Teórica* (Florenca, 2000: 39 ss., 149 ss.). Fundamentales son sus estudios biográficos cargados de consideraciones, datos y noticias de archivo sobre Ranuccio Bianchi Bandinelli⁹, el prestigiosísimo arqueólogo e historiador del Arte Clásico que al incorporarse en 1957 a la cátedra de Arqueología e Historia del Arte Griego y Romano de



LIBROS, EDICIONES Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE MARCELLO BARBANERA.

la Università di Roma La Sapienza¹⁰ creó en su entorno una generación de jóvenes discípulos (D'Agostino, Taddei, nuestro correspondiente Torelli (+), Zevi, Coarelli, La Regina, Carandini...) que, en años sucesivos, extendieron su pensamiento científico y sus ideas renovadoras sobre la Arqueología Clásica. Entre ellos también cabe contar a un español, mi maestro Alberto Balil Illana (1928-1989), que amplió estudios en Roma como becario del CSIC (1955-1958) y que en años sucesivos continuó allí participando en las excavaciones de Gabii. Balil, que siempre consideró a Bianchi Bandinelli

como su verdadero maestro, mantuvo relaciones muy fluidas con el ilustre catedrático hasta el fin de sus días, colaborando, además, en la *Enciclopedia dell'Arte antica* junto a aquellos nuevos investigadores de La Sapienza de Roma que se agruparon en torno a la revista *Dialoghi di archeologia* y que al paso del tiempo alcanzarían las más altas cotas en diversas especialidades de las Ciencias de la Antigüedad en la universidad y en la administración de los museos y de la protección del patrimonio. Balil difundió en las universidades españolas donde estuvo (Madrid, Santiago de Compostela, Valladolid) el modelo



RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI (1900-1975).

de estudio de la escuela de Bianchi Bandinelli, y de él aprendimos a enfrentarnos al análisis de la cultura material de la Antigüedad Clásica con los métodos propios de una plena ciencia histórica, los mismos que en su rica y amplia obra ha mantenido con tan buenos resultados el investigador que ahora se nos ha ido.

La excelente formación de Marcello Barbera como historiador del arte explica sus valiosas publicaciones de argumento museográfico¹¹ y sus aportaciones museológicas, en especial las referidas a las de las colecciones universitarias que dirigió¹². Este autor se planteó la necesidad de interpretar la arqueología y la historia del arte clásicos como la ciencia histórica que es y que por lo tanto debe estudiar la cultura antigua no solo a través de los restos materiales y las manifestaciones artísticas, sino, cuando es necesario, haciendo, además, uso de toda clase de fuentes literarias, de investigaciones antropológicas o de tantos otros instrumentos desti-

nados a la decodificación de las manifestaciones de aquellas sociedades antiguas. De especial interés son sus trabajos sobre los aspectos artísticos en el mundo antiguo, la concepción del arte en la sociedad griega y romana y sobre el papel jugado en aquellas por los artistas¹³, así como sus consideraciones sobre la recepción, interpretación y uso de la Antigüedad con fines ideológicos¹⁴. Teorizó en torno a lo necesario de tener presente el arte clásico¹⁵ —para su adecuada comprensión y, aún incluso, para cuestionarlo— en los análisis de lo moderno y lo actual¹⁶. Era un convencido de que lo clásico, que está siempre presente, se repite, se reutiliza, «se regenera, se disfraz, se imita, se desacraliza», al modo de la escultura romana que reformulaba tipos anteriores creados en Grecia y les daba nuevos y diferentes significados, porque es bien sabido que «el arte clásico no se caracterizaba por obras maestras únicas e irrepetibles. Los escultores... griegos conservaban los moldes en sus talleres y los reutilizaban para fabricar otros bronce», de ahí la necesidad de tener presente las reproducciones, las producciones en serie, las imitaciones... Como polifacético y erudito curioso tuvo un interés especial por el arte contemporáneo del que gustaba y fue buen conocedor, al tiempo que estuvo muy interesado en el uso que hace el cine de la iconografía clásica. En este sentido, buscaba la presencia de lo clásico en la modernidad, de lo que son muy esclarecedoras sus reflexiones de 2016 sobre la instalación en la zona subterránea de las Termas de Caracalla —que comisarió Achille Bonito Oliva— de la exposición *La Mela Reintegrata*, una obra cargada de simbolismo del internacionalmente reconocido artista Michelangelo Pistoletto que, entre mármoles y fragmentos de mosaicos antiguos, en la penumbra de aquellas ruinas, hizo surgir una enorme manzana tallada en blanquísimo mármol de Carrara que, perdida su integridad por un mordisco, fue completada tras haber cosido con grandes grapas de sutura el trozo que de aquella se arrancó. El argumento permitía reflexionar sobre el significado de esta



EXTERIOR DEL EDIFICIO DE ALFIO BARABANI EN LA VILLA RURAL DE SPELLO.

fruta a través del tiempo (tradición bíblica, mitos greco-romanos, cuentos de hadas...), convirtiéndose, según el comisario de la muestra, en un símbolo de «la fractura entre el mundo artificial y el natural, cosida ahora a través del arte»¹⁷. La reflexión de Barbanera sobre la relación entre las ruinas antiguas («luoghi-sentinelle del passato»)¹⁸, y el arte de nuestros días la había desarrollado, asimismo, en la exposición *La Forza delle Rovine* (octubre 2015-enero 2016) que comisarió junto a Alessandra Capodiferro, la directora, en el Museo Nazionale Romano en el Palazzo Altemps¹⁹, en la que se combinaron esculturas clásicas con pinturas, acuarelas, grabados (con especial atención a la obra de Giambattista Piranesi), partituras musicales, libros antiguos, fotografías y hasta material cinematográfico. Como arqueólogo había reflexionado sobre el significado de las ruinas y los parques arqueológicos que las acogen, planteando un necesar-

rio modo de exposición, de mantenimiento y de integración, prestando especial cuidado en las restauraciones que deben evitar el borrado de las huellas del paso del tiempo, por ser aquellas una prueba de cada momento de la historia del monumento. Veía necesario establecer un contacto armónico entre arqueología y modernidad procurando un estrecho vínculo entre la ruina de los edificios del pasado y la intervención arquitectónica contemporánea en los lugares y conjuntos arqueológicos. Esos conocimientos sobre musealización de los sitios arqueológicos los volcó en su coordinación científica entre 2016 y 2018 en el yacimiento de la Villa dei Mosaici en el lugar de Sant' Anna, a las afueras de las murallas de la localidad de Spello en el centro de Umbría, hallada casualmente en el verano de 2005. En el edificio se han constatado dos momentos de ocupación: una primera fase de inicios del Imperio, y otra de entre los



DETALLE DE UNO DE LOS MOSAICOS FIGURADOS DE LA VILLA DE SPELLO.

siglos II-III d.C. a la que corresponden los diversos mosaicos con decoración geométrica y otros figurados, que se relacionan con el mundo de la agricultura, la vendimia y el vino, aves y animales domésticos y salvajes y algunas figuras humanas y escenas de la naturaleza y también figuras míticas, programa decorativo propio del ambiente rural de aquella villa sobre el que Marcello Barbanera ofreció una muy interesante y acertada interpretación²⁰. La veintena de estancias excavadas, la mitad de las cuales están pavimentadas con los mosaicos referidos, se restauraron y protegieron dentro de un moderno edificio —diseñado por Alfio Barabani— de paredes de hormigón pigmentado y revestimientos de planchas de cobre y con cubierta curvada de madera laminada y en cuyo interior unas pasarelas elevadas permiten la contemplación del magnífico conjunto musivo.

En 2019 y 2020, Barbanera tuvo una participación muy activa como miembro del comité científico de la Fondazione Brescia Musei. En 2018 el Comune di Brescia y esa fundación habían encargado al Opificio delle Pietre Dure de Florencia que su Settore bronzi e armi antiche en colaboración con especialistas de la Universidad La Sapienza de Roma realizaran una

adecuada restauración de la famosa estatua de bronce de la Victoria, encontrada y conservada en el museo de la localidad, así como unos amplios estudios interdisciplinares con intervención de arqueólogos, ingenieros y otros científicos. La escultura en bronce de la Victoria de casi 2 metros de altura se halló en 1826 bajo el suelo de la cella oriental del Capitolium durante unas excavaciones en el foro de la ciudad romana que hacían unos arqueólogos locales del Ateneo di Scienze, Lettere e Arti de Brescia. Apareció junto con otros bronceos entre los que había una serie de elementos de protección y adorno de carros y caballos, piezas metálicas de decoración arquitectónica, así como media docena de retratos en bronce dorado que se han identificado —no sin dudas en algún caso— como Domicia Longina, Septimio Severo, Diocleciano, Claudio el Gótico, Probo y Aureliano²¹. Se suele pensar que que la Victoria y todos estos bronceos se enterraron para impedir su destrucción y preservarlos en un momento de inseguridad, sin que quepa descartar —como es usual en hallazgos similares— que pudiera tratarse de un escondrijo destinado a una futura fundición del valioso metal para su reaprovechamiento. Los trabajos de diagnóstico y restauración de la Victoria en el Opificio florentino se prolongaron casi un par de años y permitieron tomar las muestras suficientes para realizar análisis mediante técnicas neutrónicas y con microscopio electrónico de barrido de neutrones, cuyos resultados han aportado datos de gran interés sobre la aleación metálica de esa excepcional estatua y los métodos de su fabricación a la cera perdida, así como de las intervenciones anteriores no documentadas²². A la vuelta de la estatua a Brescia y durante todo 2020, se organizó un rico programa de actividades y, entre ellas, en septiembre de 2021 una exposición en el Museo di Santa Giulia sobre *Vittoria. Il lungo viaggio di un mito*, comisariada por Marcello Barbanera, Francesca Morandini y Valerio Terraroli. La exposición, con piezas venidas desde diversos lugares, trató el tema de la *Victoria* desde aspectos muy varia-



LA VICTORIA ALADA DE BRESCIA.

dos y completos, atendiendo al origen y evolución de su iconografía y significado e, incluso, tratando de las interpretaciones que de esta alegoría se han hecho en épocas moderna y contemporánea²³. La restaurada escultura alada se mostró en su lugar de hallazgo, en el interior del Capitolio y junto a la colina del Cidneo, en un ambiente escenográfico musealizado por el arquitecto santanderino Juan Navarro Baldeweg, el autor de la ampliación de los Juzgados de Mahón, del Museo Reina Sofía de Madrid, del de las Cuevas de Altamira, del Palacio de Congresos de Salamanca y de la Biblioteca Hertziana de Roma, entre otros, al que al mismo tiempo se le dedicó en Brescia una muestra sobre sus creaciones como arquitecto, escultor y pintor: *Juan Navarro Baldeweg. Architettura, Pittura, Scultura. In un campo di energia e proceso.*

A la estatua de la Victoria de Brescia, un «altocapolavoro della bronzistica antica», a poco su hallazgo se le añadieron las alas y los brazos encontrados junto a ella y, siguiendo el modelo de la alegoría que conmemora los éxitos de la guerra de Dacia en los relieves de la columna de Trajano o la semejante que refiere los éxitos de Marco Aurelio contra sármatas y germanos en su columna de Roma, se le colocó un casco bajo su pie izquierdo y en los brazos restaurados un *clipeus* cogido por la mano izquierda y apoyado en la rodilla de ese lado, mientras a la mano derecha se le añadió un cincel en el gesto de inscribir en el escudo las *res gestae* de la guerra cuyo final favorable la estatua conmemoraba. Este tipo escultórico se creía, entonces, derivado de una escultura famosa de Afrodita creada en el siglo IV a. C. del que la estatua brescia-



PROYECTO DE NAVARRO BALDEWEG PARA LA EXPOSICIÓN DE LA VICTORIA DE BRESCIA.

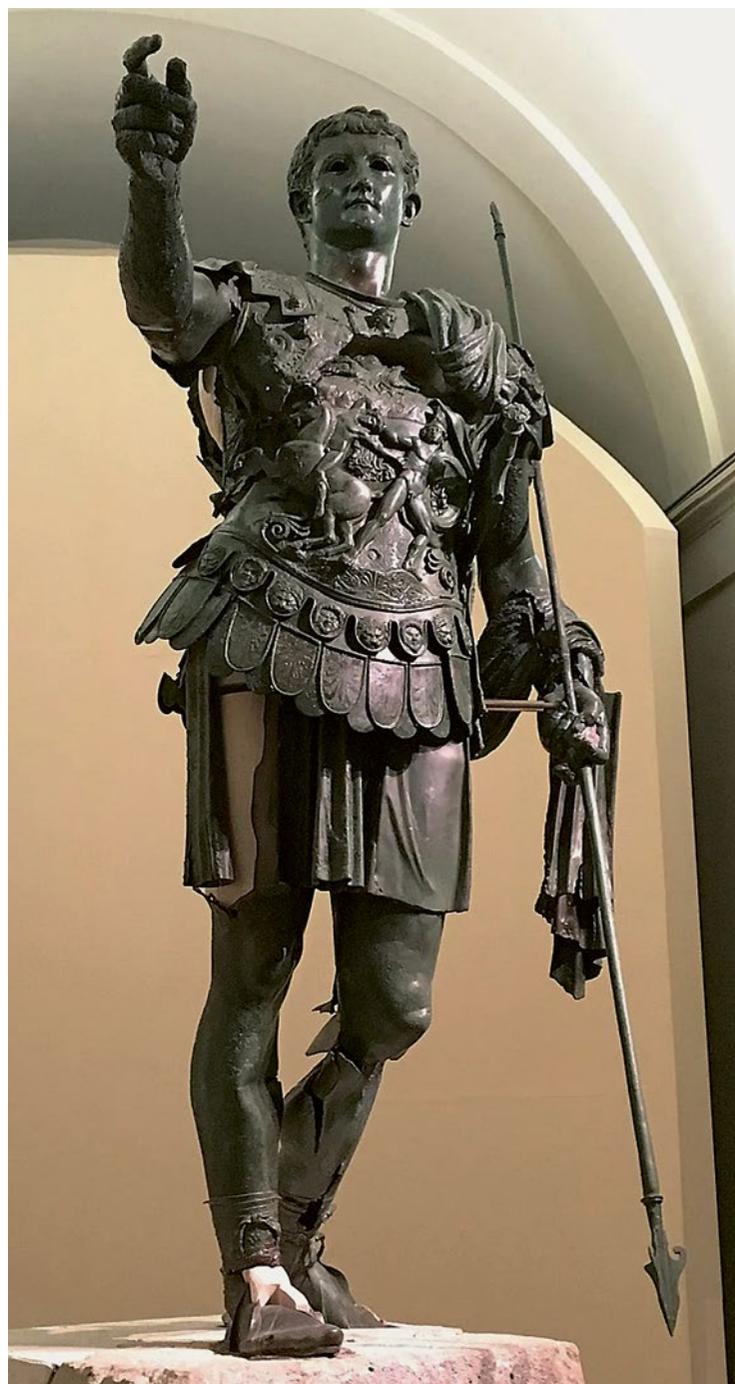
na sería una adaptación de época de Vespasiano. Reconstruida así pasó a ser, no solo un orgullo local, sino incluso todo un símbolo político de la Italia del Risorgimento; Napoleón III mandó hacer una copia exacta para su disfrute, Gabriele d'Annunzio admiraba esta obra antigua y Giosuè Carducci le dedicó su poema *Alla Vittoria*²⁴...

Sin duda es una obra romana del segundo cuarto del siglo I d. C. de extraordinaria calidad y trasunto adaptado de un prototipo original de época helenística que algunos autores creen sería el de la Afrodita Urania tipo Cirene, una creación de las escuelas de Rodas o Alejandría de hacia 250 a. C. y que representaba a Afrodita observando su reflejo en el escudo de Ares que sostenía entre sus manos²⁵. Una copia del siglo II d. C., hallada en Turquía en los años ochenta del pasado siglo, muestra a la Victoria, como en el ejemplar bresciano, vestida con un chitón sostenido sobre sus hombros y las piernas envueltas en un himation y escribiendo en el escudo con su mano derecha una dedicatoria a una deidad, un acto muy propio de la mentalidad militar romana que consistía en dedicar las armas del enemigo a los dioses que les ayudaban en sus campañas guerreras. La estatua de Brescia es variante de la Afrodita de Capua (sus cabezas son

idénticas)²⁶, una representación semidesnuda de la diosa del amor representada mientras admira su ideal cuerpo reflejado en el espejo que sostiene²⁷. Paolo Moreno opinó que la estatua de Brescia era un original griego al que se le añadieron las alas en época romana para usarla con la simbología de la victoria; incluso, la identificó con la famosa Afrodita del Acrocorinto, que puede sea la misma descrita por Apolonio de Rodas en un poema de sus Argonáuticas (c. 240 a. C.) y que desde Corinto habría traído Lucio Mummio junto al numeroso grupo de obras artísticas que condujo hasta Roma tras el saqueo de la ciudad griega en el 146 a.C.²⁸. Hay quien apuntó la posibilidad de que Augusto la trajera desde Alejandría tras su conquista de Egipto el 31 a.C. y que la donara a la ciudad al tiempo que le concedía el estatuto de colonia; más bien se tiende actualmente a considerarla como un exvoto colocado en el templo capitolino de la ciudad en época de Vespasiano, momento de la edificación de ese edificio en el foro de Brixia.

En los últimos años, Marcello Barbanera, asimismo, había trabajado afanosamente con el comité constituido para celebrar en 2019 en Amelia, su segunda residencia, el bimilenario de la muerte de Germánico en Epidafne, cerca de Antioquía, el 10 de octubre del 19 d.C. en pleno apogeo de su carrera política. Esa celebración se justificaba porque en el verano de 1963 se encontró de modo fortuito, no lejos de la Porta Romana de Amelia, una excepcional estatua *thoracata* de bronce, que debió superar en algunos centímetros los 2 m. alt., del sobrino e hijo adoptivo de Tiberio y su previsto sucesor. Se ha supuesto que el lugar del hallazgo debe corresponder al *campus* de las afueras de Armeria donde, quizá, realizaban ejercicios gimnásticos y prácticas militares los jóvenes de aquella ciudad romana. La escultura, tras unas largas tareas de restauración y montaje²⁹ realizadas por los restauradores Anna Eugenia Feruglio, Enrico Baldelli y Aloisia Botti, que aportaron datos importantes sobre este bronce obtenido por la técnica de la cera perdida³⁰, se expone des-

de 2011 sobre una base cuadrada de travertino unida a la suya original en el Museo Civico Archeologico de Amelia tras haber estado en años anteriores en Perugia en el Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria en el que ha quedado una excelente reproducción de la pieza. Con motivo de ese bimilenario durante todo el año se celebraron en la localidad umbra una variada serie de actividades culturales de gran calidad, una interesante exposición interactiva comisariada por Barbanera y realizada con sugerentes instalaciones por la empresa de proyectos multimedia Katatexilux y, entre los días 24 y 25 de mayo de 2019, un importante congreso internacional sobre *Germánico Cesare... a un passo dall'Impero* que tuvo como prólogo una conferencia de Valerio Massimo Manfredi y cuya intervención inaugural corrió a cargo del profesor Barbanera. Más tarde, se colocó en el Museo una nueva vitrina donde se exponen los fragmentos de bronce originales que no pudieron ser añadidos en la restauración de la estatua. A poco de su hallazgo ya se vio que el representado lo había sido con un tipo de retrato muy similar al del Germánico de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, es decir, del tipo llamado de Gaii³¹. El ejemplar de Amelia³² representa al joven príncipe de pie, con la cabeza ligeramente girada hacia la derecha y vestido como *imperator* con una coraza que cubre su torso y, con pose policletea, apoya el peso del cuerpo en la pierna derecha adelantada, mientras la contraria está en reposo y ligeramente doblada por la rodilla. Con actitud triunfal parece arengar a sus tropas elevando al frente el brazo derecho con el gesto de la *adlocutio* y en el izquierdo, que está doblado por el codo, sujeta con su mano una lanza. A la izquierda del pecho, bajo la axila, amarrado con un *cingulum* cuelga un *balteus* en el que está envainada la simbólica espada de parada, el *parazonium*. Bajo la coraza viste un ligero *colobium*, túnica cuya parte inferior cubre la mitad de sus muslos a modo de faldellín y de la que sobresalen sus anchas bocamangas bajo los hombros. Lleva plgado sobre el hombro izquierdo



ESTATUA LORICATA DE GERMÁNICO. AMELIA, MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO.

el *paludamentum* que cae por la espalda y se recoge doblado en el antebrazo. Sus pies se cubren con unos delgados *calcei patricii* sujetos con tiras de cuero enrolladas por encima de los tobillos y cuyos extremos caen a lado y lado después de anudarse sobre el empeine. Por arriba, la coraza cuelga de los hombros mediante sendos *humerales* abotonados, del que solo se ve el derecho



DETALLE DE LA CORAZA DEL GERMÁNICO DE AMELIA.

cubierto de una delicada y geometrizable decoración vegetal. El borde inferior de la loriga sigue la curva anatómica del bajo vientre con una línea bien marcada de la que cuelgan *lambrequines* semicirculares decorados con máscaras que alternan cabezas frontales de carneros con otras de sátiros y bajo los que hay una serie de *pteryges* superpuestos y en forma de lengüeta decorados con palmetas damasquinadas. Tanto el frente del peto de esta *lorica musculata* como su trasera se decoran con unos muy simbólicos relieves: en la espalda, aunque bastante deterioradas, se reconocen dos figuras femeninas vestidas de túnica corta y que flanquean un candelabro; en los costados, sendas victorias aladas vuelan hacia el centro de la coraza en cuyo frontal, entre

estilizados roleos vegetales, se desarrolla una espectacular decoración en relieve. Bajo el cuello, y puede que, como una referencia al poder de Roma en los mares, emerge Escila de una serie de olas que se han tratado con técnica de damasquinado; el monstruo marino levanta su brazo derecho en el acto de lanzar una piedra a sus víctimas y su torso se eleva rodeado por los protomos de una jauría de perros que le envuelven. Debajo, en el centro del peto, un relieve de exquisita factura reproduce la escena homérica de la emboscada de Aquiles a Troilo, el hijo de Hécuba y Príamo³³. Aquiles, desnudo, con clámide al vuelo sobre sus hombros, cubierta su cabeza, que gira hacia la izquierda, con un casco ático de alta cimera y sosteniendo un escudo circular con la mano izquierda, agarra con su diestra por los cabellos al joven Troilo intentando derribarlo del caballo que monta. El príncipe troyano, que va igualmente desnudo, calzando botas altas y cubierto únicamente por una clámide sujeta al cuello, intenta en vano huir levantando los brazos mientras su corcel encabritado levanta al aire sus patas delanteras. Se ha opinado que esta escena es una metafórica referencia a las victorias orientales de Germánico, así como una alusión al mítico origen troyano de la familia del homenajeado. El trágico y prematuro final de Troilo podría, además, aludir a una comparación de Germánico con Alejandro Magno³⁴, por la temprana muerte de ambos con similar edad, por la cercanía de los lugares minorasiáticos por ellos frecuentados y, en fin, por sus victoriosas hazañas guerreras, parangón del que se hizo eco Tácito: «*et erant qui formam, aetatem, genus mortis ob propinquitatem etiam locorum in quibus interiit, magni Alexandri fatis adaequant* (Ann., II, 73)».

En los diversos análisis arqueométricos dedicados a la pieza, llamó la atención que el mal encaje de la cabeza y unos inadecuados puntos de soldadura en el sitio donde la base del cuello se une al tronco parecían indicar que se estaba ante un reaprovechamiento del cuerpo thoracato. Se ha apuntado que originalmente lle-



RETRATO DEL GERMÁNICO DE AMELIA.

varía el retrato de Calígula y que la colocación del de Germánico debió hacerse ya en época de Claudio tras el asesinato y *damnatio memoriae* de Calígula; incluso, que es una obra helenística³⁵ y, además, que por el singular mensaje de la decoración de la coraza, Pollini ha lanzado la teoría de que originalmente la estatua representaría al rey Mitrídates VI, que en su guerra contra Roma consta que se consideraba un nuevo Aquiles; tras su derrota, Sila llevaría la estatua a Roma y quizá el retrato del rey del Ponto se sustituiría por el de ese general romano³⁶; andando el tiempo, se le cambiaría por la efigie de Calígula a la que debió sustituir esta de Germánico, su padre, encontrada en Amelia.

Nero Claudius Drusus Germanicus era hijo de Druso el Mayor, hermano de Tiberio, y de Antonia la Menor, hija de Marco Antonio, y estuvo casado con la nieta de Augusto, Vipsa-

nia Agripina, nacida del matrimonio de su hija Julia y de Agripa. Cuando el año 4 d.C. Augusto adoptó a Tiberio, el hijo de su esposa Livia, obligó a éste, a su vez, a convertir a Germánico en su hijo adoptivo como una manera de designarle futuro sucesor. Germanico gozó de gran popularidad, como atestiguan diversas fuentes literarias y numerosos epígrafes griegos y latinos y, sobre todo, los especiales honores fúnebres que se le tributaron tras su prematura muerte durante sus campañas de Oriente el 10 de octubre del 19 d.C. a la edad de 34 años. Con los siguientes emperadores julio-claudios su recuerdo siguió muy vivo, no en balde era el padre de Calígula (36-41 d.C.) y el hermano de Claudio (41-54) quien, a su vez, estuvo casado con la hija de Germánico, Agripina la Menor (15-59 d.C.), la madre de Nerón. De esos honores fúnebres que oficialmente se decretaron en memoria

de Germánico han llegado a nosotros numerosos testimonios como el de Tácito (*Ann.*, II, 83) o los de la *Tabula Hebana*, la *Tabula Tifernas Tiberina* y, en nuestra tierra andaluza, la *Tabula Siarensis*. La *Tabula Hebana* se encontró casualmente en 1947 durante unas faenas agrícolas en el lugar de Le Sassaie, en Magliano, la antigua Heba, de ahí el nombre por el que conocemos a este bronce jurídico.

Se guarda en el Museo Archeologico e d'Arte della Maremma en Grosseto y su texto trata de diversos aspectos de carácter político, así como refiere algunos de los honores que se debían tributar anualmente en memoria de Germánico al que Tiberio concedió de modo análogo «a los que Augusto había estipulado para sus otros presuntos y malogrados sucesores los césares Cayo y Lucio»³⁷. El texto de la *Tabula Tifernas Tiberina*, que se expone en Perugia, en el Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria, se encontró en 1966 a orillas del río Tíber cerca de la localidad umbra de Città di Castello y lleva un texto referido a los honores decretados por el Senado que se debían rendir a Germánico mencionando el arco marmóreo con la decoración estatuaria que en su memoria se le dedicó en Roma, en el Circo Flamínio³⁸. Era este uno de los honores fúnebres que se le tributaron a fin de mantener vivo el recuerdo de sus hazañas, lo mismo que otros dos arcos más que se levantaron para honrarle, uno, a orillas del Rin junto al túmulo en honor de su padre Druso, y otro, en Siria, en el sagrado Monte Amano y a los que mencionan los textos inscritos en estos bronce que estamos refiriendo³⁹. La *Tabula Siarensis*, conservada en dos fragmentos en el Museo Arqueológico de Sevilla, se encontró en 1982 en el lugar llamado Torre del Águila o La Cañada a unos 15 km de Utrera (Sevilla), un lugar que se viene identificando con la colonia de Siarum. Este bronce, igualmente, contiene un texto con parte de las disposiciones referidas a las honras fúnebres que habían de dedicarse a Germánico, entre ellas la erección de aquellos tres arcos que debían elevarse a su memoria⁴⁰. También se ha

creído que de un documento jurídico similar es un pequeño fragmento escrito en bronce encontrado en las ruinas de Carissa Aurelia en el término municipal de Bornos (Cádiz)⁴¹. Y prueba evidente del luto popular y de la intranquilidad social provocados por las extrañas circunstancias que rodearon la muerte del popular Germánico, del que llegó a rumorearse que podría haber sido envenenado con la aquiescencia del mismo Tiberio, lo que comentaron varios escritores de su tiempo.

En medio de estas tensiones y sin duda para alejar a Tiberio de toda sospecha en aquel crimen⁴², se relacionó con la muerte de Germánico a Cneo Calpurnio Pisón, que era el gobernador de la provincia de Siria cuando aquél falleció. Antes de que el Senado le sentenciara, Cneo Pisón se suicidó, al tiempo que fue absuelta de aquellos cargos su esposa Plancina, la amiga y protegida de Livia, la madre del emperador. De todo ello da cuenta detallada el senado consulto hecho público a fines del año 20 d. C. y de cuyo contenido contamos con una excepcional documentación epigráfica en bronce encontrada en varios lugares de la Bética⁴³ y conservada en el Museo Arqueológico de Sevilla⁴⁴. En ese centro se expone la excepcional tabla (copia «A») fragmentada, aunque completa, con cuatro columnas del texto de este *senatus consultum* que se dijo haber sido encontrada en Las Herrizas (El Saucejo, Sevilla), el mismo sitio donde aparecieron las tablas de la lex Irnitana, pero que, con mayor seguridad, parece proceder del lugar llamado Torre del Águila o La Cañada en el término municipal de Utrera (Sevilla). A la conocida como copia «B» corresponden cuatro fragmentos de otra tabla de bronce hallada en el sitio conocido como El Tejar, cerca del río Genil en Benamejé (Córdoba), mientras las copias «C», «D», «E» y «F» son pequeños fragmentos escritos en bronce que proceden del mercado de antigüedades lo que impide conocer sus lugares exactos de hallazgo⁴⁵. A ellas se podría unir un fragmento del inicio de otra tabla de bronce similar en-

contrado, al parecer, cerca de Martos (Jaén) y que se guarda en la colección arqueológica del Colegio San Antonio de Padua de esa localidad⁴⁶. Todos estos excepcionales documentos son meridiana prueba del interés que tuvo Tiberio en que se conocieran las honras ofrecidas en memoria de su sobrino y heredero, «quien nunca debió morir», testimonios destinados a extender su recuerdo en Roma y las provincias, como debieron de igual modo serlo —y con igual intencionalidad— las muchas estatuas que representarían al llorado príncipe julio-claudio y una de las cuales debió ser la de Amelia. El numeroso grupo de documentos que indican que las principales dedicaciones a la memoria de Tiberio se hicieron poco después de su muerte, la mayoría tras el s. c. del 20 d.C. cuando, tras la llegada a Roma de sus cenizas y su colocación en el Mausoleo junto a las de Augusto, el Senado —según cuenta con detalle Tácito en el capítulo 83 del libro segundo de sus *Anales* y algunos de los epígrafes que hemos referido— decretó los diversos ss.cc. para que se rindieran al difunto aquel conjunto de honores fúnebres, se le dedicaran monumentos y estatuas y que su nombre y gestas se inscribieran en epígrafes públicos a lo largo de todo el Imperio⁴⁷. En ese momento, en torno al 20 d. C., dentro de esa serie de honores ofrecidos *post mortem* a Germánico debió colocarse en el *campus* de Armeria esa magnífica estatua de bronce a la que Marcello Barbanera prestó tan especial atención⁴⁸. Y como agradecimiento por su meritoria labor en los actos del bimilenario, a punto de cumplirse un año de su muerte, en el Museo Civico Archeologico de Amelia el 11 de marzo de 2023 se ha celebrado una emotiva ceremonia en la que, en presencia de familiares y colegas universitarios, las autoridades municipales de Amelia han inaugurado una placa que une el nombre del desaparecido profesor con la sala del museo donde el Germánico se expone y que dice: «Sala Marcello Barbanera, archeologo, docente universitario, studioso del mondo antico. Anno 2022». ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 BARBANERA, M. (2003): *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Milán, Skira: 398; BIANCHI BANDINELLI, R. (1996): *Dal diario di un borbese e altri scritti*, Roma, Editori reuniti: 372. Esta nueva edición a cargo de Marcello Barbanera, lleva un prefacio de Andrea Carandini y contiene, además, los «diari inediti 1961-1974».
- 2 BARBANERA, M.-BRAINI, M.-CALOSI, M.-CIVETTA, R.-CLEMENTI, J.-DEVOTO, C.-FALCONE, A.-LOMBARDI, A.-TADDEI, A. (2022): «Elaiussa Sebaste, relazione sulla campagna di scavo 2021», *Scienze dell'Antichità*, 28/1: 3-37.
- 3 BARBANERA, M. (1995): *Il Guerriero di Agrigento. Una probabile scultura frontonale del museo di Agrigento e alcune questioni di archeologia siceliota*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- 4 BARBANERA, M. (2011) *Originale e copia nell'arte antica. Origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo*, Mantova, Tre Lune Edizioni; ID. (2016): *Original und Kopie. Bedeutungs- und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der klassischen Archäologie*, Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft (Akzidenzen 17), Stendal.
- 5 BARBANERA, M. (2004): *Storia del Arte antica. Tendenze*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Col. Archeologia.
- 6 BARBANERA, M.-FRECCERO, A. *et alii* (2008): *Collezione di antichità di Palazzo Lancellotti ai Coronari. Archeologia, Architettura, Restauro*, (Studi miscellanei 34), Roma, L'Erma di Brestneider.
- 7 BARBANERA, M. (1998): *L'archeologia degli italiani*, Roma, Editori Riuniti; ID. (2015): *Storia dell'archeologia classica in Italia. Dal 1764 ai giorni nostri*, Roma, Laterza.
- 8 BARBANERA, M.- CELIA, E. (2015): *L'archeologia come strumento di coscienza civica. Paolo Orsi e Armando Lucifero pionieri della ricerca archeologica in Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- 9 BARBANERA, M. *et alii* (2000): *Ranuccio Bianchi Bandinelli e il suo mondo*. Catalogo della mostra Roma-Siena, Santo Spirito (Ba), Edipuglia; BARBANERA, M. (2003): *cit supra.*; ID., (2009): *L'occhio dell'archeologo. Ranuccio Bianchi Bandinelli nella Siena del primo '900*, Milán, Silvana.
- 10 ARIAS, P. E. (1976): *Quattro archeologi del nostro secolo: Paolo Orsi, Biagio Pace, Alessandro Della Seta, Ranuccio Bianchi Bandinelli*, Biblioteca di Studi Antichi, Pisa, Giardini Edizioni: 64-100; GUERRINI, L. (1976): «Leggendo le pagine di Paolo Enrico Arias: Quattro archeologi del nostro secolo», *Archeologia Classica*, 28: 302-309.

- 11 BARBANERA, M. (2008): «The Impossible Museum: Exhibitions of Archaeology as Reflections of Contemporary Ideologies», en Schlanger, N.-Nordbladh, J. (eds.), *Archives, Ancestors, Practices. Archaeology in the Light of Its History*, Londres: 172-175; ID. (2012): *Il Museo impossibile. Storie archeologiche: istituzioni, uomini, idee*, Ariccia, Aracne edizioni.
- 12 BARBANERA, M. (1995): *Università di Roma «La Sapienza»*. Museo dell'Arte Classica. Gipsoteca, vol. 1, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato; BARBANERA, M.-VENAFRO, I. (1993): *I musei dell'Università «La Sapienza»*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- 13 BARBANERA, M. (2013): *The Envy of Daedalus. Essay on the Artist as Murderer* (Morphomata Lectures Cologne), Köhlh, Wilhelm Fink Verlag; ID. (2018): *Figure del corpo nel mondo antico*, Perugia, Aguaplano Libri.
- 14 BARBANERA, M. (2016): *Il corpo fascista. Idea del virile fra arte, architettura e disciplina*, Perugia, Aguaplano Libri.
- 15 BARBANERA, M. (2018): «Forme del classico e pratiche archeologiche nell'arte contemporanea», en Gallo, F.-Storini, M. C. (eds.), *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, Studi e ricerche. Studi umanistici, serie Arti, Roma, Sapienza Università: 23-31.
- 16 SERLORENZI, M.-BARBANERA, M.-PINELLI, A. (2019): Il classico si fa pop. *Di scavi, copie e altri pasticci*, Mostra, (Roma, 13 dicembre 2018-7 abril 2019), Milán, Electa.
- 17 AA. VV. (2016): *Michelangelo Pistoletto. Terzo paradiso. La mela reintegrata*, Milán, Electa.
- 18 BARBANERA, M. (ed.) (2009): *Relitti riletti. Trasformazione delle rovine e identità culturale*, Turín, Bollati Boringhieri; ID. (2013): *Metamorfosi delle rovine*, Milán, Mondadori Electa.
- 19 BARBANERA, M.-CAPODIFERRO, A. (2015): *La forza delle rovine*, Milán, Electa.
- 20 BARBANERA, M. (2018): «A banchetto con Dioniso. Il programma iconografico dei mosaici della Villa dei Mosaici di Spello», en Cavalieri, M.-Boschetti, C. (eds.), *Multa per aequora. Il polisemico significato della moderna ricerca archeologica. Omaggio a Sara Santoro*, Louvain, Presses universitaires de Louvain: 613-642.
- 21 BERGMANN, M. (1977): *Studien zum römischen Portrait des 3. Jahrhunderts n. Cbr.*, *Antiquitas* 3. 18: 107 ss., 180 ss., n. 440-441, láms. 32.4; 33,3-4; 34. 2.
- 22 CANTINI, F.-SCHERILLO, A.-FEDRIGO, A.-GALEOTTI, M.-CAGNINI, A.-PORCINAI, S.-PATERA, A.-MORANDINI, F.-GRAZZI, F. (2023): «The Vittoria Alata from Brescia: a combined neutron techniques and SEM-EDS approach to the study of the alloy of a bronze Roman statue», *Journal of Archaeological Science: Reports*, 51: 104-112.
- 23 BARBANERA, M. (2021): «La Vittoria alata di Brescia; destrutturazione interpretativa e dati concreti», en Patera, A.-Morandini, F. (eds.), «Necessitano alla Vittoria Alata le cure dei restauratore». *Studi, indagini e restauro del grande bronzo di Brescia*, Florencia, Edizioni Edifir: 49-55; ID. (2021): «Nike e Vittoria, la personificazione della Vittoria in Grecia e a Roma», en *La Vittoria alata di Brescia*, en Morandini, F.-Patera, A., *La Vittoria alata di Brescia: non ho visto nulla di più bello*, Milán, Skira: 120-121.
- 24 BARBANERA, M. (2021): «La Vittoria Alata: religione, politica e immagine», en Morandini, F.-Patera, A., *La Vittoria alata di Brescia: non ho visto nulla di più bello*, Milán, Skira: 109-119.
- 25 HÖLSCHER, T. (1970): «Die Victoria von Brescia», *Antike Plastik*, 10, Berlin: 67-80.
- 26 KNEILL, H. (1993): *Die Aphrodite von Capua und ihre Repliken*, *Antike Plastik*, 22: 117-139.
- 27 BARBANERA, M. (2021): «Arte greca e gusto romano: l'inganno Afrodite-Vittoria», en *La Vittoria alata di Brescia cit.*: 124-125.
- 28 MORENO, P. (2002): «Iconografia e stile della Vittoria di Brescia», en Rossi, F. (ed.), *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studie restauri*, Milán: 119-157.
- 29 FERRUGLIO, A.E.-DE RUBERTIS, R.-SOLETTI, A. (eds.) (1988): *Il volto di Germanico. A proposito del restauro del bronzo. Catalogo della mostra, Amelia Palazzo Petrucci ottobre 1987*, Soprintendenza Archeologica per l'Umbria, Roma, Cedis Edit.
- 30 SALCUNI, A. (2014): «Le incongruenze della statua loricata di Germanico da Amelia. Note sull'uso di modelli parziali nella produzione di grande plastica in bronzo in época romana», en F. Kemmers-Th. Maurer-B. Rabe, *Lege Artis. Festschrift für Hans-Markus von Kaenel*, Bonn: 129-144.
- 31 FITTSCHEN, K. (1987): «I ritratti di Germanico», en Bonamente, G.-Segolini, M. P. (eds.), *Germanico. La persona, la personalità, il personaggio. Atti del Convegno Macerata-Perugia, 9-11 mayo 1986*, Roma, Giorgio Brestneider: 205-218; CIOTTI, U. (1987): «La testa ritratto di Germanico de Amelia», en Bonamente, G.-Segolini, M. P. (eds.), *o. c.*: 233-238; GRASSIGLI, G. L. (2020): «Iconografia della speranza e del ricordo», en Cristofoli, R.-Galimberti, A.-Rohr Vio, F. (eds.), *Germanico nel contesto político di età Giulio Claudia: la figura, il carisma, la memoria* (Perugia 21-22 Novembre 2019), Roma-Bristol, L'Erma di Brestneider: 187-219.
- 32 MANCONI, D. (2002): «Statua di Germanico», en *Bronzi e marmi della Flaminia. Sculture romane a confronto*, Modena: 133-135; VALERI, C. (2005): *Marmora*

- Phlegraea. Sculture del Rione Terra di Pozzuoli, Roma, L'Erma di Brestchneider: 152, fig. 164; ROCCO, G. (2008): «La statua bronzea con ritratto di Germanico da Ameria, Umbria», *Mem. Linc.* 23/2: 477-750; CADARIO, M. (2011): «Statua loricata di Germanico», en La Rocca, E.-Parisi Presicce, C.-Lo Monaco, A., *Ritratti: Le tante facce del potere*, Roma, Mondo Mostre: 228-229.
- 33 BESCHI, L. (1994): «Un guerriero bronzeo da Oderzo (TV)» en Scarfi, B. B. (ed.), *Studi di Archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, Roma, L'Erma di Brestchneider: 279-290.
- 34 CRESCI MARRONE, G. (1987): «Germanico e l'imitatio Alexandri in Oriente», en Bonamente, G.-Segoloni, M.P. (eds.), *Germanico: la persona, la personalità, il personaggio nel bimillenario dalla nascita. Atti del Convegno (Macerata-Perugia, 9-11 maggio 1986)*, Roma: 67-77.
- 35 ROCCO, G. (2008): «Il 'Germanico' di Ameria: Un bronzo ellenistico tra Grecia e Roma», *BdA*, 145: 1-28.
- 36 POLLINI, J. (2017): «The Bronze statue of Germanicus from Ameria (Amelia)», *American Journal of Archaeology*, 121: 425-437.
- 37 MONTENEGRO DUQUE, A. (1951): «La Tabula Hebana», *Revista de Estudios Políticos*, 60: 119-140; LEBEK, W. D. (1988): «Kritik und Exegese zu Tab. Heb. cap. 5 (Z. 50-54) und Tac. Ann. 2, 83, 1», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 73: 275-280; FRASCHETTI, A. (1988): «La Tabula Hebana, la Tabula Siarensis e il iustitium per la morte di Germanico», *Mélanges de l'École française de Rome*, 100/2: 867-889.
- 38 CIPOLLONE, M. (2012): «Un fragmento del 'Senatus Consultum de Honoribus Germanici' al Museo Archeologico di Perugia», *Epigraphica*, 74: 83-107; ID. (2013): «Ora possiamo chiamarla 'Tabula Tifer-natis Tiberia'», *Epigraphica*: 502; ROSETTO, P. C. (2013): «Roma. L'arco di Germanico in circo Flaminio: nuove acquisizioni topografiche», *Atlante tematico di topografia antica*, 23: 139-148.
- 39 LEBEK, W. D. (1987): «Die drei Ehrenbögen für Germanicus: Tab. Siar. frg. I, 9-34; CIL, VI, 31199 a 2-17», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 67: 129-148.
- 40 GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J.-FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1981): «Tabula Siarensis», *Iura*, 32: 1-36; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (1984): «Tabula Siarensis, Fortunales Siarenses et municipia civium Romanorum», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 55: 55-100; ARCE MARTÍNEZ, J. (1984): «Tabula Siarensis: primeros comentarios (I)», *Archivo Español de Arqueología*, 57: 149-154; GASCOU, J. (1986): «La Tabula Siarensis et le problème des municipes romains hors d'Italie», *Latomus*, 45/3: 541-554; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J.-ARCE MARTÍNEZ, J. (eds.) (1988): *Estudios sobre la Tabula Siarensis*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, 9; SÁNCHEZ-OSTIZ GUTIÉRREZ, A. (1999): *Tabula Siarensis. Edición, traducción y comentarios*, Pamplona; GONZÁLEZ, J. (1999): «Tacitus, Germanicus, Piso, and the Tabula Siarensis», *AJPb*, 120: 123-142.
- 41 GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (2003): «Un nuevo fragmento de la tabula Hebana», *Archivo Español de Arqueología*, 73: 253-257.
- 42 RAPKE, T. T. (1982): «Tiberius, Piso and Germanicus», *ACL*, 25: 61-69; RICHARDSON, J. (1997): «The Senate, the Courts, and the SC de Cn. Pisone Patre», *Classical Quarterly*, 47: 510-518; BARNES, T. (1998): «Tacitus and the Senatus Consultum de Cn. Pisone Patre», *Phoenix*, 52: 125-148; BODEL, J. (1999): «Punishing Piso», *American Journal of Philology*, 120: 43-63; GONZÁLEZ, J. (2013): «Las relaciones de Germánico y Tiberio según el relato de Tácito», en Cid López, R. M^a-García Fernández, E. B.(eds.), *Debita verba: Estudios en homenaje al profesor Julio Mangas Manjarrés*, vol. 1, Madrid: 699-710.
- 43 CABALLOS RUFINO, A.- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F.- ECK, W. (1994): «Senatus consultum de Cn. Pisone Patre: informe preliminar», *Actas II Congreso de Historia de Andalucía. Córdoba, 1991. Historia Antigua*, Córdoba, Instituto de Historia de Andalucía: 159-172; IIDD. (1994): «Nuevas aportaciones al análisis del S.C. de Cn. Pisone patre», en Ordóñez Agulla, S.- Sáez Fernández, P. (eds.), *Homenaje al profesor Francisco J. Presedo Velo*, Sevilla: 319-332; ECK, W.- CABALLOS RUFINO, A.- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1997): «El senatus consultum de Cn. Pisone Patre», en Arce Martínez, J.-Ensoli, S.-La Rocca, E. (eds.), *Hispania romana: Desde tierra de conquista a provincia del Imperio*, Roma: 215-222; SUERBAUM, W. (1999): «Schwierigkeiten bei der Lektüre Des SC de Cn. Pisone Patre durch die Zeitgenossen um 20 n. Ch., durch Tacitus und durch heutige Leser», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 128: 213-234; CABALLOS RUFINO, A. (2002): «El senadoconsulto de Cneo Pison padre», en Rodà de Llanza, I.- Comes, R. (eds.), *Scripta manent. La memoria escrita de los romanos*, Barcelona: 78-109; LAMBERTI, F. (2006): «Questioni aperte sul SC. de Cneo Pisone Patre», en Silvestrini, M.-Spagnuolo, T.- G. Volpe, G., *Studi in onore di Francesco Grelle*, Bari: 139-148.
- 44 FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (2000): «Tabulae Hispanenses. Grandeza y miseria de los últimos descubrimientos epigráficos en bronce de la Bética», en Frascetti, A. (ed.) (2000): *La commemorazione di Germanico nella documentazione epigrafica. Tabula hebana e tabula siarensis. Convegno Internazionale di Studi Cassino 21-24 Ottobre 1991, Saggi di Storia Antica*, 14, Roma, L'Erma di Brestchneider: 33-44.
- 45 ECK, W.-CABALLOS RUFINO, A.-FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1996): *Das senatus consultum de Cn. Pisone*

patre, Vestigia, 48, Múnich, C.H. Beck; CABALLOS RUFINO, A.-ECK, W.-FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1996): *El senadoconsulto de Gneo Pisón padre*, Sevilla, Universidad Sevilla, Ediciones especiales, núm. 18. Cfr. la edición crítica, la traducción al español y los problemas de la cronología referida en el texto en CANTO, A. (2000): *Hispania Epigraphica*, 6, núm. 881: 291-325.

- 46 STYLOW, A. U.-CORZO PÉREZ, S. (1999): «Eine neue Kopie des senatus consultum de Cn. Pisone patre», *Chiron*, 29: 23-28.
- 47 GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (2017): «Monumenta Memoriae Germanici Caesaris: Tabula Siarensis et Lex Valeria Aurelia», en Iglesias Gil, J. M.-Ruiz-Gutiérrez, A. (eds.), *Monumenta et memoria. Estudios de epigrafía romana*, Roma, Edizioni Quasar: 117-142; ID. (2020): «Los honores fúnebres de Germánico César. Releyendo a Tácito y los textos epigráficos», en González, J.-Bermejo Meléndez, J. (eds.), *Germanicus Caesar: entre la historia y la leyenda*, Huelva: 99-124.
- 48 BARBANERA, M. (ed.) (2021): *Germanico Cesare a un passo dall'Impero*, Perugia, Aguaplano Libri. El volumen de las actas, aparte la introducción de Barbanera, contiene textos de Yann Rivière, Gian Luca Gregori, Francesco Camia, Mafalda Cipollone, Daniele Manacorda, Matteo Cadario, Stefano Tortorella, Francesca Cenerini, Massimiliano Papini, Annalisa Polosa, Alessandra Bravi, Alessandra Giumlia-Mair,

Emanuele Berti, Stefan Albl y Michele Napolitano. En este volumen hay importantes ensayos sobre la iconografía del retrato y la identificación del personaje, su análisis arqueométrico, aspectos del proceso de restauración, así como varios estudios sobre la documentación epigráfica griega y latina sobre el personaje, las propuestas arquitectónicas del espacio para la exposición de la estatua y sobre la visión histórica de la figura del personaje a través de la literatura moderna, la pintura, la música o la ópera. Su repentino fallecimiento impidió al profesor Barbanera ver editado el volumen, coordinado por él junto con Ada Caruso y Roberto Nicolai, *Diaspora. Migrazioni, incontri e trasformazioni nel Mediterraneo antico* (Roma, Quasar 2023) que son las actas del congreso de igual temática que organizaron los departamentos de Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo y de Scienze dell'antichità de la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università di Roma La Sapienza entre los días 2-3 de diciembre de 2021, reunión internacional en la que desde ámbitos muy diversos se trató el tema de los movimientos de población en el Mediterráneo en el amplio marco cronológico que va desde la época micénica a la Antigüedad tardía, y en el que se teorizó sobre los desplazamientos y la aculturación resultante del contacto de los recién llegados con las poblaciones autóctonas en varios de los casos estudiados.

EL CLIMA DE MÁLAGA Y EL TRATAMIENTO DE LA TUBERCULOSIS EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Elías de Mateo Avilés

LA TUBERCULOSIS, LA 'PESTE BLANCA' Y SUS ESTRAGOS EN EUROPA DURANTE EL SIGLO XIX

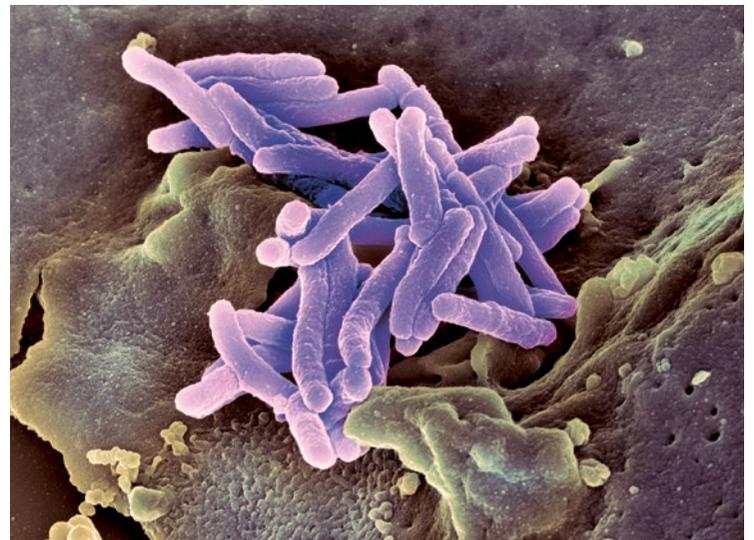
La reciente pandemia del Covid-19 ha puesto de actualidad el impacto de las enfermedades infecciosas en el devenir de la humanidad. Tradicionalmente se ha hablado y escrito mucho sobre la relevancia de contagios tales como las pestes bubónica y neumónica, la viruela, la fiebre amarilla, el paludismo, el cólera, la gripe, especialmente la que se generó en 1918, el Virus de Inmunodeficiencia Adquirida (VIH)... Pero otras, han sido objeto de menor atención por parte de los estudiosos como enfermedad de carácter endémico o pandémico. Tal es el caso de la tuberculosis, conocida durante siglos con el nombre de tisis.

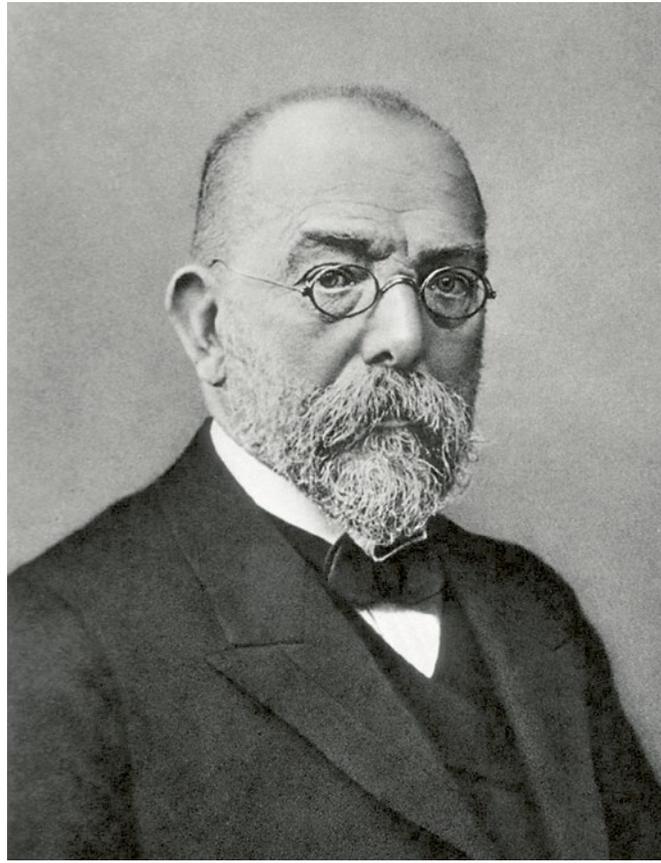
Producida por una bacteria, la *Mycobacterium tuberculosis* o bacilo de Koch, la tuberculosis en humanos afecta, generalmente, a los pulmones. Sus síntomas típicos se materializan en tos crónica con mucosidad que contiene sangre (hemoptisis), fiebre, sudores nocturnos y pérdida de peso. Muchas personas infectadas no muestran síntomas. Es lo que se conoce como tuberculosis latente. Si la infección se activa, el índice de mortalidad, si no se aplica tratamiento, es muy elevado. Por otra parte, resulta altamente contagiosa. Se transmite de una persona a otra a través del aire, de la tos, del estornudo, del esputo o, simplemente hablando.

Existen testimonios de la existencia de esta enfermedad desde el Neolítico. Y, más adelante en las primeras civilizaciones, como en el antiguo Egipto, Grecia y Roma, así como en las civilizaciones precolombinas, en China y en la India.

Su identificación médica y descripción científica no se llevó a cabo hasta principios del siglo XIX. Desde entonces se suceden los avances científicos aplicados al conocimiento de la naturaleza y al tratamiento terapéutico de la enfermedad. Así, la invención del estetoscopio por médico francés René Laënnec en 1816, revolucionó la forma de auscultación de los pacientes y la detección de esta patología, describiendo síntomas de lo que entonces se conocía como tisis pulmonar. Por su parte, el alemán Johann Lukas Schönlein denominó por primera vez a esta enfermedad con el nombre de tuberculosis en 1832, debido al aspecto que ofrecían, en las autopsias, los pulmones de las víctimas. Otro médico francés, Jean Antoine Villemin, en 1866, inoculó tejido tuberculoso en diversos

BACILOS DE LA TUBERCULOSIS.





IZQUIERDA: EL MÉDICO FRANCÉS RENÉ LAËNNEC, INVENTOR DEL ESTETOSCOPIO EN 1816, DERECHA: ROBERT KOCH DESCUBRIÓ LA BACTERIA QUE CAUSABA LA ENFERMEDAD EN 1882.

animales reproduciendo en ellos la enfermedad y demostrando que era transmisible.

Finalmente, el médico y microbiólogo alemán Robert Koch (1843-1910) descubrió que el bacilo o bacteria que recibió su nombre era la causa de esta enfermedad en 1882, y que la tuberculosis era infecciosa y transmisible a través del aire. Esto favoreció el desarrollo posterior de métodos de diagnóstico y de tratamientos eficaces. Y a invención de los rayos X en 1895 por el ingeniero mecánico y físico alemán Wilhelm Röntgen, facilitó el diagnóstico temprano y el seguimiento de la evolución de la enfermedad en los pacientes.

La palabra tisis (consunción), sinónimo de tuberculosis, es mencionada por primera vez por Hipócrates en el libro I del *Tratado Sobre Enfermedades*, como una patología fatal, que atacaba a la población de 18 a 30 años y que era una enfermedad hereditaria. También Galeno la describe como «ulceración de los pulmones, tórax o garganta, acompañada por tos, fiebre, y consunción del cuerpo por el pus». Hasta bien

entrada la segunda mitad del siglo XIX, la mayoría de los médicos, siguiendo a Hipócrates, creían que la tuberculosis era una enfermedad hereditaria. Otros facultativos, los menos, siguiendo las teorías del médico musulmán Avicena (980-1037), sostenían su carácter contagioso.

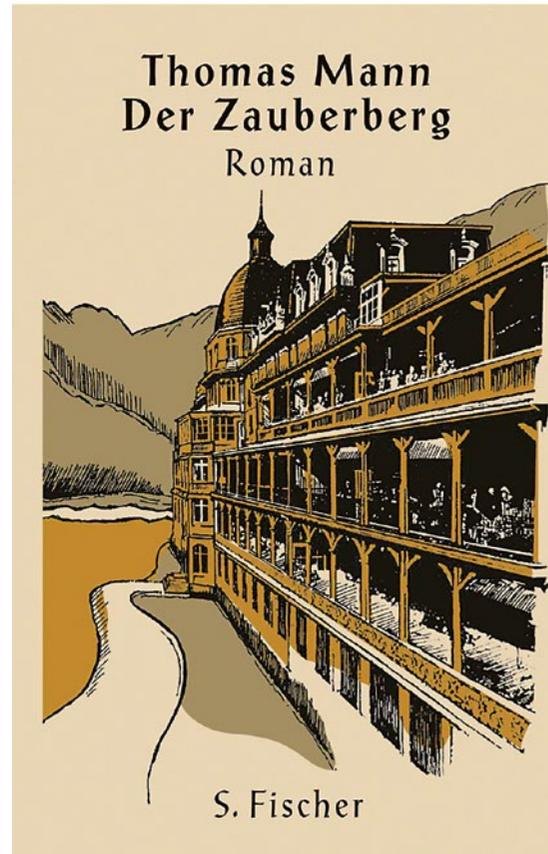
El inicio y desarrollo de la Revolución Industrial, primero en Inglaterra, y más adelante en el resto de los países de Europa occidental y en los Estados Unidos a partir de finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX coincidió con un aumento espectacular de los casos de tuberculosis, así como de la mortalidad provocada por esta patología. El desplazamiento masivo de los campesinos pobres a las ciudades para convertirse en obreros industriales, sus pésimas condiciones de vida que incluían hacinamiento, viviendas insalubres con falta de aireación e higiene llevaron a una situación en la que la tuberculosis se convirtió, más que en una pandemia persistente, en una enfermedad endémica y en uno de los mayores problemas de salud pública de la época.

En el siglo XIX, la tuberculosis mató aproximadamente a una cuarta parte de la población adulta de Europa occidental. Entre 1851 y 1910, alrededor de cuatro millones de personas murieron de tuberculosis en Inglaterra. A finales del siglo XIX, entre el 70% y el 90% de las poblaciones urbanas de Europa y América del Norte estaban infectadas, y alrededor del 80% de los individuos que desarrollaron tuberculosis activa murieron a causa de la misma. Se la llamó, entonces, «la ladrona de la juventud», porque la enfermedad provocaba una mayor tasa de mortalidad entre los jóvenes. También se le denominó como «consunción pulmonar», «peste blanca» y «muerte blanca», debido a la extremada palidez de los enfermos. En España, de los afectados se decía que estaban «enfermos del pecho».

En el ámbito de la cultura, de la literatura, e incluso, de la moda, la tuberculosis se vinculó con el Romanticismo. Se llegó a considerar que quién la padecía alcanzaba cimas de creatividad negadas a las personas sanas. Por otra parte, muchas mujeres jóvenes de clase alta palidecieron intencionalmente su piel con maquillaje y sufrieron con apretados corsés para lograr apariencia tísica.

Lord Byron escribió: «Me gustaría morir de tisis», contribuyendo a popularizarla como la enfermedad de los artistas. En Francia, se publicaron novelas cuyos protagonistas morían de tuberculosis, Como *Scènes de la vie de bohème* (1847), de Henry Murger; *La Dame aux camélias* (1848), de Alejandro Dumas hijo; *Les misérables* (1862), de Víctor Hugo; *Germinie Lacerteux* (1865) y *Madame Gervaisais* (1869), de los hermanos Goncourt. Las obras de Dumas y Murger, a su vez, inspiraron óperas magistrales, como *La traviata* (1853) de Giuseppe Verdi y *La bohème* de Giacomo Puccini. A los títulos anteriores habría que añadir, ya a principios del siglo XX, *Der Zauberberg* (*La montaña mágica*) (1924) de Thomas Mann.

Aunque esta patología afectaba de manera especial a las clases populares urbanas, también



THOMAS MANN INSPIRÓ LA TRAMA DE ESTA OBRA EN UN SANATORIO ANTITUBERCULOSO.

se cobraba numerosas víctimas entre las capas más altas de la sociedad. Así, fallecieron por su causa, entre otras muchas personas relevantes, el músico polaco Frédéric Chopin (1849), con 39 años; el poeta español Gustavo Adolfo Bécquer (1870), con 34 años; el rey Alfonso XII de España (1885), con 27 años; la duquesa consorte de Alba, Rosario de Silva y Gurtubay (1934) con 33 años y la actriz Vivien Leigh, protagonista de *Lo que el viento se llevó* (1967) con 53 años. También dramaturgos como Moliere en el siglo XVII. Y, entre los siglos XIX y XX, dos de las hermanas Brontë, el pintor Delacroix, el dramaturgo y médico Antón Chejov, el novelista y periodista George Orwell y el mismísimo Simón Bolívar entre otros muchos. Y también



IZQUIERDA: EN NOVELAS COMO LA DAMA DE LAS CAMELIAS DE A. DUMAS, LA PROTAGONISTA MORÍA DE TUBERCULOSIS. DERECHA: FREDERIC CHOPIN FALLECIÓ DE TUBERCULOSIS EN 1849.

cabe mencionar que sufrieron la enfermedad, aunque no murieron por su causa, el pintor noruego Edvard Munch y el novelista español Camilo José Cela¹.

EL CLIMA COMO PRIMERA TERAPIA CONTRA LA TUBERCULOSIS. LOS LUGARES RECOMENDADOS

La técnica del neumotórax o plombage (colapsar un pulmón infectado para que descansase y se autocurase) empleada ocasionalmente desde muy finales del siglo XIX, ofrecía muy pobres resultados. Tampoco resultó efectivo inocular a los enfermos una sustancia preparada por el propio Robert Koch en 1890 y que recibió el nombre de tuberculina. Era un extracto de glicerina de los bacilos de la tuberculosis. Al año siguiente se realizó un ensayo clínico en 1.769 pacientes. Los resultados dejaron claro el fracaso

de este tratamiento, ya que sólo el 1% de los enfermos se curaron. El 34% mostró una ligera mejoría. El 55% de los pacientes no experimentó mejoría alguna y el 4% murió. Posteriormente, y en pequeñísimas dosis sirvió para establecer un diagnóstico de esta infección. Incluso de trató a los enfermos con sesiones intensivas de rayos X sin valorar sus secuelas.

La aparición de la primera vacuna contra este mal se debió a los médicos y microbiólogos franceses Albert Calmette y Camille Guérin en 1906, que recibió, en su honor, el nombre de vacuna BCG, y cuyo uso se generalizó a partir de los años veinte y treinta del pasado siglo. Más adelante, resultó decisivo el descubrimiento y la utilización de la estreptomycin para la cura eficaz de este mal, a partir de su descubrimiento en 1944.

En la actualidad el tratamiento de esta enfermedad se basa en una combinación de antibióticos que auxilian a la ya citada estreptomycin,

con la isoniazida, el fármaco más potente frente a la tuberculosis que actúa interrumpiendo un proceso básico para la supervivencia de la bacteria (inhibiendo la síntesis de ácido micólico en la pared bacteriana), combinándolos con la pirazinamida, el etambutol y la rifampicina. Pese a todo este arsenal terapéutico, la tuberculosis sigue causando, cada año, en el mundo, en torno a 1,3 millones de víctimas mortales².

Al menos desde finales de la segunda década del siglo XIX y hasta finales de la centuria, cuando Kock descubrió el patógeno causante de esta dolencia, un sector relevante de los médicos que habían abrazado las doctrinas higienistas, consideraban que, lo que entonces se denominaba tisis pulmonar, era una enfermedad hereditaria, que permanecía latente a lo largo de la vida del individuo hasta que, una serie extensa de causas ambientales la conducían a manifestarse. Entre estas causas se encontraban determinados climas, una alimentación deficiente, aire viciado en las viviendas o en los lugares de trabajo, el hacinamiento, la falta de higiene...³.

Basándose en lo anteriormente expuesto, un nutrido grupo de médicos, especialmente británicos, recomendarán, a partir de 1829, la climatoterapia para el tratamiento de la entonces denominada tisis pulmonar.

Entre las décadas de 1830 y hasta las de 1880-1890, se prescribía a los afectados que se desplazasen a lugares de clima cálido y seco junto al mar. Se barajaron lugares y ciudades como Fuchal, en la isla portuguesa de Madeira; Santa Cruz de Tenerife, en Canarias; Tánger, en Marruecos; Niza, en el sur de Francia; Roma, Pisa, Nápoles, y Mentone en Italia; Alejandría y El Cairo en Egipto...

De hecho, a partir de los últimos años del siglo XVIII, algunos médicos ingleses trataron de estudiar, de forma científica las propiedades terapéuticas de los climas de determinados lugares para el tratamiento de la tisis pulmonar. Primero se centraron en las ventajas que ofrecía el clima de la portuguesa isla de Madeira, situada en el Atlántico norte. En este sentido



A PARTIR DE 1944 LA VACUNA BCG INMUNIZA CONTRA LA ENFERMEDAD.

cabe destacar las publicaciones de los doctores Adams, Gourlay y Bettencourt Pitta⁴.

Pero la gran obra que consagraría la climatoterapia contra la tuberculosis centrada en localidades costeras en torno al Atlántico portugués y español y a las riberas del Mediterráneo sería la obra del médico inglés James Clark, *The sanative influence of climate: with an account of the best places of resort for invalids in England, the south of Europe, &c*, publicada en Londres en 1828.

A partir de entonces, los enfermos de tisis británicos, alemanes, belgas, holandeses, y de los países nórdicos que podían permitírselo, buscaron en el soleado sur de Europa junto al Mediterráneo, en el norte de África y en Canarias y Madeira, siempre junto al mar, alivio para sus males⁵.

De todas formas, es preciso reseñar aquí, aunque sea brevemente, los tratamientos farmacológicos que se recomendaban a los enfermos



IZQUIERDA: EL MÉDICO INGLÉS JAMES CLARK PUBLICÓ, EN 1828, *THE SANATIVE INFLUENCE OF CLIMATE*.
 DERECHA: INTENTO DE CURACIÓN DE LA TUBERCULOSIS MEDIANTE TRASFUSIÓN SANGRE DE CABRA, EN PARÍS, EN 1890.

de tisis durante el siglo XIX. Todos resultaban ineficaces. Algunos eran disparatados. E incluso mortales. El médico malagueño Vicente Martínez Montes, los resumía así en 1852: «En la tisis tuberculosa se emplean todos los medicamentos especiales más preconizados, como el subcarbonato de sosa a altas dosis, el prolo-ioduro de hierro líquido, las simientes del felandrio acuática, el liquen, y otra infinidad de medios que omitimos (...), pero con pocos resultados».

También se utilizaban el arsénico, el tanino, el yodo, las inhalaciones de alquitrán, la creosota, la ingesta de alcohol y las transfusiones de sangre de cabra! Por su parte, los periódicos anunciaban todo tipo de fórmulas, preparados comerciales y terapias: «el uso de una preparación de fósforo»; «la propiedad hemostática del tizón del centeno»; «Pastillas de Belmet. Remedio contra la tisis y toda clase de toses y catarros»; «Remedios marinos de Yarto Monzón. Jarabe depurativo de plantas marinas»; «Café Mollén del Canadá. Gran descubrimiento debido a la ciencia. Único e infalible remedio contra la tisis y el raquitismo»;

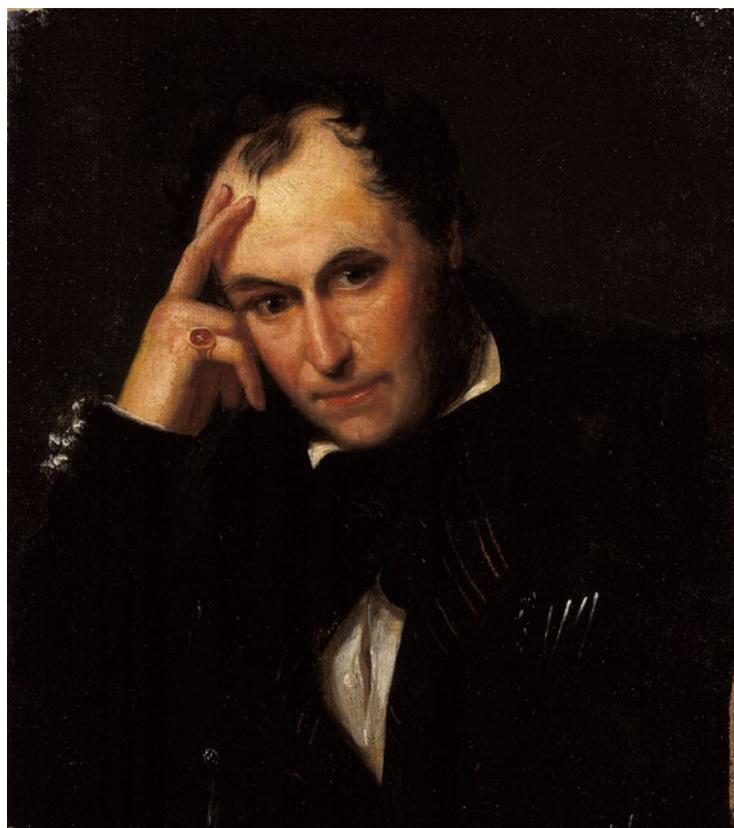
«poción antiséptica(sic), preparada por el doctor Bandiera de Palermo»; «Dr. Derk P. Yonkerman, el descubridor del nuevo remedio contra la tisis»; «trasfusión de sangre de cabras a los enfermos»; «Chlophenol, otro remedio contra la tisis. Esta sustancia es muy volátil y los enfermos la absorben por inhalación»; «un médico, el doctor Karl Van Ruck, de Carolina del norte, ha logrado un descubrimiento para el tratamiento de la tisis. Ha hecho detenidos estudios para preparar una linfa que reúne todas las propiedades curativas del descubrimiento del doctor Kock sin desarrollar los terribles efectos de reacción, y ya ha curado a 175 personas»; «El licenciado en Medicina, don Ángel González, natural de Canarias, ha descubierto un remedio contra la tuberculosis pulmonar»; «Las famosas y afamadas píldoras antisépticas del doctor Audet, constituyen el único remedio contra la tuberculosis»; «Las píldoras de Catramina Bertelli»; las píldoras Holloway; e, incluso, en 1897, se utilizaron la exposición prolongada a los Rayos X sin tener en cuenta sus graves secuelas...⁶.

EL CLIMA DE MÁLAGA, COMO TERAPIA PARA LOS TUBERCULOSOS DEL NORTE DE EUROPA ENTRE 1845 Y 1910. PUBLICACIONES Y RECOMENDACIONES DE AUTORES EXTRANJEROS

Asombra comprobar la enorme cantidad de folletos, libros y opúsculos publicados fundamentalmente en el Reino Unido desde mediados del siglo XIX por médicos higienistas recomendando la terapia climática para el tratamiento de todo tipo de dolencias. Especialmente las relacionadas con el aparato respiratorio.

Aunque era, esencialmente, un libro de viajes a la vez que una guía para los viajeros ingleses que buscaban en España el exotismo y las huellas de nuestro pasado musulmán, tan apreciados en durante la época del Romanticismo, la obra de Richard Ford, *A hand-book for travellers in Spain*, publicada en Londres, por vez primera, en 1845 y que tuvo una enorme difusión y múltiples ediciones durante los años siguientes. En ella decía del clima de Málaga lo siguiente: «*Invalids, and especially those whose lungs are affected, will find climate of Málaga superior to anything in Italy or Spain. Winter is quite unknown; open the south and sea, the city is sheltered from the N. and E. by mountains*» («Los enfermos, y especialmente aquellos cuyos pulmones están afectados, encontrarán que el clima de Málaga es superior al de cualquier lugar de Italia o España. El invierno apenas se siente; abierta al sur y al mar, la ciudad está resguardada al norte y al este por montañas»)⁷.

Pocos años más tarde, en 1853, el doctor Archibald W. Pinkerton, abundó en las mismas indicaciones. En su obra, titulada *On the climate of Malaga*, se sirvió de las tablas climáticas publicadas por el médico malagueño Vicente Martínez Montes, cuya obra analizaremos más adelante, profundizando en la influencia de los distintos vientos y poniéndolos en relación con las distintas patologías. Con respecto a las enfermedades respiratorias, afirmó que el clima de

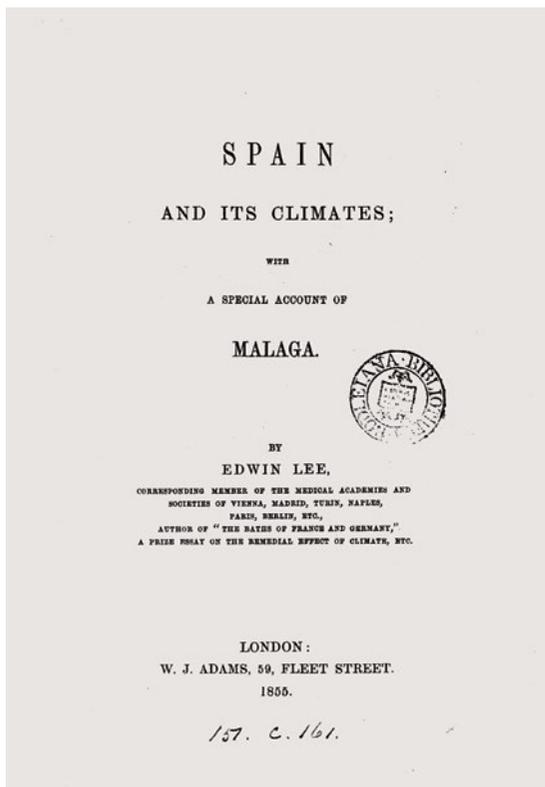


EN 1845 RICHARD FORD PUBLICÓ *A HAND-BOOK FOR TRAVALLERS IN SPAIN*, DONDE RECOMENDABA EL CLIMA DE MÁLAGA PARA LOS TÍSICOS.

Málaga resultaba apropiado para el tratamiento de las mismas y que el único elemento adverso que encontraba era la ocasional presencia del viento del noroeste o *terral*⁸.

A estas primeras indicaciones sobre los beneficios del clima de Málaga para los tuberculosos seguirían otras muchas. La más extensa, elogiosa y específica se debe al doctor Edwin Lee. De hecho, su obra *Spain and its climates with a special account of Málaga (España y sus climas con especial atención al de Málaga)*, cuya primera edición data de 1855, constituye una auténtica loa a las condiciones de temperatura, días soleados y ausencia casi total de lluvias que caracterizan a nuestra ciudad.

Como todos los libros de este tipo, realiza una ruta para orientar a los viajeros ingleses que deseaban recorrer la costa mediterránea y atlántica, desde Perpiñán hasta Cádiz, para luego dirigirse a Sevilla y retornar a través de Madrid y Burgos para concluir, ya en Francia, en la localidad de Bayona. Pero, de las 144 páginas de consta este ensayo, dedica nada menos que 45 a Málaga y las excelencias de su clima.



EN 1855 EL DOCTOR EDWIN LEE PUBLICARÁ LA OBRA QUE CONSAGRARÁ EL CLIMA DE MÁLAGA COMO EL MEJOR PARA EL TRATAMIENTO DE LA TUBERCULOSIS.

De hecho, casi cabe afirmar que todas las guías posteriores para ingleses y gentes del norte de Europa que buscaban alivio de sus enfermedades a través de la climatoterapia, son tributarias de la obra de Lee.

Aunque resulta imposible, dados los fines del presente estudio, reseñar aquí todas las referencias de otros autores, datos y tablas estadísticas, y comparaciones con los climas de El Cairo, Malta, Niza, Roma, Madeira, Tenerife o Málaga tanto en precipitaciones, temperatura, y días soleados, sí merece que recojamos aquí algunos consejos, recomendaciones y valoraciones útiles para los pacientes con diversas patologías con medios económicos del Reino Unido de mediados del siglo XIX: «*A residence at Malaga during the Winter would be advantageous*

in many of the cases of deteriorated health, and functional disorder of the digestive apparatus, where a mild winter climate is indicated. But in general these cases would be equally benefited by the climate of places which present more resources for occupation and recreation, they being usually an essential adjuvant to the amelioration effected. On the other hand, the warmth, dryness, and equability of the climate would prove highly beneficial in many cases of chronic gout and rheumatism. As also in scrofulous complaints, and in the sequela of intermittent fevers and other diseases of a malarious origin, or contracted during a residence in tropical or unhealthy localities. («Una estancia en Málaga durante el invierno sería ventajosa en muchos de los casos de deterioro de la salud y trastorno funcional del aparato digestivo, donde está indicado un clima invernal suave. Pero en general estos casos se verían igualmente beneficiados por el clima de los lugares que presentan mejores residencias para la estancia, así como mayores distracciones, siendo estas últimas un coadyuvante esencial para lograr una mejoría. Por otra parte, el calor, la sequedad y la uniformidad del clima resultarían muy beneficiosos en muchos casos de gota crónica y reumatismo. Como también en las afecciones escrofulosas, y en las secuelas de fiebres intermitentes y otras enfermedades de origen palúdico, o contraídas durante una residencia en localidades tropicales o insalubres»).

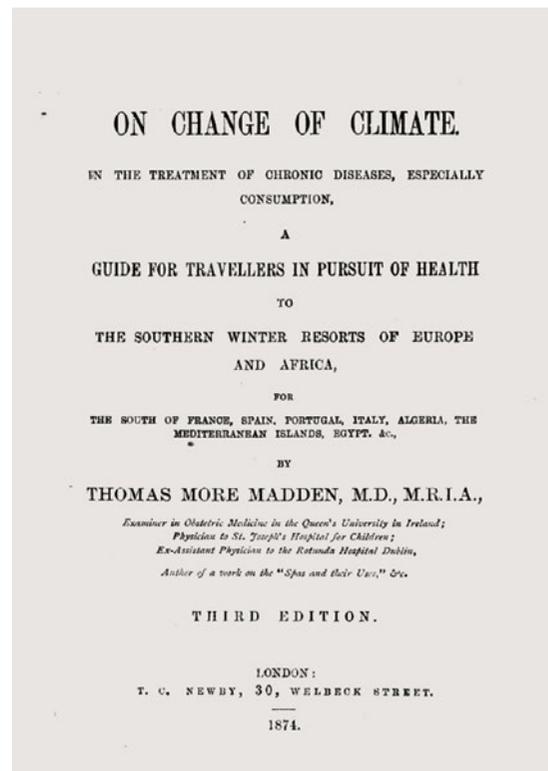
Y cuando se centra en las enfermedades del sistema respiratorio, afirma: «*It is, however, principally with reference to diseases of the respiratory apparatus, that the climate of Malaga has to be considered.(...)*» (Sin embargo, el clima de Málaga debe considerarse principalmente en relación con las enfermedades del aparato respiratorio «*(...)On comparing the peculiarities of the climate of Malaga with those of other places which have been recommended in pulmonary complaints, the question naturally presents itself, in what class of cases should a preference be awarded to a warm, dry, and equable climate like that of Malaga, over other places more subject to atmospheric variations, and where the air is more charged with humidity? And it is not without great diffiden-*

ce that I venture to offer an opinion on the subject. It is foreign to my present purpose to enter upon the consideration of the respective advantages of the places of winter resort in England, having already done so in another work. I may, however, here state, that I consider a winter sojourn in an appropriate foreign locality, far preferable in the majority of cases where practicable. Not merely on account of the greater superiority of the foreign climates, but also on account of the facilities afforded, by the greater amount of fine sunshiny weather, for taking out – of – door exercise, and in the objects of interest which several of them possess, either in the towns themselves, or in the environs, by which the patient's spirits are cheered, instead of being depressed by the aspect of cloudy skies, and the in – door monotonous sort of life which an invalid usually leads in England» («Sin embargo, el clima de Málaga debe considerarse principalmente en relación con las enfermedades del aparato respiratorio (...). Al comparar las peculiaridades del clima de Málaga con las de otros lugares recomendados para los problemas pulmonares, surge naturalmente la pregunta: ¿en qué clase de casos se debe dar preferencia a un clima cálido, seco y uniforme como el de Málaga frente a otros lugares más sujetos a las variaciones atmosféricas, y donde el aire está más cargado de humedad? Y no sin gran timidez me atrevo a dar una opinión sobre el tema, habiéndolo hecho ya en otro trabajo. Sin embargo, puedo afirmar aquí que considero que una estancia de invierno en una localidad extranjera apropiada es mucho más preferible en la mayoría de los casos, cuando sea posible. No sólo por la mayor superioridad de los climas extranjeros, sino también por las facilidades que ofrece el mayor tiempo soleado para hacer ejercicio al aire libre, y por los atractivos que varios de ellos ofrecen. Poseer, ya sea en las ciudades mismas o en los alrededores, algo que alegra el espíritu del paciente, en lugar de deprimirlo por el aspecto de los cielos nublados y el tipo de vida monótona que un inválido suele llevar en Inglaterra».

Y, finalmente, cuando se refiere al tratamiento específico de la tuberculosis con el clima de Málaga, matiza: «*In incipient tubercular*

disease in persons of an excitable habit, who have experienced repeated attacks of hemoptysis, and also in a more advanced stage of disease in such subjects, I should be more disposed to recommend a climate equable but more humid than that of Malaga; as, for instance, Madeira in some cases others, Pau or Pisa. On the other – in hand, Malaga seems to me to be more particularly calculated to remedy disease in these early stages». (En la tuberculosis incipiente en personas de carácter excitable, que han experimentado repetidos ataques de hemoptisis, y también en un estado más avanzado de la enfermedad, estaría más dispuesto a recomendar un clima uniforme pero más húmedo que el de Málaga. Como por ejemplo Madeira en algunos casos y en otros, Pau o Pisa. Pero Málaga me parece más especialmente indicada para remediar esta enfermedad en sus primeras fases⁹).

EN 1864 EL MÉDICO THOMAS MORE MADDEN PUBLICÓ EL ENSAYO *ON CHANGE OF CLIMATE. A GUIDE FOR TRAVELLERS IN PURSUIT OF HEALTH*.



En los años siguientes, cabe destacar, por ejemplo, la valoración y recomendación que realiza el médico Thomas More Madden, que residió varios años y ejerció la medicina en Málaga, en su ensayo *On change of climate. A guide for travellers in pursuit of health* (*El cambio de clima. Una guía para viajeros en busca de salud*) de 1864: «*The climate of Malaga as a very valuable recourse in some forms of tubercular disease. It is, however, a very curious fact that the mortality from phthisis is undoubtedly annually becoming greater in Malaga, and though some part of this increase is due to the growth of the population, and a large proportion is caused by the decease of foreigners who arrive here in a very advanced stage of the malady, still, a considerable number of deaths remain which cannot be accounted for in either of these ways. (...) The climate of Malaga is superior to any other European wintering residence frequented by invalids from these islands, where cases require a dry climate, superior certainly to Nice, and second only to Upper Egypt, over which it enjoys the advantages of facility of access, better accommodation, and much more moderate expense.*» (El clima de Málaga resulta un recurso muy valioso en algunas formas de enfermedad tuberculosa. Se constata un hecho muy curioso. La mortalidad por tisis en esta ciudad es cada año mayor. Una parte de este aumento se debe al crecimiento de la población, y otra parte al fallecimiento de los extranjeros que llegan en un estado muy avanzado de la enfermedad. Aun así, queda un número considerable de muertes que no pueden ser explicadas de ninguna de estas maneras. (...). El clima de Málaga es superior al de cualquier otra residencia europea de invernada frecuentada por enfermos procedentes de las Islas Británicas, que requieren un clima seco y cálido, superior ciertamente al de Niza, y sólo superado por el Alto Egipto. Sobre este último, goza de las ventajas de facilidad de acceso, mejor alojamiento y gastos mucho más moderados).

De todas formas, en esta obra se señala el miedo de los malagueños al contagio: «*And hence a belief in the infectious nature of phthisis has arisen which explains the aversion to the reception of con-*

sumptive patients, which most of the lodging – house keepers in this town manifest. The opinion that phthisis is contagious is not however peculiar to Malaga.» (Y ha surgido la creencia del carácter infeccioso de la tisis, lo que explica la aversión a recibir a pacientes tísicos que manifiestan la mayoría de los dueños de pensiones de esta ciudad. Sin embargo, la opinión de que la tisis es contagiosa no es exclusiva de Málaga)¹⁰.

Muchos años más tarde, cabe reseñar los consejos y observaciones que realiza Harry O'Sheas en su *Guide to Spain and Portugal*: «*Malaga constitutes one of the most important medical stations in the world, and must necessarily become better appreciated as it is better known. Phthisis and chronic diseases of the respiratory organs constitute about a ninth part of the whole mortality in the town and hospital. This climate is advantageous to already consumptive and disease. The characteristics of the climate are great dryness of the air and trifling fall of rain, high winter temperature, absence of pernicious winds.*» («Málaga constituye una de las estaciones médicas más importantes del mundo y, como tal debe difundirse y conocerse mejor. La tisis y otras enfermedades crónicas del aparato respiratorio constituyen solo una novena parte de todas las causas de mortalidad, tanto en sus hospitales como en la propia ciudad. Su clima resulta ventajoso para los tísicos y los enfermos en general. Se caracteriza por una gran sequedad del aire y la casi total ausencia de lluvia. En invierno no se registran vientos perniciosos y se mantiene una temperatura alta y agradable») ¹¹.

Pero no solo los galenos allende el Canal de la Mancha publicaban este tipo de estudios. Tenemos el caso del médico francés L. Gigot-Suard, con su obra *Des climats sous le rapport hygiénique et médical: Guide pratique dans les régions du globe les plus propices à la guérison des maladies chroniques* (*Climas higiénicos y médicos, guía práctica de las regiones del mundo más propicias para la cura de enfermedades crónicas*), publicada en París en 1862. También la del Dr. G. Frank Pfendler d'Oltensheim, médico austriaco establecido en Sevilla que, en 1848, publicó, en español, *Ma-*

deira, Niza, Andalucía, la Sierra Nevada y los Pirineos. Considerados como los lugares más interesantes y pintorescos para viajar, y más convenientes para curar o conservar (sic) a los tísicos y otros enfermos crónicos, preservando a los descendientes de parientes tísicos del desarrollo de esta enfermedad. En ella, tras dedicar el libro al duque de Montpensier, aseguraba que el mismo era parte de los resultados de un encargo: «En 1845 la sociedad médica del Norte, algunas academias de medicina y el gobierno de Sajonia, tuvieron a bien encargarme de la misión científica de visitar los puertos principales del Mediterráneo, para verificar las observaciones ya hechas y hacer otras en beneficio de la doliente humanidad. Dando principio a mis investigaciones por Argel, Egipto, Siria, Constantinopla, Malta, Sicilia, Italia y el mediodía de Francia. Luego, me dirigí, a Barcelona, Valencia, Madrid, Granada, Málaga, Sevilla, Cádiz; y para completar mis observaciones, visité las Islas Canarias, Azores, y Madeira».

Sobre Málaga afirma: «La rica y opulenta ciudad de Málaga, con su gran castillo de Gibralfaro está en una situación muy interesante y conveniente por su bello clima en el invierno como morada para los tísicos (...). En ella se encuentra una fonda cómoda y perfectamente preparada, que lleva el título de *inglesa*, porque está destinada a los hijos de la Albión. En la ciudad se encuentran habitaciones que dando al puerto sus ventanas, ofrecen, de continuo, la vista más encantadora»¹².

La fama del clima de Málaga, incluso, cruzó el Atlántico. En 1851 el médico estadounidense Thomas F. Rochester publicó un artículo titulado «*Málaga as a residence for consumptive persons*». En él resaltaba la estabilidad termométrica y barométrica presentes en la ciudad, que, además se encontraba a resguardo del aire frío procedente del norte¹³.

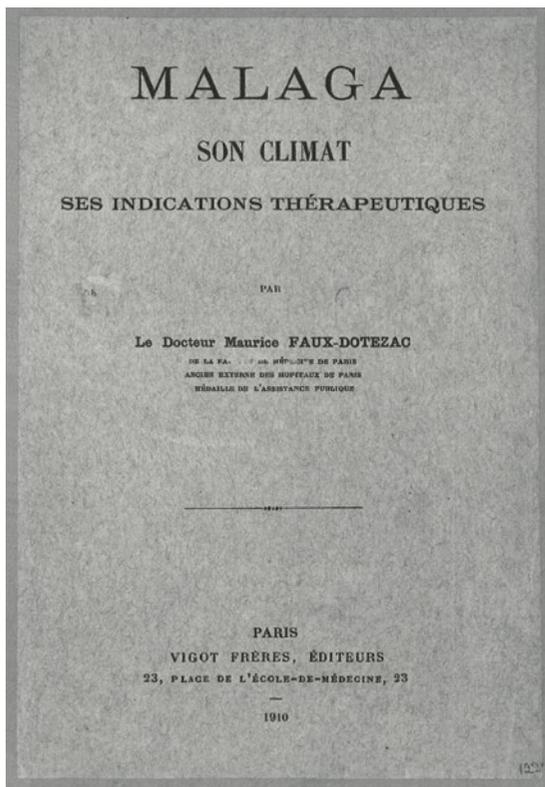
Todavía, en fecha tan tardía como 1910, cuando se había impuesto el tratamiento antituberculoso basado en los sanatorios ubicados en zonas montañosas y de gran altura, un médico francés, el doctor Maurice Faux-Dotezac, publi-



EL MÉDICO AUSTRIACO G. FRANK PFENDLER D'OLTENSHEIM PUBLICÓ, EN ESPAÑOL ESTA OBRA DEDICADA AL DUQUE DE MONTPENSIER.

cará en París una extensa obra titulada *Malaga, son climat, ses indications thérapeutiques (Málaga, su clima, sus indicaciones terapéuticas)*. En ella siguiendo el modelo de anteriores autores, lleva a cabo una descripción de la ciudad, y de su clima (temperatura, presión atmosférica, vientos, precipitaciones, humedad del aire, evaporación, luminosidad (días de sol), pureza del aire, estaciones, aguas potables vegetación, mortalidad, morbilidad,... y, sobre todo, «las indicaciones y contraindicaciones del clima de Málaga» para las distintas enfermedades.

En el caso de la tuberculosis, distingue varios estadios de la enfermedad, desde personas propensas hasta los estados avanzados de esta patología que denomina «*Tuberculose pleurale y tuberculose pleurale ou peritoneale*». Como indi-



UNA PUBLICACIÓN SOBRE EL CLIMA DE MÁLAGA PARA ENFERMOS DE 1910.

cación general, afirma: «*Jusqu' à ce que le vaccin anti-ptyisique ait été trouvé, le séjour au bord de la mer est le meilleur préservatif de la tuberculose. Si l'on songe que sa valeur prophylactique est également puissante contre la tuberculose pulmonaire qui nous trouve à peu près désarmés, l'on comprend que les hygiénistes modernes préchent la croisade de l'émigration des grandes villes vers la campagne et surtout vers la mer*» (Hasta que se encuentre la vacuna contra la consunción, una estancia junto al mar es el mejor preservante contra la tuberculosis. Si consideramos que su valor profiláctico es también poderoso contra la tuberculosis pulmonar que nos encuentra casi indefensos, comprendemos que los higienistas modernos predicán la cruzada de la emigración de las grandes ciudades hacia el campo y especialmente hacia el mar).

Con respecto a los grados de desarrollo de la enfermedad, «*Tuberculose locale. L'action bien-faisante de la mer sur ces formes de la tuberculose n'est plus à démontrer. Les résultats sont aussi excellents, que cette thérapeutique s'adresse aux localisations osseuses, ganglionnaires, cutanées ou oculaires. Tuberculose pleurale ou péritonéale. Les convalescents de pleurésie fibrineuse ou purulente sont notablement améliorés par un séjour au bord de la mer. Ceux-là se trouveront bien de l'action stimulatrice du climat marin. Les tuberculeux péritonéaux voient s'accélérer leur tendance naturelle à la guérison (Guiñón). Nous avons pu remarquer pendant notre internat à Hendaye, que cela était vrai surtout pour les formes déjà un peu vieilles, et qui non douloureuses, se réclament plus de l'immobilisation et s'accommodent fort bien des bains de mer. Tuberculose rénale. Iciencoré peut-être plus que dans les autres formes de la bacillose on est en droit de s'étonner des résultats obtenus. L'hématurie disparaît toujours et bien souvent l'albuminurie. Tuberculose ulcéreuse. Le traitement de la tuberculose ouverte par la cure marine a soulevé bien des doutes. Et si quelques médecins de stations littorales en sont devenus, après expérience faite, de solides partisans, cette opinion ne manque point encore aujourd'hui d'adversaires non moins convaincus*». (Tuberculosis inicial. Ya no es necesario demostrar la acción beneficiosa del mar sobre estas formas de tuberculosis. Los resultados también son excelentes, tanto cuando esta terapia esté dirigida a los huesos, los ganglios linfáticos, la piel o las localizaciones oculares. Tuberculosis pleural o peritoneal. Los convalecientes de una pleuresía fibrinosa o purulenta mejorarán notablemente con una estancia en la playa y se beneficiarán de la acción estimulante del clima marino. La tuberculosis peritoneal ve acelerada su tendencia natural a curarse (Guiñón). Durante nuestras prácticas en Hendaya pudimos comprobar que esto era especialmente cierto en el caso de enfermos avanzados no es doloroso, no requiere más inmovilización y se adapta muy bien a los baños de mar. Tuberculosis renal. Aquí, quizás más que en otras formas de bacilosis, tenemos derecho a sorprendernos de los resultados obte-

nidos. La hematuria siempre desaparece y muy a menudo la albuminuria. Tuberculosis ulcerosa. El tratamiento de la tuberculosis abierta mediante cura marina ha suscitado muchos debates. Y si algunos médicos de las localidades costeras se han convertido, gracias a la experiencia, en firmes defensores. Pero esta opinión no carece todavía hoy de adversarios no menos convencidos)¹⁴.

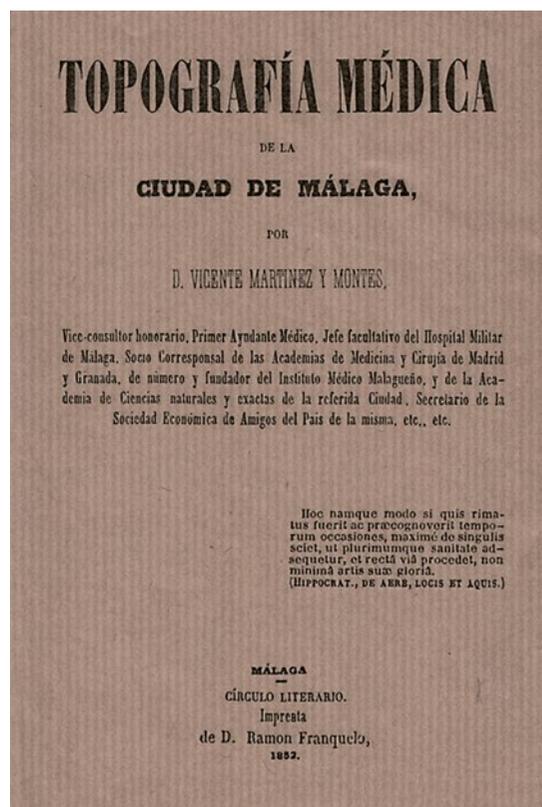
Para concluir este médico francés es contundente sobre las ventajas y excelencias del clima de Málaga: «*Malaga doit être rang é parmi les stations d'hiver, les plus nettement indiquées, dans le traitement de la tuberculose pour les raisons suivantes : 1. Douceur du climat. 2. Stabilité thermique, barométrique, hydrométrique. 3. Absence de phénomènes météorologiques violents. 4. Sôcherse moyenne. 5. Régime spécial des pluies. 6. Prédominance des brises de mer. 7. Action tonique et reconstituante de son climat. 8. Nombre considérable de jours permettant de longues sorties et la cure constante en plein air. 9. Séjour d'hiver prolongé jusqu'au mois de mai inclusivement, procurant ainsi une cure de sept mois consécutifs. 10. Absence de paludisme si fréquent sur le rivage méditerranéen. 11. Ressources de toute nature (alimentation, promenades, excursions). 12. Beauté du site. 13. Facilité d'accès par terre et par mer permettant ainsi de profiter de la cure de bateau*». (Málaga debe figurar entre los mejores centros invernales para la prevención y cura de la tuberculosis por las siguientes razones: 1. Clima templado. 2. Estabilidad térmica, barométrica e hidrométrica. 3. Ausencia de fenómenos meteorológicos severos. 4. Sequedad media. 5. Régimen de lluvias escaso. 6. Predominio de la brisa marina 7. Acción tónica y reparadora de su clima. 8. Número considerable de días que permiten largas salidas y permanecer largo tiempo al aire libre. 9. Ampliación de la estancia invernal hasta el mes de mayo inclusive, proporcionando así una cura de siete meses consecutivos. 10. Ausencia de malaria tan frecuente en la ribera mediterránea. 11. Recursos de todo tipo (restaurantes, lugares para pasear y realizar excursiones). 12. Belleza del sitio. 13. Facilidad de acceso por tierra y mar, permitiendo aprovechar las líneas marítimas de navegación)¹⁵.

LAS EXCELENCIAS DEL CLIMA DE MÁLAGA PARA EL TRATAMIENTO DE LA TISIS SEGÚN LOS MÉDICOS ESPAÑOLES

Al mismo tiempo que se publicaban estudios, guías, folletos y opúsculos como los ya reseñados y otros muchos imposibles de recoger en el presente artículo, una pléyade de médicos higienistas españoles llevó a cabo una labor paralela con respecto a la climatoterapia y sus indicaciones en el tratamiento de la tuberculosis.

En la propia Málaga, es preciso destacar la figura, suficientemente conocida, del médico militar Vicente Martínez Montes y su gran obra, publicada en 1852, *Topografía médica de la ciudad de Málaga*. Siguiendo la estela de pioneros como catalán Pere Felip Monlau i Roca (1808-

EL MÉDICO MILITAR VICENTE MARTÍNEZ MONTES RECOMENDÓ EL CLIMA DE MÁLAGA EN SU TOPOGRAFÍA MÉDICA.



1871), también médico higienista, profesor universitario, crítico literario y ensayista, Martínez Montes lleva a cabo una obra monumental donde trata muchos aspectos de la ciudad: historia, industria, agricultura, comercio, enseñanza, urbanismo, geología, botánica, zoología, clima, características de sus habitantes, enfermedades de estos, infraestructura sanitaria e higiénica, alimentación, beneficencia, salubridad, así como la terapéutica médica del momento...

En ella dedica un capítulo a comparar el clima de Málaga con los de Nápoles, Roma, Pisa y Madeira, con abundantes tablas, concluyendo: «De los cuatro climas descritos, dos, el de Roma y Pisa son húmedos: ya Madera no participa de esta circunstancia, teniendo un término medio entre ellos, y el nuestro que se aproxima algo a la sequedad. Por este lado, indudablemente, desmerece el de Málaga, pues está calificado de seco, y la media pluviométrica no marca, entre nosotros, más que la ínfima cantidad de 405 milímetros, cuando en Nápoles y en Roma es un doble, y en Pisa mucho más (...). Resulta pues, que nuestro invierno es superior al de estas ciudades, y casi igual al de Madeira; y que las cualidades de las otras estaciones se hallan compensadas».

Y, cuando habla de la tuberculosis, ratifica la recomendación de Richard Ford, y matiza, según su experiencia clínica: «(...) al recomendar nuestro clima lo hacemos especialmente para las bronquitis y pulmonías crónicas, y tisis tuberculosa que no estén muy adelantadas, pues ya con grandes y profundas ulceraciones, con pulmones incrustados de tubérculos, y, tal vez, con una muy reducida porción permeable, los resultados en todos los puntos son iguales»¹⁶.

Casi treinta años más tarde, en 1880, este mismo autor publicó el folleto titulado *Del clima de Málaga*. En él se ratificaba en lo expuesto en su obra magna. Citaba varios tratados extranjeros que abundaban en las bondades del clima malagueño y volvía a comparar a Málaga con otras ciudades y lugares recomendadas para el tratamiento de la tisis pulmonar: Nápoles,

Roma, Pisa y Madeira, a los que unían ahora la ciudad de Argel, concluyendo lo siguiente: «De los seis climas descritos, dos son conocidamente húmedos, Roma y Pisa; dos decididamente secos, Niza y Argel; Nápoles más bien seco que húmedo; y Madeira se encuentra entre estos dos extremos. A esta clase pertenece también el de Málaga, aventajando a este último en la estación de invierno».

«Para probar la salubridad del clima de Málaga, demostramos que la mortalidad está por bajo de esas otras localidades, más frías o más calurosas, o de esas ciudades donde, con infinidad de industrias perjudiciales, o viviendo la mayor parte de sus moradores contra los preceptos más vulgares de la higiene, ofrecen una mortalidad que aterra (...). Pensamos que estos mismos enfermos (los afectados de tisis pulmonar), vivirán aquí, de octubre a abril, al aire libre, paseando casi todos los días, comiendo con apetito, y, de consiguiente, reponiendo su quebrantada naturaleza»¹⁷.

Abundando en los argumentos de su colega, el también facultativo malagueño Ramón Martín Gil, publicaba, en 1888 en *El diario médico farmacéutico* un artículo titulado, precisamente «El clima de Málaga». En él, además de reiterar las excelencias del mismo, hacía mención de la situación que se había vivido en el crudo invierno de aquel año, en que «(...) las noticias que, de todas partes llegan son de nevadas que continuamente caen y de bajas temperaturas que, sin cesar hay en toda Europa; además, a viajeros procedentes de otras estaciones invernales les he oído hablar de nevadas, de fríos excesivos, de desigualdades de temperatura entre el día y la noche, de lluvias abundantes, de la falta de sol, de aires fríos y húmedos que les han obligado a huir de aquellas (...)».

En Málaga no ocurría, según él, nada de esto, y, además, la ciudad contaba ya en dicha fecha con una infraestructura de alojamientos

envidiable: «Además de otras fondas hoy existe el magnífico Hotel de Roma, lleno de viajeros. Con dos fachadas bañadas por el sol, con habitaciones llenas de luz y alegría inestimable, y un servicio a la altura de los mejores del mundo. También, debido principalmente a la iniciativa extraordinaria y al desinterés y cariño más entusiasta por esta ciudad de nuestro amigo, el Sr. Sancha, se han construido multitud de chalets en el paraje más sano y pintoresco de las afueras, en donde se alojan familias de la primera sociedad de distintas capitales de España, y no pocas extranjeras».

Finalmente, este médico malagueño considera que no eligen Málaga más enfermos de tisis por desconocimiento, pues esta «es la estación invernal más templada del continente europeo» además de poseer pocas diferencias de temperatura entre el día y la noche. Sí reconoce el beneficio para los tísicos de los lugares situados a gran altura y con temperaturas templadas en invierno, como Quito y Bogotá en Sudamérica y Oluacumund en la India, pero el viaje a las mismas resultaba mucho más caro, largo y penoso¹⁸.

Aunque considera las bondades del clima malagueño, el doctor Ricardo Ballota Taylor, en su ensayo de 1876 titulado *Influencias de las altitudes y latitudes en el desarrollo de las enfermedades del pecho*, publicado en Madrid, en 1876, se cuestiona, por principio, las bondades de los climas de los lugares recomendados hasta entonces para la cura, o, al menos, el alivio de la tisis pulmonar, tales como «Roma, Niza, Nápoles, Pau, Málaga, la montaña de Santander, los Alpes de Suiza, la isla de Madeira, las Canarias, el Himalaya, los Andes y Egipto». Comparando las estadísticas de mortalidad, pretende determinar con exactitud, cuál de los lugares es el mejor para la convalecencia de estos enfermos. Tras constatar la ausencia o poca fiabilidad de las estadísticas mortuorias en la mayoría de los lugares citados, constata que la estancia de tuberculosos durante el invierno en los puertos del Mediterráneo o en Canarias o Madeira, hace «(...) que la afección no se cure, pero, por lo menos, no se

precipita (sic); su curso, a veces, se detiene, los enfermos escapan a las graves complicaciones del invierno, y más de uno, repitiendo con constancia estos viajes, ha logrado impedir el reblandecimiento de los tubérculos y todas las fatales consecuencias de esa evolución histológica»¹⁹.

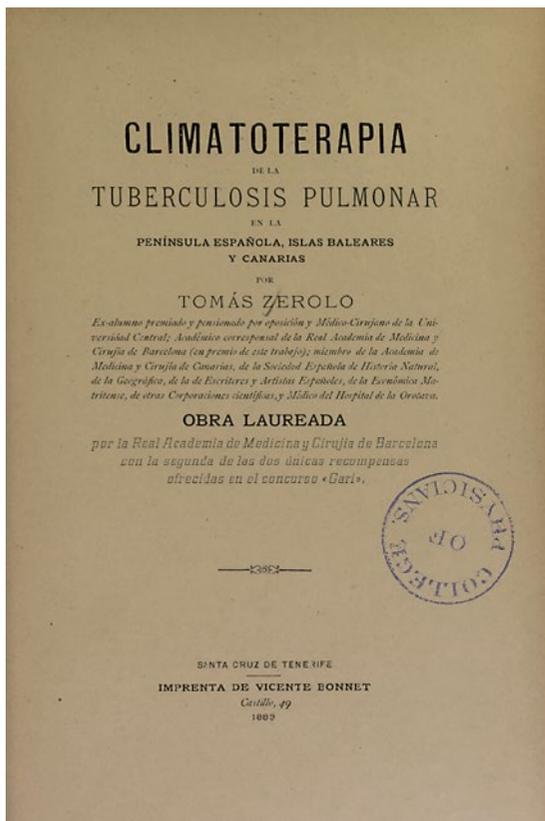
Más adelante utiliza los datos que, habían publicado tanto el médico suizo doctor Gross, de Berna, como el médico alemán August Hirsch en su obra *Pathologie historique et géographique*. De ambos autores deduce que «la humedad resulta una influencia perniciosa sobre el prevalecimiento de la tisis».

El dilema que plantea este autor se concreta en si es preferible para los tuberculosos los lugares altos y fríos o junto al mar y cálidos, entre los que incluye a Málaga²⁰.

Y cuando se refiere específicamente a ella, expresa, en primer lugar, su indiscutible fama: «La celebridad europea, y aún pudiera decirse casi universal que, desde hace largo tiempo viene gozando el clima de Málaga como profiláctico y curativo de las enfermedades del pecho, y en especial de la tisis, exige, en interés de la ciencia, y de la humanidad, una investigación detenida, imparcial y exacta»²¹.

Luego de detallar las características del clima malagueño, entre las que destacaba que «(...) la temperatura mínima en invierno casi nunca baja de +6, pasando rara vez de 30 la máxima en verano (...). Los días completos de lluvia son muy contados. Quizás no haya población en España y aún en Europa donde llueva menos que en Málaga (...). En el trascurso del año quizás no pasen de diez días en que un enfermo esté privado de salir de paseo».

Pero cuando analiza los datos de las causas de mortalidad en la ciudad, y es el único autor que los considera, observa que los índices de muertes anuales por mil habitantes son muy superiores, casi el doble que los registrados en lugares como La Orotava (Tenerife), Santander y su montaña, Londres o París. Y los referidos a la tuberculosis como causa de los fallecimientos, en Málaga, esta enfermedad provocaba el



EN SU ENSAYO DE 1889, EL MÉDICO CANARIO TOMÁS ZEROLO RECOMENDABA PARA LA TISIS EL CLIMA DE ARCHIDONA.

21% de las muertes, un índice muy inferior a los registrados en París, Berlín o Londres²².

Muchos años después, el médico canario Tomás Zerolo, publicaba una monografía en Tenerife, en 1889, titulada *Climatoterapia de la tuberculosis pulmonar en la península española, islas Baleares y Canarias*. En ella contaba ya con el conocimiento de la causa de la enfermedad, el bacilo descubierto por Koch, así como como de su alta contagiosidad.

Por tanto, habla ya de «sanatorios», lugares específicamente diseñados para el aislamiento y el tratamiento de los afectados. Tras detallar una larga lista de médicos españoles que habían tratado este tema. Se hace eco, asimismo de la controversia del momento: si era preferible los lugares a nivel del mar, como era tradición, o,

por el contrario, eran preferibles los sitios de gran altitud. Las condiciones que establece para la climatoterapia de la tisis, serían: Ausencia de importantes oscilaciones térmicas, presión barométrica uniforme, sequedad atmosférica, aire puro y aséptico, pocos días y poca cantidad de lluvia y el viento moderado²³.

Sobre el clima malagueño, repite lo que se afirmaba del mismo en las publicaciones ya reseñadas aquí, tanto foráneas como españolas. Pero la gran novedad de su tratado se concreta en la tercera parte, que titula «Demostración de los puntos apropiados para la instalación de Sanatorios», se entiende que antituberculosos. En ella, utilizando datos climáticos, establece un orden de lugares que él cree favoritos. El puerto de la Orotava, la ciudad del mismo nombre y Santa Cruz de Tenerife, ocupan los tres primeros puestos. Barbastro, en la provincia de Huesca, cercana a los Pirineos, ocupa el cuarto puesto. La localidad malagueña de Archidona, el quinto y la propia ciudad de Málaga, el décimo.

Cuando se refiere a esta última la recomienda «Para los tuberculosos de forma erética (irritable), en que esté contraindicados los sanatorios alpinos». Pero, de todas formas, señala los altos índices de mortalidad de la misma, «34,12 defunciones por cada mil habitantes al año, y de estas, 1,11 a causa de la tisis, lo que desdice mucho de su fama»²⁴.

LAS PÉSIMAS CONDICIONES HIGIÉNICAS Y DE SALUBRIDAD DE MÁLAGA COMO INCONVENIENTES PARA LA ESTANCIA DE ENFERMOS TUBERCULOSOS

A los reparos que, al final de su obra, el doctor Zerolo señalaba sobre la salubridad de Málaga durante la segunda mitad del siglo XIX y que acabamos de recoger, se unieron los también reseñados, entre otros, por el médico Ricardo Ballota, cuando comprobó que, pese a que la mortalidad aquí era menor que en las grandes urbes



MUCHOS MÉDICOS DENUNCIARON EL MAL ESTADO SANITARIO DE MÁLAGA Y CONSIDERARON AL GUADALMEDINA COMO LA CLOACA DE LA CIUDAD.

del norte de Europa, sí resultaba muy superior que, por ejemplo, la de Santander o la de la Ortava. Y, en el caso de las muertes por tuberculosis, Málaga presentaba datos elevados con respecto a las dos ciudades citadas.

Y es que, la Málaga del siglo XIX no se distinguía, *precisamente*, por poseer una higiene y una salubridad modélicas adecuadas no solo para los aquejados de tisis.

Sobre esto abundó y profundizó el desaparecido profesor y médico Jesús Castellanos en un artículo de 1998 titulado «La promoción de Málaga y la idea de ciudad saludable». En él, además de citar algunas de las obras y autores estudiados en el presente trabajo, señalaba las condiciones que hacían insalubre la ciudad, tanto para sus habitantes como para los enfermos de tuberculosis que la visitaban buscando en su clima el alivio de su mal. Entre ellas, destacaba el muy deficiente abastecimiento de agua potable hasta la traída de las aguas de los manantia-

les de Torremolinos en 1876; la falta de higiene en los mercados y en el comercio de alimentos; el mal estado de la red de alcantarillado para evacuar las excrementos y aguas residuales, y la abundancia de pozos negros cuyas filtraciones contaminaban el suelo y los todavía muy abundantes pozos artesianos de los que se abastecía la población; el poco cuidado servicio de recogida de basuras; la falta de pavimentación de muchas calles...²⁵.

Junto a las advertencias en este campo tanto de los médicos higienistas españoles Zerolo y Ballota, Castellanos, destaca la que incluye en su obra ya citada el médico inglés Thomas More Madden: «*The hygienic condition of Malaga is as defective as it can well be. In a great many of the houses there is no provision for sewerage of any kind; and even in the more civilized part the city, in the hotels on the Alameda, the drainage is very bad indeed [...]* The bed of the Guadalmedina is really the main sewer of Malaga (...). The connexion between epidemic disease

and bad sewerage is, I think, very well illustrated in Malaga, which has at all times been remarkable for the prevalence of zymotic diseases». (Las condiciones higiénicas de Málaga son muy deficientes. En muchas de las casas no hay ningún tipo de servicio de alcantarillado; e incluso, en la parte más urbanizada de la ciudad, en los hoteles de la Alameda, la evacuación de las aguas residuales es realmente mala (...). El cauce del Guadalmedina es, realmente, el principal alcantarillado de Málaga (...). La conexión entre las enfermedades epidémicas y el mal alcantarillado está, creo, muy bien demostrada en Málaga, que en todo momento se ha destacado por la prevalencia de enfermedades zimóticas)²⁶.

Indudablemente, Málaga no ofrecía las condiciones de salubridad y atractivo urbano para lograr que los enfermos del norte de Europa, que buscaban la benignidad de su clima, se encontrasen a gusto. Un ingeniero y urbanista adelantado a su tiempo, como José María de Sancha, seguramente inspirándose en lo que se estaba poniendo en práctica en Francia a partir del II Imperio con las reformas del barón Haussmann, el plan Cerdá en Barcelona y el plan Castro en Madrid afirmaba en 1872 lo siguiente: «La traída de aguas de Torremolinos, el encauzamiento del Guadalmedina, la reforma del puerto, la apertura de calles, el establecimiento de fuentes y jardines, la construcción de sitios de recreo, la institución de centros de enseñanza y de protección a la industria y las bellas artes, el establecimiento de casas de curación, con condiciones de lujo, bienestar, comodidad y belleza, de centros de reunión y de recreo y tantas mil otras cosas como deben y pueden hacerse en Málaga»²⁷.

Sin embargo, a partir de los años ochenta y noventa del siglo XIX, la situación higiénica de la ciudad cambió a mejor, pero solo en una parte del centro y, sobre todo, en la zona Este. La urbanización de La Caleta y El Limonar dio como resultado la aparición de nuevos barrios con villas y residencias de gran belleza que resultaban tan atractivos como lo que los enfermos y con-

valecientes del norte de Europa encontraban, por ejemplo, en Niza²⁸.

De todas formas, salvo dicha ciudad, que pasó a ser francesa en 1860 y que sufrió profundas reformas urbanas, así como la erección de una amplia y excelente infraestructura hotelera a lo largo de todo el siglo XIX, las condiciones higiénicas y de salubridad de Málaga debían ser similares, entonces, a las que ofrecían Roma o Pisa. Y, desde luego, mucho mejores que las de Argel o Nápoles.

EL CAMBIO DE PARADIGMA EN EL TRATAMIENTO DE LA TUBERCULOSIS. DE LAS CIUDADES COSTERAS DE CLIMA TEMPLADO A LOS SANATORIOS ANTITUBERCULOSOS PARA ADULTOS SITUADOS A GRAN ALTURA Y LOS UBICADOS JUNTO AL MAR PARA NIÑOS

Ya en 1826, Hermann Brehmer, convencido de que el origen de la tuberculosis se encontraba en la dificultad del corazón para irrigar correctamente a los pulmones, postuló que las zonas elevadas con respecto al mar, donde la baja presión atmosférica favorecería la función cardíaca, mejorarían estos enfermos. Así, en 1854 se inauguró el primer sanatorio antituberculoso en Górbersdorf, Silesia, entonces perteneciente al reino de Prusia, hoy dentro de Polonia, a 650 m sobre el nivel del mar. A partir de entonces proliferaron este tipo de centros para tísicos, inicialmente en Alemania y, luego en toda Europa. Se popularizó la creencia de que los lugares altos, como las montañas de los Alpes, favorecían la curación de los pacientes. Edward L. Trudeau, en 1884 fundó el sanatorio Saranac Lake, el primero en los Estados Unidos.

El descubrimiento por Robert Koch en 1882 que esta enfermedad era producida por una bacteria, y que resultaba altamente contagiosa, cambió radicalmente los parámetros de los tra-

tamientos. Era preciso, primero, aislar a los enfermos para que no propagasen la tuberculosis. Surgió, entonces, a partir de la década de 1850, otra línea de actuación médica iniciada por el inglés George Bodington, y luego seguida por el norteamericano John Croghan y por el alemán Hermann Brehmer.

Abogaban por crear sanatorios antituberculosos en lugares montañosos y aislados e internar en ellos a los enfermos que eran sometidos a una dieta específica que incluía grandes dosis de leche de vaca, reposo absoluto y baños de sol. A partir de 1880 proliferaron los sanatorios antituberculosos, ubicados en zonas de gran altura y lejos de las ciudades.

Durante las décadas finales del Siglo XIX, ambas indicaciones terapéuticas, la tradicional del clima templado y a nivel del mar y la novedosa de los sanatorios aislados en lugares altos, coexistieron. Pero, finalmente se acabó imponiendo el protocolo de aislamiento en sanatorios especializados junto a las primeras técnicas quirúrgicas como el neumotórax o plombage (colapsar un pulmón infectado para «descansar»).

Además, en la década de 1890, comenzaron a proliferar en Europa los sanatorios marítimos como otra línea de actuación para la prevención de la tuberculosis infantil. Consistían en complejos asistenciales construidos junto al mar, que funcionaban como colonias infantiles. Grupos escolares de riesgo, permanecían una temporada en ellos. «Curar por medios naturales y prevenir con verdadera y sólida higiene, en la época del desarrollo del niño, la disposición a la enfermedad tan terrible como la tuberculosis, o dominar sus primeras manifestaciones, es una de las obras más sólidas de regeneración física que pueda intentarse»²⁹.

Málaga, pese a su situación litoral sí tenía opciones para construir sanatorios antituberculosos situados en la alta montaña. El lugar idóneo eran los Montes de Málaga, una cadena montañosa perteneciente a la cordillera Penibética que rodea por el norte a la ciudad



EN 1854 HERMANN BREHMER CONSTRUYÓ EL PRIMER SANATORIO ANTITUBERCULOSO EN GÖRBERSDORF, SILESIA, ACTUALMENTE EN RUINA.

y que llega a alcanzar más de 1.000 metros de altitud.

En 1896 surge en la ciudad la Sociedad Propagandista del Clima gracias a la iniciativa del ex alcalde de la ciudad Francisco Prieto Mera. Un año más tarde, se refunda como la Sociedad Propagandista del Clima y Embellecimiento de Málaga. Entre sus numerosas iniciativas y actuaciones figuraba, en 1899, «la creación de un sanatorio para tuberculosos pobres de todas las provincias de España que se situaría en la aún conocida como Venta Galwey»³⁰.

De hecho, la presencia de enfermos del pecho en los Montes de Málaga es anterior a esta fecha. En un opúsculo titulado *Sanatorios para tuberculosos. Base científica de la secuestación de los tuberculosos en estos establecimientos en su doble fin de su tratamiento higiénico y de la defensa de la humanidad*, el médico madrileño Francisco Valenzuela afirmaba, en 1896: «Estos (los Montes de Málaga) tienen reputación popular de curar la tisis, y en efecto, muchos enfermos atacados de esta enfermedad, de la capital, hacen residencias temporales en varios puntos de los montes, donde existen haciendas que allí se llaman lagares, y de donde vuelven restablecidos, siempre que la



LOS MONTES DE MÁLAGA LLEGARON A CONSIDERARSE UN LUGAR IDÓNEO PARA ESTABLECER UN SANATORIO ANTITUBERCULOSO.



EL DOCTOR JUAN ROSADO FERNÁNDEZ RECOMENDABA COMO UNO DE LOS LUGARES IDÓNEOS EN LOS MONTES, LA HACIENDA EL BOTICARIO.

enfermedad estuviera en su principio o no hubiera hecho grandes progresos. En el punto culminante de la carretera de Málaga a Granada, al atravesar los montes, existen las ventas de Albey (Galwey), donde hay una capilla, una tienda, un puesto de la Guardia Civil; pues bien, allí se alquilan habitaciones que utilizan los enfermos, relativamente caras, dado lo poco que valen (tres o cuatro pesetas diarias), sin muebles, pues los enfermos tienen que llevar lo más preciso, así como cocinera, etc. etc., pues allí sólo les proporcionan las paredes; como la carretera es muy transitada, los trajinantes proporcionan toda clase de vituallas y recursos que encuentran en Málaga, de donde distan las ventas tres leguas; su altura es de 950 metros sobre el nivel del mar, y son como un sanatorio natural de tísicos; hemos visto varias personas en Málaga y en

Granada que manifiestan haber sido curadas en dichas ventas de padecimientos del aparato respiratorio, unos tuberculosos y otros simplemente catarrales»³¹.

Resulta evidente que, en Málaga, durante las últimas décadas del siglo XIX, muchos facultativos prescribían a pacientes aquejados de afecciones respiratorias largas estancias en los lagares, ya casi sin actividad debido a la plaga de la filoxera, situados en lo que popularmente se llamaba en la ciudad «los Montes». Dicha terapia siguió prescribiéndose hasta los años sesenta del pasado siglo para todo tipo de enfermedades del aparato respiratorio³².

Más adelante, recoge, textualmente, un extenso informe del facultativo malagueño Juan Rosado Fernández, donde se describen, detalladamente, estos parajes, destacando la ausencia de humedad en el aire, a diferencia de la capital, así como la escasa amplitud térmica observada y una temperatura media anual de 15°.

Cita varias fincas adecuadas para la instalación de un sanatorio antituberculoso, como «las Chozas», la Venta de la Victoria, y la del Boticario, «(...) con orientación meridional, mucha y buena agua, jardines, huertos etc.; su temperatura, es igual a la de Málaga; el edificio es grande, y puede albergar más de 30 personas». También «a 500 metros de altura, con orientación sudeste a 100 metros de la carretera, el lugar llamado de Hurtado, en el que las condiciones climatológicas son ya notablemente distintas de las de Málaga; su temperatura es inferior, en 2 a 3° a la de aquella; su aire es seco; se cultivan en ella el naranjo y el limonero»³³.

En enero de 1906, Trinidad Scholtz Hermensdorff (1857-1937), entonces viuda del diplomático y millonario mejicano Manuel de Yturbe y del Villar, posteriormente casada con Fernando de la Cerda y Carvajal, IX Conde y I Duque de Parcent, malagueña de nacimiento, adquirió una finca en los Montes de Málaga en enero de 1906, acondicionándola «con el exclusivo objeto de dedicarlo a enfermos o convale-



EN 1929 FUE INAUGURADO EL SANATORIO MARÍTIMO DE TORREMOLINOS DESTINADO A LA PREVENCIÓN Y EL TRATAMIENTO DE LA TUBERCULOSIS EN LOS NIÑOS.

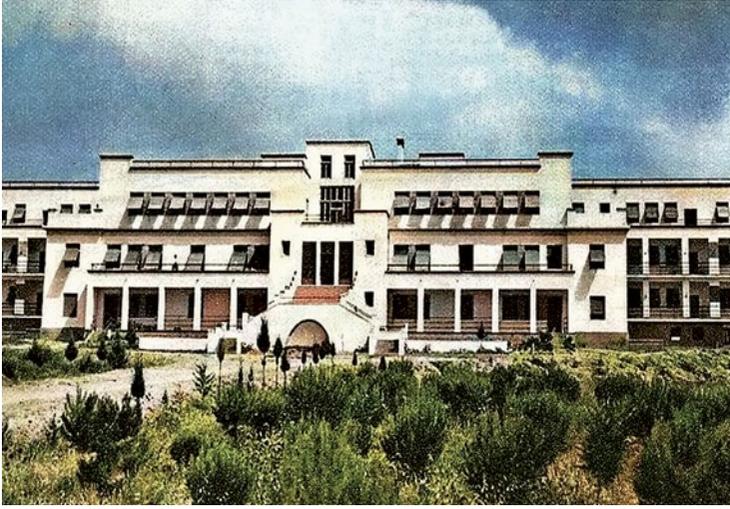
cientes de ambos sexos, ligeramente atacados del pecho, con exclusión de los tuberculosos confirmados».

Dicho establecimiento que se conoció como «Sanatorio en los Montes de Málaga fundado por la Sra. viuda de Iturbe», albergó, temporalmente, entre uno y tres meses, a personas de escasos recursos, sobre todo mujeres jóvenes. Sobre todo, se pretendía que recuperasen peso y mejorasen de sus síntomas. La relación de ingresados que se conserva en el Archivo Díaz de Escovar, correspondiente a 1909, nos describe catorce ingresos, con patologías como «catarro bronquial y escrofulosa», «anémica», «tuberculosa curable», «ligeramente atacada del pecho», «tuberculosa muy adelantada» ...También, dentro de los ingresados había familiares de los enfermos que los cuidaban.

Los gastos de dicha institución eran sufragados exclusivamente por los donativos de su fundadora, así como de otros benefactores y era administrado por una Junta de Señoras. Debió permanecer activo hasta mediados de la segunda década del siglo pasado³⁴.

Por una noticia aparecida en el diario *El Popular*, en 1911, se deduce que se crearon otros sanatorios antituberculosos con carácter temporal en los Montes de Málaga. De hecho, el referido periódico cita la Hacienda de Hurtado, donde se instaló ese año un centro de ese tipo con el nombre de «San José de los Montes, bajo las mismas condiciones que en años anteriores»³⁵.

Pocos años más tarde el doctor Bernabé Malo de Poveda y Écija (1844-1926), uno de los más destacados especialistas españoles en el tratamiento de la tisis, visitó Málaga y sus Montes. Convencido de que resultaban un lugar apropiado para el tratamiento de la enfermedad, escribió varios artículos al respecto, «(...) enaltecendo las grandes cualidades que atesoran los Montes de Málaga para el establecimiento de un sanatorio antituberculoso». Asimismo, se entrevistó con el alcalde de la ciudad, el también médico Luis Encina Candebat, explicándole los motivos de su propuesta. Por desgracia, las propuestas aquí citadas nunca se llevaron a cabo³⁶.



EN 1944 FUE INAUGURADO EL SANATORIO DE CAMPANILLAS, DEMOLIDO EN 1988.

LOS DOS SANATORIOS ANTITUBERCULOSOS CON QUE CONTÓ MÁLAGA EN EL SIGLO XX

Entre los años veinte y cuarenta del pasado siglo se crearon en Málaga dos centros dedicados a la prevención y al tratamiento de la tuberculosis.

El primero fue el Sanatorio Marítimo de Torremolinos. Inicialmente fue concebido, en 1924 como un complejo dotado de pabellones Docker para alojar grupos de escolares por temporadas para prevención de la tuberculosis y recreo de estos junto al mar, por iniciativa del médico y alcalde de la ciudad José Gálvez Guinachero.

Durante la segunda mitad de los años veinte, se construyeron los edificios definitivos, de estilo regionalista con clara influencias neomudéjares que fueron inaugurados en 1929 y que se siguen conservando con proyecto del arquitecto Fernando Guerrero Strachan. Su primer director fue el doctor José Lazárraga Abechucó, cirujano, especialista en rayos X y en enfermedades del tórax. En la actualidad sigue en funcionamiento como Hospital Marítimo de Torremolinos, dependiente del Hospital Clínico Universitario Virgen de la Victoria, del Servi-

cio Andaluz de Salud, aunque dedicado al tratamiento de otras patologías³⁷.

Tras la Guerra Civil, y como consecuencia de un aumento de la incidencia de la tuberculosis en España, el Patronato Nacional Antituberculoso emprendió la construcción de diversos sanatorios especializados. Uno de ellos se ubicó en la barriada malagueña de Campanillas. Dedicado oficialmente al tratamiento de las enfermedades del tórax, contaba con más de 200 camas. Fue inaugurado en 1944 y continuó funcionando hasta 1986, siendo demolido en 1988. En 1949 se le añadió un pabellón infantil. Estuvo dirigido, en su primera etapa por el médico malagueño Salvador Almansa de Cara miembro de la Unión Internacional Contra la Tuberculosis y una auténtica autoridad su especialidad³⁸. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 La bibliografía sobre el devenir de esta enfermedad es abundantísima, especialmente en inglés, alemán y francés. En este trabajo hemos seguido la monografía en español de Báguena Cervellera, M. J. (1992), *La tuberculosis y su historia* (Colección Histórica de Ciencias de la Salud). Fundación Uriach 1838. Barcelona. También la obra de Laín Entralgo, P. (1982). *Historia de la Medicina*. Salvat. Barcelona. También pueden consultarse en internet las siguientes páginas: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/tuberculosis>. https://www.seipweb.es/wp-content/uploads/2019/01/Tuberculosis_Roi_Pineiro.pdf. <https://www.muyinteresante.es/historia/31291.html>. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-519X2009000200003
- 2 https://www.seipweb.es/wp-content/uploads/2019/01/Tuberculosis_Roi_Pineiro.pdf. <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/tuberculosis>. *La Correspondencia de España*, 5-3-1897, pág. 2.
- 3 Molero Mesa, J. (1989) *Historia Social de la Tuberculosis en España (1899-1936)*. Servicio de Publicaciones Universidad de Granada, pág. 34. El higienismo se configura en Europa a partir de la publicación, en 1790, de la obra del médico vienés J.P. Frank, titulada *La miseria del pueblo, madre de enfermedades*. Pronto se configuró como una disciplina médica independiente. Su objetivo fundamental era luchar contra las enfermedades epidémicas que se desarrollaban, sobre todo, en las ciudades, y que afectaban especialmente

- a las capas más bajas de la población y contra sus insalubres condiciones de vida y de trabajo. Alcaide González, R. (1999), «La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social». *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, nº 50. Universidad de Barcelona.
- 4 Adams, J. (1808), *A Guide to Madeira. With Instructions to such as repair to that island for health*. Gourlay, W. (1811), *Observations on the natural history, climate, and disease of Madeira during a period of eighteen years*. J. Callow, London. Bettencourt Pitta, N. C. (1812), *Account of the island of Madeira*. Longman, London. Títulos citados por Campos Matos, R., «Madeira y Canarias en el siglo XIX: la arquitectura del turismo terapéutico. Dos health resorts atlánticos». *Catharum, revista de ciencias y humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, nº 15 (2016), pág. 16.
- 5 Sir James Clark (1788-1870), nacido en Escocia, fue el médico de cámara de la reina Victoria entre 1837 y 1860. A partir de 1818 viajó por Italia y se estableció en Roma donde trató a pacientes con tuberculosis, entre ellos el poeta inglés John Keats. Tras regresar a Inglaterra publicó *La influencia del clima en la prevención y cura de enfermedades crónicas, más particularmente del pecho y el sistema digestivo* en 1829, lo que le convirtió en uno de los grandes especialistas en el uso del clima y de las aguas minerales como terapias. Williams, H. (1951), «Sir James Clark», en *The Healing Touch*, Charles C. Thomas Publisher, Springfield, pág. 371.
- 6 Martínez Montes, V. (1852), *Topografía médica de la ciudad de Málaga*. Imprenta de D. Ramón Franquelo. Málaga, pág. 570. *El Correo de Ultramar*, 30-4-1857, pág.10; 9-9-1858, pág. 15 *El Mallorquín. Diario de Palma*, 14-9-1857, pág. 1. *El Cascabel. Periódico para reír*, 27-5-1869, pág. 4. *La Correspondencia de España*, 18-5-1874, pág. 4; 22-2-1877, pág. 4. *El Cantón Extremeño*, s.f., pág. 4. *La Esfera*, nº extraordinario, 1919, pág. 58. *Diario de Manila*, 3-4-1891, pág. 3. *El Guadalete*, 16-9-1891, pág. 3. *El Eco de Santiago*, 14-4-1896, pág. 1. *Diario de Córdoba*, 24-9-1887., pág. 3. *El Correo*, 2-11-1889, pág. 4. *El Diario Español*, 21-12-1852, pág. 4. *La Correspondencia de España*, 5-3-1897, pág. 2.
- 7 Ford, R. (1845), *A Handbook for Travellers in Spain*, John Murray, London. 2 vols. Vol. I, pág. 11. Richard Ford (1796-1858) fue un abogado, dibujante, coleccionista de arte y autor de libros de viajes y guías para viajeros, especialmente referidos a España. Nacido en Chelsea en el seno de una familia de clase alta, se licenció en leyes en el Trinity College de Oxford. Viajó por Europa entre 1815 y 1825, visitando Francia, Alemania, Austria e Italia entre 1815 y 1825. Se trasladó a España, por vez primera, en 1830 buscando alivio a la tuberculosis que padecía su primera esposa, Harriet Capel, que falleció de esta enfermedad en 1837. El matrimonio residió en Sevilla y Granada. Sobre este autor, ver Alberich, J. (2001), «Richard Ford o el hispanista hispanófono», en *El cateto y el milord y otros ensayos angloespañoles*. Universidad de Sevilla, págs. 79-108. Robertson, I. (2004), *Richard Ford 1796-1858. Hispanophile, Connoisseur and Critic*. Michael Russell edit.
- 8 Pinkerton, Archibald W. (1853), «On the climate of Malaga». *Month. J. Med. Science*, vol.17, págs.330-362.
- 9 Lee, E. (1855), *Spain and its climates with a special account of Málaga*. W. J. Adams, págs. 80, 90 y 93. El doctor Edwin Lee (+1870) fue un médico inglés especializado en la climatoterapia y en el tratamiento de enfermedades con aguas medicinales. Se formó en el Royal College of Surgeons de Londres y en St. George's ampliando estudios en París. Se interesó por el tratamiento de las afecciones del riñón y la vejiga producidas por cálculos. Viajó por toda Europa interesándose por las terapias basadas en el clima y en los balnearios. Gracias a sus numerosas publicaciones fue elegido miembro correspondiente de academias y sociedades médicas de Viena, Madrid, Turín, Nápoles París y Berlín, así como miembro numerario de la Real Sociedad Médico-Quirúrgica de Londres. Sobre la relevancia y recomendaciones del clima de Tenerife para la estancia de los enfermos del pecho, ver Campos Matos, R. (2016), «Madeira y Canarias el siglo XIX: la arquitectura del turismo terapéutico. Dos health resorts atlánticos». *Catharum. Revista de ciencias y humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, nº 15, págs. 15-27. Ver: https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Lee,_Edwin
- 10 Madden, T. M. (1864), *On change of climate. A guide for travellers in pursuit of health*, T. Cautley Newby Publisher, Londón, pág. 161. También un artículo suyo sobre el mismo tema apareció en *Dublin quarterly journal medical science*.
- 11 O'Sheas, H. (1885), *Guide to Spain and Portugal*, John Loman, Edimburg, seventh edition, pág. 310. Otro tratado inglés del mismo tenor titulado *Change of climate* (1853) se debió al Dr. Francis.
- 12 Pfindler d'Oltensheim, G. F. (1848), *Madeira, Niza, Andalucía, la Sierra Nevada y los Pirineos. Considerados como los lugares más interesantes y pintorescos para viajar, y más convenientes para curar o conservar (sic) a los tísicos y otros enfermos crónicos, preservando a los descendientes de parientes tísicos del desarrollo de esta enfermedad*. Imprenta de D. Carlos Santigosa. Sevilla, págs. 82 y 130. Según los propios créditos de la obra, su autor era «Doctor en medicina, cirugía y farmacia por las Universidades de Viena y de París, licenciado en medicina y cirugía por la Universidad de Sevilla, miembro de la Academia Imperial de Medicina de Viena, consejero de la comisión sanitaria, catedrático de química y de medicina legal, ex-cirujano del dispensario oftálmico y auricular, ex-

médico de la embajada de Austria, miembro corresponsal de la Academia Real de Medicina y Cirugía de Granada, miembro de la Sociedad Médica del Norte, de la Sociedad para el Progreso de la Cirugía, del Círculo Médico de París, de la sociedad Hidrosupática del Sur de Alemania, y de otras varias sociedades de medicina y de historia natural».

- 13 Rochester, T. F. (1851), «Málaga as a residence for consumptives persons». *New York Journal Medicine*, vol.7, págs. 349-355. Cit. por Castellanos Guerrero, J. (1998), «La promoción de Málaga y la idea de ciudad saludable». *DYNAMIS. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Illus.*, vol.18, págs. 207-231.
- 14 Faux-Dotezac, M. (1910), *Malaga, son climat, ses indications thérapeutiques*. Vigot Frères Éditeurs. París, págs. 131-133.
- 15 Ibid., pág. 137.
- 16 Martínez Montes, V. (1852), *Topografía médica de la ciudad de Málaga*. Círculo Literario. Imprenta de D. Ramón Franquelo. Málaga, págs. 227 y 572. Vicente Martínez Montes (1810-1893) fue médico militar y un importante personaje en la vida cultural y científica malagueña del s. XIX. Llegó a ostentar el cargo de presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País. Se casó en el año 1840 con Adelaida Matilde Loring Oyarzábal, hermana del destacado empresario Jorge Loring Oyarzábal, I marqués de Casa-Loring. Ostentó los cargos de vice-consultor honorario, jefe facultativo del Hospital Militar de Málaga, académico correspondiente de las Academias de Medicina y Cirugía de Madrid y Granada, fundador del Instituto Médico Malagueño, y de la Academia de Ciencias Naturales y Exactas de Málaga.
- 17 Martínez Montes, V. (1880), *Del clima de Málaga*. Imp. de R. Giral. Málaga, págs. 30, 31 y 33.
- 18 Martín Gil, R., «El Clima de Málaga». *El Diario Médico Farmacéutico*, 3-3-1888. El Hotel de Roma, luego denominado Hotel Regina, estaba situado en el actual Edificio Edipsa, haciendo esquina entre la Alameda Principal y la calle Puerta del Mar. Ver <https://www.edipsa.es/historia>. Ramón Martín Gil fue un eminente médico y cirujano malagueño de finales del siglo XIX. Formado en la Universidad de Granada, fue, primero, médico de la Armada. Más tarde, establecido en Málaga, ejerció como director del Hospital Noble. Perteneció a la Sociedad de Ciencias, publicando y traduciendo numerosos tratados sobre su especialidad, además de inventar instrumentos quirúrgicos. Llegó a ser reconocido a nivel nacional con los títulos de académico correspondiente de las Reales Academias de Medicina y Cirugía de Barcelona y Madrid. Ver *La Unión Mercantil*, 13-3-1896, pág. 1.
- 19 Ballota Taylor, R. (1876), *Influencias de las altitudes y latitudes en el desarrollo de las enfermedades del pecho*. Imprenta médica de Álvarez hermanos. Madrid, págs. 5 y 25. Esta obra mereció un premio de la Academia Médico-Quirúrgica Española.
- 20 Ibid., págs. 28-31.
- 21 Ibid., pág. 105.
- 22 «(...) hay una mitad menos de tisis en Málaga que en Pau, casi dos y media veces menos que en París, 1,8 veces menos que en Berlín y 0,80 por 1.000 menos que en Londres». Ibid., pág. 110.
- 23 Cerolo, T. (1889), *Climatoterapia de la tuberculosis pulmonar en la península española, islas Baleares y Canarias*. Imprenta de Vicente Bonnet. Santa Cruz de Tenerife, págs. 41, 44 y 48. Esta obra fue premiada por la Real Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona. Tomás Cerolo Y Herrera (1850-1910) fue una relevante figura de la medicina canaria de la segunda mitad del siglo XIX. Formado en Madrid, fue médico del Hospital de la Orotava, académico correspondiente de la Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona, académico numerario de la Academia de Medicina y Cirugía de Canarias, miembro de la Sociedad Española de Historia Natural... Se interesó especialmente por la frenología, ten de moda entonces, así como por la vinculación entre el alma y el cerebro. Sobre su trayectoria, intelectual y profesional, ver: <https://memoriadelanzarote.com/media/docs/items/20090218191517Toms-Zerolo.pdf>
- 24 Ibid., págs. 261-264.
- 25 Castellanos, J. (1998), «La promoción de Málaga y la idea de ciudad saludable», *DYNAMIS. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Illus.*, 18, págs.207-231. Ver especialmente la pág. 218.
- 26 Madden, T. M. (1864), pág. 31. Los reparos a la situación sanitaria y de salubridad de la ciudad también se destacan en la obra de Bennet, H. (1870), *Winter and spring on the shore of the mediterranean, or the Riviera, Mentone,, Italy, Corsica, Sicily, Algeria, Spain and Biarritz, as winter climates*. John Churchill and son, London, págs. 568-570. Enfermedad zimótica era un término médico del siglo XIX que abarcaba enfermedades infecciosas y contagiosas como el tifus, la fiebre tifoidea, la viruela, la escarlatina, el sarampión, la erisipela, el cólera, la tosferina, y la difteria. Ver <https://academia-lab.com/enciclopedia/enfermedad-zimotica/>
- 27 *El Avisador Malagueño*, 26-4-1872, pág. 1. Sobre José María de Sancha, sus ideas y realizaciones en Málaga, ver Olmedo Checa, M. (1998), *José María de Sancha*. Precursor del urbanismo malagueño. Benedito Editores. Málaga.
- 28 Castellanos, J. (1998), págs.224-230.
- 29 Báguena Cervellera, M. J. (1992), págs. 62-63. *La Victoria: semanario de Béjar*, 24-1-1903, pág. 1 Ver

también file:///C:/Users/emateo/Downloads/Dialnet-Lo
sSanatoriosAntituberculosos-3720422.pdf

- 30 *Diario de la Marina*, 16-12-1899, pág. 3. De hecho, la referida institución había instalado en la aún conocida como Venta Galwey, situada a 855 metros de altura, y a dos leguas de la ciudad, una estación meteorológica para valorar «sus elogiadísimas condiciones sanitarias». Sobre la popularmente conocida en Málaga como «la climatológica», ver Arcas Cubero, F., García Sánchez, A. (1980), «Los orígenes del turismo malagueño. La Sociedad Propagandista del Clima y Embellecimiento de Málaga». *Jábega*, nº 32, págs. 42-50. Reina Estévez, J. (2019), «Sociedad propagandista del clima de Málaga (1896). Los antecedentes del turismo malagueño». *Gran Tour*, nº 19, págs. 35-53.
- 31 Valenzuela, F. (1896), *Sanatorios para tuberculosos. Base científica de la secuestración de los tuberculosos en estos establecimientos en su doble fin de su tratamiento higiénico y de la defensa de la humanidad*. Imprenta de la viuda e hijos de La Riva. Madrid, págs. 61-62. Este autor también considera en su obra la excelencia climática de la Sierra de las Nieves, describiendo localidades tales como Carratraca, Casarabonela y Yunquera, pero la desaconseja para establecer en ella un sanatorio antituberculoso debido a sus difíciles accesos y a los vientos fríos reinantes en invierno, en especial en Carratraca.
- 32 En 1964 el autor de este artículo estuvo aquejado de tosferina. Los médicos recomendaron a mi padre una estancia prolongada en los Montes.
- 33 Valenzuela, F. (1896), págs. 62-64. Juan Rosado Fernández había nacido en Colmenar en 1851. Estudió magisterio y medicina. Ganó por oposición y desempeñó durante años la cátedra de Fisiología e Higiene de la Escuela Normal de Magisterio de Málaga. Médico-cirujano del Hospital Civil, fue socio fundador del Colegio de Médicos de Málaga del que llegaría a ser presidente en 1898. Asimismo, desempeñó el cargo de Inspector Provincial de Sanidad y publicó numerosos trabajos y manuales entre los que destacan los tres volúmenes de su *Tratado enciclopédico de terapéutica escolar, doméstica y social*. así como *Sobre la profilaxis colectiva e individual de la «Gripe»* (1918) e *Higiene Social. Medicina, vagancia y otras enfermedades sociales* (1926). Falleció en Málaga en 1926. Su prestigio profesional en la ciudad era indudable. Carrillo Martos, J. L., Castellanos Guerrero, J., Ramos Palomo, M. D. (1985): *Enfermedad y crisis social: la gripe en Málaga (1918)*, Departamento de Historia de la Medicina. UMA, 1985, pág. 21. Cuevas García, C. y AA. VV. (2002): *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Madrid: Editorial Castalia, pág. 827. *Por la infancia. Todo por y para el niño Año V*, nº 42 (Córdoba), abril de 1926.
- 34 *El Popular*, 4-2-1906, pág. 1. *La Lectura Dominical*, 17-2-1906, pág. 13. Archivo Díaz de Escovar, Fundación Unicaja. Caja 331.10.1 y 331.10.2. Hasta ahora esta relevante aristócrata había sido estudiada como coleccionista y mecenas de las Bellas Artes. Además de reunir importantes colecciones tanto en el palacio de Guadalcázar de Madrid como en la Casa del Rey Moro en Ronda, destacó por sus donaciones al Museo del Prado y por fundar la Sociedad Española de Amigos del Arte con la finalidad de promover las industrias artesanales españolas, organizar exposiciones y favorecer las donaciones a los museos. Logró revitalizar la producción de cerámica de Talavera, Fajalauza y Manises, así como del mueble de estilo español. Su impulso a la Exposición del Traje Regional e Histórico de 1925, dio lugar a la creación del Museo del Traje de Madrid. En 1927 fue elegida miembro de la Asamblea Nacional Consultiva bajo la Dictadura de Primo de Rivera. Junto a la creación del referido Sanatorio en los Montes de Málaga, organizó también, en el ámbito de la asistencia social, el Fondo Iturbe de Socorros a Domicilio en Málaga y realizó cuantiosos donativos para atención a los parados durante la crisis obrera de 1905, además de aportar cuantiosas sumas para el mantenimiento del Asilo de los Ángeles. *El Popular*, 18-4-1905, pág. 2 y 12-5-1905, pág. 2. *La Unión Ilustrada*, 26-3-1911, pág. 26. Sobre su trayectoria vital, ver *Vida Aristocrática*, 14-6-1924, pág. 12 y Ramos Frenedo, E. M.ª. (2022), «Trinidad Scholtz von Hermensdorff (1857-1937), coleccionista, protectora y difusora de las artes decorativas españolas», en *El coleccionismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo (finales del s. XIX-principios del XX)*, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas y Ministerio de Cultura y Deporte, pág. 85-104.
- 35 Dichas instalaciones precisaban, para su apertura y uso, la aprobación de la Junta Provincial de Sanidad con un informe previo, que, en este caso corrió a cargo del inspector del distrito de La Merced, el doctor Francisco Reina Manescau. *El Popular*, 11-4-1911, pág. 6.
- 36 *El Popular*, 2-6-1915, pág. 2. Además, se publicaron en la prensa local varios artículos de este especialista, donde exaltaba las ventajas de los sanatorios antituberculosos. Ver *El Popular*, 4-7-1915, pág. 2. Malo de Poveda, como eminencia en enfermedades del pecho alcanzó un notable prestigio. En 1903 fundó la Asociación Antituberculosa Española. En 1906, fue nombrado secretario general de la Comisión Permanente de Lucha Antituberculosa adscrita al Ministerio de la Gobernación. Entre 1909 y 1924, desempeñó además el cargo de visitador general de Dispensarios e Instituciones Antituberculosas de España. Su trayectoria personal y médica, en <https://dbe.rah.es/biografias/63819/bernabe-malo-de-poveda>
- 37 Ver <https://unparcheenelojo.blogspot.com/2013/12/serie-d-arquitecturas-23-el-sanatorio.html>. José Lazárraga Abechuco (1888-1962) fue un médico nacido en Ochandiano (Vizcaya). Tras licenciarse y doctorarse en

medicina y cirugía en España, amplió estudios en Berlín como cirujano y especialista en Rayos X. Se estableció y colegió en Málaga en 1917, creando un sanatorio propio en la entonces avenida del Dr. Letamendi, hoy del Dr Gálvez Guinachero. Allí atendió a los soldados heridos y enfermos procedentes de la Guerra de Marruecos. En 1923 ganó la plaza de cirujano del Hospital Civil de Málaga. Desde su creación fue el director del Sanatorio Marítimo de Torremolinos. Durante la Guerra Civil prestó sus servicios como cirujano en el bando sublevado en la zona de Extremadura, mereciendo el nombramiento de capitán médico honorario. Tras la contienda fue el primer director del Hospital 18 de Julio, a partir de 1943. Presidió en dos ocasiones el Colegio de Médicos de Málaga. Obtuvo por sus méritos la Medalla al Mérito Militar y la Medalla al Mérito en el Trabajo. Ver Prados Carmona, G. (2006), *Málaga y sus médicos. De «los felices 20» a 1936*. Grupo editorial 33. Málaga, pág. 527.

38 Ver:

<https://sevilla.abc.es/andalucia/malaga/misterios-malaga-francisquito-fantasma-viejo-sanatorio-campanillas-20230402110240-nts.html>.

<https://www.diariosur.es/malaga/hospitales-marcaron-epoca-20170831125053-nt.html> Salvador Almansa de Cara (1900- 1988), nació en Almería. Se licenció en Medicina por la Universidad de Granada en 1922 y obtuvo el doctorado posteriormente por la Universidad Central. Especialista en enfermedades respiratorias, desempeñó su profesión, primero en Cartagena como subdirector sanitario de su puerto y más adelante en Águilas (Murcia). Se trasladó a Málaga en 1935 donde se colegió y desempeñó los cargos de director del dispensario y del sanatorio antituberculoso de Campanillas desde su creación, así como el de subinspector provincial de sanidad. Fue uno de los grandes especialistas de su tiempo en el tratamiento de la tuberculosis. Escribió varios tratados y artículo sobre el tema. Médico del Patronato Nacional Antituberculoso, perteneció a la Academia de Medicina y Cirugía de Granada y le fueron concedidas diversas distinciones como la Medalla al Mérito Sanitario y al Mérito en el Trabajo. Prados Carmona, G. (2006), pág.560.

CIEN AÑOS DE *RHAPSODY IN BLUE* (GEORGE GERSHWIN, 1924)

MÚSICA PARA UNA NUEVA METRÓPOLI

Javier Boned Purkiss

GEORGE GERSHWIN Y LA MÚSICA

Se cumplen 125 años del nacimiento del músico, compositor y pianista estadounidense George Gershwin (Nueva York, 1898-Los Ángeles, 1937), y cien años del estreno de su composición más importante, *Rhapsody in blue* (1924). Gershwin nació en Brooklyn, siendo su nombre real Jacob Gershovitz. Conocido ampliamente por sus numerosísimas canciones, en su mayoría con letra de su hermano mayor Ira Gershwin, su figura como compositor destaca por haber logrado una amalgama perfecta entre la música clásica y el jazz, lo que supuso una verdadera aportación a la modernidad.

George Gershwin es in duda el músico norteamericano más popular, haciéndose famoso de la noche a la mañana por su composición *Rhapsody in Blue* (1924), emprendiendo un camino de ascendente riqueza formal, armónica y rítmica, que continuó con el *Concierto para Piano en Fa mayor* (1925), *An American in Paris* (1928) y la ópera *Porgy and Bess* (1935). Estas obras fueron marcando las principales etapas de una carrera que terminó demasiado pronto (falleció en 1937, a la edad de 39 años). Podemos afirmar que, en la búsqueda de una expresión musical que no fuera tan sólo el eco de los modelos europeos y que simbolizara los rasgos característicos de la América de los años 1920 a 1930, la obra de Gershwin se presenta como un testimonio fundamental.

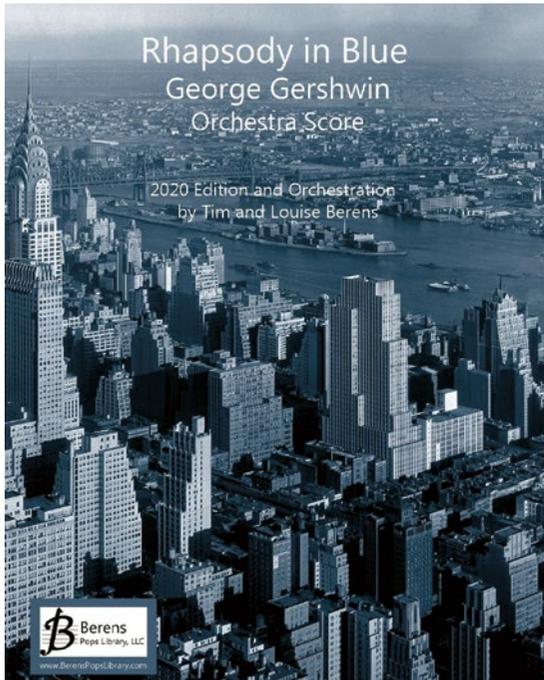
Como asegura Martínez Miura, «...consideraba Gershwin al jazz como música folclórica norteamericana, de tal modo, a su juicio, que podía constituirse en la base de una música sinfónica u operística seria y perdurable. En este sentido, es factible referirse a ella como una for-

ma de nacionalismo, en su adaptación a las peculiaridades del joven país americano».¹

No podemos olvidar que en los años veinte, París se había convertido en un centro de intensos intercambios entre las culturas americanas y europea, y que Nadia Boulanger (1887-1979) profesora desde 1920 en la Escuela Americana de Fontainebleau, se convirtió en aquellos años en la gran maestra de los jóvenes compositores estadounidenses. Con ella estudiaron Russell Bennet, Marc Blitzstein, Elliot Carter, Aaron Copland, Roy Harris, Walter Piston, Virgil Thomson, George Gershwin, y otros muchos. «En estas relaciones franco-americanas se intercambiaban por un lado la experiencia stravins-

GEORGE GERSHWIN (1898-1937).





RHAPSODY IN BLUE. AUTORES: TIM Y LOUISE BERENS, EDICIÓN Y ORQUESTACIÓN DE LA PARTITURA PARA DOS PIANOS ESCRITA A MANO POR GERSHWIN. BERENS POPS LIBRARY, LLC, 2020.

kiana, que empezó a ejercer gran influencia en los compositores norteamericanos, y por otro el jazz, que encontró en el ambiente parisense una excelente acogida ya que satisfacía las exigencias cabaretísticas y antirrománticas de la época».²

George Gershwin, autor de famosísimas canciones como *The Man I Love* (1924), *So Are You* (1929) o *Liza* (1929), y comedias musicales como *Lady Be Good* (1924), ¡Oh, Kay! (1925), o *Funny Face* (1927) reelaboró el lenguaje del jazz y de la canción en las dos obras sinfónicas antes citadas y que lograron una extraordinaria acogida: *Rhapsody in blue* (1924) y *An American in Paris* (1928). Estas obras fueron, de los numerosos intentos de utilización de elementos jazzísticos en la música culta, los más fieles al espíritu original de éstos, tanto por su carácter rapsódico como por la estructura melódico-rítmica de los temas, siguiendo fielmente los de la canción sincopada.

LA COMPOSICIÓN *RHAPSODY IN BLUE*

En Estados Unidos «la era del jazz» consiguió su apogeo en la década de los años 20, a través de grandes orquestas con bailes y ritmos sincopados, en una fusión del genuino idioma jazzístico con aspectos de la música culta. El jazz y los jazzistas contribuyeron de forma determinante a la creación de esta era, hasta el punto de que la raza blanca, sintiéndose amenazados en su monopolio cultural por la raza negra, reaccionó intentando apropiarse del nuevo idioma musical, a través del denominado «jazz blanco». Un fiel representante de este estilo fue Paul Whiteman (1890-1967) quien encargó a Gershwin la obra *Rhapsody in blue* para ser interpretada en Nueva York en 1924, orquestándola él mismo y dirigiéndola en el concierto denominado *Experiment in modern music*, cuyo fin era el lanzamiento del «jazz sinfónico», en un intento de rescatar al jazz de su origen popular para incluirlo en las altas esferas del arte. El éxito fue absoluto, llegando a implantarse la obra con rapidez en el repertorio de las mejores orquestas americanas y europeas. En el concierto estuvieron presentes Rachmaninov y Stokowsky, y cuando Gershwin viajó a Europa cuatro años después, comprobó la admiración que la obra había producido en compositores como Stravinski, Ravel, Prokofiev, Weill, Schoenberg, Alban Berg, o en algunos miembros del grupo de los *Six*. Ningún compositor estadounidense había conseguido jamás semejante reconocimiento internacional.

Se puede afirmar que Gershwin afrontó la composición de *Rhapsody in Blue* con la idea de construir un cierto «americanismo» musical, respondiendo a la demanda de un poema de jazz provisto de un caudal enorme de invenciones, primer eslabón de una cadena de sonoridades que iban a reflejar un mundo moderno diferente del considerado como tal por la música europea.

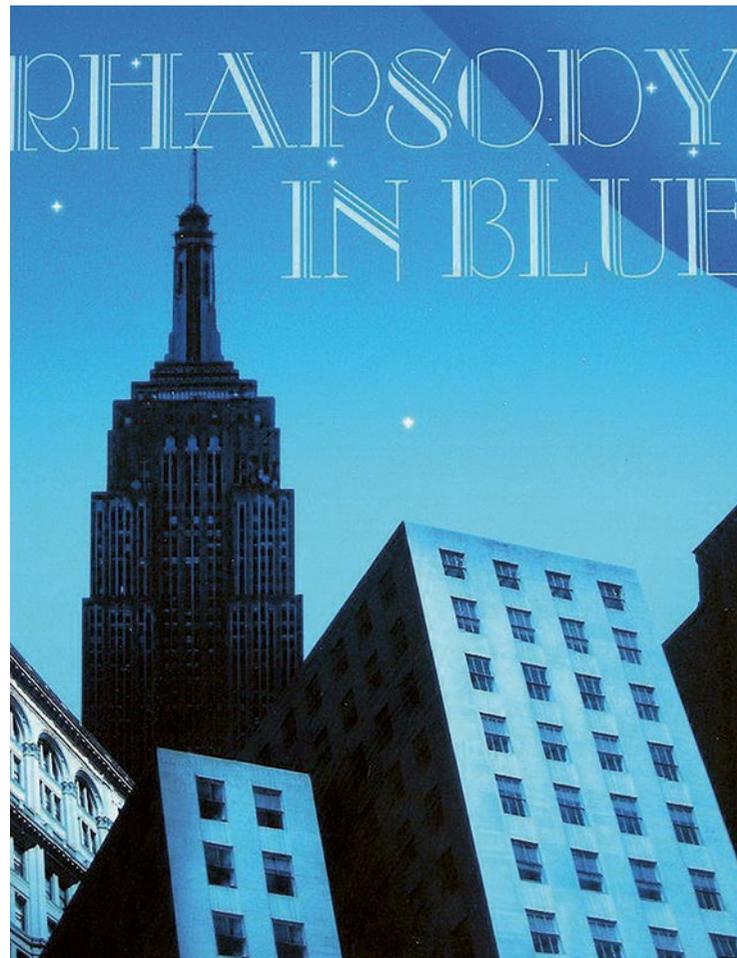
La obra comenzaba, como nos explica Alex Ross «...con un lánguido trino en el clarinete, dando paso a una escala ascendente igualmen-

te lánguida, convirtiéndose a continuación en un *glissando* superelegante y en absoluto estentóreo. Tras haber llegado al Si bemol más agudo, el clarinete entona luego despreocupadamente una melodía ligeramente sincopada apoyándose de modo perceptible en el séptimo grado descendido de la escala. La melodía baja bailando por la misma escalera por la que había subido contorneándose la escala inicial, acabando en el Fa con el que comenzó la obra: una típica simetría gershwiniana»³.

Esto suponía el manifiesto, musicalmente hablando, de una clara ambigüedad: «...a veces, la séptima descendida se oye como una nota alterada, característica del blues y del jazz, mientras que otras veces se interpreta como parte de un puritano acorde de séptima dominante, lo que tiene el efecto de lanzar la armonía a una tonalidad cercana. *Rhapsody in blue* concluye como una vertiginosa secuencia de modulaciones; el tema de amor rachmaninoviano en el centro de la obra acaba estando en la tonalidad de Mi, a una distancia de tritono de la tónica Si bemol. También en este tema hay desparramadas notas extrañas alteradas descendientemente, lo que proporciona a Rachmaninov una cierta informalidad, chasquidos de dedos incluidos, al tiempo que impulsa la armonía a través de una segunda serie de modulaciones hasta regresar al punto de partida»⁴.

Rhapsody in blue, como todas las obras sinfónicas de Gershwin, representó en el compositor un máximo esfuerzo en el ámbito sinfónico para afirmarse como músico «serio», presentando una estructura casi idéntica: tres secciones principales (tres movimientos en el *Concierto en fa*), un movimiento lento central (el andantino nostálgico moderato de la *Rhapsody in blue* o el blues grandioso de *An American in Paris*) y una coda final en la que volvían a aparecer fragmentos de los temas principales. Se trataba de una estructura muy hábil en la que los temas, extremadamente comunicativos, eludían el auténtico desarrollo.

Podemos así afirmar que Gershwin respondió a la demanda de un poema de jazz con un



CARTEL DE LA PELÍCULA *RHAPSODY IN BLUE*, ERIC GOLDBERG, (2000).

grado de invención desbordante, «...siendo *Rhapsody in blue* probablemente una composición en la que sus contrastes continuos, tanto de *tempo* como de carácter, se impusieron a costa de una organicidad endeble, pero que reflejaba con elocuencia la imagen caleidoscópica de Norteamérica que perseguía el compositor. Puede que el marco de esta música derivase de la herencia romántica y posromántica europea, pero su contenido, sin ser en absoluto jazz en sentido estricto, inauguraba una sonoridad totalmente nueva y por completo estadounidense.»⁵

Pero iba a ser también justamente esta obra la que inaugurase una nueva concepción metro-

politana de la música. No hay música más urbana que la de Gershwin, no hay una composición musical que haya sido más relacionada con una gran urbe, en este caso Nueva York, que *Rhapsody in blue*. Estamos en condiciones de analizar por qué esta obra resulta tan significativamente urbana, por qué su ritmo y su sonoridad nos evoca con tanta claridad la ciudad de los rascacielos. Y es que si podemos hablar de los edificios de Manhattan de la década 1920-30 como manifestaciones relevantes del Art Deco —en clave de sugerente modernidad arquitectónica— también podemos convenir que George Gershwin, y en concreto *Rhapsody in blue*, es una «música Deco», basándonos en determinadas cualidades intrínsecas a su estructura formal. La relación música-ciudad se nos revelará entonces como algo clarificador, significativo, binomio ofrecido a la percepción sensible para su disfrute y comprensión.

EL ART DECO

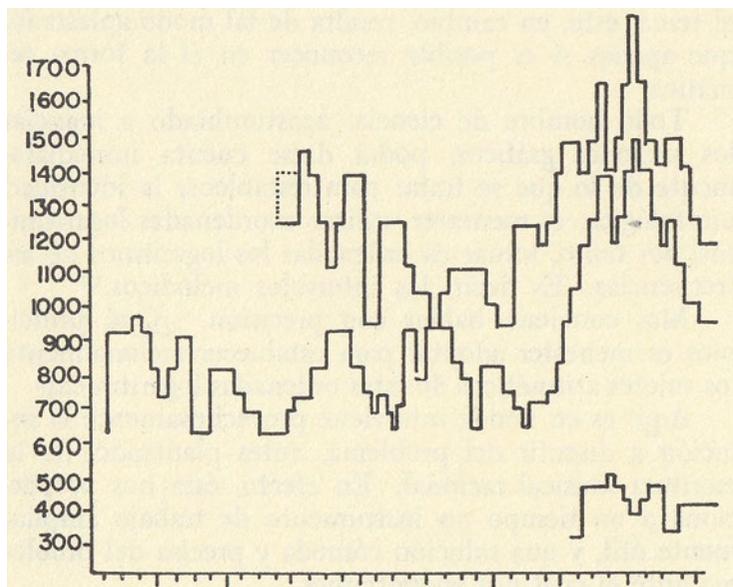
El Art Deco no podrá nunca desprenderse, junto a su carácter dinámico y publicitario, de la gran

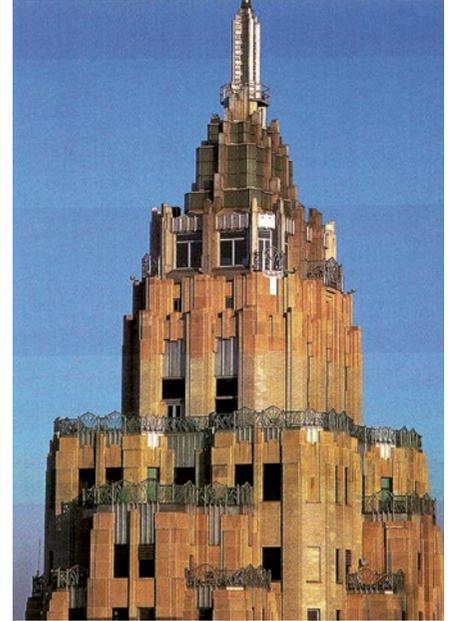
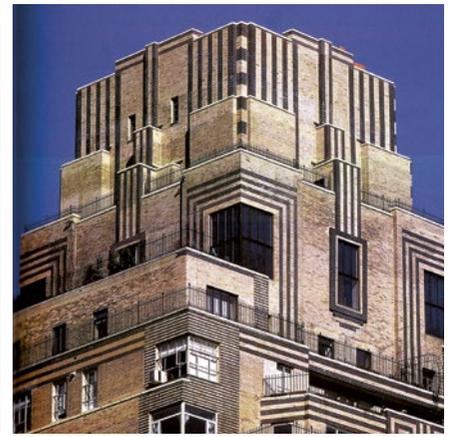
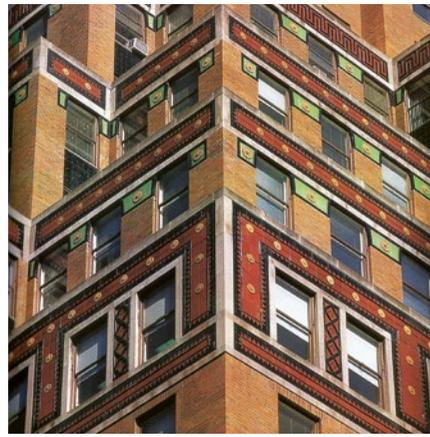
vocación ornamental, acumulativa y expresiva de sus manifestaciones. Como comenta Juan Daniel Fullaondo, «... fue precisamente desde este punto de vista de vocación ornamental, desde el que Aldous Huxley, en unas lejanas y poco conocidas notas (1930), rendía al espíritu de la época un relativo tributo, entendiendo el Deco como una suerte de fusión entre la ascesis cubista y la voluntad decorativa, convirtiendo al movimiento cubista en lo que denominaba como “algo más humano”, una especie de lánguido acuerdo Cubismo-Art Nouveau. Se trata quizás de otra formalización, en clave diversa, del parentesco Secesión-Futurismo-Expresionismo».⁶

Esta idea ya nos aproxima al Deco de las artes plásticas, a la arquitectura neoyorquina de la década de los años veinte y a la música de Gershwin. Pero el panorama resulta extraordinariamente intrincado, de una más difícil interpretación, continua Fullaondo, si consideramos el Deco «...a través de una sucesión integral de ingredientes Art Nouveau, Secesión, Decorativismo, Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Wright, ecos del Bauhaus, etc., en una suerte de amable, popularizado, *totum revolutum* de la época. Una espuma de lo moderno, con todos los idiomas a su disposición, comodín de variados significados, absolutamente ecléctico, en una suerte de elegante vulgarización, carente de monotonía, de todas las aportaciones de los grandes estilos internacionales, un momento de pragmática creatividad, desenfadada y libre, que sólo dentro de nuestro peculiar clima contemporáneo, estamos en condiciones de comenzar a entender.»⁷

Podríamos asegurar que el Deco terminaba de proponer, frente al eclecticismo historicista —y de una manera muy similar a como lo hacía la música de Gershwin—, la alternativa de un nuevo eclecticismo moderno, muy poco reductor en sus planteamientos, encaminado socialmente hacia la doble vertiente de las nuevas clases medias y altas, emergentes en las grandes ciudades desde principios del siglo veinte. En una primera aproximación, cabe re-

ARABESCO MELÓDICO DE VARIAS MELODÍAS SUPERPUESTAS, SEGÚN ÉTIENNE SOURIAU.





REMATES DE RASCACIELOS DE NUEVA YORK, EN LA DÉCADA DE 1920.

salta como característico del Deco el carácter diverso de sus trazados, sus orígenes variados, sus acentos heterogéneos centrados en torno al citado neo-eclecticismo. En la arquitectura, la ambientación sugerida por el clima del Deco quería abarcar más aspectos, pretendía ser más totalizadora, integradora, que la desprendida por las corrientes habituales manejadas por los esquemas arquitectónicos. Hemos visto como en su música, Gershwin consiguió dinamizar los presupuestos de la música abstracta y expresionista europea con los vibrantes recursos del jazz.

En este sentido conviene recordar la importancia que en el arte, y también en la música, ha tenido el concepto de «arabesco», y en concreto el de «arabesco melódico».

ARABESCO Y MELODÍA

Nos dice Étienne Souriau: «...el arabesco es el gesto propio del mago, el acto al cual va unida, por el solo perfil del movimiento, una virtud, una eficiencia, una acción de taumaturgo, encanto o sortilegio, del que pueden surgir rostros o paisajes, plantas fantasmales o ciudades míticas. Preguntemos si este arabesco no es una comparación, una metáfora. ¿Acaso, aplicada al ritmo de un verso, o al perfil de una melodía, indica sólo la comunidad de principio artístico, la proximidad del lugar en el esquema de una clasificación? (...) ¿Acaso existen afinidades morfológicamente precisas entre ciertos arabescos y ciertas melodías? ¿Acaso pueden imponerse leyes estructurales análogas, hasta en sus porme-

nores, a unas artes tan distintas entre sí, una de las cuales se dirige a la vista, en lo simultáneo, por unos rasgos susceptibles de ser trazados en negro sobre blanco, con pluma sobre el papel, y la otra al oído, en la sucesión, por estremecimientos esporádicos del aire, por la vibración de una cuerda de chelo, o de una garganta?»⁸

Podemos de esta forma interpretar los arabescos como la proyección en el espacio de una idea estética originalmente destinada a aparecer de forma específica en el tiempo. Y también podemos afirmar la existencia de una profunda relación entre los arabescos de la cultura plástica del Art Deco neoyorquino con los arabescos melódicos de la música de Gershwin en su *Rhapsody in Blue*, coincidiendo ambos en el tiempo. Un arabesco rítmico puede bastar para engendrar la inmensidad de un universo poético, y una compleja melodía puede contener por sí sola el poder de una línea sonora. «El parentesco entre del arabesco y de la melodía es indiscutible y más que las diferencias entre el espacio visual y la dimensionalidad sonora de los intervalos, demuestra la existencia de una especie de medio artístico común, fundado por el espíritu creador, al instaurar una arquitectura sensible.»⁹

HUGH FERRISS. DIBUJO DE LA OBRA *THE METROPOLIS OF TOMORROW* (1929).



En muchos de los rascacielos neoyorquinos de la década de los años veinte, podemos observar esa variedad de diseño de arabescos propios del Deco, que cobran su máxima intensidad en los remates, dando rienda suelta a las ascendentes líneas de fuerza del edificio, siguiendo desarrollos tendencialmente infinitos.

Unos remates «melódicos», personalizados, intentando significar su propia existencia allí, en las alturas, en una culminación sofisticada del propio espíritu de la ciudad. Unas «melodías visibles», que dan vida a sus propias leyes. Como asegura de nuevo Étienne Souriau, «... si bien es cierto que no puede decirse que la estructura plástica del arabesco musical le confiera un valor estético relacionado con su figura sonora, al menos sí se puede afirmar que posee una estructura, y que esto no obedece a una casualidad. Las combinaciones imaginativas de las melodías tienden a dibujar formas en lo que se puede llamar el espacio sonoro, ya que, aunque sean interpretadas gráficamente, estas combinaciones sonoras siguen siendo arquitectónicas.»¹⁰ En muchos de los rascacielos de Manhattan de los años veinte, sus superficies están dibujadas con una suerte de decoración plana, sincopada, un estilo que se había puesto de moda en la Exposición de las Artes Decorativas de París. A la estructura de zigurat de estos edificios se le superpone otra estructura, rítmico-melódica, como en *Rhapsody in blue*, concluyendo como una vertiginosa secuencia de modulaciones.

NUEVA YORK, METRÓPOLI DE RASCACIELOS

Para la mentalidad de las vanguardias europeas la metrópoli neoyorquina llegó a significar, en la década de los años 20, una nueva Atenas; Manhattan, su Acrópolis, y los rascacielos, el Partenón. También resulta sugerente y acertada la observación que relaciona la línea del horizonte, trazada por los rascacielos de Manhattan, con una suerte de definición paisajística o de diseño urbano en términos Deco. Resulta asimismo co-



CONJUNTO DE RASCACIELOS EN NUEVA YORK, EN LA DÉCADA DE 1920.

nocida la asimilación del transvase laico de las elevadas estructuras urbanas, desde el templo medieval hasta el organismo técnico de la ciudad contemporánea, con la gran altura como carácter referencial con relación al tejido urbano, afirmando un motivo Deco de forma predominante, el zigurat. «Una especie de vuelta al sentido romántico de “lo sublime” en su grado extremo, el hombre arrollado y envuelto por el ambiente, como nos demuestran los dibujos de Hugh Ferriss en su obra *The Metropolis of Tomorrow*: casas que emergen de las montañas, plásticamente más mayas que góticas, debido al peso visible de los perfiles piramidales.»¹¹

Los años entre 1923 y 1932 se caracterizan por una proliferación de temas y sugerencias que, si bien tocan problemas escasamente estructurales, ofrecen un abanico de soluciones que irán desapareciendo a partir de 1930. Conviven los modelos decorativos de gusto remotamente maya, combinando inspiraciones Art Deco, propias de la cultura autóctona y primi-

genia de la América precolombina —en continuidad con el «nuevo primitivismo» de la metrópolis en desarrollo— con el gusto de la burguesía europea y su cultura decorativa de tendencia moderada.

Eduardo Subirats se plantea la metrópoli de Nueva York como contrapunto a la ciudad expresionista europea, comentando las palabras del pintor John Marin: «... ¿hemos de considerar la vida de la gran ciudad como confinada simplemente a la muchedumbre que se mueve por sus calles y edificios? ¿Acaso los edificios, considerados en sí mismos, están muertos? En algún lugar se ha dicho que la obra de arte es una realidad viviente. No puede crearse una obra de arte si los objetos que se asumen en ella no corresponden al mismo tiempo a algo de nuestro interior. Pero, si esos edificios me conmueven es porque poseen también una vida propia. La ciudad entera es una realidad viviente (...) Veo en ellos cómo operan grandes fuerzas, un poderoso dinamismo. Los edificios grandes y los pe-



MANHATTAN (WOODY ALLEN, 1989).
FOTOGRAMAS DEL COMIENZO DE LA PELÍCULA.

queños, la tensión entre lo grande y lo pequeño, las influencias de una masa sobre otra, todo ello despierta emociones que me llevan a expresar esas fuerzas pulsoras.»¹²

En Nueva York, no sólo el edificio y la ciudad poseen una individualidad definida, a diferencia de las anónimas representaciones expresionistas y futuristas de paisajes urbanos, sino que esta individualidad se expande debido a su

carácter musical expansivo, rítmico y melódico, y al mismo tiempo equilibrado, en una línea vertical dominante. Como en la ciudad, las fuerzas constructivas y compositivas de *Rhapsody in blue* de Gershwin se condensan en una síntesis monumental y dinámica, en la que todo asciende y desciende con un ímpetu exasperante.

LA OBERTURA DE WOODY ALLEN EN MANHATTAN

En Nueva York edificios y gentes irradian vitalidad. Desde el comienzo nos vemos inmersos en un ambiente en el que los cuerpos y las ideas circulan libremente, donde se juntan los contrarios. También se dejan sentir el brillo y ajeteo de la vida urbana; el aire desenvuelto con que se desliza el clarinete apunta al futuro carácter jazzístico que sirve de pórtico a la *Rhapsody in blue* de Gershwin. La escala también podría sugerir un encuentro de sistemas de creencias irreconciliables. El cineasta Woody Allen reafirma estas ideas en el comienzo de su película *Manhattan* (1989), en la que utiliza *Rhapsody in blue* a modo de obertura, precedida de las siguientes palabras: «...él adoraba Nueva York, la idolatraba de un modo desproporcionado. Él la sentimentalizaba desesperadamente. Para él, sin importar la época del año, aquella seguía siendo una ciudad en blanco y negro que latía bajo los acordes de las melodías de George Gershwin (...) Él adoraba Nueva York; para él, era una metáfora de la decadencia de la cultura contemporánea...»¹³

«Con frecuencia oigo música en medio del ruido», afirmó George Gershwin, explicando los orígenes de *Rhapsody in Blue*, la personificación misma de la Edad del Jazz en cada poro de su delicado ser. Gershwin fue el fenómeno supremo de la música estadounidense de comienzos del siglo XX, componiendo para una nueva metrópoli hecha de rascacielos, un lugar melódico donde las tendencias discordantes de la época encontraron una radiante armonía. ●

BIBLIOGRAFÍA

- 1 MARTÍNEZ MIURA, ENRIQUE. «George Gerswin o la necesidad de estilo». Agencia Española de Cooperación Iberoamericana, 1998, p. 86.
- 2 VINAY, GIANFRANCO. «Historia de la música. El siglo XX, segunda parte», S.A. de Promoción y Ediciones Club Internacional del Libro, Madrid, 1991, p. 90.
- 3 ROSS, ALEX. «El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música», Editorial Seix Barral, Barcelona, 2009, p. 190.
- 4 ROSS, ALEX. Ibidem, p.190.
- 5 MARTÍNEZ MIURA, ENRIQUE. Op. Cit., p. 87.
- 6 FULLAONDO, JUAN DANIEL; MUÑOZ, M^a TERESA. «Historia de la arquitectura contemporánea. Tomo II. Los grandes olvidados», Molly Editorial, Madrid, 1995, p. 319.
- 7 FULLAONDO, JUAN DANIEL; MUÑOZ, M^a TERESA. Ibidem, p. 320.
- 8 SOURIAU, ÉTIENNE. «La correspondencia de las artes», Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998, pp. 236-237.
- 9 SOURIAU, ÉTIENNE. Ibidem, p. 269.
- 10 SOURIAU, ÉTIENNE. Ibidem, p. 250.
- 11 TAFURI, MANFREDO. «La montaña desencantada». En CIUCCI, DAL CO, MANIERI ELIA, TAFURI. «La ciudad americana», Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 451.
- 12 SUBIRATS, EDUARDO. «La transfiguración de la noche. (La utopía arquitectónica de Hugh Ferriss)» Colegio de Arquitectos de Málaga, Málaga, 1992, pp. 64-65.
- 13 ALLEN, WOODY. Monólogo inicial de la película *Manhattan* (Woody Allen, 1989).

PALESTINA EN EL CRECIENTE FÉRTIL

Francisco Javier Carrillo Montesinos

*¿Mi nacionalidad?
El corazón de todos los hombres.*

EL KACEM

Israel y Palestina tienen derecho a una existencia social y política. Los relatos bíblicos y coránicos primitivos siguen incidiendo en una parte «ortodoxa» de dirigentes israelíes y árabes. La partición del Imperio otomano y su final del dominio en Palestina tras la primera guerra mundial cambió la realidad política del Oriente Próximo. Durante la ocupación otomana, Palestina era desconocida y apenas estaba ocupada. La tierra pertenecía a La Sublime Puerta, a grandes propietarios absentistas, a organizaciones cristianas de diversa índole, al campesino árabe minifundista o que trabajaba asalariado/aparcero en esas tierras sometido a pagar cada vez más impuestos al Imperio otomano (lo que generó emigración) con grupos de judíos que se perpetuaron desde el II Templo (530 a.C. a 70 d.C.), llegando a unirse con pobladores vecinos, lo que dio lugar a que árabes palestinos de hoy sean sus descendientes.

El Oriente Próximo entró en los planes colonizadores, secretos, de algunas potencias. Baste recordar al célebre Lawrence de Arabia al servicio del Imperio británico, así como los acuerdos secretos «Sykes-Picot» entre Inglaterra y Francia con conocimiento del Zar de Rusia (1916), que preconizaban un reparto de zonas de influencia, de trazado de fronteras y de creación de nuevos países (Palestina, Líbano, Siria, Jordania, Irak, Arabia, Egipto...), que serían administrados por Francia e Inglaterra. Le correspondió al Reino Unido, por decisión de la Sociedad de Naciones, ejercer el «Mandato en Palestina» que facilitó, con la Declaración Balfour (1917), «un Hogar Nacional para el pueblo



MAPA-PLAN DE PARTICIÓN DE PALESTINA, 1947.

judío», quedando entendido que «nada se hará que pueda causar perjuicio a los derechos civiles y religiosos de las colectividades no judías exis-



LA LLAMA ETERNA EN EL SALÓN DE LA MEMORIA.

tentes en Palestina». Esta Declaración dio contenido, en 1947, a la Resolución 181 de la ONU sobre la «partición de Palestina» entre árabes palestinos y judíos, en dos Estados, con la internacionalización de Jerusalén y Belén (concesión a las tres religiones monoteístas). La ONU creó el fermento del Estado de Israel, pero fue por propia iniciativa que David Ben Gurión lo instituyó en 1948 con los primeros reconocimientos de la Unión Soviética y de Estados Unidos. De inmediato los Estados Árabes declararon la guerra a Israel.

La creación del Estado de Israel tuvo numerosos antecedentes políticos, con una «diáspora» activa desde la expulsión de los judíos de España por los Reyes Católicos (1492), hasta los pogromes (persecución) desde la Edad Media hasta el siglo XIX en Rusia y en Europa central, culminando con el Holocausto nazi. Caldo de cultivo que incitó a teóricos judíos a diseñar un plan de retorno a Palestina. Así nace el sionismo político, retorno a Sion, paralelamente al sionismo religioso (regreso a «la tierra prometida»). Este fue el origen del sionismo —hay judíos que no son sionistas— que no es lo mis-

mo que el antisemitismo tanto en su dimensión antijudía como antiárabe. El personaje bíblico Sem fue el padre común civil como Abrahán fue el religioso. El sionismo político organizó, sobre todo en Europa y en Estados Unidos, agencias diversas para comprar tierras en Palestina, tanto a los turcos, a los propietarios ausentes o a minifundistas árabes palestinos durante el Mandato británico y después. Así se fue colonizando un territorio, con altercados y violencias, antes y después de la guerra entre Israel y los Estados árabes de 1948. Se perpetuaron la tensión política y los conflictos armados entre el Estado de los Judíos y los vecinos árabes con inclusión de los árabes palestinos, llegando a desencadenar la llamada Guerra de los 6 Días (del 5 al 10 de junio de 1967) entre Israel y una coalición de Estados árabes formada por la República Árabe Unida (Egipto como principal combatiente), Siria, Jordania e Irak. Esta guerra la ganó Israel tras un ataque preventivo, y ocupó la Franja de Gaza y la Península del Sinaí que pertenecía a Egipto; Cisjordania (incluyendo Jerusalén Este) que pertenecía a Jordania; y los Altos del Golán que pertenecían a Siria.



MEZQUITA Y SEPULCRO DE JERUSALÉN.

En 1973, Egipto lanzó una acción militar (la llamada Guerra del Yom Kippur) para recuperar la Península del Sinaí, sin éxito. Un tratado de paz entre Israel y Egipto hizo que Israel se retirara del Sinaí en 1979, con establecimiento de relaciones diplomáticas entre ambos países. Fue entre 2004 y 2005 que Ariel Sharon, destacado militar y político (clasificado en «los halcones»), como primer ministro decidió la retirada unilateral de la Franja de Gaza que llegó a ser territorio palestino como lo fue el caso con Cisjordania. Israel establece relaciones diplo-

máticas con Jordania. En 2020 se firmaron los «Acuerdos de Abrahán» entre Israel y Emiratos Árabes Unidos, Baréin, Sudán y Marruecos con el objetivo de normalizar las relaciones diplomáticas, con el compás de espera favorable de Arabia Saudita.

Consecuencias del terror y de las guerras desde la creación del Estado de Israel: emigración y huida de árabes palestinos, campos de refugiados, lucha armada, terrorismo, hasta los Acuerdos de Paz de 1993 entre Isaac Rabin, primer ministro de Israel y Yasser Arafat, presidente de la OLP, con el reconocimiento del Estado de Israel, con la creación de la Autoridad Nacional Palestina (ANP), con una mesa de negociación territorial hoy inactiva (trazado de fronteras, retorno de los refugiados, división de Jerusalén y creación del Estado Palestino), debido a las posiciones expansionistas del primer ministro Benjamín Netanyahu con un modelo abiertamente segregacionista de «nueva colonización» de tierras palestinas. Los Acuerdos de Abrahán (2020) habrían sido parte integrante de una solución global de paz con los Estados árabes. El terrorismo de Hamás, con soporte iraní, sabotó estos acuerdos y a la propia Autoridad Nacional Palestina, germen indiscutible del futuro Estado Palestino. ¿Qué Estados árabes están detrás de Hamás jugando un doble juego en donde se subasta la hegemonía en la región? Hamás suicida ha vendido al pueblo palestino de Gaza provocando la respuesta de guerra sin cuartel de Israel. Hamás fuerza a una negociación con rehenes y escudos humanos. Estar a favor hoy de urgentes vías humanitarias en Gaza no debe implicar reconocer a Hamás como el interlocutor de la paz. Las negociaciones de paz y el futuro de Gaza pasan por la Autoridad Nacional Palestina y por el Estado de Israel. Y por la creación de un Estado Palestino (federal, binacional o unitario) en buena vecindad con el Estado de Israel, reactivándose los Acuerdos de Abrahán (2020) con Israel, la Autoridad Nacional Palestina, Emiratos Árabes Unidos, Baréin, Sudán, Arabia Saudí, Jordania,

Marruecos, Egipto, Estados Unidos, Francia y Reino Unido como ineludibles negociadores.

¿Por qué eligieron los negociadores el nombre de Abrahán, patriarca bíblico, considerado «padre» por judíos, cristianos y musulmanes? Las tres religiones del Libro, en el Próximo y Medio Oriente, siguen incidiendo como «variables políticas» en el devenir de los acontecimientos, de los hechos de guerra y de los hechos de paz. A veces se ignora que existen árabes palestinos que son cristianos (minorías) al igual que hay una pequeña población de israelíes que también son cristianos. En el Líbano, a título de ejemplo, los principales puestos políticos se distribuyen entre cristianos maronitas (que hasta ahora fueron mayoría en el país), musulmanes y drusos, lo que puede llegar a ser incomprensible para el observador occidental. La simbología religiosa, y la creencia, se convierten en argumentos políticos, más de división que de unión entre musulmanes chiíes y suníes, Arabia Saudita suní e Irán chií. Incluso los grupos terroristas se definen por su diversidad en referencias al Corán. No están ausentes las querellas entre cristianos ortodoxos de Oriente y cristianos de obediencia al Patriarca Latino de Jerusalén y a Roma en «la gestión» de la basílica del Santo Sepulcro. En el judaísmo también «los ortodoxos» fundamentalistas se diferencian con sus programas «políticos» dentro del mismo gobierno de Israel. En los territorios del Creciente Fértil el «hecho» y la «creencia» religiosa son imprescindibles para no errar en el análisis social y político. La prueba, los «Acuerdos de Abrahán», con la particularidad de que los cristianos «no reivindicaban Estado», lo que generaría nuevas cruzadas con las que Francisco de Asís, hace mil años, discrepó



FRANCISCO CARRILLO MONTESINOS, EMBAJADOR/REPRESENTANTE DE LA UNESCO/ONU ANTE EL PRESIDENTE YASSER ARAFAT, UNA SEMANA ANTES DE QUE ARAFAT FUESE DESIGNADO PRESIDENTE DE LA AUTORIDAD NACIONAL PALESTINA TRAS LOS «ACUERDOS DE PAZ» CON ISRAEL, FIRMADOS EN LA CASA BLANCA EN 1993.

in radice, y que hoy día, en 2024, serían elementos incendiarios contrarios a una alternativa de paz y de seguridad para toda la región.

La paz en el Próximo Oriente pasa por la creación del Estado Palestino de mano de la Autoridad Palestina, por el respeto de todas las creencias y por la salvaguarda y protección de los santos lugares de referencia monoteísta. Con libertades públicas (incluida la religiosa), con la igualdad de hecho y de derecho de la mujer y con la libertad de expresión y de movimiento de personas. En suma, la única alternativa para la paz es el enraizamiento de estructuras democráticas que garanticen la igualdad, la justicia y la libertad. Son la clave para la convivencia (también para la coexistencia) y la buena vecindad entre los pueblos y los Estados del Creciente Fértil. •

FERNANDO GUERRERO-STRACHAN ROSADO, ARQUITECTO

María Pepa Lara García

Nació en el número 5 de la calle Martínez, el 30 de mayo de 1907. Según Wenceslao Soto, estudió en el Colegio de San Estanislao, en El Palo. Otros autores afirman que estudió el bachillerato en el Instituto de Gaona. Terminó sus estudios secundarios en 1923. Después, recibió clase de Estatuaria y Ornato con el pintor Enrique Jaraba. Siguió los pasos de su padre, Fernando Guerrero Strachan y de su tío abuelo, Eduardo Strachan Viana-Cárdenas. Estudió en Madrid la carrera de arquitecto, en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central, los cursos, 1923-1926. En aquellos años, como consta en su expediente, utilizaba los apellidos Guerrero Rosado. Sin embargo, unos años después, al morir su padre en 1930, decidió unir los dos apellidos paternos y pasó a firmar sus obras como Fernando Guerrero-Strachan Rosado. Contrajo matrimonio el 7 de agosto de 1933 con Ana María Gómez de Cádiz y Oriol. Tuvieron siete hijos.

Leemos en el Boletín del Obispado de Málaga, Tomo LXX, pág. 221, agosto 1937, depositado en el Archivo Histórico Diocesano, lo siguiente:

«Habiendo presentado su dimisión, por incompatibilidad con otros cargos análogos, el que por espacio de varios años venía siendo, con tanto celo y desprendimiento, Arquitecto primero de la Diócesis, Don Antonio Rubio Torres; el Excmo. y Rvmo. Prelado ha tenido a bien designar para sucederle al que estaba ya nombrado como auxiliar, Don Fernando Guerrero Strachan [Rosado], quien de esta suerte pasa a ocupar el puesto que tanto enalteció con su reconocido prestigio su difunto padre.

Al mismo tiempo que expresamos nuestra más profunda gratitud al Arquitecto saliente y

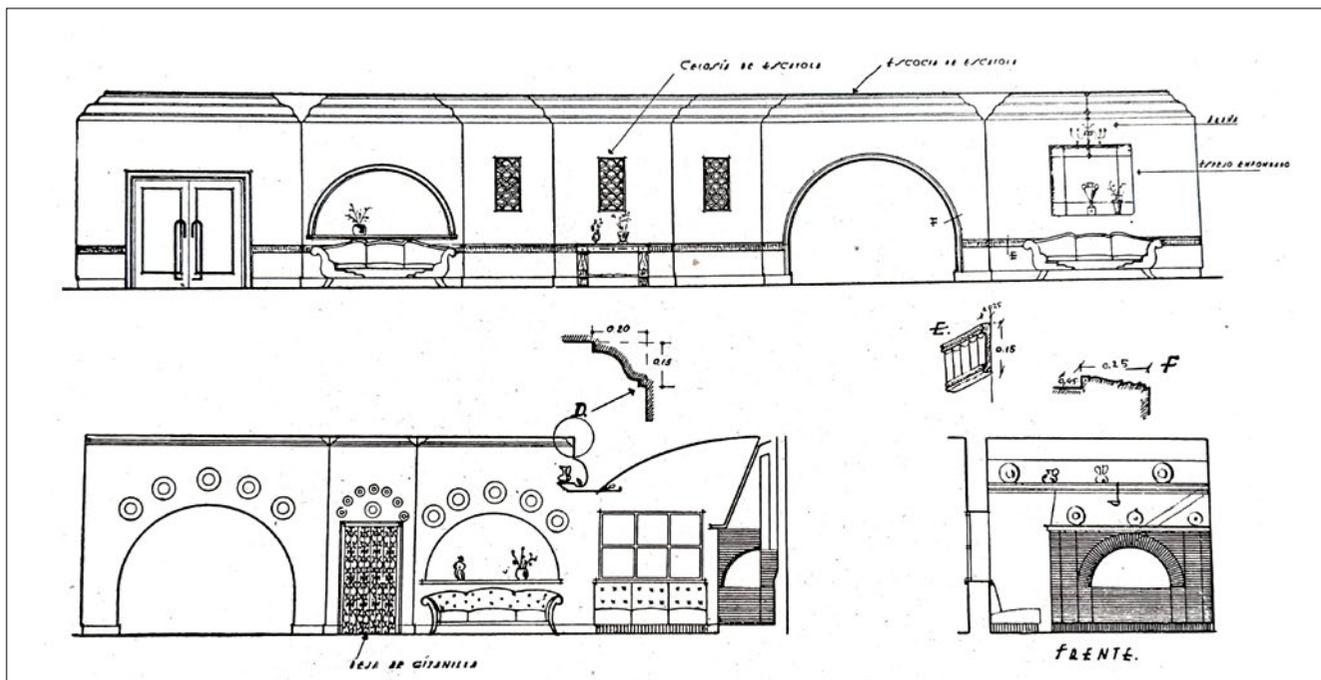
un sincero parabién al entrante, lo ponemos en conocimiento del Clero diocesano, recordando las advertencias hechas por el S. Excia. Rvma. respecto a las obras de alguna importancia, que hayan de realizarse en los templos, para las cuales es necesario contar con la aprobación superior y con el asesoramiento del Arquitecto.»

Cuatro meses después, ingresó como académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, el 20 de diciembre de 1937 y, al parecer, también en la familia Larios.

En 1937 es elegido director técnico de las obras de restauración del Castillo de Gibralfaro y, en 1938, además para el mismo puesto en las de la Alcazaba, colaborando estrechamente

FERNANDO GUERRERO-STRACHAN ROSADO (1907-1941).





PROYECTO DE DECORACIÓN INTERIOR DEL CASINO «LA PEÑA».

con Juan Temboury, en aquel tiempo, Gestor —concejal— de Cultura del Ayuntamiento.

Falleció el 1 de julio de 1941 a causa del tífus exantemático, enfermedad que contrajo, cuando trabajaba en la reconstrucción y reurbanización de los barrios de Mundo Nuevo y la Coracha, uno de los mayores focos del tífus; al mismo tiempo que realizaba los jardines de Puerta Oscura. Tenía 34 años.

OBRAS EN MÁLAGA

Junto a su padre, antes de terminar la carrera, realizó el Pabellón de Málaga en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, inaugurada el 9 de mayo de 1929.

La memoria del proyecto de urbanización y parcelación de terrenos en la carretera de Antequera, en 1937.

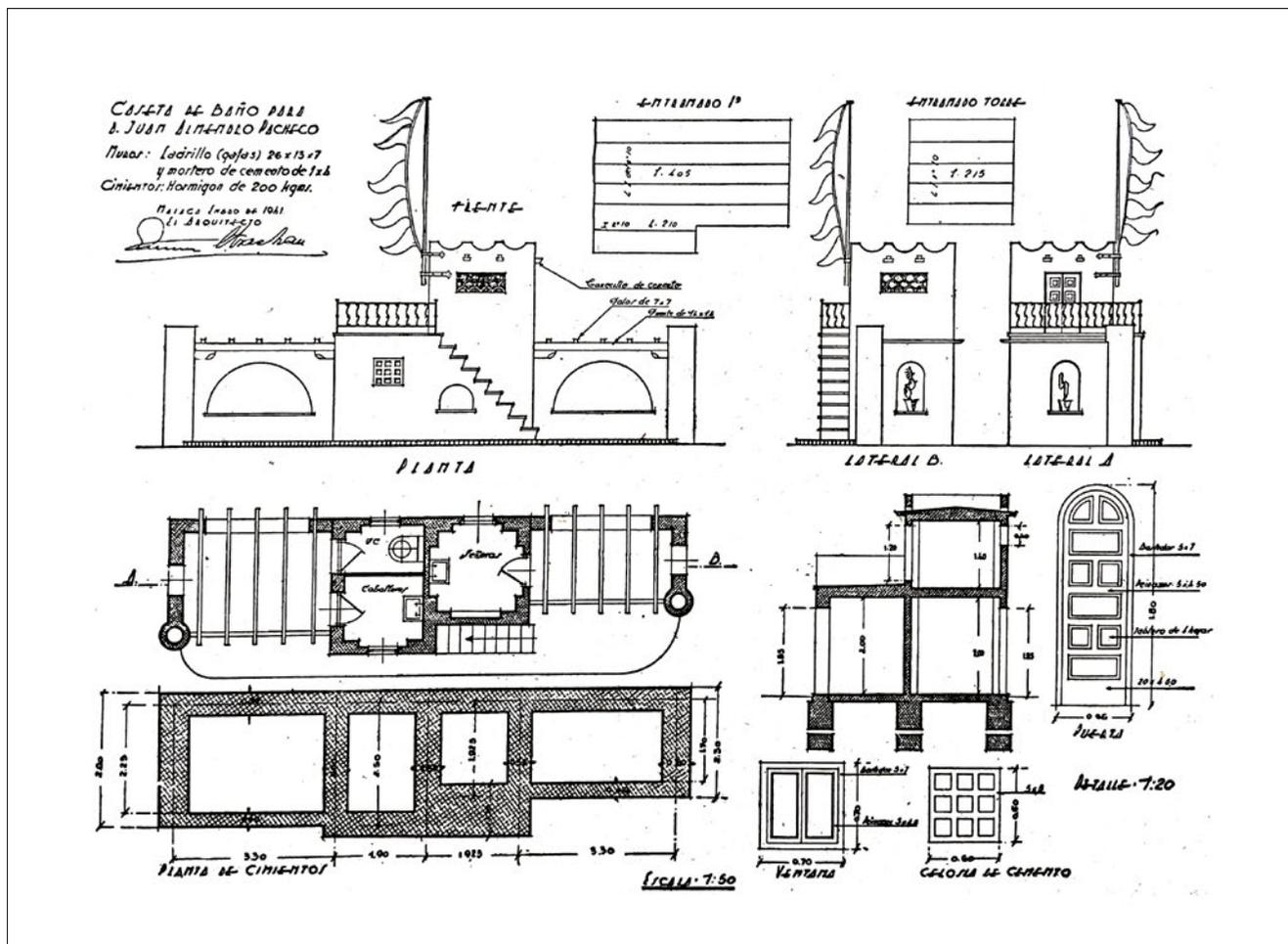
Después de la Guerra Civil, Fernando retomó su actividad, centrándose en la reconstrucción de iglesias siniestradas; así como de edificios particu-

lares, tales fueron: en la calle de Larios el número 5, propiedad de Wenceslao Costelo del Olmo, 1938; también en la calle de Larios el nº 1; Bolsa, nº 1; Strachan, nº 2 y Torre de Sandoval, 1939.

La compleja diversidad de obras que realizó o reconstruyó, lo comprobamos en las escuelas de El Palo, las cuales son ejemplos de interpretación de arte popular malagueño. En los proyectos de nuestra ciudad, observamos muy claramente ese estilo: decoración interior del Casino «La Peña»; del «Café Inglés»; y otros varios establecimientos comerciales de nuestra ciudad; de la caseta de baño para D. Juan Almenro, quioscos del Parque, etc.

De una manera entusiasta y desinteresada cooperó con el Gobierno Civil y el Ayuntamiento, en la realización de obras tales como: orfanatos, escuelas, mercados, además de otros edificios oficiales. Ampliación del Colegio de San Estanislao de Kostka en El Palo, 1940.

También colaboró en la construcción de viviendas protegidas en Málaga, en colaboración



CASETA DE BAÑO PARA D. JUAN ALMENDRO PACHECO (1941).

con los demás arquitectos malagueños, proyectando el trazado urbanístico de las barriadas. En pleno desarrollo de estos trabajos le sorprendió la muerte.

Capítulo aparte, fue su labor, como arquitecto diocesano, desde 1937, su constancia en restaurar y construir una serie de Iglesias, tanto en la capital como en la provincia, que iremos viendo a continuación.

Tuvo a su cargo la restauración de la Iglesia del Sagrado Corazón de Málaga, obra de su padre, que había resultado muy dañada durante la Guerra; también la Iglesia de San Patricio en Huelin.

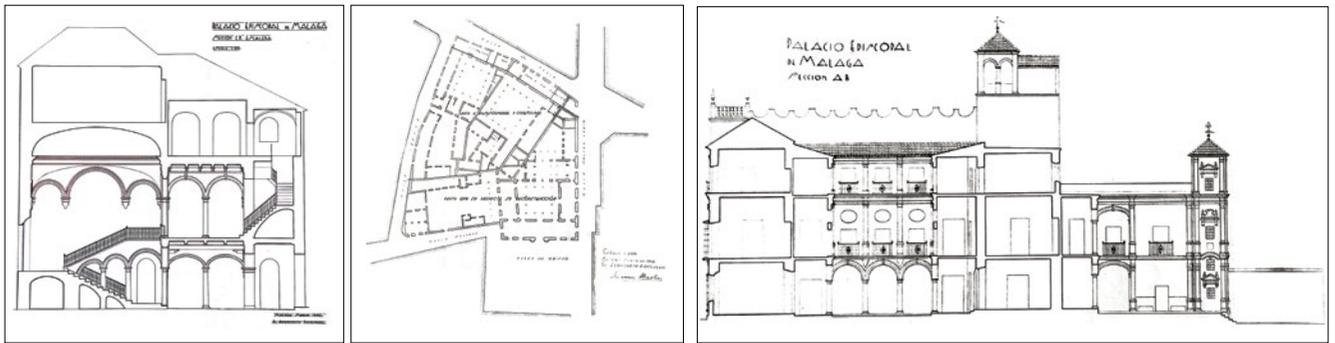
EL PALACIO EPISCOPAL

El proyecto se inició en diciembre de 1935, con el arquitecto diocesano Antonio Rubio Torres. Después del paréntesis de la guerra, donde fueron quemadas o derribadas numerosas Iglesias, a

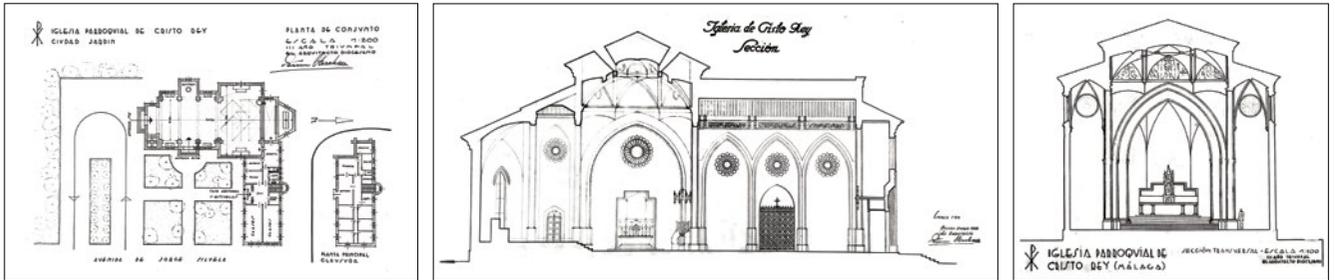
partir del 8 de febrero de 1937, se fueron restaurando: la Catedral y los templos más deteriorados. Unos años después, con la ayuda del Ayuntamiento, entidades y particulares, empezaron las obras de restauración del Palacio Episcopal, en noviembre de 1939, con planos y dirección del arquitecto Fernando Guerrero Strachan Rosado; pero, al fallecer éste en 1941, fue sustituido por el arquitecto diocesano Enrique Atencia Molina. Finalmente, se inauguró, solemnemente el edificio, el 29 de noviembre de 1944, con representación de autoridades civiles y religiosas¹.

IGLESIA PARROQUIAL DE CRISTO REY

La creación de la Iglesia de Cristo Rey, en Ciudad Jardín, tuvo los siguientes orígenes: el 9 de julio de 1939 se colocó la primera piedra, en terrenos cedidos por el Ayuntamiento; el



DE IZQUIERDA A DERECHA: PALACIO EPISCOPAL. SECCIÓN POR ESCALERA PRINCIPAL (1940), PLANO DE LA PARTE QUE SE PROYECTA SU RECONSTRUCCIÓN (1939) Y SECCIÓN LONGITUDINAL (1940).



DE IZQUIERDA A DERECHA: IGLESIA PARROQUIAL DE CRISTO REY. PLANTA DE CONJUNTO (1939), SECCIONES LONGITUDINAL Y TRANSVERSAL (1940).

proyecto, que constaba de tres planos, era del arquitecto Guerrero Strachan Rosado. Al morir éste, como sabemos, en 1941, continuó con la dirección de las obras, el arquitecto Enrique Atencia. La Iglesia fue inaugurada el 31 de octubre de 1944.

Curiosamente, el 5 de noviembre de 1944, en terrenos cedidos por el Ayuntamiento y anejos a la Iglesia, se colocó la primera piedra para la construcción del Colegio internado de las Siervas de San José y una Capilla. En esta ocasión, los planos fueron obra del arquitecto Enrique Atencia².

También, realizó los planos y comenzó a dirigir las obras del estadio de fútbol de la Rosaleda; aunque el proyecto era de finales de los treinta, Guerrero Strachan Rosado no llegaría a terminar las obras, ni pudo estar presente en su inauguración, que tuvo lugar el 14 de septiembre de 1941, estas, finalmente las finalizó Enrique Atencia, puesto que unos meses antes había fallecido Rosado.

LA ALCAZABA DE MÁLAGA

A continuación, de un modo más pormenorizado, trataremos de describir las que consideramos

unos de los trabajos más importantes de este arquitecto malagueño —restauración de la Alcazaba y diversos Parques y jardines—, desaparecido prematuramente, con solo 34 años, aunque pese a ello, nos dejó una gran obra para la posteridad.

Como director técnico de los trabajos de la Alcazaba, ejecutó la reconstrucción de las Puertas de los Arcos de Granada y la de las Columnas que eran el paso al recinto superior de este conjunto.

La restauración arquitectónica de la Alcazaba es, sin duda, la obra más importante y preferida que realizó Guerrero Strachan Rosado. Junto a Juan Temboury, durante la guerra y, a partir del 8 de febrero de 1937, cuando, por el esfuerzo del Municipio, se llevó a cabo una serie de obras que lograron revalorizar definitivamente el monumento.

Un plan conjunto de desescombro, excavación y demolición de construcciones adosadas a las murallas dio por resultado el descubrimiento de gran cantidad de restos arqueológicos y la obtención de numerosos datos para el estudio de la primitiva disposición de la Alcazaba.

Al mismo tiempo que fueron restaurados los principales elementos arquitectónicos, Guerrero Strachan trazó una ordenación de jardines

en los sectores restaurados; éstos fueron minuciosamente dibujados, geométricos, y presentaban gran cantidad de plantas ornamentales. Los pavimentos, fuentes, escalinatas, miradores, restos arqueológicos ornamentales, etc. estaban hábilmente combinados en formas de gran valor decorativo. En las Puertas del Palacio pueden apreciarse el estudio detallado de los jardines, en combinación con los restos arqueológicos encontrados.

También fue muy importante para el estudio de la cerámica árabe, la colección de objetos aparecidos en las excavaciones, entre las que predominaban ejemplares de cerámica dorada malagueña.

Resumiendo: los jardines de Puerta Oscura se resolvieron en forma escalonada, según la pendiente de la colina de la Alcazaba; destacando el colorido de las diversas especies vegetales, en hábil combinación con los elementos arquitectónicos —pavimento, escalinatas, fuentes, etc.—, todos ellos enmarcados en trazas geométricas de tradicional composición decorativa.

Paralelamente a la reconstrucción de la Alcazaba y, como complemento de la misma, Guerrero Strachan Rosado proyectó la urbanización de los alrededores, entre ellos los actuales jardines de Puerta Oscura y los de ampliación del Parque, en 1940, colindantes con el edificio del Ayuntamiento, hoy denominados, Jardines de Pedro Luis Alonso. En ambos trató de resumir las características del jardín meridional con los medios propios de lo local. Destacaremos, a continuación, los Jardines de la Catedral³.

JARDINES DE LA CATEDRAL

Los orígenes de los jardines de la Catedral tuvieron un largo proceso antes de su ejecución, como veremos a continuación.

Con motivo del Plan de Grandes Reformas, del Ayuntamiento de la Dictadura, promovido por el alcalde José Gálvez Ginachero, quien, con un importante equipo de arquitectos:

Daniel Rubio Sánchez, Fernando Guerrero Strachan, Rubio Torres; llevó a cabo estas reformas. En relación con el tema que nos interesa, en la calleja de los Afligidos y la del Cañón, en cuya esquina existió un edificio de sobria arquitectura que estuvo ocupado por los Juzgados y la Audiencia, por ello, se ensanchó de forma considerable esta calle quedando abierta, nuevamente, al tránsito rodado. En esta última calle fueron demolidas también, las casas inmediatas, que ocultaban la girola de la Catedral, comenzando así la realización de la idea promovida tanto tiempo por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de aislar la Catedral que, dado su estilo barroco, reclamaba puntos de vista de amplia perspectiva; pero quedaron en pie, dejando incompleta la mejora, la casa número 2 de la citada calle, y el pasadizo que comunicaba el templo con la calle del Cañón.

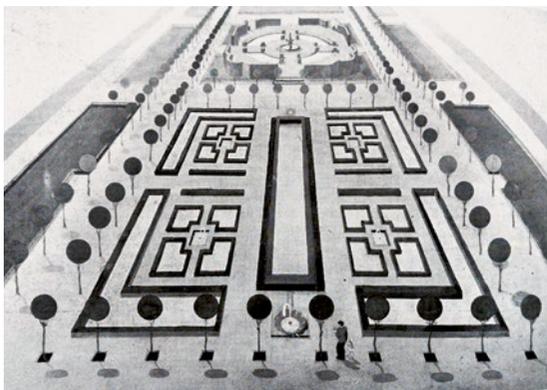
En 1928 siendo alcalde de Málaga y Presidente de la Academia de Bellas Artes, Fernando Guerrero Strachan, se proyectó plantar unos jardines en los solares de las casas demolidas, que sirvieran de ornamento y defensa a los antiguos muros de la catedral; pero nada se realizó en espera de poder completar la zona necesaria, con la demolición de dicho inmueble y el muro del pasadizo.

Siete años más tarde, durante el mandato del alcalde, González Anaya, que también era el Presidente de la mencionada Academia, se trató nuevamente el antiguo proyecto, informando al Ayuntamiento con la propuesta de aumentar la anchura de la calle, la expropiación y demolición de la casa número 2, y del pasadizo ya mencionado y, por último, en la zona destinada a jardines, del almacén de materiales viejos que quedaba tras aquella casa; señalando, además, la conveniencia de aprovechar una antigua fuente octagonal, de piedra, cinco fustes de mármol y tres capiteles romanos que se conservaban en dicho almacén para el decorado de los jardines en proyectos.

En 1937, el alcalde Enrique Gómez Rodríguez, figurando como Gestor (concejal) de Cul-

tura, Juan Temboury, inició nuevamente este tema puntualizando, de modo minucioso, cuantos extremos habrían de tenerse en cuenta, tales como las previas excavaciones que deberían llevarse a cabo en aquellos solares, por si se hallaren restos o vestigios arqueológicos de importancia. Aprobados el proyecto y la expropiación de la citada casa número 2, correspondió a la Corporación Municipal, presidida por el alcalde Pedro Luis Alonso, la realización del mismo, trazándose un jardín elevado sobre el nivel de la calle, y rodeado de un murete de piedras rojizas en forma de sillares. Al fondo un amplio estanque de nivel inferior al jardín, y a su cabecera, a uno y otro lado, largos bancos de fábrica. Dos fuentejillas de mármol en un estilo clásico, con surtidores, y unos pequeños canales por los que discurrirían el agua, con plantas como: naranjos y cipreses que armonizaban con estrechos senderos solados con ladrillos y guijarros blancos y pulidos. La decoración urbana de este lado de la Catedral correspondió al arquitecto que proyectó y dirigió dichas obras: Fernando Guerrero Strachan Rosado. A finales de los años treinta, tuvo lugar la última etapa de este jardín: con la demolición de la casa, cuyo antiestético saliente, estorbaba el racional enlace del jardín con la Puerta de las Cadenas de la Catedral⁴.

PERSPECTIVA DE LOS JARDINES DE PEDRO LUIS ALONSO, SEGÚN UN PROYECTO QUE DESPUÉS FUE REFORMADO (1940).



JARDINES DE PEDRO LUIS ALONSO

Siguiendo el artículo de Francisca Pastor Pérez y Macarena Recio Pastor, los orígenes de los jardines de la prolongación del Parque, denominados con posterioridad de Pedro Luis Alonso, tuvieron lugar en la sesión de Cabildo del 7 de mayo de 1940, cuando se adquirieron los solares enclavados entre la Avenida de Cervantes y las calles Guillén Sotelo y Roma, a los propietarios Sres. Antonio Álvarez Net, Trinidad Gómez Superielle, Trinidad Gómez Baratán y otros. Después de numerosos trámites administrativos, el arquitecto Fernando Guerrero Strachan Rosado, presentó, el 20 de agosto de 1940, al Ayuntamiento los planos del proyectado jardín que le había encargado el alcalde Pedro Luis Alonso. El Ayuntamiento aprobó el proyecto en septiembre, con un presupuesto reducido de 80.439'94 Pts.

En palabras de las autoras del artículo citado: «En el trazado de los jardines, se procuró conservar el carácter y sabor del jardín español y meridional en terreno llano. Lo extenso del solar y su acentuada horizontalidad hicieron que se subdividiera en varios recuadros a modo de patios y se acentuara la elevación o depresión de su centro con obras de fábricas y la adecuada disposición de las plantaciones. El jardín contaba, en el centro del solar, con tres amplios cuadros o patios»⁵.

Con el paso de los años, el jardín ha ido sufriendo una serie de cambios. Retiro de la inmensa jaula de los pájaros; así como el lago con cisnes y patos, que hacía las delicias de los niños. Traslado al citado jardín de la escultura de Jaime Pimentel, El Biznaguero, la cual se había inaugurado en 1968, situada, desde sus orígenes, en la Plaza de la Marina, durante muchos años y, en el año 2017, fue trasladada, con gran acierto, a los jardines de Pedro Luis Alonso, donde es admirada por forasteros y malagueños.

Así pues, los citados jardines estaban proyectados con un criterio más moderno, como corresponde al concepto urbanístico de jardín público, a partir del siglo XX. No obstante, predomina la nota local en sus detalles decorativos y el trazado geométrico de la planta.



LOS JARDINES DE PEDRO LUIS ALONSO EN LA ACTUALIDAD.

La realización de los jardines de Puerta Oscura y de Pedro Luis Alonso, junto con los de la Alcazaba y los alrededores de la Catedral, constituyen la aportación más definitiva al embellecimiento de la ciudad. En todos ellos se observa la destacada personalidad del autor y se establece un rumbo a seguir en la jardinería malagueña, un tanto apartada de sus cauces tradicionales, por influencias de modernas construcciones foráneas.

BIBLIOTECAS DE PARQUES Y JARDINES

Llegaron a existir cuatro Bibliotecas de Parques y Jardines, de libre acceso, repartidas por distintos puntos de nuestra ciudad; las dos primeras, si-

tuadas al inicio del Parque, las inauguró el alcalde Enrique Cano Ortega: una de «caballeros», el 12 de octubre de 1926 —en el andén derecho—; la segunda el 30 de enero de 1927 —andén izquierdo—, denominándose esta de «señoras», puesto que había sido creada precisamente para ellas; en donde, entre los dos estantes de obra decorados con azulejos sevillanos, se instaló un busto, en cerámica, de la reina Victoria Eugenia.

Las dos Bibliotecas fueron realizadas por el arquitecto Fernando Guerrero Strachan, aunque cada una de ellas tenía un diseño diferente, según podemos apreciar en las fotos de la época de su inauguración. La de señoras permaneció, aunque en muy mal estado, hasta que, en el año 1997, se restauró —como elemento decorativo—; pero cambió ligera-

mente su emplazamiento; en el lugar dónde siempre había permanecido se ha situado un quiosco de bebidas, y la biblioteca se instaló en ese mismo enclave, pero en el lateral, frente al hotel Málaga Palacio, aunque falta la cerámica que representaba la imagen de la reina Victoria Eugenia. Tiene el siguiente cartel: «Reconstruida con motivo del primer Centenario del Parque de Málaga, por gentileza de Sando S. A. 1997». La de caballeros desapareció hace bastantes años.

Después, se inauguraron las dos restantes Bibliotecas: una, en los jardines de la Plaza de Alfonso XII, junto al Hospital Militar, muy cerca de la iglesia de la Victoria. El proceso fue el siguiente: siendo alcalde, Narciso Briales Franquelo, y el Teniente de Alcalde, Alfonso Pogonoski Martín, responsable de la Delegación de Instrucción Pública y Cultura, y Catedrático de Literatura en el Instituto de Gaona; éste, el 7 de noviembre de 1930, presentó una Moción, proponiendo instalar una biblioteca en el Jardín de la Plaza de Alfonso XII —hoy de la Victoria—, contiguo al Hospital y Farmacia Militar.

En una entrevista que se publicó en el *Ideal de Granada*, el 1 de julio de 1953, Bejarano decía de ésta: *...la inauguró el señor Pogonoski, allá por los confines de año 30*. Sin embargo, otros autores indican, como fecha de apertura el 7 de febrero de 1931. Se desconoce documentalmente al autor de dicha biblioteca, la cual estaba rodeada de un extenso jardín. Dado que Fernando Guerrero Strachan falleció el 3 de abril de 1930; creemos posible que su hijo Fernando Guerrero Strachan Rosado pudo ser el autor de la Biblioteca, así como del jardín donde fue instalada dicha biblioteca.

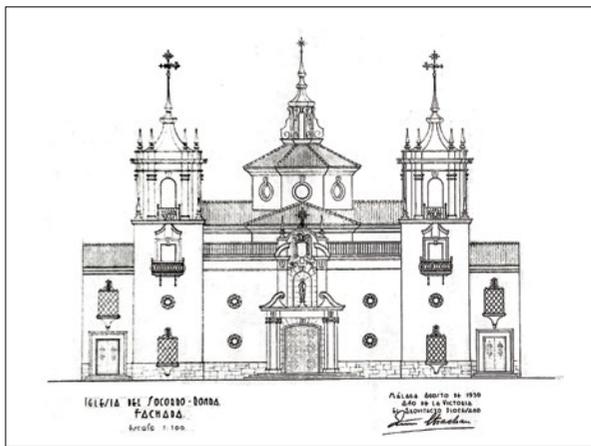
Y en 1939, siendo alcalde, Enrique Gómez Rodríguez, se estableció la cuarta, a instancias del entonces Gestor —concejal— de Cultura, Juan Temboury. Fue inaugurada el 23 de de abril —día del Libro—, de 1939, en los jardines de Puerta Oscura, realizada por Fernando Guerrero-Strachan Rosado autor,



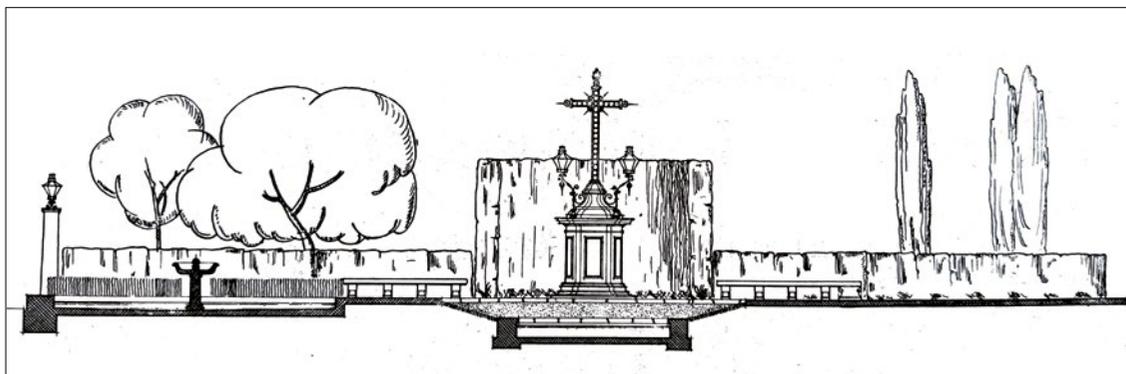
PUPITRES DE PIEDRA EN BIBLIOTECA AL AIRE LIBRE DE PUERTA OSCURA (1939). FOTO DE 1950.

también, de los mencionados jardines; ésta tenía dos pupitres de piedra cuyos restos aún permanecen.

Estas Bibliotecas fueron muy populares, quizá porque en ellas se ofrecía un repertorio de puro entretenimiento, y esto propiciaba una abundante concurrencia de lectores de distinto géneros. Además, sus fondos se renovaban periódicamente. Sin embargo, debemos mencionar que, también existía el problema de la seguridad, ya que muchos libros eran sustraídos, y otros pintorreados. Estos hechos propiciaron su cierre, por parte de las autoridades, en algunas ocasiones. Pese a todo, las Bibliotecas fueron abiertas de nuevo, aunque la problemática de éstas continuaba sin cesar. En 1958 sólo continuaba abierta la Biblioteca instalada en la Plaza de Alfonso XII, dentro del jardín junto a la iglesia de la Victoria.



DE IZQUIERDA A DERECHA: IGLESIA DEL SOCORRO, RONDA. FACHADA PRINCIPAL (1939) Y SECCIÓN TRANSVERSAL (1939)



RESTAURACIÓN DE LA CRUZ DE LOS CAÍDOS EN ANTEQUERA (1940).

Pese a los intentos de arreglos que se hicieron en estas cuatro Bibliotecas a principios del año 1961, nos consta que no volvieron a abrirse al público, y que esta vez fueron clausuradas de forma definitiva, en 1962⁶.

OBRAS EN LA PROVINCIA DE MÁLAGA

La Iglesia Parroquial del Socorro de Ronda

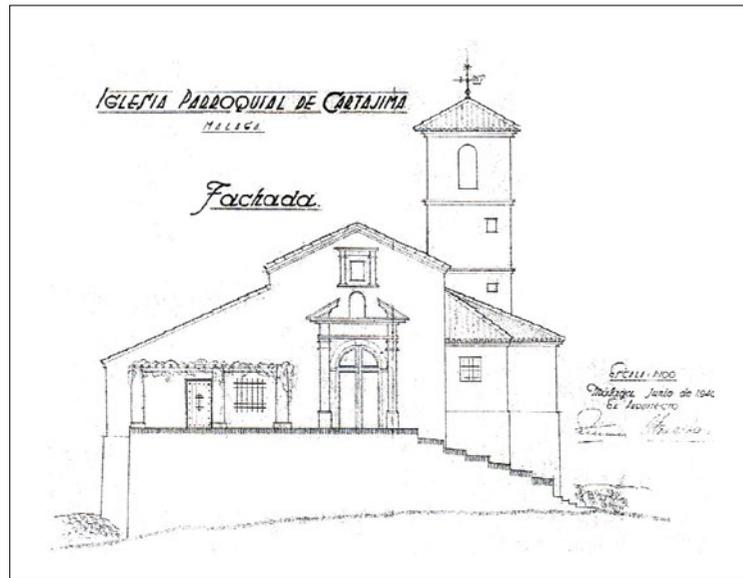
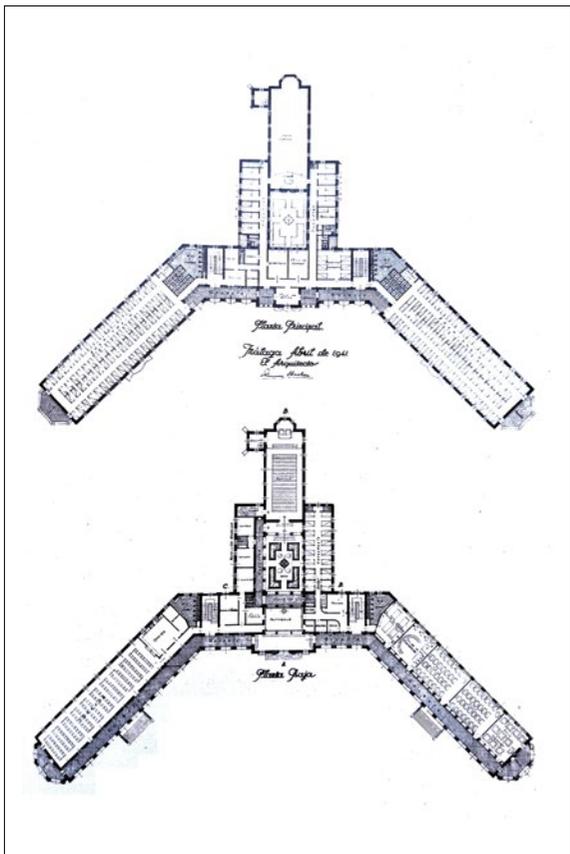
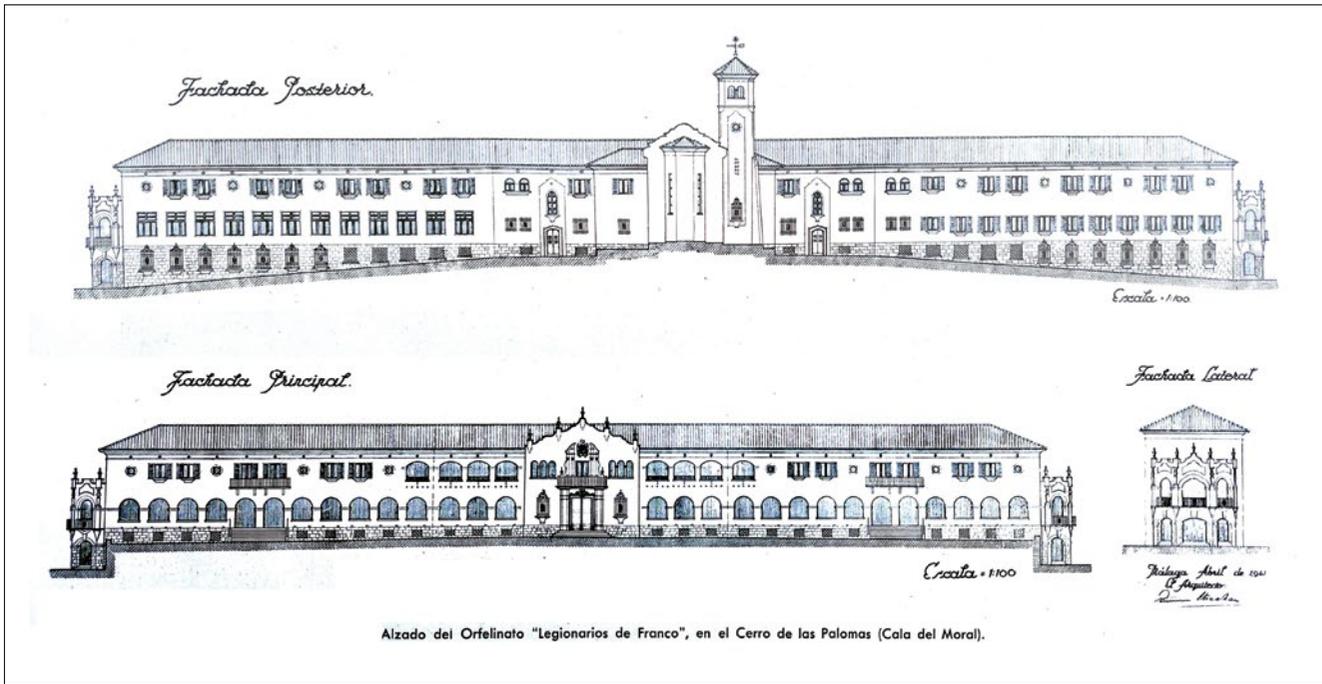
Queremos detenernos con más detenimiento en esta obra por lo complejo de su construcción. La historia de esta iglesia tiene su origen en una primitiva ermita, más tarde lazareto, y por último hospital de pobres y peregrinos, que recibió el nombre del Socorro. El hospital fue consagrado en 1557 por el obispo de Málaga, don Francisco Pacheco de Córdoba. En el siglo XVIII el hospital fue demolido y se construyó una nueva iglesia de mayor tamaño. Las obras comenzaron en 1706 y, tres años más tar-

de se abrió al culto. Ya en el siglo XIX, debido al aumento de población, se solicita se erigiera en parroquia independiente. En este siglo hubo que restaurarla a causa de un incendio, y el vicario de Ronda quiso trasladar la parroquia del Socorro al extinguido convento de la Merced, debido a la Desamortización de Mendizábal. Parece ser que, el escultor malagueño, Martín Higuero fue quien se encargó de la última restauración.

Hasta aquí los datos sobre los orígenes que nos encontramos en las páginas Web de la citada Iglesia. Curiosamente, a continuación, añaden:

«La iglesia del Socorro de Ronda, situada en la plaza del mismo nombre, es una iglesia nueva, ya que la anterior fue completamente destruida e incendiada en 1936.

Sin embargo, existen varios planos, concretamente cinco, depositados en el Archivo Histórico Diocesano de Málaga, del



ARRIBA: ALZADOS DEL ORFANATO «LEGIONARIOS DE FRANCO», CERRO DE LAS PALOMAS, CALA DEL MORAL (1940).

ABAJO IZQUIERDA: PLANTAS DEL ORFANATO «LEGIONARIOS DE FRANCO», CERRO DE LAS PALOMAS, CALA DEL MORAL (1940).

ABAJO DERECHA: PARROQUIA DE CARTAJIMA. FACHADA (1940).



CASA VIVIENDA DE LOS SRES. FERNÁNDEZ CANIVELL EN CALAHONDA (MARBELLA).

entonces arquitecto diocesano Fernando Guerrero Strachan Rosado, de la referida Iglesia, fechados en agosto de 1939, con el objetivo de su nueva construcción.»

En la mencionada página Web de la Iglesia, añaden que el edificio actual es de nueva planta en su totalidad, y no se aprovechó nada del antiguo. La Memoria del proyecto la realizó el arquitecto Enrique Atencia entre 1950 y 1956. Obsérvese que no mencionan la palabra planos, sólo Memoria. Por ello nos pusimos en contacto con la archivera del Archivo Municipal de Ronda, Ana Belén Cruces, quien amablemente, después de consultar, detenidamente, los fondos de su archivo, me comunicó que no existía absolutamente ningún documento ni plano de la Iglesia del Socorro.

Sin embargo, en el Archivo Histórico Diocesano de Málaga, además de los planos de Fernando Guerrero Strachan Rosado, ya citados, pudimos consultar documentos relativos a la

referida Iglesia del Socorro: Memoria, Presupuesto y Estado de Mediciones, del año 1950, del arquitecto Enrique Atencia, pero no existen planos de la Iglesia de dicho arquitecto.

Finalmente, dada la falta de planos de la referida iglesia, en los dos archivos, del arquitecto diocesano Enrique Atencia, nos surge una pregunta que, por supuesto, no podemos contestar ni probar; ¿pudo Enrique Atencia utilizar los planos de la iglesia, de su compañero y amigo Rosado del año 1939? No sería extraño, pues ambos, realizaron varias obras juntos, proyectos de Rosado quien, al fallecer en 1941, finalizaba y dirigía Atencia⁷.

Últimas obras de Guerrero Strachan Rosado en la provincia de Málaga

- Plano Proyecto ampliación de la Iglesia Parroquial del Rincón de la Victoria, 1937.

- Tres planos de la Parroquia de Cartajima: Fachada, Planta y Sección, junio de 1940.
- Casa vivienda de los Sres. Fernández Canivell en Calahonda (Marbella).
- Restauración de la Cruz de los Caídos en Antequera. 1940.
- Alzado del Orfanato «Legionarios de Franco», en el Cerro de las Palomas, Cala del Morral, abril, 1940. Fachada principal y posterior.
- Varios planos más de este Orfanato: planta principal y planta baja; Fachada lateral Iglesia, Sección A-B.

Desconocemos, por la falta de documentación al respecto, si el citado proyecto del Orfanato pudo construirse, o no. No obstante, consultando los fondos documentales del Archivo del Rincón de la Victoria, la archivera titular, Sara Galván, nos comenta que no existe ningún documento ni planos de dicho Orfanato y examinando, además, las Actas Capitulares de aquellos años cuarenta, tampoco le consta ninguna materia que pueda hacernos pensar que se construyera el referido edificio.

Finalizaremos el tema, comentando el proyecto y, observando los planos, vemos que Rosado trató de obtener, a pesar de sus grandes dimensiones, una arquitectura local, preocupación constante en todas sus obras⁸. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 Boletín Oficial del Obispado de Málaga, Tomo LXXVII, pp. 803-809, 1944. Archivo Histórico Diocesano. Proyectos y Obras. Sección 7-A. Planos: Palacio Episcopal. 1939-1944. Proyecto 396, Planero-Batea 14. (En proceso de Catalogación).
- 2 Boletín Oficial del Obispado de Málaga, Tomo LXXVII, pp. 718-719, 1944. Archivo Histórico Diocesano. Planos: Iglesia Cristo Rey. Proyecto 362, Planero-Batea 13; 1940. (En proceso de Catalogación).
- 3 PRIETO MORENO, J. *Fernando Guerrero Strachan, arquitecto* en «Revista Nacional de Arquitectura», n.º 13, enero, 1943.
- 4 BEJARANO ROBLES, Francisco, *Las calles de Málaga*, pp. 278-279. Centro de Ediciones Diputación de Málaga (CEDMA), 2016.
- 5 PASTOR PÉREZ, Francisca y RECIO PASTOR Macarena. *Los Jardines de Pedro Luis Alonso de Málaga* en «Boletín de Arte» n.º 22. Universidad de Málaga, 2001, pp. 333-344.
- 6 LARA GARCÍA, M^a Pepa, *Bibliotecas de Parques y Jardines* en «Estudio Preliminar. La Biblioteca Auxiliar del Archivo Municipal, Ayer y hoy», pp. 23-29. Catálogo Biblioteca Málaga, Adela Rubia Lozano, Málaga, 2011.
- 7 Archivo Histórico Diocesano. Iglesia del Socorro. Documentación. Proyecto 1811, Caja 472, Memoria Enrique Atencia, 1950. Planos de F. Guerrero Strachan Rosado: Proyecto 363, Planero-Batea 13, 1939. Proyecto 105, Planero-Batea 4, 1940 (En proceso de Catalogación).
- 8 Planos, Iglesia de Cartajima, Proyecto 286, Planero-Batea 10, 1940. (En proceso de Catalogación). Agradezco profundamente la ayuda prestada por la archivera Diocesana Julia Manteca, y a José María de las Peñas, encargado de catalogar y ordenar los fondos del Archivo Histórico Diocesano.

LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO

PROTAGONISTA DE LA IDENTIDAD
VISUAL Y DE LOS NUEVOS DISTINTIVOS
Y DISTINCIONES DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Sebastián García Garrido

El protagonismo del atributo del Patrón de nuestra institución, la *Estrella de Luz*, es el símbolo de la identidad visual corporativa de la misma, como son los correspondientes a sus patronos en el resto de Academias de las Artes y otros ámbitos del conocimiento.

Una breve pero excelente reseña sobre la historia, iconografía del Santo, publicada por la Vice-presidenta Primera de esta Real Academia, Rosario Camacho, recoge no solo los datos esenciales sobre San Telmo, sino también sobre su vinculación con la institución: En 1778, a raíz de la Real Pragmática de Carlos III para el libre comercio con toda América, se crea por Real Cédula de 1785 la institución del Consulado dedicada a la gestión del comercio, y que se instaló en el edificio de los jesuitas ex-claustrados que está en la plaza de la Constitución, entrada a calle Compañía. «El Consulado propició la creación de una Escuela de Náutica para mareantes y pilotines de la armada, el Real Colegio de S. Telmo, para el que también se cedieron instalaciones de esta misma casa, donde estuvo hasta 1846 (...) Por Real Orden de 1849 se creó la Real Academia de Bellas Artes de Málaga que, al año siguiente, solicitó su instalación en las antiguas dependencias del Colegio de San Telmo, lo que se le concedió en 1851, instalándose allí también la Escuela de Arte que había creado ese mismo año. A partir de 1883 decidieron que fuese San Telmo su santo patrón, pasando a llamarse Real Academia de Bellas Artes de San Telmo Málaga»¹.

En correlación con la estética del barroco, en que se crea el símbolo que hace 175 años ha venido utilizando la institución (FIG. 3), el resultado de entonces acrecentó la presencia de elementos secundarios junto a este atributo, con una amplia y repetida acumulación de referentes a las artes mayores: Arquitectura, Escultura y Pintura. La estrella y su luz, que representan al Santo, aunque en un lugar principal sobre la mitad superior del escudo, queda desapercibida.

Publicamos ya en este *Anuario*² un amplio informe sobre el escudo, los elementos que lo

FIG. 1. DISEÑO DE LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO.



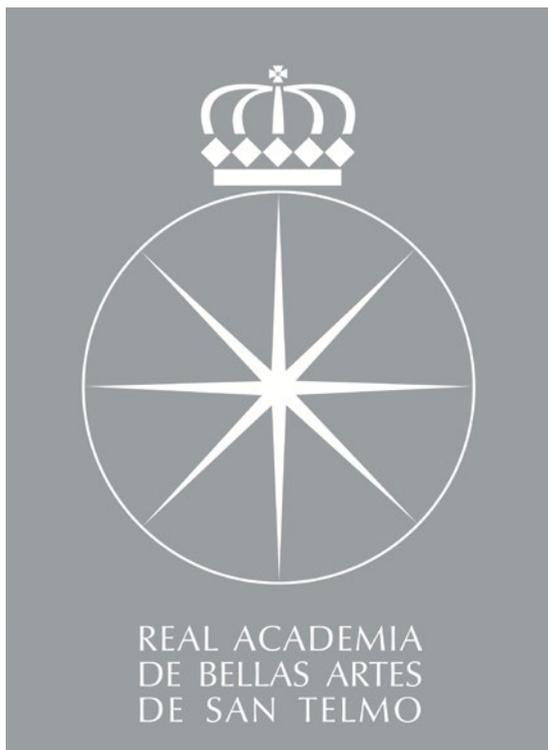


FIG. 2. VERSIÓN CONTEMPORÁNEA DEL DISTINTIVO OFICIAL DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO.

conformarían y cada variante del mismo que se fue generando de manera sucesiva. Un proceso complejo, entre las diferentes opciones que se configuraban, requería un tiempo de reflexión de los resultados que se iban sucediendo. La misma solución final expuesta en ese informe cambió para reducirla a la más sencilla de todas, la más depurada gráfica y conceptualmente (FIG. 2), y especialmente rica en iconografía al ser, al mismo tiempo, estrella y destello. La estrella es regular, tiene una superficie expresamente reducida, sin línea de contorno de la figura, solo una delgada circunferencia que la recoge y la insoslayable corona real de España en vigor, creando una nueva versión simplificada. De este modo, el resultado final, que aún no se había configurado en aquellos momentos, es el que presentamos aquí. Esta nueva versión, como es natural no anula las anterior-



FIG. 3. ESCUDO ORIGINARIO Y ACTUAL MEDALLA DE ACADÉMICO NUMERARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO.

res porque es el mismo símbolo, es la identidad visual corporativa actual.

ICONOGRAFÍA, IDENTIDAD ESPECÍFICA Y CARACTERÍSTICAS DEL MODELO DE ESTRELLA

San Telmo, como se denomina a Pedro González Telmo (c. 1190-1246), desde su beatificación por Inocencio IV en 1254, fraile dominico que fue Obispo de Tui, es el patrón de los marineros y pescadores a partir de una serie de acontecimientos milagrosos que se le atribuyen. Fue confesor del rey Fernando III, que pidió que le acompañara en la conquista de Jaén y Córdoba emprendida en 1236. «El implorar auxilio en las tripulaciones marítimas viene desde tiempos de los Gentiles, que recurrían a Castor y Pollux, cuyos nombres les aplica-



FIG. 4. UNA DE LAS REPETIDAS REPRODUCCIONES DEL SOL PROPIA DE UNA DE LAS PRIMERAS MONEDAS ACUÑADAS EN EL MEDITERRÁNEO, Y PRIMERA DEL OCCIDENTE DE ESTE MUNDO CLÁSICO.

ban a los fulgores que al fin de la tempestad suelen verse en las Naves»³. Estos destellos en los extremos de los mástiles, que son indicios del fin de la tempestad, se representan por el resplandor de una estrella de luz, que como tal es blanca o plata, como se corresponden ambas variantes cromáticas en la heráldica. Se trata de la misma condición de la representación del Sol cuando nos referimos a su luz —blanco o plata— frente al calor, en color amarillo u oro. En el lenguaje heráldico, y de modo genérico, el Sol se representaría mediante la alternancia de ambos esmaltes en sus rayos, en su doble cualidad de emisor de luz y calor, vinculados respectivamente al dibujo diferenciado de los rayos de luz, que aquí son rectos, y ondulados los correspondientes al calor.

Estos rayos rectos son los que vemos en la representación milenaria de las monedas acuñadas en Málaga, durante siglos y desde época fenicia, y que hemos afirmado que aluden al Sol en su condición de emisor de luz. En conclusión, las estrellas del cielo son un destello de color blanco, incluso el sol de la mañana, pero en especial la estrella del planeta Venus, como es sabido, diosa romana de la belleza y el amor, que anuncia el final de la noche y represen-

ta también a la Virgen María. Esta estrella de la mañana, también denominada *Stella Maris*, es símbolo y referente de los marineros desde tiempo inmemorial. El patrón de nuestra academia, y de los marineros, se representa siempre con un cirio encendido, en alusión a esa fuente de luz, en su mano derecha y, en la mayoría de las veces un barco en la otra.

La nueva solución gráfica, diseñada por quien suscribe este informe, (FIG. 2) recurre al modelo de estrella de ocho puntas de la tradición clásica de la heráldica, con su presencia generalizada en el arte y blasones del Renacimiento. Vemos ejemplos en el *Cielo de Salamanca* y en casi todas las reproducciones heráldicas gentilicias y de instituciones, a lo largo de toda la historia.

La estrella de ocho puntas tiene su fundamento en la figura del cuadrado. La superposición de dos cuadrados iguales, uno de ellos girado 45° respecto al otro da lugar a la conocida generalmente como estrella Tartésica, aunque se vincula también a pueblos anteriores de esta zona del sur de la península ibérica, desde el Neolítico. Pero la representación primera quizás, y más prolongada en el tiempo de esta figura, son las citadas monedas acuñadas en las cecas de esta zona, y que habían venido representando al Sol, incluso el triunfo del Sol cuando esta figura trae alrededor una laurea referente al mismo y, en la otra cara, reproduce al dios Helios. La mayor parte de ellas traen 8 rayos (FIG. 4).

De esta tradición en los pueblos anteriores recogen los árabes, de la dinastía de los Omeya, que instalan su capital en Córdoba, el conocimiento para definir la que se conoce como *proporción cordobesa*⁴. Una fórmula que aplicaron a la Mezquita y otros edificios notables, incluida la Giralda de Sevilla, pues ampliaba el que ya poseían de la traducción de los *Elementos*⁵ de Euclides, en las proporciones del *rectángulo áureo* a partir de un cuadrado cuyo lado sería la unidad sobre la que se construye. Este conocimiento pasa a sus territorios del otro lado del Medite-

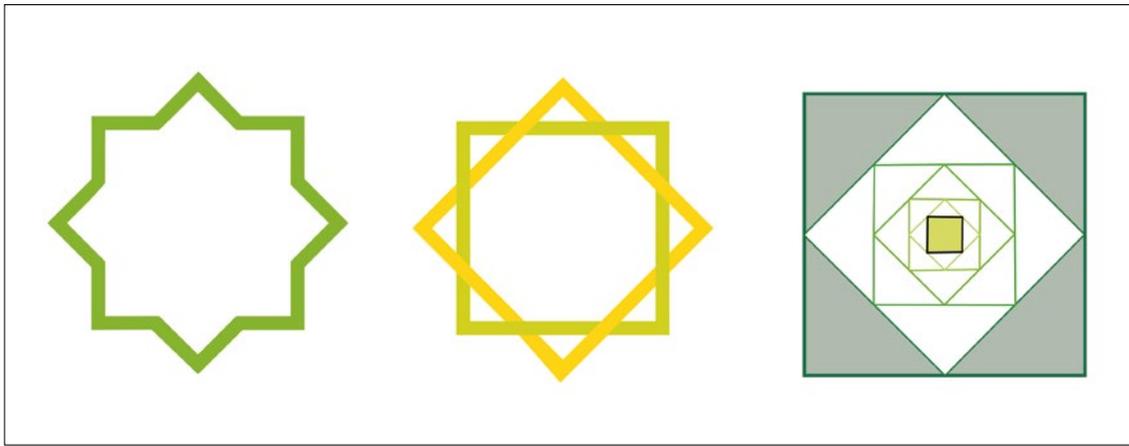


FIG. 5. ESTRELLA TARTÉSICA, BASE Y RESULTADOS DE LA PROPORCIÓN Y LA CUADRATURA CORDOBESA.

rráneo, antes de que fueran destronados de su capital oriental en Damasco, por los musulmanes fundamentalistas, y quedaran aún gobernando en Córdoba hasta la llegada sucesiva de otros pueblos, bereberes y tribus del desierto, Marruecos y del norte de África, que dieron lugar a la división que ocasiona los reinos de taifas, entre los que se encuentra el de Granada, que asume esta proporción de 8 puntas, a partir de los dos cuadrados, en que se basa la Alhambra, su cerámica decorativa y el resto de la producción en este momento.

Quedaría por desarrollar, como consecuencia de este cálculo de la armonía constructiva, la conocida como *cuadratura cordobesa*⁶, basada en un cuadrado inicial, en el que se inscriben sucesivamente otros dos, uniendo los centros de los lados en cada paso y los cuadrados van

reduciendo sus lados a la mitad. Sin embargo, este procedimiento de la armonía constructiva podría haber llegado de Oriente Medio, pues apunta a la geometría que subyace en la arquitectura bizantina⁷.

También coincide esta *Estrella de Luz* con la representación de los vientos, en referencia a su vinculación con los marineros y su orientación en mar abierto, en la conocida como *Rosa de los vientos*. Así se refiere en la pintura, en la mano de San Telmo y en tres dimensiones, realizada por el académico Luis Bono (1980).

Como particularidad especial, las puntas de nuestra estrella son un poco más afiladas, apurando las posibilidades que le permitan no quedarse en un simple asterisco, pero ser más original y elegante a su vez.

ESTRELLA DE LUZ

Esta delicada luz, que representan los rayos, se ve acrecentada en el trofeo denominado *Estrella de Luz* como distinción a personas externas a la institución, y crea una acumulación excepcional, que atraen la atención hacia la estrella central, inscrita en el círculo y timbrada con la corona real. El material en que se reproduce es acero inoxidable de 3 mm para que tenga la máxima consistencia sin perder refinamiento, gracias al corte láser, y ser pulimentada por ambas caras para representar la luz plata o blanca que la define. La base es de color negro, para ser contrapunto y resaltar el blanco del metal, y su tamaño es contenido para que no quite protagonismo al emblema, que a su vez consiga que-

FIG. 6. ESCUDOS PREVIOS A LA RESOLUCIÓN FINAL, DEL PROCESO DE ESTUDIO Y REHABILITACIÓN DEL ESCUDO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO.



darse estable ante el peso de la placa metálica, y para ser cogido fácilmente en la palma de la mano. El material de esta base de las primeras estrellas es el llamado roble muerto, que está curado entre minerales en un río de Ucrania durante más de 1400 años, en que la madera adquiere un intenso color negro brillante y se densifica, con la incorporación de los minerales, protegida para toda la vida. Dada la escasez de este material, sobre todo con suficiente antigüedad para que haya llegado al negro brillante, se alternará este emblema para próximos eventos con las maderas de ébano y wengé, perfectas para cubrir esa función de contraste, peso y nobleza del material.

El citado informe del *Anuario 2018* contemplaba ya un pequeño apartado final, denominado: *Emblema experimental como propuesta de medalla para distinción honorífica externa*⁸. Con el fin de dar mayor visibilidad, notoriedad y capacidad de recordar el galardón que supone recibir la *Medalla de Honor* de nuestra institución, se ha querido dar forma a un símbolo tridimensional, basado en el nuevo emblema, porque en el imaginario colectivo su volumen y forma excepcional tendría una presencia ineludible y el grabado de una pequeña medalla del tamaño de dos euros, que ni se saca de la caja, no sale en las fotos ni se recuerda.

Esta interpretación recortada en grueso acero de la máxima calidad, con apariencia de plata, como es el emblema sobre el que se construye, pulido por ambas caras, sobre una base de madera natural en negro, y de volumen muy contenido, como hemos indicado, posee una presencia y una capacidad —de entender y recordar su significado— incomparables sobre la mesa y en las manos de su receptor.

Incluso en el momento de dejar la escultura en manos del premiado se puede decir una frase de este tipo: «a personas e instituciones que destacan entre el resto, como emisores de una luz especial que ilumina nuestra sociedad». Que esta *Luz de San Telmo* que orienta a los marineros y a las personas de todo el mundo se vea

reforzada por la que aporta y reconoce este premio a personalidades tan importantes como la Reina Sofía, primera en recibirla, Vargas Llosa, o nuestro Alcalde propuesto en 2021. Esa misma estrella, que representa el brillo de los méritos personales o de la corporación, que la recibe cada año que surge una propuesta merecedora, se une a la de nuestro escudo para que juntos multipliquemos esa *Luz de San Telmo*.

La denominación de esta *Estrella de Luz de San Telmo*, en la lógica del atributo del santo, contribuyeron especialmente a fijarla los numerarios Pedro Rodríguez Oliva y Francisco Ruiz Noguera. La primera escultura o trofeo, emblema del mismo (FIG. 1) le fue entregada al Alcalde de Málaga Francisco de la Torre, dado que la Medalla se concedía a toda la gestión realizada en la última época por el gobierno municipal. Pero todos sabemos de su entrega y protagonismo personal en este logro, por lo que suponía una desconsideración que personalmente no tuviese un galardón a su nombre.

La segunda *Estrella de Luz de San Telmo* se acuerda que fuese entregada a Francisco G. Romero, un destacado artista y docente de esta materia, con noventa y nueve años, a punto de cumplir un siglo de vida y una excepcional trayectoria, por lo que fue objeto de recibir este galardón. Con el interés de resaltar, más aún, esta larga vida dedicada a las artes, se valora que le sea entregado con una distinción especial de *Magister Honoris*, lo que supone ser considerado maestro no solo de la pintura sino que se añade también el reconocimiento como académico de esta disciplina.

La tercera *Estrella de Luz de San Telmo* se entrega, junto a la *Medalla de Honor*, de 2021 al destacado novelista Antonio Soler, lo cual dota al acto de un referente visual destacado, que proporciona una mayor difusión en los medios de comunicación y en el mismo público que asiste al acto. Sin embargo, la *Estrella de Luz* se entregue en adelante junto con la *Medalla de Honor*.

La cuarta *Estrella de Luz* recae en el escultor y profesor Jesús Martínez Labrador, autor de la

magnífica escultura de Cánovas del Castillo que abre el Paseo Marítimo hacia el Paseo de los Curas y el Paseo del Parque, y un delicado busto de María Victoria Atencia, entre otras memorables obras. Ante su dilatada carrera artística y académica se le entrega con esta distinción, el diploma *Magister Honoris*.

Por último, se aprueba conceder la quinta *Estrella de Luz* a la consideración especial como escultora y a toda su amplia trayectoria, a Elena Laverón, que recibe el galardón y el diploma complementario *Magister Honoris*, con motivo de ser considerada maestra en las Bellas Artes. Este diploma, que incrementa el valor del reconocimiento otorgado, consiste en una distinción especial a quienes reciben la *Estrella de Luz* o la *Medalla de Honor*. Sería un grado más en la concesión otorgada, al mismo tiempo que cumple su función de certificación firmada de haber obtenido el reconocimiento. Las distinciones otorgadas mediante certificado en papel serían la citada de *Magister Honoris* y la de *Honor ad Insignes*, que recibirían aquellas personas que han demostrado una destacada trayectoria en favor de las Cultura y las Artes, sin ser artista ni académico, sino podría decirse promotor o mecenas.

En resumen, se trataría de la *Estrella de Luz*, o *Estrella de Luz de San Telmo*, como atributo del patrón de la institución, que intercede de guía y socorro de navegantes, y en especial de los marineros españoles. En nuestro escudo se representa *de plata*, en referencia nocturna a la luz, que reproduce igual que la Luna, los propios rayos de la tormenta o los faros de la costa. Así se alude a ella en el blasón o descripción oficial del emblema de esta academia: *De azur, la Estrella de Luz de San Telmo, de plata, timbrada con la corona Real de España*.

MEDALLA DE HONOR

La actual *Medalla de Honor* de la Academia, consiste ahora en un círculo de plata, grabado con los materiales que aluden a las Artes y la estrella radiante, que venía representando el escudo originario de la Academia, que se entrega, duran-

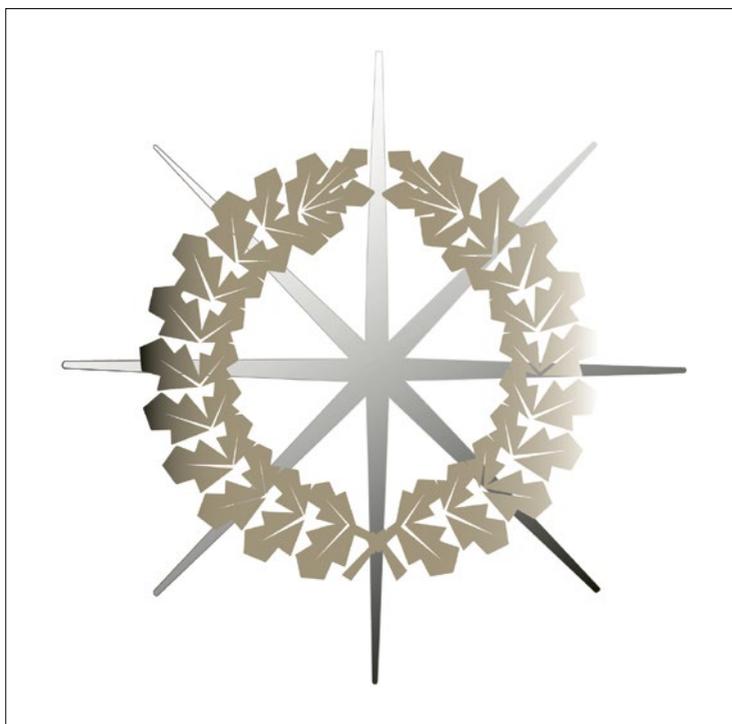


FIG. 7. DISEÑO COMO PROPUESTA PARA LA MEDALLA DE HONOR.

te el acto de toma de posesión, en un estuche. Por tanto, sería más adecuado definir un diseño en relación con la *Estrella de Luz* de la identidad visual actual, y sería lógico que su diseño se correspondiera con el de una verdadera ‘medalla’, y que se imponga en el cuello, en lugar de su apariencia actual de moneda conmemorativa. Esta sería ya una verdadera medalla, como la actual con el escudo originario, que reciben los académicos numerarios.

El diseño que proponemos sería, por tanto, una medalla de colgar en el cuello, y consiste en la Estrella de San Telmo, de plata, cargada o con el atributo de honor que supone la denominada corona cívica, que sería de roble y supuestamente de oro, aunque en realidad sea de latón, con la misma apariencia. En su reverso podría llevar grabado: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO.

DIPLOMAS DE MENCIÓN ESPECIAL MAGISTER HONORIS U HONOR AD INSIGNES

En el proyecto de estos símbolos para el reconocimiento público, a través de una de las funciones y compromisos de una institución como es hoy en

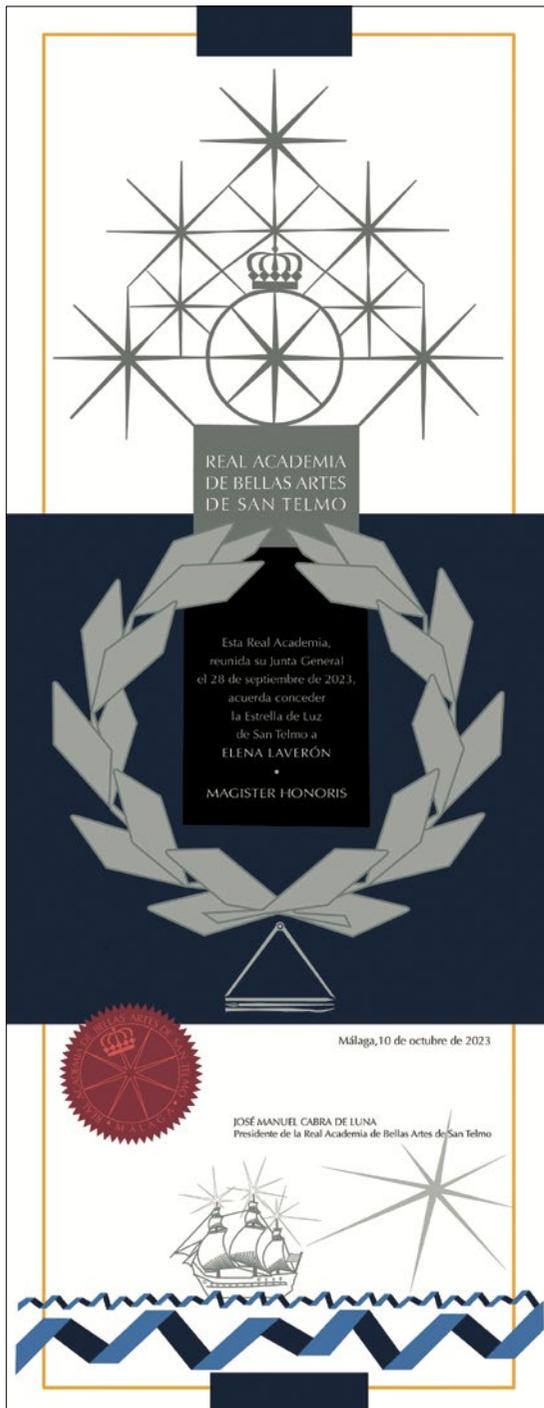


FIG. 8. DISEÑO DEL DIPLOMA DE NOMBRAMIENTO DE *MAGISTER HONORIS*, SIMILAR AL DE *HONOR AD INSIGNES*.

día una Real Academia, se considera, por otra parte, que podría entregarse un diploma que acredite y subraye una consideración que no podría ser menos en un caso como nos ocupa, y se conceda una mención especial, de *Magister Honoris* o de *Honor ad insignes* mediante el mismo certificado, o mejor dicho diploma, acreditativo. La primera de estas menciones se considerará para dos aspectos que suelen ir unidos en este ámbito de las artes y especialmente de las artes visuales. Estos son la valoración pública de que seas llamado ‘Maestro’, en tu ámbito de actividad de creación artística, y la otra se refiere a la excelencia en la componente docente docente, dándose el caso frecuente de darse conjuntamente en la misma persona.

La segunda mención, *Honor ad insignes* es una acreditación como hombre o persona insigne en el honor que merece recibir esta institución que existe para rendir homenaje a las personas que han trabajado, incluso luchado, en velar por la promoción, el desarrollo y la excelencia, como mecenas que patrocina o gestiona el patrocinio y ayudas a la promoción del conocimiento y las artes. Esta contribución se orienta, en gran parte a la promoción del Diseño, en su acepción originaria de aportación de la idea resuelta de lo que será después la obra de arte, y que tuvieron en común las Artes Mayores —Arquitectura, Pintura y Escultura—, y cualquier otra modalidad de las Artes Visuales, Música, Poesía y Literatura...

El diseño del diploma sería de un formato y tamaño que llamen especialmente la atención, a la vez de quedar elegante, valioso aún en su soporte tradicional de papel, y resulte una solución con diseño destacado, bien realizado y que sorprenda y no tenga nada que recuerde el de muchos otros muchos casos que tenemos en mente, desde diplomas del colegio hasta otros más formales de una institución o ámbito académico. Sus medidas son de 60 de alto por 22,5 cm de ancho, impreso en papel arte con tecnología *art-giclée*, con la referencia visual a la *Estrella de Luz*, o bien a la *Medalla de Honor* de la Academia, según venga a distinguir o acrecentar la concesión de

un premio u otro. El tamaño que tiene permite hacer la foto con el diploma desplegado y cogido por los laterales del lado superior, al nivel de la cintura, para que ocupe prácticamente la longitud de las piernas, o se pueda subir para que baje desde la altura de la cara, con la intención de gesticular agradecimiento. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 CAMACHO MARTÍNEZ, R. «San Telmo y la Real Academia de Bellas Artes de Málaga» en *Días de la pandemia* 5, publicación online de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 15-abril-2020. <https://www.realacademiasantelmo.org/dias-de-la-pandemia-05/30/12/2023>
- 2 GARCÍA GARRIDO, S. «Informe sobre el nuevo emblema a partir del estudio y rehabilitación del escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo» en *Anuario* 2018, p. 245 y ss. <https://www.realacademiasantelmo.org/wp-content/uploads/2020/04/SOBRE-EL-NUEVO-EMBLEMA-Sebastia%CC%81n-Garci%CC%81a-Garrido.pdf>
- 3 FLOREZ, H. *España Sagrada. Teatro geographico-historico de la iglesia de España* (tomo XXIII), Madrid 1767.
- 4 BYRNE, O. *Los seis primeros libros de los Elementos de Euclides: en los que se emplean diagramas de color y símbolos en lugar de letras para facilitar el aprendizaje*. Edición facsímil sobre la de 1847, Colonia, Taschen 2010.
- 5 HOZ ARDERIUS, R. de la, *La proporción cordobesa*, Córdoba, Colegio Oficial de Arquitectos de Córdoba, 2002.
- 6 RUIZ DE LA ROSA, J.A. *Traza y Simetría de la Arquitectura: En la Antigüedad y Medievo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1987.
- 7 *Ibidem*, p. 295.
- 8 «La medalla que otorga la institución anualmente, como externa a la corporación, podría responder a la denominación oficial de 'Estrella de San Telmo'. Como forma y calificativo de la luz, propiamente dicha, que representa al santo, y que en otros ámbitos se emplea para distinguir grados o categorías superiores». GARCÍA GARRIDO, S. «Informe sobre el nuevo emblema...» <https://www.realacademiasantelmo.org/wp-content/uploads/2020/04/SOBRE-EL-NUEVO-EMBLEMA-Sebastia%CC%81n-Garci%CC%81a-Garrido.pdf> 29/12/2023

EL MAPA DEL COLEGIO MARTIRICOS

BREVE RESEÑA HISTÓRICA Y RESTAURACIÓN

Estrella Arcos von Haartman

APROXIMACIÓN HISTÓRICA

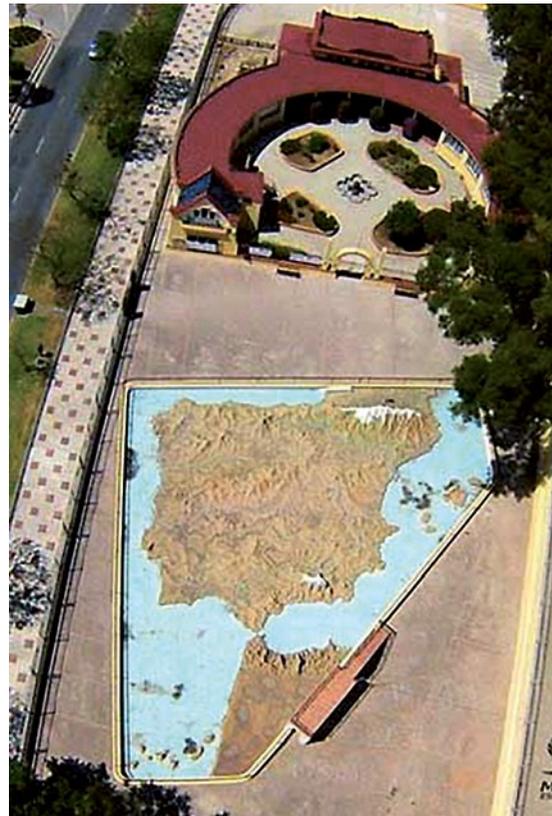
El edificio principal de este recinto, realizado por José Ortega en 1929, se inauguró en 1930 como centro educativo para todos los niveles, si bien en la actualidad está dedicado a escuela infantil. Formado por dos módulos laterales y un pórtico curvo abierto al jardín, es un edificio de estilo regionalista, sin demasiado aditivos decorativos y, sin duda, precursor del incipiente movimiento modernista posterior. Su actual situación legal es de Protección Arquitectónica 1 y, por tanto, afectando también a su entorno inmediato, es decir, al propio Mapa (FIG. 1).

Una gran parte de su patio está ocupado por el diseño tridimensional de la Península Ibérica, archipiélagos y zona del Protectorado español de Marruecos. Llevado a cabo por iniciativa del entonces gobernador militar y alcalde, general Enrique Cano, en 1920 el ingeniero militar Joaquín Alfarache lo plantea como un auténtico recorrido estereoscópico por toda la geografía nacional. Su ejecución duró apenas cinco meses, interviniendo sólo dos auxiliares y el propio militar. Como curiosidad cabe destacar la perfecta reproducción del perfil orográfico del Protectorado Español a pesar de «la carencia de planos seguros y perfectos por su característica zona guerrera», según noticias de la prensa del momento. Su ubicación en origen era un parque junto al río, que después desapareció, quedando sólo como recuerdo unos eucaliptos, para dar paso a la construcción del actual colegio.

La Península (incluye Portugal, señalada a través de una línea discontinua) se completa con las islas Baleares y Canarias, así como una amplia franja del norte de África que en aquel momento estaba bajo la soberanía española. Las

cordilleras y sistemas montañosos tienen una presencia muy potente, tanto por la altura y volumen de los picos como por el color aplicado. A ello se une la red fluvial cuya finalidad es conocer tanto su nacimiento como los puntos de desembocadura en los mares circundantes: Mediterráneo, Cantábrico y Atlántico rodean la tierra firme en un nivel levemente más bajo para permitir la inundación desde los ríos. Todo ello se traduce en un conjunto de gran amplitud.

FIG. 1. VISTA CENTRAL DEL COLEGIO INFANTIL Y MAPA.



Este ejemplo no es único en España, si bien posee características muy destacables y que lo hacen estar por encima de los restantes por su construcción, dimensiones y, sobre todo, finalidad didáctica. Como ejemplos paralelos hay que destacar los construidos por el Instituto Cartográfico Artístico Hyspos S.A. que llegó a hacer por encargo mapas en relieve, algunos de los cuales todavía se conservan (como el del Parque Rosalía de Castro en Lugo o en el Parque del Oeste en Madrid) y otros muchos desaparecidos (Parque de El Retiro, en Madrid, o el de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, entre otros), normalmente de menor potencia en relieve y tamaño. En todos ellos se reproducen las características geográficas, divisiones territoriales de las regiones y provincias e indicación de capitales y pueblos más importantes. Su elaboración se llevaba a cabo, basándose en los datos precisos del Instituto Geográfico y Estadístico, mediante un sistema de pantógrafo, de invención española, cuyos punzones modelaban un vaciado de escayola con las curvas de nivel de la orografía. De este molde y del relleno de cemento se obtiene el mapa, posteriormente policromado con distintas coloraciones del terreno. En su mayoría, se recurre a escalas diferentes en lo horizontal y lo vertical a fin de enfatizar la altura de las cordilleras y montes sobre la superficie. Además, se marcan los cauces con agua corriente y se colocan bombillas de distintos colores para señalar las ciudades y los faros de las costas con sus destellos reglamentarios. En general, los ejemplos citados se enmarcan en el ámbito cronológico (década de 1920) en que el presidente del directorio militar, Miguel Primo de Rivera, recorría diferentes localidades e instaba a la creación de estas piezas por su finalidad pedagógica.

Otros ejemplos de mapas muy interesantes son los realizados en las Escuelas del Ave María.¹ Esta institución, fundada por el Padre Manjón en Granada, ofrece múltiples ejemplos repartidos por todo el territorio nacional. Su evidente finalidad didáctica y siguiendo los



FIG. 2. FOTOGRAFÍA ANTIGUA DEL PATIO DEL COLEGIO DEL AVE MARÍA EN PASILLO DE NATERA, CON EL MAPA EN PRIMER PLANO.

principios establecidos por su fundador, estaba en un sistema educativo basado en la practicidad y el juego, mucho más adecuado para la enseñanza de diversas materias, a base de hacer partícipes a los alumnos (en principio niños con dificultades económicas y sociales acogidos en los centros, más tarde abiertos a un estudiantado más amplio) de su propio aprendizaje. También en estos casos, el diseño de estos mapas —muchos de ellos con los relieves orográficos y los elementos que conforman el conjunto representado, tales como mares, ríos y ciudades—suelen tener unas menores dimensiones y una potencia volumétrica inferior al que nos ocupa. Antes de Don Andrés Manjón, el mapa tradicional era la herramienta básica de la geografía y, por tanto, se reducía la comprensión de la misma a la visión cartográfica, mediante puntos y planos. A partir de las novedades de carácter didáctico establecidas por el fundador, seguirá siendo una herramienta básica, pero con la diferencia de que ahora el alumno cuenta con una superficie tridimensional en la que se puede mover libremente por el espacio, permitiendo que los niños puedan saltar de una provincia

a otra, seguir el cauce de los ríos de España o hacer recorridos sobre los cuales identificar diferentes puntos.

Por hacer una correlación, en la actual Avenida de Fátima, antes Pasillo de Natera, existió la primera Escuela del Ave María en Málaga, en cuyo patio de juegos se instaló un mapa de estas características (FIG. 2) y cuya fabricación fue anterior (1906) al del Colegio Martiricos.² Esta desconocida coincidencia de dos mapas en un entorno muy cercano lleva a plantear la modernidad o avances en la enseñanza de la Geografía desde finales del s. XIX.

Por reseñar brevemente su evolución, cabe afirmar que a principios del siglo XIX figuraba España a la cabeza de las naciones en lo que respecta a la enseñanza de la Geografía. El gran geógrafo D. Isidoro de Antillón divulgó los mejores métodos (topográfico, gráfico y comparativo) para el aprendizaje de esta Ciencia. Sin embargo, en los diversos planes de estudio se fue variando la presencia de esta materia en contenidos con los consiguientes altibajos en su aprendizaje. En el Reglamento de 1821, considerado por distintos autores como nuestra primera Ley General de Educación, ya se establecen cátedras de Geografía, así como de otras muchas materias. Sin embargo, en planes posteriores los avances y retrocesos en la consideración de la Geografía es constante. Eduardo Benot en su libro *Errores en materia de educación y de instrucción pública* (1897) manifiesta en referencia a la enseñanza de la Geografía que «...las cosas naturalmente asociadas de comprender se retienen bien; pero las que no se hallan en tal caso no pueden aprenderse sino a costa de muchísimo tiempo. En él se encuentran dos de las asignaturas de segunda enseñanza, Historia Universal y Geografía Universal... ¿Quién retiene tanto lugar, tanta circunstancia, ya el número de leguas de curso de los ríos, ya la altura de las montañas, ya la superficie de tanta región el número de habitantes, ya las producciones?». Es en 1901 cuando el conde de Romanones promueve desde su gobierno conceder más importancia a esta materia.^{3,4}



FIG. 3. PORTADA DEL FOLLETO EDITADO POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA EN 1932.

Relacionado con este asunto y directamente con el Mapa restaurado, en el archivo de la Escuela Infantil Martiricos se conservan algunos documentos imprescindibles⁵. En primer lugar, en el ejemplar de la publicación *Vida Gráfica* del 16 de diciembre de 1929, un artículo reseña la visita de un grupo de niñas de una colonia escolar de Madrid a este recinto, siendo recibidas por el propio gobernador civil, general Ortega Cano. Las fotografías que acompañan muestran la presencia de los visitantes sobre el mapa, reflejándose su imagen en el agua de los mares circundantes. Un segundo documento es, sin embargo, todavía más interesante. Se trata de un folleto (FIG. 3) editado por el Excmo. Ayuntamiento de Málaga en 1932. En él se especifican su sistema constructivo, cuyos materiales permitían transitar sobre él, el modelo hipsométrico y planimétrico tomado del Instituto Geográfico, orientación, sistema de proyección, escalas horizontal y vertical —diferentes con objeto de que el relieve pueda

ser fácilmente perceptible—, método de enseñanza, señalización con números (las montañas) e iniciales (los ríos) para su correcta identificación, etc. Se especifica, además, que el archipiélago canario, que por su situación más alejada de la Península hubiera salido de los límites señalados para el conjunto, ha sido preciso rebajar a 1/3 su distancia real a las costas y reducir también sus escalas. En otros apartados se hace una referencia al Protectorado en Marruecos, la relación de montañas, sierras y cabos y la posibilidad de hacer correr las aguas de los ríos accionando las correspondientes llaves.

RESTAURACIÓN DEL MAPA

A lo largo de su historia, el mapa sólo ha recibido una intervención de mejora en 1998 llevada a cabo por el Excmo. Ayuntamiento de Málaga y la Consejería de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía, según consta en un cartel ubicado al exterior de vallado. No se han localizado informes de intervención o datos relativos al mismo, por lo que se deduce que debió limitarse a una limpieza superficial, incorporación de una lechada de mortero de cemento en toda la superficie y repintado del color en grandes zonas, lo cual conllevó la ocultación de la mayoría de las inscripciones numéricas sobre los accidentes topográficos y, por tanto, la dificultad de relacionarlos con los datos que aparecen en el documento de 1932 antes citado. Del mismo modo, probablemente debió sustituirse el sistema de llaves que abren las salidas de agua hacia los ríos ya que es imposible que se mantengan en condiciones adecuadas tras un siglo de vida y teniendo en cuenta, además, el tipo de material usado en su momento.

En 2022, la Delegación de Educación del Excmo. Ayuntamiento de Málaga planteó la posibilidad de llevar a cabo un proyecto de intervención y posterior restauración del Mapa y su entorno. Bajo la dirección facultativa de Francisco González y Juan Gavilanes (Estudio de arquitectura GG2) finalmente se lle-

varon a cabo los trabajos de recuperación del conjunto, ya casi centenario, entre septiembre y diciembre de 2023 por la empresa Quibla Restaura S.L.

Siendo la finalidad última de este bien su mantenimiento como objeto singular y la consiguiente repercusión didáctica y de difusión hacia la cual debe dirigirse, se propuso en su día un estudio pormenorizado previo a la intervención que abordara no sólo la recuperación de su aspecto original sino su eficacia y modernización de ciertos aspectos, adaptándose a los nuevos recursos funcionales y didácticos, pero sin alterar la esencia material e histórica del conjunto.

En el proyecto redactado, la intervención se basa en tres aspectos necesarios para su completa recuperación como elemento protegido y su completa eficacia en la finalidad que subyace desde su creación. De este modo, se puede resumir en:

1.- Restauración del conjunto

Para la realización de los trabajos pertinentes, la premisa ineludible es el análisis visual, científico y documental, imprescindibles para la obtención de los datos necesarios y la elaboración de conclusiones de amplio espectro. La conservación y restauración de bienes culturales implica, hoy día, un conocimiento profundo del objeto a tratar y de las circunstancias que lo envuelven a fin de no modificar innecesariamente su contexto. Por ello, se consideró necesario incluir en el proyecto los siguientes apartados: investigación histórica y análisis documental, identificación de técnicas y materiales empleados, análisis de su historia material (con especial incidencia en cuanto a los factores de origen humano o las intervenciones de conservación-restauración llevados a cabo, así como las demás circunstancias externas que han podido influir para su correcta preservación), estudio gráfico-óptico, descripción pormenorizada de su actual estado de conservación, criterios generales de actuación y propuesta de intervención.

2.- Fontanería y electricidad

Muy probablemente en la intervención de 1998 se debió renovar el sistema de llaves para entrada de agua en ríos y mares. En la actualidad están debidamente señalizadas y, a raíz de algunas pruebas llevadas a cabo durante la reciente inspección ocular, parece que en su mayoría todavía funcionan, a pesar de que algunas salidas están parcialmente bloqueadas. Sin embargo, el principal problema se aprecia en las abundantes grietas, fisuras y fracturas de las superficies que representan los mares e incluso los ríos, en cuyos márgenes la colmatación de materiales hace que se desborden. Esto conlleva una importante impermeabilización de los suelos y zonas de agua y, como es lógico, la renovación del sistema de llaves actuales por un cuadro de mando desde el cual se pueda manipular con mayor facilidad y seguridad. En última instancia podría estudiarse un sistema de reciclado de agua, recuperándose en un depósito o arqueta con motor para este fin. Por normativa de la Junta de Andalucía, esta agua debe estar tratada convenientemente.

3.- Experiencia en realidad aumentada

En último lugar, parecía interesante llevar a cabo una actualización de los recursos didácticos. Es por ello por lo que se propuso definir en el proyecto la creación de un producto tecnológico en realidad aumentada, donde se llevara a cabo el diseño y la implementación del contenido digitalizado existente, para que aporte valor añadido a las visitas de los escolares o cualquier visitante. La realización de este proyecto tiene como objetivo conseguir que la experiencia de la visita al mapa sea más atractiva y diferenciadora con respecto a la visita tradicional, a través de un soporte físico interactivo (como un dispositivo móvil) que, mediante una aplicación y la lectura de un código QR o el reconocimiento del propio mapa, el usuario podrá acceder a contenido adicional que le ayudará a entender, de una manera más atractiva, diferentes datos y elementos de interés relacionados con la orografía española.

Con todo lo anterior, se pretendía la ya citada recuperación estructural y estética del conjunto mediante la eliminación de los factores de degradación externos y la consolidación y estabilización de los materiales constituyentes y los sistemas, así como facilitar una correcta lectura del elemento a través de su apreciación directa, la interacción por parte del observador y la prolongación del aprendizaje por medios virtuales. Este último aspecto se alinea con la tendencia actual de innovación en comunicación del conocimiento, el aprovechamiento de la tecnología, la aproximación eficiente del patrimonio a todos los públicos, la divulgación de la información, generar un espacio de experimentación que conlleve a un aumento de interés del público para el uso responsable y consciente del patrimonio y estimular la creatividad.

La total ausencia de documentos de época ha impedido la consulta directa acerca del sistema constructivo, especialmente en cuanto a la presencia de un posible basamento o losa de apoyo, el tipo de tuberías de desagüe a los ríos y la existencia de una estructura metálica interior que permita la elevación de los sistemas montañosos o las irregularidades de los suelos, por cuya altura sería lógico pensar que la tuviera. Sin embargo, no ha sido posible localizarlo a través de las abundantes fracturas, fisuras y pérdidas que presenta. En cualquier caso, se empleó una base de áridos gruesos mezclados con un poco de mortero de cemento sobre el que se extiende una segunda capa del mismo material alisado o con recreación de una superficie irregular que imitara el terreno. Como acabado, se aplicó color (verde en las cuencas fluviales y faldas de las montañas, blanco en las cumbres nevadas, azul en los cauces de los ríos y mares y señalando las ciudades y, posiblemente, tierras y ocre en el resto de la superficie, aunque en general todos son difíciles de apreciar o están desaparecidos u ocultos en el momento de iniciar la intervención) que presta una mayor definición de la orografía.

El estado de conservación y las causas que lo han originado pueden resumirse en los siguientes puntos:

- Abundante suciedad superficial. Las acumulaciones de barro, polvo y otros depósitos no sólo ocultan los detalles de la ejecución y las supuestas tonalidades aplicadas a fin de potenciar los volúmenes, sino que suponen un peso añadido hacia las actualmente frágiles estructuras subyacentes, compactan los trazados de los ríos y lagos y obturan las salidas del agua. Hay que tener en cuenta, además, que el polvo y los demás componentes suponen una importante retención de humedad, que afecta a la superficie original (FIG. 4).
- Existencia de grandes zonas de pérdidas, fracturas y fisuras. Las grietas presentes son resultado de retracciones y asentos diferenciales. Los movimientos o vibraciones, abrasión de la capa superficial, accidentes y fatiga al traspasarse repetidamente su límite de elasticidad acaban por provocar fracturas y pérdidas volumétricas (FIG. 5).
- Biodeterioro por vegetación superior colonizando suelos, entrantes, fracturas...
- Biodeterioro por microflora. La colonización de microorganismos (hongos cromógenos, que se traducen en manchas oscuras, y líquenes) va a provocar diferentes daños: de tipo físico por la actividad mecánica durante su desarrollo, de tipo químico por procesos de metabolización de los ácidos, o provocando alteraciones cromáticas. Las condiciones que favorecen este tipo de ataque son una humedad relativa elevada acompañada por una temperatura media alta.
- Abundantes nidificaciones de insectos, cientos de hormigueros e importantes depósitos de excrementos de aves.



FIG. 4. GRANDES ACUMULACIONES DE SUCIEDAD Y AFECTACIÓN POR LÍQUENES.



FIG. 5. DETALLE DE LAS ABUNDANTES PÉRDIDAS, FRACTURAS Y FISURAS.

- Estructuras desestabilizadas por la existencia de oquedades produciéndose fallas locales de base que afectan a las partes superiores.
- Descohesión parcial entre los materiales componentes con escasa trabazón entre sus elementos por ausencia de morteros compactos con la consiguiente caída de las piedras empleadas en el basamento, provocando desplazamientos y pérdidas de la rasante o de la verticalidad.

- Erosiones de la capa superior a consecuencia de remotes capilares, escorrentías, concentraciones salinas, salpicaduras de agua, grietas o largas fisuraciones.
- Alteración y pérdida de capa policroma, descamaciones y abolsamientos.
- Grietas y largas fisuraciones en las superficies imitando los mares como resultado de retracciones y asientos diferenciales. Probablemente también tienen su origen en el crecimiento del sistema radicular de los árboles del entorno.
- Eflorescencias salinas. Se producen cuando las sales contenidas en el agua o en los materiales son arrastradas hacia la superficie de los materiales, donde permanecen en forma sólida una vez que el agua se evapora, pudiendo formar costras más o menos tenaces según el grado de carbonatación.
- Factores medioambientales. La acción de la temperatura y sus fuertes oscilaciones es un factor importante a tener en cuenta sobre todo si se relacionan con cambios higrométricos. Los materiales que nos ocupan están sometidos a dilataciones y variaciones tridimensionales. Además, si hay alta temperatura y la evaporación del agua de los capilares superficiales es rápida, se produce una alteración superficial a causa de la presión que el agua ejerce al evaporarse sobre las capas externas. A todo ello hay que unir la influencia de otros factores tales como vientos, lluvias, escorrentías, etc.
- Factores químicos. Algunos contaminantes atmosféricos son elementos naturales que se encuentran en suspensión en la atmósfera (sales, arena y otros), mientras que otros son artificiales, sobre todo en las zonas industriales o de tráfico intenso. Especialmente negativos son los anhídridos sulfurosos

que se oxidan y se convierten en ácido sulfúrico al reaccionar con la humedad ambiente. Las sustancias químicas procedentes de la combustión, como el dióxido de carbono, el monóxido y dióxido de nitrógeno, dióxido y trióxido de azufre, que da lugar al ácido sulfúrico, alteran profundamente la superficie de los objetos. Y, por su lado, las sustancias químicas sólidas de la atmósfera polucionada constituyen la composición del polvo que la mayoría de las veces es inofensivo pero que puede servir como fuente de alimentación a microorganismos o como catalizador de diversas reacciones de deterioro. Además, en las zonas costeras los objetos son atacados por el salitre introducido por la brisa marina. Hay en el aire cloruros y otros derivados halogenados, higroscópicos y corrosivos.

- Intervenciones anteriores y otros factores de origen humano. A la aplicación de morteros de cemento y repolicromado sin cuidar el tono y textura hay que añadir los daños de origen mecánico, golpes accidentales o por uso, y la falta de mantenimiento.

El doble objetivo de esta intervención ha sido, por tanto, devolver a la obra la integridad física necesaria para que perdure y, además, al menos parte de la integridad estética perdida por la focalización desigual de las superficies degradadas por el paso del tiempo y por el posible carácter parcial de las intervenciones de reparación o adecuación realizadas hasta la fecha.

FASES DE INTERVENCIÓN

1. Toma de documentación fotográfica. Se lleva a cabo antes de la intervención y durante los procesos, así como fotos finales del conjunto, de proyección cenital y desde el suelo. Abarca imágenes bajo luz normal, de conjunto y detalles, a fin de plasmar el estado inicial de conservación, macrofotografías, que definen con mayor exactitud

- los daños de origen mecánico, físico-químico y biológico, así como detalles de ejecución pictórica, añadidos, etc. y fotografías con luz rasante, imprescindibles para situar las zonas de abolsados, craqueladuras, falta de adhesividad entre las capas, resaltes y empastes de ejecución.
2. Limpieza de los depósitos terrosos, hojas y ramas caídas con proyección de agua pulverizada, cepillado, aspiración y eliminación mediante bisturís y escalpelos.
 3. Despejado de material presente a lo largo de los cauces de los ríos y en las salidas de agua para permitir un fluido correcto.
 4. Eliminación de plantas colonizando fisuras, fracturas y zonas de pérdidas de material original, así como en el murete perimetral de cierre del conjunto. Se realiza manualmente teniendo la precaución que su arranque no conlleve la pérdida de material original adyacente.
 5. Aplicación de biocidas radiculares y foliares curativos y preventivos en oquedades, bordes de lagunas y todas aquellas zonas susceptibles de estar afectadas.
 6. Eliminación de las extensas colonizaciones de líquenes, hongos cromógenos, nidificaciones de insectos y otras contaminaciones mediante limpieza por proyección de agua y amoniaco al 10%, con posterior cepillado y retirada manual de necrosis de algas y líquenes, y aplicación de producto biocida curativo y preventivo (Biotin).
 7. Recalce de estructuras y consolidación interna de las oquedades más profundas (en algunos casos de más de 60 cm²) a fin de conseguir un nuevo apoyo estructural de las zonas muy abiertas y colapsadas que han provocado diferencias de rasante al exterior y con peligro de desplome, así como en las zonas donde hay importantes desprendimientos de material base. Se realiza mediante la incorporación de morteros de cal hidráulica con añadido de áridos para dar volumen y fortaleza a las zonas afectadas.
 8. Consolidación mediante inyectados. Allí donde se localizan desprendimientos, falta de adhesividad o abolsamientos, se inyecta Acril 33 en disolución acuosa, con adición de cargas de mortero específico PLM cuando el volumen de la zona lo requiera o bien morteros de cal y árido fino. Esta operación tiene como resultado la recuperación de las propiedades mecánicas y de adhesividad entre estratos y la prevención de nuevas roturas o desprendimientos que implique pérdidas de los materiales originales.
 9. Durante el proceso anterior se estudia la posible presencia de una estructura metálica (alambres, barras o pernos) que se hubiera añadido para dar las formas iniciales de las montañas más altas o el propio basamento. Dada su posible profundidad, es muy complicado acceder hasta ella si no está muy a la vista ya que su extracción supondría seccionar de forma dramática algunas zonas. En cualquier caso, aquellas piezas de este material que quedan a la vista se tratan con una limpieza de óxidos, inhibición de la corrosión (taninos al alcohol) y protección final.
 10. Sellado de fisuras y fracturas con morteros de cal, dando al exterior el acabado de texturas apropiado para su correcta adecuación al aspecto original. Los bordes de los revestimientos se sellan con mortero PLM aglutinado en agua y Acril 33 o con mortero de cal y árido fino, dependiendo del volumen del borde a consolidar. La finalidad de esta operación es la fijación de los límites de las roturas y zonas perdidas y la prevención de nuevos desprendimientos de material original.



FIG. 6. ESTUCADO DE LAGUNAS Y SELLADO DE GRIETAS.



FIG. 7. REINTEGRACIÓN DEL COLOR.

11. Sentado de color de las zonas de pintura original en la actualidad afectadas por lagunas y desprendimientos y falta de cohesión y fijación hacia el soporte inferior. De este modo se evitan nuevas pérdidas y se consolida el original.
12. Estucado de lagunas y zonas de grandes pérdidas con morteros de cal y árido fino, de los cuales se han llegado a emplear más de 750 kg. (FIG. 6).
13. Sellado y enrasado de las muy numerosas fisuras y oquedades en los mares y océano, empleando también morteros de cal.
14. Apertura de rozas o juntas de dilatación en los mares cada 25 m² aproximadamente. La dirección facultativa lo consideró necesario a la vista de las numerosas roturas y sobrelevaciones existentes en su superficie, potenciadas por movimientos del terreno y las raíces de árboles.
15. Reintegración del color. Se ha llevado a cabo no sólo en las zonas completadas con morteros sino también sobre las lechadas de cementos añadidos en la intervención anterior, todo lo cual supone una restitución del color en la práctica totalidad del conjunto. El criterio de reintegración se ha basado en el estudio de mapas planos de época en los cuales se diferencian las cotas de altitud con distintas tonalidades, pero sin llegar a recargar de color cada estrato ya que el mero hecho de presentar relieves contundentes ayuda a su nítida visualización. De este modo, montañas y valles se entonan con diferentes matices de ocre, sienas y tierras, cuencas de los ríos y faldas de montes con verdes, cumbres nevadas con blanco y veladuras azuladas, ciudades y línea discontinua de separación con Portugal en azul oscuro, puentes sobre los ríos con gris, etc. empleando para todo ello pinturas al silicato. Por último, los ríos y mares se pintan en dos tonos de azules, uno muy pálido para las costas y márgenes y otro más intenso para el resto, potenciando con ello cierta idea de diferentes profundidades. En este caso, dada la puntual presencia de agua, se ha optado por pinturas al cloro caucho. Las plataformas correspondientes al resto parcial de África y Francia también han recibido tratamiento de sellado de grietas y lagunas y posterior entonado cromático (FIGS. 7 Y 8).
16. Aplicación mediante pulverizado de consolidante e hidrofugante sobre la totalidad de la pieza, a la vista de su exposición a la

intemperie y por la más que probable afectación del entorno.

17. Fontanería. Originariamente los ríos de España se llenan de agua a través de un sistema de riego controlado mediante válvulas de apertura manual para cada uno de ellos, ubicadas en la cara norte del mapa. Estas válvulas están marcadas con las iniciales de cada uno de los ríos, M - E - D - GN - GQ - S - J - T, correspondientes a Miño, Ebro, Duero, Guadiana, Guadalquivir, Segura, Júcar y Tajo, iniciales que también poseen en cada nacimiento. En el momento de la intervención se plantea la posibilidad de apertura y control de caudal de los ríos de forma individual y controlada, a través de pulsadores interactivos que se ubican en la plataforma elevada, desde donde normalmente los niños contemplan la explicación de su tutor cuando se realizan las visitas colegiales. La actuación, en resumen, está basada en la apertura de los ríos de forma remota y el control de su caudal a través de pulsadores ubicados en la plataforma elevada. Para ello se instala un cuadro de mando en un atril interactivo con ocho pulsadores temporizados más uno de parada, las correspondientes electroválvulas (una por cada circuito de caudal para la apertura de los ríos), un cuadro de temporizadores y uno de alimentación. Esta fase ha sido realizada por la empresa Aneléctricas S.A. y según proyecto del ingeniero técnico industrial Francisco Javier Zarzuela Martín.

18. Por razones presupuestarias finalmente no ha podido llevarse a cabo el proyecto de realidad virtual interactiva, de tan grandes ventajas educativas adaptadas a nuestra época y con miras al futuro. Esperamos que su desarrollo y aplicación vea la luz en algún momento. ●



FIG. 8. VISTA GENERAL DEL MAPA TRAS LA INTERVENCIÓN, A EXCEPCIÓN DE LOS MARES, DONDE TODAVÍA SE APRECIAN FISURACIONES.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 Agradecemos a D. Rafael Cañizares, secretario del Patronato de las Escuelas del Ave María, la información obtenida y la posibilidad de consultar algunos documentos conservados en la Escuela del Ave María de Huelin (Málaga).
- 2 SANCHIDRIAN BLANCO, C.: *Las Escuelas del Ave María de Málaga. Cien años de educación social*. Málaga, 2008.
- 3 CALDERÓN ESPAÑA, M^a C.: *La Geografía en la Educación secundaria a principios del siglo XX. Consideraciones sobre su problemática*. Universidad de Sevilla, 2009.
- 4 HERNANDO, A.: «La educación de un geógrafo. Propuestas históricas de planes de estudio de geografía en España.» En *Revista de Geografía*, vol. XXIX, 1995. Pg. 37-67.
- 5 Agradecemos a la directora de la Escuela Infantil, Dña. Susana Martín, la posibilidad de consulta de estos documentos.

EL ARQUITECTO MALAGUEÑO TOMÁS BRIOSO MAPELLI (1853-1908)¹

Rosario Camacho Martínez

ANTECEDENTES FAMILIARES

Tomás Brioso Mapelli nació en Málaga en 1853, en el seno de una familia acomodada de origen italiano. Su abuelo paterno, José Brioso, era natural de Calizano en Génova y casó en Málaga con María Navas, de Churriana (Málaga); el materno, Luis Mapelli, nació en Roma y casó con Teresa Orellana, de Málaga. Fueron los padres de nuestro arquitecto Teresa Mapelli Orellana, de Málaga y Tomás Brioso Navas, natural de Sevilla, de oficio carpintero, que vivió en C/ Tomás de Cózar²

Algunos de sus ascendientes fueron profesionales de la arquitectura, bien conocidos en Málaga: Ildelfonso González Valcárcel era alarife de Málaga en 1795 y colaboró en las obras de la Aduana con Miguel del Castillo Nieva, hasta 1804³. Su hijo José González Valcárcel fue Maestro de Obras, examinado por la Academia de San Fernando en 1818 y Maestro de la Fábrica Mayor de la Catedral de Málaga desde 1836⁴; le sucedió su discípulo y nieto José Mapelli González Valcárcel (+1870), también maestro de obras de San Fernando titulado en 1844, y Maestro de la Catedral⁵, aunque se le cita como Arquitecto en los documentos catedralicios, y se han localizado diversas viviendas de su autoría, entre 1847 y 1862⁶. José Mapelli Orellana, padre del anterior, casado con Teresa Valcárcel y Ruano en la parroquia de Santiago (junio 1840), era un acaudalado comerciante de Málaga, que vivía en C/ Santiago 2; fue benefactor de toda la familia, testó en 1863 dejando como herederos a sus cuatro hijos, menores de edad, y por albacea al mayor de ellos, José; por codicilo de 1873, ya en su lecho de muerte, nombró albacea a su hijo Manuel, benefició a sus cuñadas y a sus sobrinos Teresa y Tomás Brioso Mapelli hasta que cumplieran la mayoría de edad, y legó una cantidad impor-

tante a su cuñado Brioso Navas para costear al sobrino Tomás Brioso, lo que le faltaba de la carrera de arquitectura⁷.

En 1879 Tomás Brioso se tituló por la Escuela de Arquitectura de Madrid expidiéndose título provisional, y en 1880 presentó el definitivo al Ayuntamiento de Málaga, que verificó su validez en Cabildo de 15 de abril. No sabemos si pretendía una plaza, aunque no había ninguna vacante, o solo dejar constancia de su profesionalidad en la ciudad; eran entonces arquitecto municipal Manuel Rivera Valentín, e interino José Novillo⁸.

TOMÁS BRIOSO EN 1903 (ARCHIVO FAMILIAR BRIOSO).





BADAJOS. TEATRO LÓPEZ DE AYALA (IMAGEN ACTUAL).

ARQUITECTO MUNICIPAL DE BADAJOS

En 1881 Brioso obtuvo la plaza de arquitecto municipal en Badajoz, trasladándose a este municipio, donde ostentaría también el cargo de arquitecto diocesano. Desde allí preparó su matrimonio con Luisa Raggio Moreno⁹, lo que llevó a cabo en Málaga en la parroquia del Sargario el 26 de marzo de 1884¹⁰.

Quizá no se sintiera muy firme inicialmente en Badajoz, porque en 1882 concurrió a la plaza de arquitecto municipal de Murcia, compitiendo con Tomás Rico Valerano (Valladolid) quien, entre sus méritos figura que fue arquitecto titular supernumerario de Cartagena y arquitecto municipal de Albacete, y Rodolfo Ibáñez Fernández (Rosas, Gerona) que era arquitecto municipal de Oviedo y fue quien obtuvo la plaza¹¹.

En el último cuarto del siglo XIX algunas poblaciones de la provincia de Badajoz experimentaron un importante crecimiento demográfico, especialmente la capital que, condicionada urbanísticamente como ciudad fronteriza, cre-

cía demográfica y económicamente desde comienzos de siglo gracias a la pacificación con Portugal pero, constreñida dentro de las murallas (cerca árabe y las fortificaciones del XVII), empezaría a ocupar la zona exterior a éstas, aunque fue ya iniciado el siglo XX, cuando se construiría fuera del cerco, de forma más regulada. También se unieron otros factores: en 1863 llegó el primer ferrocarril a Badajoz, procedente de Portugal, y más importante fue la inauguración de la línea Badajoz-Madrid, en 1866, instalándose la estación en 1881. La ciudad vivió un importante auge comercial y crece: se trazaron nuevos barrios lo que implicaría levantar viviendas, escuelas y otros edificios de equipamiento, y se consolida una clase social burguesa, una oligarquía agraria que influiría decisivamente en el auge que tuvo la arquitectura, definida por un lenguaje ecléctico con marcada preferencia por lo clásico¹².

El entorno de la estación fue zona de atracción y expansión; allí se había establecido una población obrera en viviendas de baja calidad, lo que



BADAJOZ. MERCADO DE ABASTOS (IMAGEN ACTUAL).

llevó al Ayuntamiento a urbanizar este sector. En 1892 Tomás Brioso presentó el proyecto del nuevo barrio, con un trazado regular de cuadrículas en torno a las vías férreas en una superficie amplia, aunque limitada por las condiciones impuestas por el Ejército. Pero lo construido entre 1863 y 1915 no se ajustó al proyecto, fueron viviendas sin interés arquitectónico, que no necesitaban firma de arquitecto, por lo cual el proyecto de Brioso creció de modo anárquico y no tuvo proyección,¹³ aunque se completaría en fechas posteriores, con intervención de otros arquitectos.

En esta renovación de la ciudad, Brioso pudo emprender, con éxito, otras obras que responden a un lenguaje ecléctico de gran nobleza, como el Teatro López de Ayala, un edificio clásico y elegante cuyo proyecto definitivo firmó; hay constancia documental acerca de los intentos para su construcción desde 1861, fue terminado en 1881 y se inauguró en 1886¹⁴. Después ha recibido obras de restauración y transformación, pero a través de planos y antiguas fotografías, es posible hacerse idea de la obra de Brioso. Partiendo de una planta en forma de pentágono irregular que aloja al anfiteatro, reconocemos sus formas clásicas, especialmente en su fachada

de noble arquería en dos plantas, que se suceden con armonioso ritmo entre dos cuerpos ligeramente adelantados y reforzados por pilastras almohadilladas; en su interior se distribuyen cuatro pisos, los dos primeros de palcos y plateas adornados con antepechos de hierro cuyo ornato remite al eclecticismo¹⁵.

También actuó en otros edificios construidos en la mediación del siglo como el palacio de la Diputación Provincial, obra de 1868. En 1892 la Diputación debía asumir los actos conmemorativos y secciones del IV Centenario del Descubrimiento de América y, muy especialmente, de la Exposición Regional. Problemas económicos no permitieron levantar un nuevo edificio por lo que el antiguo recibió una gran reforma para responder a estos actos, adaptándose la planta baja para la muestra. Las obras de reforma y ornato interior las llevó a cabo el arquitecto Ventura Vaca, interviniendo Brioso en la disposición de los patios, que se cubrieron con armaduras de hierro y monteras de cristal, colaborando con el ingeniero Rodríguez Spiteri¹⁶.

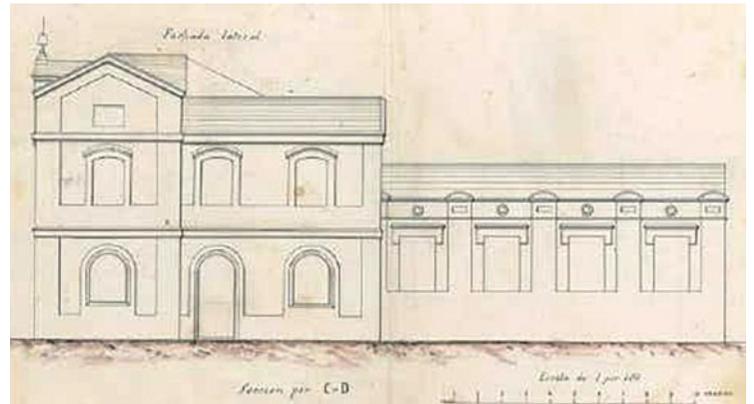
Esta intervención tuvo muchas limitaciones, pero Brioso pudo aplicar su conocimiento acerca de las posibilidades que brindaba la revolución industrial al proyectar el Mercado de Abastos de Badajoz, una muy lograda arquitectura de servicios y ejemplo bastante excepcional de la arquitectura del hierro en Extremadura, que demuestra una corporación abierta a la modernidad¹⁷. Aunque publicaciones recientes, recogiendo otros datos, señalan que pudo poner su firma en un proyecto anterior¹⁸, cabe señalar que Brioso estaba al día, asistía a los Congresos Nacionales de Arquitectura y también pudo inspirarse en el Mercado de Atarazanas de Málaga, proyectado por Joaquín de Rucoba en 1874; además se utilizó en Badajoz parte del material que los talleres sevillanos Pérez Hnos. habían preparado para Málaga¹⁹. El proyecto, aprobado por la Academia de San Fernando en 1891, se materializó en una airosa estructura rectangular y tres cuerpos que sostienen columnillas de hierro fundido junto con

los pilares y cerchas de hierro, disponiéndose en sus cerramientos láminas de hierro como tablillas de persiana fijas y revestimiento interior de cristal²⁰. Sin embargo, cuando se adjudicó la obra (1897), Brioso no estaba ya en Badajoz; en su momento había escasez de fondos, pero él no quiso reformar el proyecto para abaratarlo, renunciando a la plaza de arquitecto del Ayuntamiento en 1892.

En realidad, hubo también otros factores, su mujer estaba enferma, la pérdida de un hijo en ese mismo año aceleró el proceso y, en cuanto pudo, volvió a Málaga buscando la proximidad de la familia²¹.

Como arquitecto municipal intervino en diferentes proyectos, diseñando o modificando obras. De 1882 data un proyecto de nueva fachada en una sencilla vivienda en la Plaza Vieja nº 19²². En 1888 dirigió la instalación del alumbrado eléctrico de Badajoz, siguiendo el modelo de Albacete, a donde se había trasladado para estudiarlo, y en 1894 se subastaron los primeros tramos para prolongar el alcantarillado de desagüe según su proyecto. Quedaron en el aire otros proyectos suyos, tal el de reforma del Paseo de San Francisco que quiso retomarse en 1907²³.

También trabajó en la provincia, realizando un interesante proyecto de escuelas para Villafranca de los Barros. Desde 1880 esta localidad planteaba la construcción de nuevos centros escolares, ya que se utilizaban como escuelas los locales del ex-convento de la Encarnación y algunas casas adaptadas, lo cual era insuficiente. Brioso elaboró un proyecto muy completo y el boceto para otro, en emplazamientos diferentes. A través de los planos, recientemente publicados, se puede observar el sentido racionalista que lo rige, así como como la organización funcional del espacio, que obedece a principios prácticos. El proyecto más acabado, se adapta al perfil de los solares determinados por la confluencia de dos calles y adopta forma de trapecio, distribuyendo funcionalmente los diferentes espacios, dejando entre las crujías un amplio patio interior, y al dispo-



VILLAFRANCA DE LOS BARROS. PROYECTO DE ESCUELA, DETALLE. (ARTÍCULO CITADO).

nerse en los pisos superiores las viviendas de los maestros, las fachadas se ordenan con baja y dos plantas, aunque la última, concebida como desván, es más corta. La fachada principal la rige un eje central marcado por la portada y la torrecilla del reloj, limitándose el ornato a los recercados de huecos, líneas de imposta y la armoniosa sucesión de huecos, respondiendo así al lenguaje clasicista, acorde con los fines que persigue la institución a la que sirve de expresión arquitectónica. El boceto, del que sólo hay una planta, al disponerse sobre un amplio solar es más rectangular y también muy funcional en su distribución; está centrado por un patio y aloja asimismo las escuelas de párvulos. No obstante, la falta de financiación impedirá la ejecución de estas obras, y cuando se retomen posteriormente no se recurrió a este proyecto²⁴, además Brioso ya había regresado a Málaga.

TOMÁS BRIOSO, ARQUITECTO MUNICIPAL DE MÁLAGA

A finales del siglo XIX y comienzos del XX Málaga vive una auténtica fiebre urbanística y constructiva a pesar de la crisis económica que afecta a esta provincia desde mediados del XIX, y se llevan a cabo importantes proyectos. La calle de Larios, vieja aspiración de la ciudad, se terminó en 1891 y se urbanizaron amplios secto-

res. Málaga no contaba con un plan de ensanche similar al de otras grandes ciudades españolas, aunque el Plan de Ensanche de Moreno Monroy (aprobado por R. O. de 1861) fijaba algunas directrices del crecimiento de la ciudad hacia el oeste y significó, con las transformaciones de edificios en el núcleo histórico, el giro hacia la ciudad moderna, lo que fue posible por unas especiales condiciones históricas y, sobre todo, por la Desamortización²⁵. Hubo también planes parciales de barrios periféricos que serían efectivos para una actuación puntual.

La ciudad crecía en todas direcciones, incluso nuevamente sobre el mar y su crecimiento se organizó según criterios de zonificación, diferenciando los sectores en función de sus actividades y nivel social de la población; había mecanismos jurídicos, como la expropiación, que permitirán ampliar la ciudad heredada y actuar sobre el centro antiguo, interviniendo sobre el viario islámico posibilitando la reforma interior. En cuanto a las formas arquitectónicas están marcados por el eclecticismo, el clasicismo se impone, las modas llegan con retraso y hay atisbos del modernismo, incrementados después²⁶. La edificación se regulaba por nuevas Ordenanzas Municipales redactadas en 1884²⁷.

En el conjunto de esta actividad, era probable que Brioso encontrase trabajo y ya en 1893 encontramos datos profesionales sobre él en Málaga, inicialmente ayudado por su amigo Manuel Rivera Valentín, arquitecto municipal y diocesano. En 1893 éste, por motivos de salud, solicitó ser sustituido como arquitecto diocesano, ocupando el cargo Tomás Brioso, pero sería por poco tiempo, porque en 1896 el proyecto de restauración del convento de Belén en Antequera, lo impulsa Rivera²⁸.

También atiende a encargos particulares; en 1894 proyecta y dirige una plaza de toros en Vélez Málaga, promovida por José Valle Peláez, levantada en la antigua huerta del convento de San José de la Soledad; de mampostería, con 34 ms de diámetro y capacidad para 6.000 espectadores, se inauguró para la Feria de San Miguel²⁹.

Nuestro arquitecto debió integrarse bien en la sociedad de Málaga, realmente era su ciudad, aunque conocemos poco sobre su vida social. Iba a tomar las aguas, junto con su familia, al Balneario de Villaharta (Córdoba). Perteneció a la Hermandad de 'El Rico', a la que estaba ligada su familia desde 1816, siendo el primero José González Valcárcel, y continuaron sus descendientes; Tomás Brioso fue Hermano Mayor de la misma, así como sus hijos³⁰.

Debía haber acumulación de trabajo en la oficina municipal de obras, y desde 1894 trabaja como arquitecto municipal auxiliar: firma proyectos, planos y detallados presupuestos para colocar aceras, afirmados de zonas de rodaje, alineación de diferentes sectores, cuidándose mucho el de calle Cuarteles por la importancia de esta vía, y siguiendo su informe la Compañía de Tranvías levantó a nueva rasante los carriles de contención del Guadalmedina; esta Compañía fue asentándose en la ciudad y más tarde, en abril de 1900 solicita establecer una línea entre la Plaza de Riego y la Alameda de Colón, lo que se concedió previo informe favorable del gobernador civil y del arquitecto municipal Brioso, y no fue la única³¹.

También actividades iniciales de las compañías eléctricas en Málaga están ligados a su gestión: en agosto de 1897, tras su informe, con muchas condiciones, se autoriza a «The Malaga Electricity Company Limited» la canalización subterránea para llevar luz eléctrica a los barrios de Perchel y Trinidad, así como a la Compañía Anónima Fiat Lux, también para este sector, y bajo su inspección rigurosa. A finales de 1897 esta compañía fue autorizada para el tendido de cables en los barrios de la Victoria y Capuchinos, cumpliendo ambas con los requisitos exigidos³².

Tomás Brioso obtuvo en propiedad la plaza de arquitecto municipal de Málaga el 23 de junio de 1897, en relación con el proyecto del Parque, su actuación más destacada en la ciudad³³. Este espacio surgió en terrenos ganados al mar que habían quedado como propiedad del

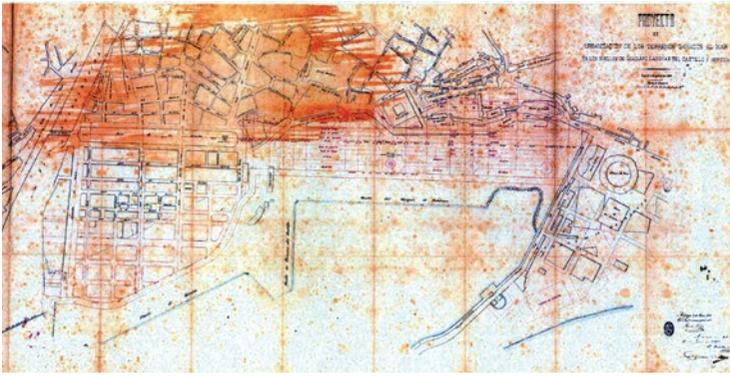
puerto; desde mediados del XIX se sucedieron proyectos de ampliación, para cubrir necesidades mercantiles, y los solares resultantes serían vendidos para invertir en obras del puerto, proyectos que serían estudiados por el ingeniero director de la Junta de Obras del Puerto, D. José Valcárcel del Castillo, manifestándose el interés ciudadano en el ofrecimiento de tierra de las fincas particulares para los rellenos de la zona que ocuparía el parque³⁴. Cánovas del Castillo consiguió una Real Orden (5-9-1896) por la que se saldaba la deuda de la Junta de Obras del Puerto a condición de ceder a la ciudad los terrenos ganados al mar, necesarios para el Parque y prolongación de la Alameda hacia el este, que Málaga reivindicaba; en febrero de 1897 se aprobó la delimitación y urbanización de esos terrenos y después de asignar la zona de servicio para ampliación de los muelles quedaba un amplio espacio desde la Alameda a la Aduana y siguiendo al pie de la Alcazaba y Gibralfaro (donde estaba el Cuartel de Levante y otras dependencias militares) hasta la Malagueta. Para estudiar los proyectos se creó una comisión cuyo perito fue Rivera Valentín³⁵.

La Casa Larios había sido pionera presentando un proyecto de su maestro Strachan Viana-Cárdenas que desde el 7 de mayo se exhibía en los locales del Círculo Mercantil³⁶. El Ayuntamiento asumió este proyecto como suyo, teniendo que acomodar la parte técnica Rivera Valentín, quien también hizo una ampliación del anteproyecto de Strachan, remitiendo su proyecto en abril de 1897; además valoraba los edificios militares a los que afectaba el proyecto, no coincidiendo con la valoración de la Comisión, lo que provocó su dimisión. El Ayuntamiento la aceptó, nombrándose arquitecto municipal interino a Brioso, y se convocó la plaza³⁷.

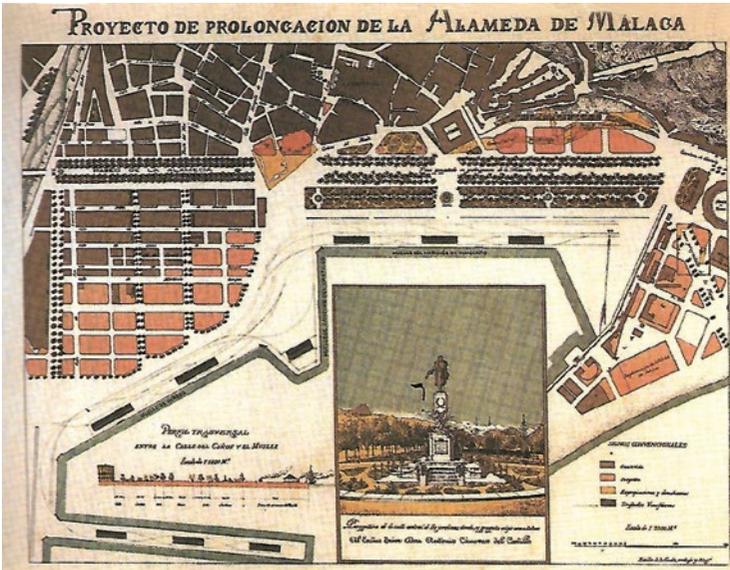
Fue tensa la situación en la corporación municipal; el alcalde, Salvador Solier, que apoyaba a Brioso, se molestó al no admitirse unánimemente su propuesta, defendiendo al arquitecto «en términos enérgicos», al cual consideraba «persona digna y competente».

Se elaboraron las bases del concurso y pese a la urgencia por cubrir la plaza, se retrasó al no poderse fijar el sueldo hasta aprobar los presupuestos, pero también porque había preferencias por otros candidatos. Fueron varios los que se presentaron para cubrir la plaza: Joaquín Rucoba y Octavio de Toledo (que la ocupó entre 1870 y 1883), Tomás Brioso Mapelli, Rodolfo Ibáñez Fernández, Rafael Alfaro y Sánchez Gádez, Enrique Sánchez Sedeño, Francisco de Paula Casado y Gómez y José Queralt Ramet, (los dos últimos eliminados por faltarles documentos o no cumplir los plazos). El resultado de la votación fue sorprendente obteniendo Brioso veintinueve votos y Rucoba, que había sido una figura clave en la arquitectura de Málaga, sólo obtuvo uno; después de algunas discusiones, porque se quería aplazar más la decisión, se nombró arquitecto municipal a Tomás Brioso (23 de junio de 1897)³⁸.

Extraña el rechazo a Rucoba, pero Rodríguez Marín ya señaló serios roces con el Ayuntamiento en su etapa anterior, quejándose en 1877 de que se hiciesen encargos a otros profesionales (aunque se referían a proyectos de desvío y canalización del Guadalmedina encargados a ingenieros de caminos, lo cual era lógico), o su interés por intervenir en obras particulares simultáneamente al desempeño del cargo de arquitecto municipal, actuaciones permitidas por ley (Art. 7, decreto 18/IX/1869) dejando los dictámenes en manos de otro arquitecto. Pero el Ayuntamiento le negó esa compatibilidad en 1882, y esto, unido a irregularidades en el cobro de sus honorarios, le llevó a solicitar la plaza de arquitecto municipal de Bilbao en 1883 donde ejerció con brillantez; en 1893 pasó a Madrid manteniendo contactos profesionales con el marqués de Larios, lo que justificaría el interés por volver a Málaga. No obstante puede ser injusta la diferencia de votos por lo que representó Rucoba en la arquitectura malagueña del XIX, no sólo por los edificios que proyectó (Mercado de Alfonso XIII en las Atarazanas, Plaza de Toros de La Malagueta), sino por sus actividades tanto en arquitectura domés-



TOMÁS BRIOSO. PROYECTO DEL PARQUE, 1897. (IMAGEN FACILITADA POR EL AMM).



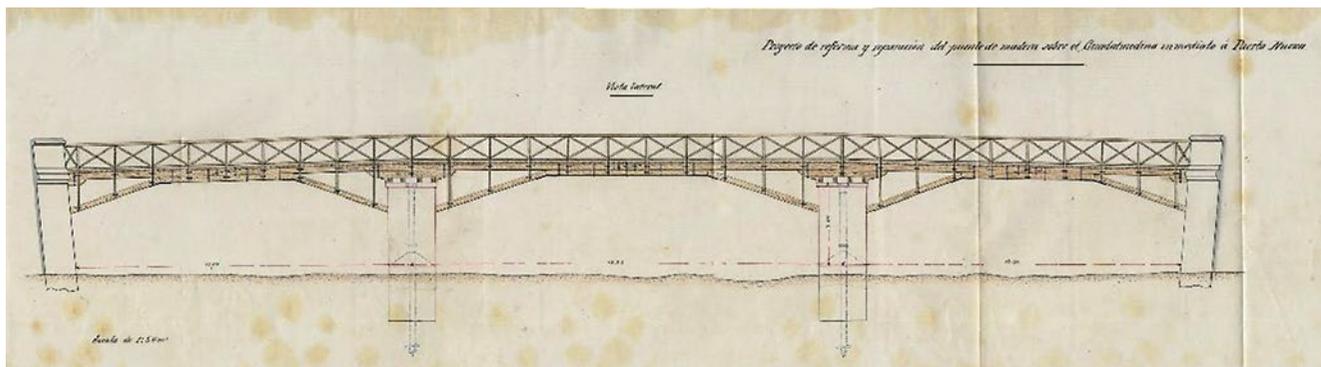
DIBUJO DE EMILIO DE LA CERDA. PROYECTO DEL PARQUE Y PROLONGACIÓN DE LA ALAMEDA. (IMAGEN FACILITADA POR EL AMM).

tica, como en puentes y obras hidráulicas, arquitectura funeraria, mobiliario urbano así como las intervenciones urbanísticas, sentido de conservación del patrimonio o su sensibilidad hacia temas de salubridad pública, higiene, etc. Por la necesidad de mejoras urbanas redactó un proyecto de Ordenanzas de la Construcción y otras disposiciones para las edificaciones en la zona de ensanche, que serían la base para las Ordenanzas Municipales de Málaga, publicadas en 1884³⁹.

Brioso acomete el proyecto del Parque estudiando los planos de Strachan, Rivera Valentín y el de reforma encargado a Rucoba, realizando nuevos planos, así como presupuestos; las variaciones entre ellos eran escasas, pero consigue aunarlas, aunque se eliminan algunas propuestas anteriores como la plaza ante la Aduana que conectaba visualmente a ésta con

el puerto⁴⁰. Su proyecto (4-6-1897), presentado en tiempo breve y muy valorado, se aprobó inmediatamente remitiéndose a Madrid⁴¹. Brioso contó con una importante plantilla⁴², siendo su primer delineante Emilio de la Cerda, cuyas habilidades como dibujante son bien conocidas; el 27 de junio éste solicitó autorización para publicar el plano del parque en proyecto, que había realizado, adquiriendo el Ayuntamiento algunos ejemplares de este dibujo que se divulgó ampliamente⁴³. Y son muchas las actuaciones de Brioso en la eficaz ejecución de esta obra, siendo importante la vigilancia de los rellenos que habían de realizarse porque no sólo era el trazado del Parque prolongando la Alameda sobre la zona de muelles, también había que urbanizar los terrenos de la falda de la Alcazaba y Gibralfaro, lo cual implicaba la desaparición del Cuartel de Levante, todo un programa de ensanche que se aprobó por R. O de 7-7-1889. Ese último espacio se consiguió con dificultad por las limitaciones impuestas por el Ministerio de Fomento que defendía los derechos de la Junta de Obras del Puerto y los intereses del ramo de Guerra al estar la obra dentro de la zona militar de costas. También en 1899 se aprueba su presupuesto para trasladar el pretil de la Cortina del Muelle a los límites de la zona de tráfico del puerto, que se arrastra durante varios años⁴⁴.

A finales de 1900 se había concluido el primer tramo, desde la Acera de la Marina a la Aduana, planteándose la prolongación hacia el Hospital Noble, aunque continuaban los litigios por el Cuartel de Levante que finalmente fueron entregados a la ciudad (no gratuitamente); se consiguió tras la visita del Rey Alfonso XIII a Málaga en 1904, considerada fecha simbólica de la inauguración del parque. El Rey asistió a las primeras demoliciones, abriéndose una suscripción popular para abonar la suma de 478.211, 45 ptas. fijadas como precio de esta enajenación, que encabezó la Casa Larios con 375.000 ptas. También en 1904 se plantean problemas por el estado ruinoso de algunas casas construidas en las hazas Alta y Baja de la Alcazaba, cuya zona posterior



TOMÁS BRISO. PROYECTO DEL PUENTE DE LA AURORA (DETALLE). (IMAGEN FACILITADA POR EL AMM).

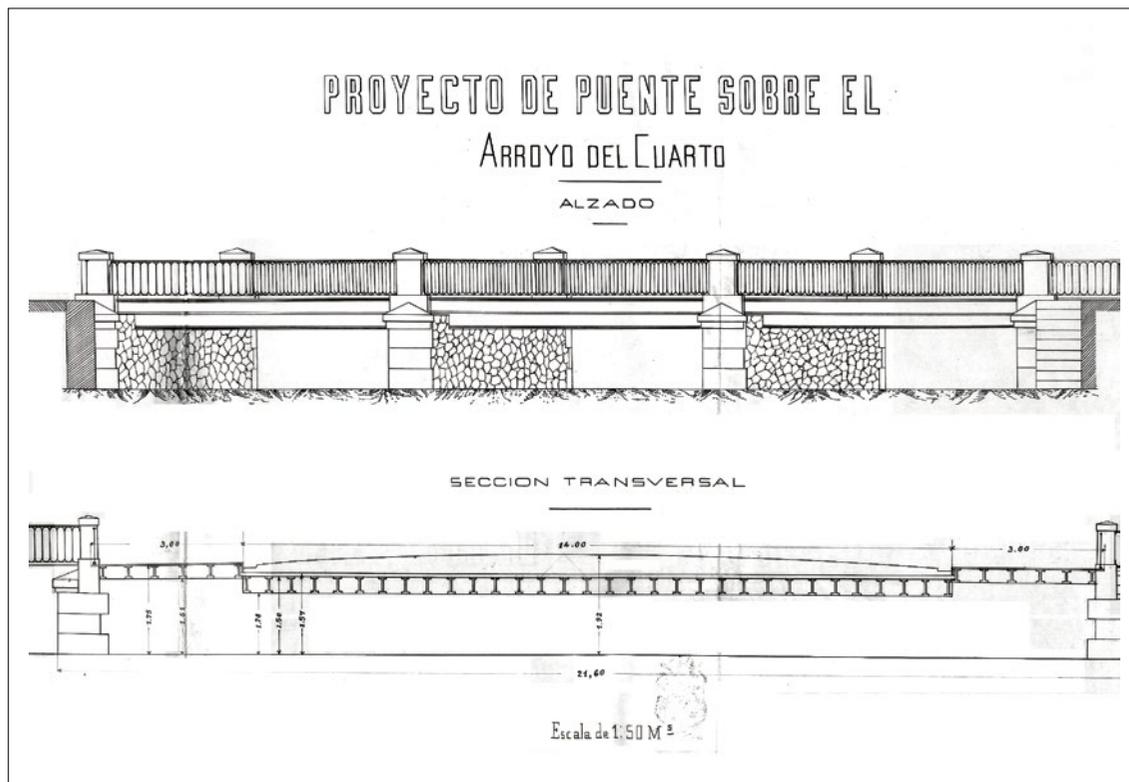
daba al Muelle Viejo, al apoyarse sobre parte de las antiguas murallas ya socavadas y con peligro de hundimiento, decretando el ayuntamiento su demolición, y en 1905 se derribó el edificio donde estuvo la Comandancia de Ingenieros, por su mal estado, informando Brioso que también le habían afectado los derribos, aunque casi inmediatamente traza las alineaciones para construir la nueva Comandancia (en C/ Casas de Campos con fachada a C/ Vendeja). Pero la total unión del Parque con la Alameda no llegaría hasta los años 50 del siglo XX⁴⁵.

Las obras se interfieren continuamente porque el colector general construido en la Alameda había perdido su salida al mar con los rellenos realizados en el Muelle de Heredia y debe solucionarlo el arquitecto municipal, actuación importante al tener que proyectar otro colector que recorriera la parte exterior de los terrenos del citado muelle. Por otro lado, a finales del año por R. O. se aprueba el proyecto de paseos y jardines que debían trazarse en esos terrenos ganados al mar, así como su iluminación. El alcalde, asesorado por el arquitecto Brioso, acompaña al Comandante de Ingenieros para replantear estas obras. Otra interferencia es la extracción de arenas del Guadalmedina, que se aprovechaban para relleno, pero Brioso informa negativamente al afectar ese desareno a los muros de contención del río y propone construir nuevos muros

de defensa, que continúan en 1900⁴⁶. Aunque las obras no están terminadas algunos particulares quieren aprovechar interinamente ese espacio, así en diciembre de 1898 se había solicitado instalar un teatro de verano en la Alameda, que se autoriza tras el informe del arquitecto municipal, pero que debería desmantelarse cuando el Ayuntamiento necesitara actuar en estos terrenos⁴⁷.

Tomás Brioso se volcó en su trabajo como arquitecto municipal, que realiza con meticulosidad, observando las Ordenanzas e informando sin demora: atirantados, alineaciones, nuevos acerados, pasos adoquinados, arrecifados, numeración de viviendas, visados de obras, informes, obras hidráulicas menores, como reparaciones de alcantarillas o injerencias de tuberías. Entre ellas cabe citar la colocación de pasos adoquinados para facilitar la comunicación entre la acera de la estación y el Asilo de las Hermanitas de los Pobres, que construyó Diego Clavero y Zafra en 1868⁴⁸.

Respecto a intervenciones hidráulicas, en 1899 se aprobó su presupuesto para reparar el paso sur del Puente de Tetuán, y a finales de ese año se expuso al público un proyecto de desviación del Guadalmedina que promovía el Ministerio de Fomento; las discusiones sobre si esa desviación podía afectar negativamente a la ciudad fueron arduas interviniendo Brioso a favor de su realización, que no llegó⁴⁹.



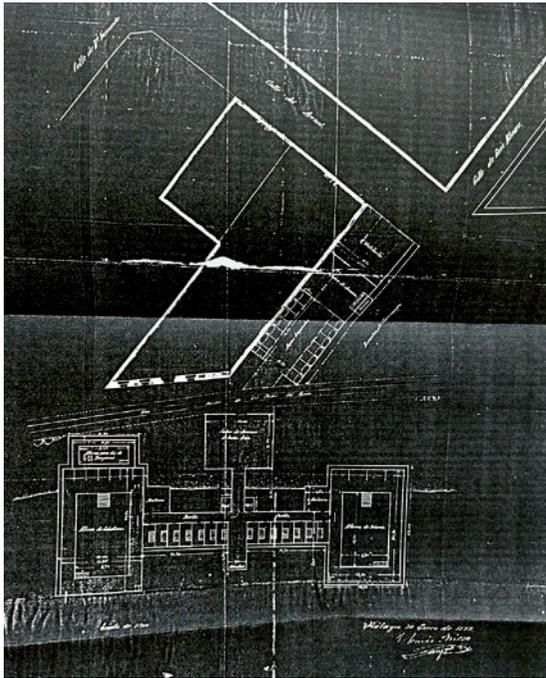
TOMÁS BRIOO. PROYECTO DEL PUENTE EN EL ARROYO DEL CUARTO. (IMAGEN FACILITADA POR EL AMM).

En 1902 intervino en la reforma del puente de madera que cruzaba el Guadalmedina, inmediato a Puerta Nueva (Pte. de la Aurora), obras urgentes por lo concurrida que era la zona de C/ Mármoles; la memoria del proyecto destaca lo atrevido del sistema de construcción, y aunque informa con celeridad, las obras se retrasan. Mayor importancia tuvo su proyecto (mayo de 1904) de un nuevo puente sobre el Arroyo del Cuarto, que corría al final de C/ Cuarteles, obra promovida por el Ayuntamiento para facilitar el tránsito hacia la estación del ferrocarril, y prácticamente la única vía que la unía con la ciudad; los detallados planos y la memoria del proyecto certifican su preparación⁵⁰.

Colaboró en proyectos municipales de mayor entidad, aunque no lo fueron tanto como el Parque: Matadero, Bañerios, Casa Consistorial, y otros⁵¹.

Brioso de 1898 a 1908 fue arquitecto responsable del Bañerío de «La Estrella» instalado en la Cortina del Muelle. Construido en 1859 por el maestro de obras Diego Clavero y Zafra, en 1887 se trasladó a la playa de la Malagueta, como otros de la ciudad, por la falta de salubridad de las playas cercanas al casco urbano. En abril de 1900 Miguel Ledesma instaló estos baños en la Malagueta, autorizándose tras informe de Brioso, quien interviene en esta segunda fase en la Malagueta: debía certificar el buen estado de los Baños cada año cuidando su funcionamiento, que se deterioraba mucho de un verano al otro, y tuvo que rehacer partes como demuestran los planos⁵².

También realizó proyecto para el nuevo Matadero Público situado al oeste, que arranca de 1877, cuando ganó el concurso un magnífico proyecto del entonces arquitecto municipal,



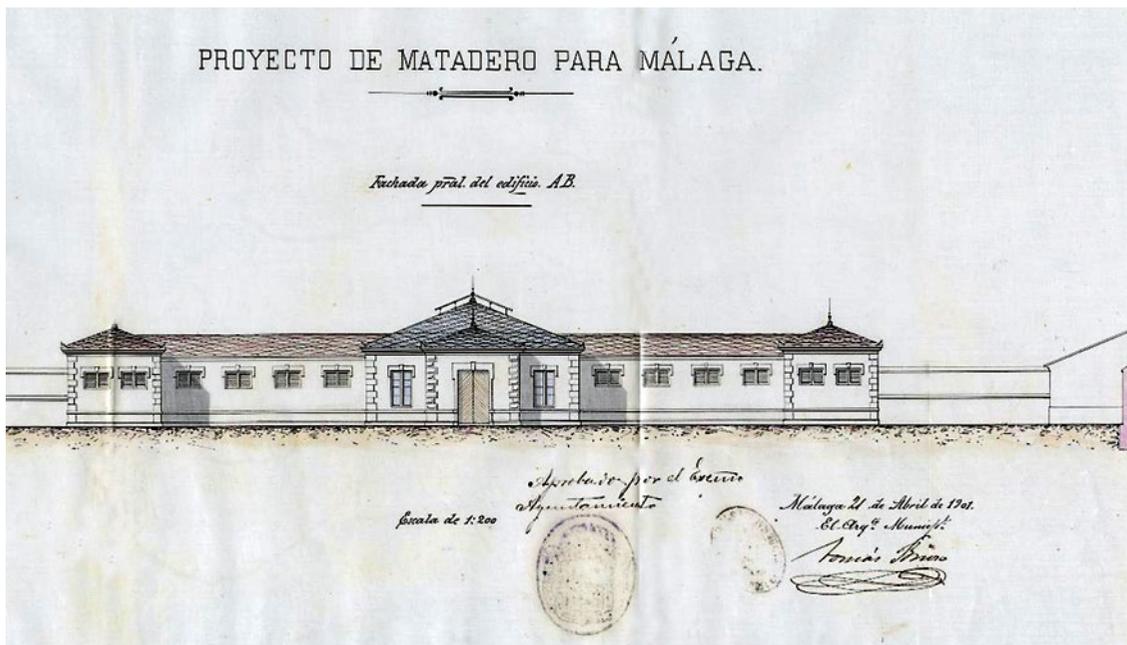
PLANO BALNEARIO DE LA ESTRELLA (IMAGEN FACILITADA POR MARÍA PEPA LARA).

Eduardo Fernández Rodríguez, que no se realizó por demorarse la construcción, adjudicándose en 1878 a Rucoba. A finales de 1899 seguían utilizando el matadero existente entre C/ Salitre, Cuarteles y Arroyo del Cuarto, sobre el cual Brioso proyectó diferentes reformas, pero en 1899-1900 estaba ruinoso y proyecta la reconstrucción de algunos sectores aprovechando materiales de otros; no se llevó a cabo porque todos esperan al nuevo edificio, al informar Brioso que terminaría el proyecto para finales del mes, pero los recursos municipales son escasos, aun contando con el importe del solar del viejo edificio y se dilata, aunque los planos están fechados en 1901⁵³. El edificio, menos ambicioso por la escasez del presupuesto y limitado a 8.000 m² de la superficie total del terreno (15.262 m²), fue concebido con total funcionalidad, recurriendo a formas austeras en la decoración, limitada a los recercados de vanos del pabellón central y naves de secadero y oreo con las que comunica. Tampoco se llevó a cabo,

construyéndose finalmente según proyecto de Guerrero Strachan, a partir de 1929, cuando era una total necesidad⁵⁴.

Interviene con informes, mediciones y planos en un asunto enojoso como fue la ubicación del Ayuntamiento, que había abandonado su sede en la Plaza Mayor por mal estado del edificio que incluso fue desamortizado entre los bienes civiles; en 1849 se trasladaron al Colegio de San Telmo y luego al exconvento de San Agustín del cual parece que tenían la propiedad, desde 1868, por acuerdo de la Junta Revolucionaria. También se realizaron importantes proyectos de nuevas casas consistoriales por José Trigueros y por Rivera Valentín, que no pasaron del papel⁵⁵.

En 1897, cuando Brioso se incorporó a la oficina municipal, el Ayuntamiento tiene abierto el debate «sobre la necesidad de construir unas Casas Capitulares decentes»; se había nombrado una comisión presidida por el Alcalde que, con el arquitecto municipal (que todavía lo era Rivera Valentín) hiciera los estudios necesarios para la ejecución del proyecto. El Ayuntamiento llevaba tiempo gestionando que se declarase a su favor la posesión de San Agustín, pero en noviembre les comunica el Obispo, que el exconvento ha sido adjudicado al Obispado, instando a buscar una solución satisfactoria. A finales de 1898 hay una nueva complicación porque el edificio que ocupaba la Audiencia también fue desahuciado y se quiere instalar provisionalmente junto a la Casa Consistorial, lo que había autorizado el Obispado, encargándose al nuevo arquitecto municipal, Brioso, buscar un local para arrendar. Estaba a la venta el Conventico (convento de Nuestra Señora de la Concepción y de Gracia, de la orden trinitaria), muy céntrico, que valora en 158.580 ptas., estudia sus posibilidades y hace planos, pero no cuajó la operación y el Ayuntamiento arrienda un local en C/ Torrijos, 100, celebrándose allí el primer cabildo el 4 de noviembre. A comienzos de 1899 la corporación ve posibilidades de comprar San Agustín lo



MÁLAGA. MATADERO (PROYECTO DE BRIOSO) (IMAGEN FACILITADA POR EL AMM).

que propone al Obispado, realizando Briosó las mediciones, informes y valoración del edificio, las posibilidades de instalación de ambos servicios, así como los costes de la restauración (17-2-1899) y prepara los planos, dado que el Obispo había autorizado la venta, pero no así la Comisión Conciliar de Hacienda; se recibe un nuevo oficio del Obispado del 22 de febrero, informando que, habiendo servidumbre de paso sobre la iglesia y sacristía, no se podía llevar a cabo la venta sin el desglose de las servidumbres. El Ayuntamiento toma otra postura: el 10 de marzo de 1899 se aprueba por unanimidad una moción de Sánchez Pastor para trasladarse a su antigua casa de S. Agustín y se despide la casa de C/ Torrijos 100, decidiendo estudiar el asunto de la compra del convento con mucha discreción⁵⁶. Aunque no prosperó la propuesta de propiedad a favor del Ayuntamiento, ni tampoco la compra, allí continuó el Ayuntamiento muchos años, sin pagar alquiler, quedando como deudor del Obispado. Reconocido el crédito, se hizo efectivo en el arreglo de

la deuda municipal llevada a cabo en el Ayuntamiento de la Dictadura de Primo de Rivera⁵⁷.

En 1898 intervino en el Hospital Noble, al haber solicitado la Junta de Damas un muro de aislamiento. Otro proyecto municipal que hubiera sido interesante fue la Feria de Ganado, que se quería instalar en terrenos municipales, «El Coto», situado en el alveo del río Guadalmedina proyectando Briosó, en 1899, una Casa de Contratación en la misma; pero no tuvo continuidad este proyecto⁵⁸.

Asimismo, intervino en el Cementerio de San Rafael, entre 1900 y 1902, acondicionando el último cuadro, que ya era necesario, y trazando la cerca, con una austera portada⁵⁹.

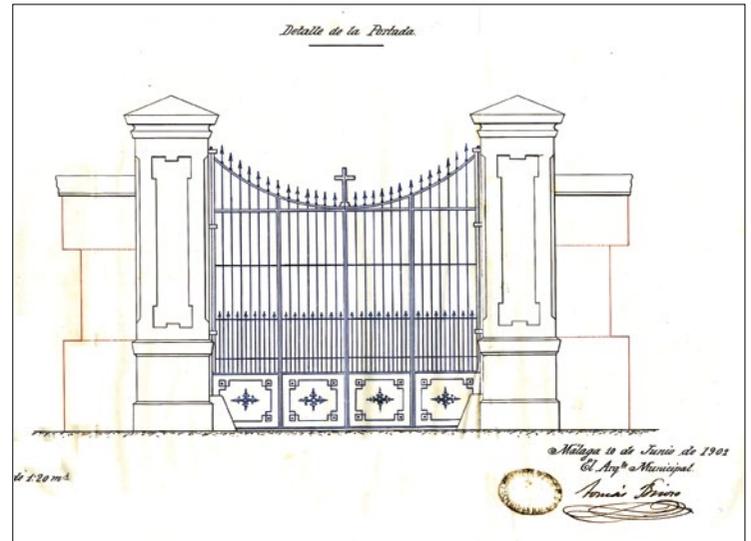
La Plaza de la Constitución, de la cual ya había desaparecido el Ayuntamiento, recibió otras mejoras: en 1902 Briosó diseñó una farola que responde a un elegante diseño y bien proporcionada al emplazamiento; construida en la Ferrería Hermanos Herrero de Málaga, el periodista Manuel Altolaguirre la calificó de Sonajero, lo que asumió toda la población, aunque

se mantuvo en la plaza hasta 1959, trasladándose entonces a la barriada García Grana⁶⁰. Allí mismo dirigió la instalación de quioscos de flores y la colocación de un reloj en el edificio cuyos bajos ocupaba el famoso Café de la Loba⁶¹. También se colocaron quioscos en la plaza de Riego, en Puerta del Mar o en la explanada de la Estación. Y durante su ejercicio se instalaron muchas fuentes nuevas, trasladándose las antiguas a otros barrios menos céntricos. En ocasiones fue a propuesta de la Sociedad Propagandística del Clima y Embellecimiento de Málaga que trabajó siempre para lograr la mejor imagen de la ciudad, buscando una salida a la maltrecha economía; la Sociedad llevó a cabo iniciativas necesarias, como urgir a sanear el delta del Guadalmedina y, sigue el problema, felicitando a la corporación cuando esto se lleva a cabo, bajo la inspección del arquitecto municipal⁶².

También parece que colaboró en reformas del Teatro Cervantes, lo cual no sería extraño, teniendo en cuenta su experiencia en Badajoz y su relación con Jerónimo Cuervo, autor de este edificio, quien en 1898 sustituyó a Brioso en el Ayuntamiento, por motivos de salud⁶³.

Desde finales del XIX la transformación de la ciudad era evidente, y en grandes sectores del centro se acusa ampliamente: cambia el viario, se amplían calles, se levantan nuevas viviendas, otras se reforman y crecen en altura y se van consolidando espacios urbanos. Ya en 1885 se había proyectado la alineación del sector entre la Plaza de la Constitución, calle Nueva y el río Guadalmedina, y Brioso trabajó intensamente en la remodelación de áreas urbanas; en 1903 interviene con planos de alineación, complicados por la necesidad de ampliar las vías públicas, como C/ Especerías, apertura de C/ Cisneros hasta el Pasillo de Santa Isabel, afectando también a zonas próximas⁶⁴.

Desde los primeros años del siglo XX Brioso responde a más encargos; la acumulación del trabajo llevó a la incorporación de un arquitecto auxiliar, que fue Fernando Guerrero Strachan y en 1905 ambos solicitan firmar obras particula-

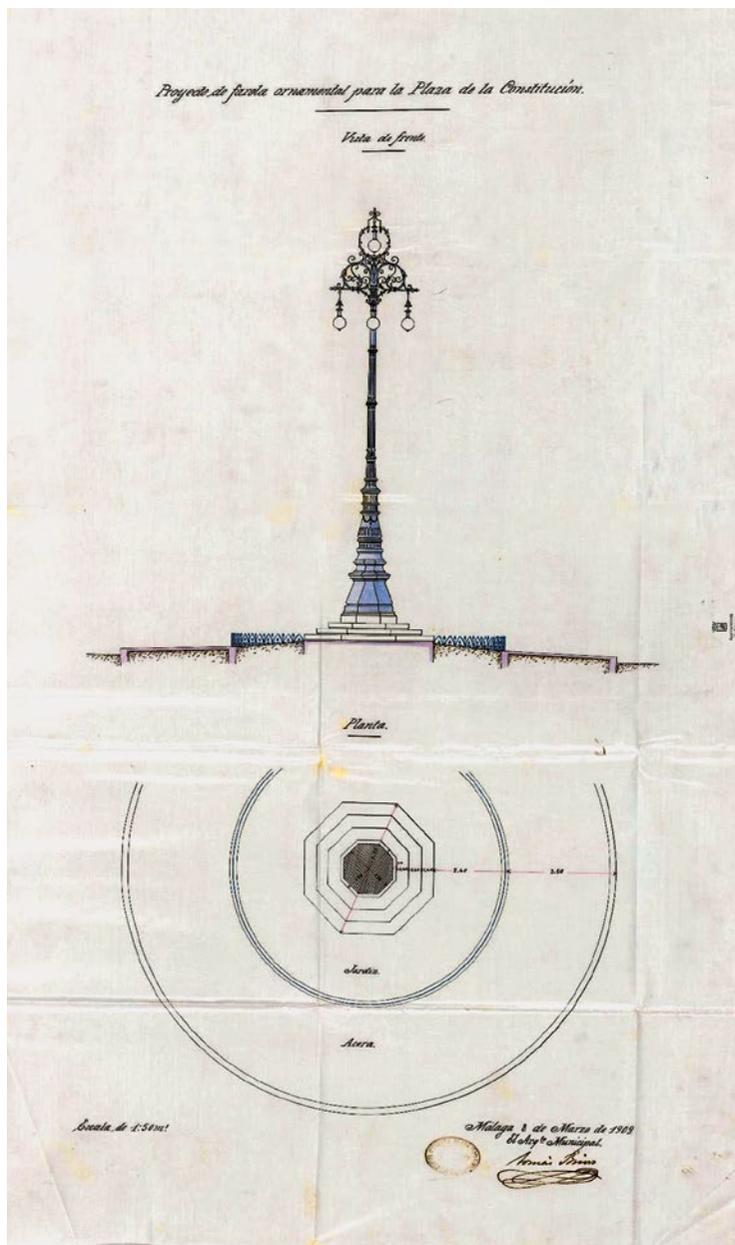


MÁLAGA. CEMENTERIO DE SAN RAFAEL, PORTADA. (IMAGEN FACILITADA POR EL AMM).

res, lo que atendiendo a lo exiguo del sueldo y que uno de los facultativos visara los proyectos del otro, concedió el Ayuntamiento en 1906⁶⁵.

Sin salir del sector citado, Brioso construye en un solar estrecho en Especerías 9, (con licencia de diciembre de 1905), y aunque no cumple las Ordenanzas en cuanto a extensión mínima, lo autoriza el Ayuntamiento por la alta valoración de solares en la zona; levanta una sencilla vivienda, con fachada de dos vanos con austeros recercados, baja, tres plantas y buhardilla⁶⁶.

Más compleja fue la casa que Julio Goux, importante ferretero dueño de una industria siderúrgica, y propietario de diferentes solares en esta zona, pretendía edificar abarcando viviendas de C/ Especerías, calleja de Solimán y un solar de C/ Marchante (Salvago), presentando planos firmados en 1903 y 1904 por el maestro de obras Antonio Ruiz (el gran constructor de la época), trazando Brioso las alineaciones y aprecio de los terrenos para vía pública. El proceso es largo, en septiembre de 1906 no había llegado el Ayuntamiento a un acuerdo con la propiedad de uno de los solares, la expropiación se alarga, comprándolo Goux para desbloquear la situación. En octubre de 1906 se presenta nuevo plano de edificación,



MÁLAGA. PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN. FAROLA (IMAGEN FACILITADA POR EL AMM).

firmado por Briosio, quien diseñó un magnífico edificio a tres calles, con esquinas redondeadas, baja y tres plantas con ejes marcados por elegantes cierros de obra con fina ornamentación, balcones de rejería entre pilares ornamentales y la planta de remate con ventanas antepechadas; el portal abre a C/ Salvago⁶⁷.

En mayo de 1904 había levantado planos de alineación para la prolongación de C/ Cisneros, Muro de Puerta Nueva y Camas dando salida al Pasillo de Santa Isabel, señalando los terrenos a expropiar para abrir calles con viviendas de án-

gulos achaflanados, incorporándose también la C/ García Briz⁶⁸.

Cuando está trabajando en esta obra sobreviene un cambio en la trayectoria profesional de Briosio. Tal vez por acumularse los encargos particulares o para actuar con mayor libertad, el 3-3-1906 renuncia a su cargo entregando la oficina de arquitecto municipal a su arquitecto auxiliar, Guerrero Strachan⁶⁹.

En ese solar de C/ Cisneros, con total libertad Briosio proyecta en diciembre de 1907 un edificio para Luis Cobo Arino que forma un vistoso chaflán, con 2 plantas y una abuhardillada, que se concede en febrero de 1908, informado por Guerrero Strachan, en junio de 1908; pero ya iniciado, se solicita otra planta de buhardilla, que autoriza el nuevo arquitecto interino Rivera Vera⁷⁰. El buen ritmo de la construcción se interrumpió a finales de 1908 al morir Briosio repentinamente, el 31 de diciembre.

La manzana resultante, con elementos diferenciados según la importancia de las calles, la domina el potente chaflán con macizos cierros, manteniendo balcones adintelados con ornato de finos tallos florales y lazadas, jugosos placados modernistas y barras de la Secesión vienesa⁷¹. Las obras continuaron hasta su terminación, habiéndose cuestionado posteriormente que el edificio resultante respondiese a su proyecto, basándose fundamentalmente en los rasgos ornamentales modernistas no habituales en la obra de Briosio⁷². Es cierto que éste se define por rasgos más clásicos como vemos en otras obras, pero estaba abierto a novedades, era estudioso, siguió participando en los congresos nacionales de Arquitectura, en 1900 quiso concurrir a la Exposición Universal en París y en 1905 había visitado París⁷³; es más que probable que fuera seducido por los rasgos del Art Nouveau y la Secesión. Por otro lado, los arquitectos que se hicieran cargo del proyecto y que asimismo pudieron llevarle a formas de mayor modernidad, por respeto debieron seguir el proyecto del maestro, señalando Gamboa que otros proyectos de Briosio en ese año, fueron llevados a cabo o completados por



MÁLAGA. C/ESPECERÍAS / SALVAGO.

Antonio Ruiz (Avda. Pintor Sorolla, 59) o Guerrero Strachan (Císter, 12)⁷⁴.

También realizó obras de ampliación de inmuebles como, entre otras, las elevaciones de una planta en la Alameda de Carlos de Haes nº 8 en confluencia con C/ Casas de Campos, y en la Alameda Principal nº 14 haciendo esquina con C/ Comisario, ampliaciones que diseñó teniendo en cuenta el estilo del inmueble edificado⁷⁵.

Cuando comienza el siglo XX Málaga va superando la crisis provocada por el desmoronamiento de su industria y los problemas de la agricultura y resurgía poniendo sus miras en el turismo y otras actividades; la ciudad se reinventa con nuevos proyectos y planes urbanísticos, nuevas instalaciones empresariales y un conjunto de edificios emblemáticos que desde finales del siglo anterior iban consolidando esa imagen de ciudad renovada. Especialmente ha cambiado su

fachada sur con el nuevo puerto, el gran parque y una extensión hacia el este que ya había empezado a urbanizarse, iniciándose la construcción de hotelitos y en la que había sido decisiva la intervención del ingeniero José M^a Sancha, desde finales del siglo anterior, muy ligados a sus negocios inmobiliarios⁷⁶. Y fue importante la renovación del barrio de La Malagueta que, aunque había sido zona de funciones comerciales portuarias e industriales, por su magnífica situación se convirtió en escenario apropiado para nuevas construcciones domésticas y lugar de recreo, siendo Brioso quien realizó la planificación del paseo de La Caleta a finales de 1900, así como el acerado de Paseo de Reding⁷⁷.

En esta zona se levantó un edificio emblemático, la Sede de los Ferrocarriles Andaluces, obra temprana de Fernando Guerrero Strachan, quien en 1905 diseñó un edificio representativo del Modernismo de influencia francesa, siendo Tomás

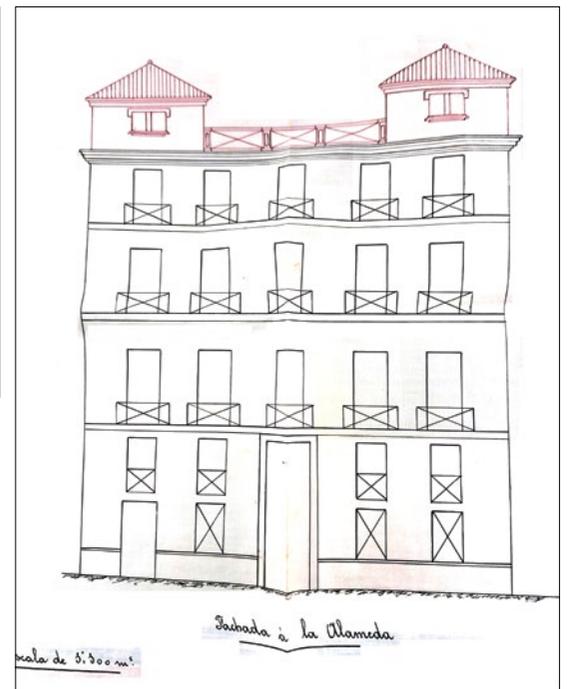
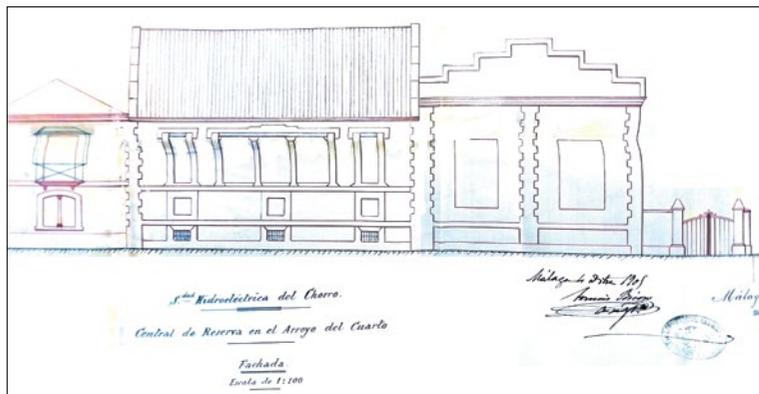
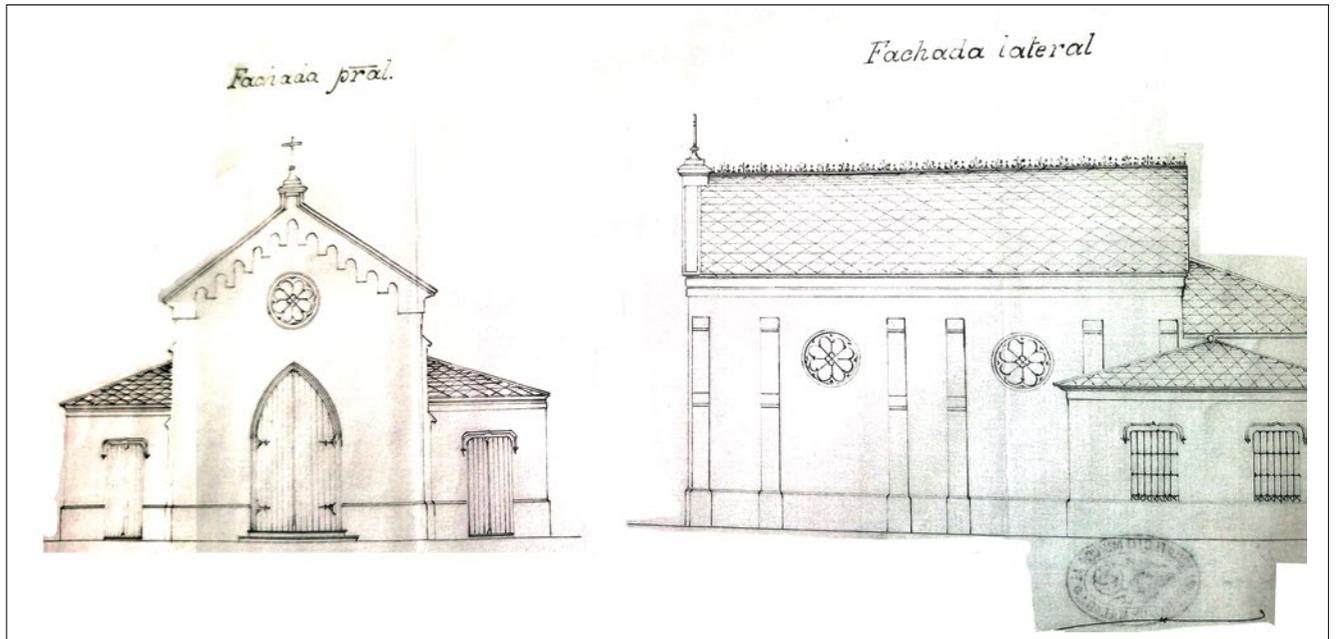


IZQUIERDA: MÁLAGA C/ CISNEROS. DERECHA: MÁLAGA. ALAMEDA PRINCIPAL Nº 14.

Brioso quien marcó las alineaciones y rasantes correspondientes a sus diferentes fachadas⁷⁸.

Pero la extensión de Málaga continúa hacia el este, espacio preferido por la clase burguesa para una segunda vivienda donde pasar el descanso estival y, aunque el terreno próximo al mar y a la carretera de Almería se urbanizó pronto, así como el paseo central del Limonar, había zonas del interior y el que sería paseo del Miramar aún no urbanizadas, pero se construía, aunque se vigilaban las infracciones. Desde 1904 abundan las obras en el Limonar⁷⁹, y en mayo de 1907 Alejandro MacKinley, en su hacienda Pinar del Miramar había empezado la construcción de un hotelito con planos de Ruiz y una pequeña iglesia en terreno cedido por D^a Isabel

Conti, obras que afectaban a los paseos laterales. Al paralizarle las obras solicitó licencia para reemprenderlas, autorizándose la construcción del hotel de Ruiz y la capilla con plano firmado por Brioso (16-5-1907); en la ceremonia de colocación de la primera piedra (3-5-1907) la persona encargada, José Porras, mostró los planos al obispo y asistentes. Brioso había diseñado una iglesia de una nave y cabecera absidial alrededor de la cual se disponen las dependencias parroquiales, cuya sencilla y ecléctica fachada remite al gótico inicial, con portada de arco apuntado, cenefa de arquillos ciegos bajo las pendientes y rosetón, celebrándose la primera misa el 3 de mayo de 1908. En la primera reforma, 1911, Guerrero Strachan introdujo un pequeño coro, y en



ARRIBA: MÁLAGA. IGLESIA DE SAN MIGUEL DE MIRAMAR. (IMAGEN FACILITADA POR EL AMM)

ABAJO IZQUIERDA: MÁLAGA. CENTRAL DE RESERVAS. HIDROELÉCTRICA DEL CHORRO. (IMAGEN FACILITADA POR EL AMM)

ABAJO DERECHA: MÁLAGA. ALAMEDA PRINCIPAL Nº14. RECRECIMIENTO DE UN PISO. (IMAGEN FACILITADA POR EL AMM)



MÁLAGA. HARINERA DE SAN SIMÓN (IMAGEN FACILITADA POR EL ARCHIVO TEMBOURY, BIBLIOTECA CÁNOVAS DEL CASTILLO).

1922 González Iglesias proyectó una ampliación, que no se llevó a cabo, construyendo en 1990 Jorge Dantart una nueva iglesia. Junto a ella, la pequeña capilla de Brioso ha mantenido su estilo y disposición⁸⁰.

Asimismo Brioso proyectó edificios industriales: en 1905 el ingeniero Leopoldo Werner solicitó edificar para la Hidroeléctrica del Chorro una Central de Reservas, en solares propios de la compañía, en Arroyo del Cuarto, cuyos planos firma Brioso; Guerrero Strachan al autorizar su construcción indica que es un edificio puramente industrial que cumple las condiciones de armonía dispuestas en las Ordenanzas y cuya fachada, de 50,80 ms, se debe situar en prolongación de la fachada del edificio «Central del Chorro», ya construido⁸¹.

Una obra de mayor proyección realizó para Simón Castel: la Harinera de San Simón se levantó en la carretera de Cádiz (Héroe de Sostoa), zona que se escogió para instalarla por su

proximidad a la estación de ferrocarril y a los ramales del puerto. Construida en 1906, su arquitectura responde al patrón de la arquitectura industrial de Málaga desde finales del s. XIX, pero va más allá; muy cuidada en su distribución y formas exteriores, armoniosa distribución de los vanos y escueta ornamentación, desde algunas perspectivas recuerda obras arquitectónicas de mayor rango, y contaba con jardín en la terraza tras la poderosa balaustrada: con baja y tres plantas y airosa torre central, además del muelle de carga situado entre los dos cuerpos salientes en la fachada principal, su empaque demuestra su importancia⁸².

Estas obras y las del sector de Especerías fueron las últimas en las que intervino Tomás Brioso; en la madrugada del 31 de diciembre de 1908 falleció de una angina de pecho. La prensa local recogió la solemnidad del entierro, su representativa asistencia, y lo elogia como persona y como arquitecto⁸³. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 Un resumen de este artículo se publica en *Homenaje a la profesora M^a del Mar Lozano Bartolozzi*, Universidad de Extremadura, 2023.
- 2 Agradezco a Luisa Mapelli Espejo, biznieta de Tomás Brioso, la consulta del archivo familiar de Brioso y de Mapelli. Y al arquitecto Enrique Mapelli Gómez los cuadros genealógicos de la familia.
- 3 LLORDÉN, A (1962): *Arquitectos y canteros malagueños*. Ávila, p. 217. MORALES FOLGUERA, J. M. (1986): *La Málaga de los Borbones*, p. 246.
- 4 Archivo de la Catedral de Málaga A.C.M. Leg. 203 /1 Libros de la Fábrica Mayor. LLORDÉN, A (1962): pp. 233-234.
- 5 Archivo Brioso. Archivo de la Real Academia de San Fernando A.R.A.S.F. (18-2-1844). LLORDÉN, A. (1962): p. 230.
- 6 A.C.M. Leg. 203 /9 y 12 Libros de la Fábrica Mayor. RODRIGUEZ MARÍN, F. J. (1986): *Eclecticismo e historicismos en la arquitectura malagueña*, Universidad de Málaga (Memoria de Licenciatura (UMA) consultada con autorización), pp. 575-576.
- 7 Archivo Histórico Provincial de Málaga A.H.P.M. Leg. 4776, Escr. Manuel Molina y Terán (20-3-1863), fols. 310-315v. y Leg. 4787 fols.915-918 (4-11-1973). Archivo Brioso.
- 8 Archivo Municipal de Málaga A.M.M. Leg. 2160/237, AA. CC. 1880, fol. 92. *La Correspondencia de España*, 27-6-1881. Agradezco al Dr. Elías de Mateos los datos y que me haya introducido en el manejo de la prensa histórica.
- 9 Los abuelos paternos de ésta, Luis Ángel Raggio y Rosalía Gerino eran naturales de Borsonasca (Italia).
- 10 Archivo Diocesano de Málaga A.D.M., leg. 520 n° 21 (1881-87), fols. 109v y 110. Expediente matrimonial, Parroquia del Sagrario (922). Fueron sus padrinos Luis de Segalerva del Castillo y su esposa M^a Araceli Reina Brioso, y testigos Fermín de Cobos y Ayala y Luis Mapelli González.
- 11 NICOLÁS GÓMEZ, D. (1993): *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*, Colegio Oficial de Arquitectos y Ayuntamiento de Murcia, pp. 202-203. (Agradezco estos datos al Dr. Germán Ramallo Asensio).
- 12 LOZANO BARTOLOZZI, M^a M. y CRUZ VILLALÓN, M. (1995): *La arquitectura en Badajoz y Cáceres. Del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*, Asamblea de Extremadura, Mérida, 1995, pp. 27-45. (Dado que este libro estudia exhaustivamente el periodo y sus artífices, a él me remito).
- 13 LOZANO BARTOLOZZI, M^a M. y CRUZ VILLALÓN, M. (1995): pp. 43-45.
- 14 *La Crónica de Badajoz*, 28-10-1886.
- 15 LOZANO BARTOLOZZI, M^a M. y CRUZ VILLALÓN, M. (1995): pp. 107-109. El teatro ha tenido diversas reformas, la última entre 1986-91, por los arquitectos Carmen bravo y Jaime Martínez, que le confirió su aspecto actual.
- 16 *El Orden* recoge diferentes datos sobre la intervención de Brioso en este proyecto (31-3-1891, 8-4-1891, 15-4-1891, 1-12-1891, 15-8-1892, 21-1-1894, y *La Crónica Meridional* 25-8-1892.
- 17 CRUZ VILLALÓN, M. (1977), «El mercado de hierro y cristal de Badajoz», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*, Diputación Provincial, pp. 211-230.
- 18 HIPÓLITO OJALVO, F. (2023). «El sistema constructivo del mercado de hierro en Badajoz. Evolución histórica hasta rehabilitarse como salón de Actos de la Universidad de Extremadura», en *Actas del Duodécimo Congreso Nacional y Cuarto Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*. pp. 536-542.
- 19 ORDIERES DÍEZ, I. (2017): *El mercado de Atarazanas de Málaga, del arquitecto Joaquín Rucoba*, Ayuntamiento de Málaga, p. 104.
- 20 LOZANO BARTOLOZZI, M^a M. y CRUZ VILLALÓN, M. (1995): pp. 119-123. *La Crónica de Badajoz*, 23-5-1892. Afortunadamente esta interesante pieza de la arquitectura del hierro se ha conservado, al trasladarse en 1975 al campus universitario de la Universidad de Extremadura convirtiéndose en biblioteca general, y más tarde en salón de actos de la Universidad.
- 21 *El Orden* 15-8-1892.
- 22 El dibujo ha aparecido en el comercio de papel; agradezco su conocimiento a Luisa Mapelli Espejo.
- 23 *La Crónica de Badajoz*, 3-5-1888, y 8-6-1888. *La Región Extremeña* 16-10-1894. *La Región Extremeña* 31-1-1907.
- 24 SANCHEZ GONZÁLEZ, J. J. (2015): «Las escuelas públicas en Villafranca de los Barros del siglo XIX», *Revista de Estudios Extremeños*, vol. LXXI, n° II, pp. 1239-1270.
- 25 RUBIO DÍAZ, A. (1984): «Patrimonio urbano: posibilidad e imposibilidad», en *Ciencias y Letras* n° 6, p. 218. GARCÍA GÓMEZ, F. (2011): *La ciudad de la burguesía. Urbanismo y arquitectura en el siglo XIX*. Prensa Malagueña, pp. 41-43.
- 26 GARCÍA GÓMEZ, F. (2008): «La herencia decimonónica: el eclecticismo de principios del siglo XX». en MÉNDEZ BAIGES, M. (ed). *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011)*. Málaga, Geometría, p. 24.

- 27 GARCÍA GÓMEZ, F. (1996): «Arquitectura doméstica, burocracia y legislación en la Málaga del siglo XIX: las licencias municipales para la construcción de casas», *Boletín de Arte* 17, pp. 279-299.
- 28 RAMOS FRENDÓ, E. (2006): «Reparaciones del convento de Belén de Antequera, a finales del siglo XIX», *Isla de Arriarán*, 27, pp. 75-92. GÓMEZ MARÍN, R. (2010): *Geografía de la Iglesia de Málaga*, II, pp. 138-139. *Boletín Oficial del Obispado de Málaga* n° 9 (15-4-1896).
- 29 *El Noticiero sevillano* 10-8, 1894. MONTORO FERNÁNDEZ, F. y SALCEDO PÉREZ, J. M. (2023): *El Carmen de Vélez-Málaga. San José de la Soledad*, Libros de la Axarquía, pp.161, 200-202. Fue demolida en 1967. (Agradezco la ayuda que me han prestado la archivera Purificación Ruiz y el Dr. Montoro).
- 30 *Diario de Córdoba* 13-9-1906. RODRIGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, S. y PALOMO CRUZ, A. (2014): *Historia de la Hermandad de Jesús el Rico (1584-1939)*, Málaga, col. La Saeta, p. 80. *Vida Gráfica* (s.f.).
- 31 A.M.M., Leg. 2574/139, Leg. 2573/62/46/45/42/72/81. AA. CC. 1900, fols. 78 y v. BARRIONUEVO SERRANO, R. (2021): *Málaga, urbanismo y arquitectura. Catálogo de documentos del Archivo Municipal (1900-1975)*, Ayuntamiento, p. 71.
- 32 A.M.M. AA. CC. 1897, fols. 196v y 246).
- 33 GARCÍA GÓMEZ, F. (2000): *La vivienda malagueña del siglo XIX. Arquitectura y sociedad*. Universidad de Málaga y Cajamar, p. 301.
- 34 A.M.M. AA. CC. 1895, fols. 169v-170. AA.CC. 1897, fols. 33 y v.
- 35 BEJARANO PÉREZ, R. (1998): «Los orígenes del Parque de Málaga», en BEJARANO PÉREZ, R., CAÑIZO PERATE, J.A. y SESMERO RUIZ, J.: *Cien años del Parque de Málaga*, Ayuntamiento, pp. 11-73. A.M.M. AA. CC.1897. fols. 29v., 44.
- 36 SESMERO RUIZ, J. (1998) «1896: el año del Parque en la crónica malagueña», en BEJARANO PÉREZ, R., CAÑIZO PERATE, J.A. y SESMERO RUIZ, J.: pp. 143-178.
- 37 A.M.M. AA. CC. 1897 fols. 75-77v, 78, 81-82 y v., 115.
- 38 A.M.M. AA. CC.1897, fols. 104 y v., 106 y v., 132-33. RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1990): «La etapa malagueña del arquitecto Joaquín Rucoba (1844-1919)», *Boletín de Arte*, 11, p. 193. ORDIERES DIAZ, I. (1986): *Joaquín Rucoba. Arquitecto (1844-1919)*, Santander, ed. Tantín, p. 33. GARCÍA GÓMEZ, F. (2000): pp. 294-297., ORDIERES DÍEZ, I. (2017): pp. 76-95.
- 39 RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. (1990): pp. 191-211.
- 40 Rucoba fue nombrado para rectificar el proyecto de Strachan en su parte facultativa y económica el 8-5-1897, pidiéndosele celeridad, justificando él su tardanza en junio de 1896 porque no le habían asignado ayudantes y el trabajo era arduo ya que lo hacía teniendo en cuenta los planes de Cerdá para Barcelona, el de Carlos M^a de Castro para Madrid y el de Bilbao que proyectó Severino Achúcarro junto a los ingenieros Pablo Alzola y Ernest Hoffmayer, «buenos modelos» que ha estudiado profundamente y en los cuales ha aprendido mucho (A.M.M. Leg. 2574/100). Rucoba solicitó 1.000 ptas. por su trabajo, que le fueron abonadas (A.M.M. AA. CC. 1897, fol. 115-130, 143). REINOSO BELLIDO, R. (2005): *Topografías del Paraíso. La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897 y 1959*. Málaga Colegios de Arquitectos y Col. de Aparejadores, pp. 274-275. BARRIONUEVO SERRANO, R. y MAIRAL JIMÉNEZ, C. (2007): *Mapas, planos y dibujos del Archivo Municipal de Málaga*, vol. I, Málaga, Ayuntamiento, 240-249.
- 41 A.M.M. Leg. 1496/1.
- 42 A.M.M. AA. CC. 1897, fols. 176 y v. Se elabora una plantilla del personal de la oficina técnica con sus respectivos sueldos: Tomás Brioso, arquitecto municipal (5.000 ptas.), Emilio de la Cerda, delineante (2.250 ptas.), Rafael Ruiz Fernández, delineante (2.250 ptas.), Félix del Pozo Párraga, delineante (2.000), Antonio Suárez Pizarro, sobrestante (1.750), Antonio Martín Mirilla, aparejador fontanero (1.750) y otros oficios.
- 43 A.M.M. AA. CC. 1897, fols. 176 y v., 187, 224. E. de la Cerda: «Proyecto de prolongación de la Alameda de Málaga» (1897), que integra al parque, así como una imagen del proyectado monumento a Cánovas del Castillo, de cuyo asesinato se da cuenta en el cabildo de 9-8-1897 y la erección del monumento figura entre los acuerdos de la corporación A.M.M., AA. CC. 1897, fols. 196v-197, 201v y 203v., 221. FERNÁNDEZ, A. (2004): «Emilio de la Cerda», Péndulo n° XVI, Málaga, pp. 150-161. BARRIONUEVO SERRANO, R. y MAIRAL JIMÉNEZ, C. (2007): pp. 272-273.
- 44 A.M.M. AA. CC., 1897, fols. 153 y v., 176 y v., 187, 224. AA. CC.1898, fols. 120v-121. AA. CC. 1899, fols. 49v, 83, 86. 167-168v., 185, 216 v. CA 8548-1 Leg. 3566/29/41, (1902 y 04). Leg. 11-C-3567-39.
- 45 LARA GARCÍA, M^a P. (1996): «El Cuartel de Levante de Málaga y su demolición», en *Boletín de Arte* 17, Universidad de Málaga, pp.259-278. REINOSO BELLIDO, R. (2005): pp. 275-276. URBANO, R. A. (1904) *La Visita Regia. Crónica de la estancia de S. M. el Rey Don Alfonso XIII en la «Muy Hospitalaria Ciudad de Málaga*, Ayuntamiento de Málaga, pp. 49-67. A.M.M. Leg. 1956/ 199, 200, 201, 202, 203, 204. Leg. 1959/435. Leg. 1960/74. BEJARANO, R. (1998): pp. 70-74. BARRIONUEVO SERRANO, R. (2012): *Málaga, urbanismo y arquitectura. Catálogo de documentos del Archivo Municipal (1900-1975)*, Ayuntamiento, p. 29.
- 46 A.M.M. AA. CC. 1899, fols. 169, 224v., 227. Leg. 2580 /85. (Debido a la acumulación del material y a lo

- reiterativo de muchas actuaciones, a partir de aquí he hecho una selección de ellas).
- 47 A.M.M. AA. CC. 1898, fol. 206v.
- 48 A.M.M., AA. CC. 1889, fols. 235v-236v. Leg. 3566/25.
- 49 A.M.M. AA. CC. 1899, fol. 9, AA. CC. 1900, fols. 26, 43-44v, 60v-62v.
- 50 AMM. Leg. 3566/8 y 7216/03. BARRIONUEVO SERRANO, R. (2012): p. 72.
- 51 A.M.M., AA. CC. 1899, fol. 9, Leg. 92/3.
- 52 LARA GARCÍA, M^a. P. (1997): *La cultura del agua. Los baños públicos de Málaga*, ed. Sarriá, pp. 86-104. Agradezco a la Dra. Lara que me ha proporcionado planos del Servicio de Costas que no integró en esta publicación. A.M.M., Leg. 2580/140.
- 53 A.M.M Leg. 2581/145. Leg. 300, Leg. A-1-C-7090-17. AA. CC. 1899 fols. 6-8.
- 54 A.M.M. Leg. 301, AA. CC. 1900, fols. 101-102v, 107v-118. Leg. 40-C carpeta 1, «Construcción de una nueva Casa Matadero 1901-03». LOZANO MORALES, C. (2000): «Los mataderos en la ciudad de Málaga. Proyectos y construcciones», *Boletín de Arte*, 21 pp. 296-297. BARRIONUEVO SERRANO, R. y MAIRAL JIMÉNEZ, C. (2007): pp. 224-226. CARMONA RODRÍGUEZ, J. (2015): *Fernando Guerrero Strachan: De la arquitectura nacional al regionalismo* (Tesis doctoral consultada con autorización), pp. 303-321.
- 55 GARRIDO MORAGA, A. y LARA GARCÍA, M^a P. (2012): *Las Casas Consistoriales de Málaga*. Ayuntamiento de Málaga, pp. 52-82.
- 56 A.M.M. AA. CC. 1897 fols 7 y v., 227, AA. CC. 1898 fols. 187v-188, AA. CC. 1899 fols. 27-29, 30v, 31v. 36v., 63 y 67.
- 57 A.M.M. AA. CC. 1898 fols. 187v-188v, AA. CC. 1899 fols. 27-29., 30v-31v. GARRIDO MORAGA, A. y LARA GARCÍA, M^a P. (2012): p. 87.
- 58 A.M.M. AA. CC. 1898, fol. 157 y 1899, fol. 19 v.
- 59 A.M.M. Leg. 7351/10. Leg. 62/10. BARRIONUEVO SERRANO, R. (2012): pp. 71-72.
- 60 A.M.M. Leg. CA-2589-76.
- 61 A.M.M. Leg. 1958/339 y 337.
- 62 A.M.M., AA. CC. 1898, fol. 106, 178, 3-6 fol. 106 y 1899, fol. 86. AA. CC. 1899 fols. 100, 105, 133v, 138-140. Leg. 1956/169.
- 63 No conozco la fecha de esta intervención que parece le fue compensada con una butaca de patio en propiedad (Agradezco estos datos a su biznieto Jorge Brioso Díaz). En cuanto a la sustitución por Cuervo A.M.M., AA. CC. 1898, fol. 81v. y también se le gratificó (fol. 112). El teatro se había inaugurado el 17 de diciembre de 1870 (CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1984): «Desamortización y ciudad: Málaga, la obra de Gerónimo Cuervo», *Baética* 7, Universidad de Málaga, pp. 7-31.
- 64 BEJARANO ROBLES, F. (1984): *Las calles de Málaga. De su historia y ambiente*, Ed. Arguval, vol. 2, pp. 504-521, A.M.M. Leg. 1954/102. Leg. 1960/84.
- 65 A.M.M Leg. 1962/317. CARMONA RODRÍGUEZ, J. (2015): p. 39. Concesión que se había negado a Rucoba.
- 66 A.M.M Leg. 1348/273.
- 67 A.M.M Leg 1957/251, Leg. 1952/235. GAMBOA FERNÁNDEZ, M^a D. (2012): *Arquitectura y urbanismo de Málaga en el primer tercio del siglo XX*. Universidad de Málaga (Tesis doctoral consultada con autorización), pp. 121-122 En 1908 la corporación accede a la solicitud de Goux y otros propietarios de C/ Solimán para sustituir la primitiva alcantarilla por tubos de cemento (AA. CC. 1908 fol. 41v.)
- 68 A.M.M Leg. 1954/102. Leg. 1956/180. (En este caso se puede constatar la rigidez moral de Brioso que no consideró adecuado valorar él la casa que debía ser expropiada en C/ Muro de Puerta Nueva por los lazos familiares que le unían al propietario (su primo Luis Mapelli González-Valcárcel).
- 69 A.M.M. CA 2599/183. Al año siguiente se incorporó como auxiliar Manuel Rivera Vera, quien ocuparía la plaza titular en enero de 1909, a la que concurren ocho arquitectos (AA. CC. 1909, fol. 12v.).
- 70 A.M.M. Leg. 1358/215 y 1355/194. AA. CC. 1908, fol. 49. GAMBOA FERNÁNDEZ, M^a D., (2012): pp. 258-259, insiste en la novedad de introducir habitaciones de desahogo en el ático.
- 71 RUIZ GARRIDO, M^a B. (2011): «Arquitectura modernista. Entre la marginación y la conciliación» en MÉNDEZ BAIGES, M. (ed.): *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011)*, Málaga, ed. Geometría, p. 60.
- 72 CARMONA RODRÍGUEZ, J. (1986): p. 77.
- 73 *Gaceta de Madrid* 68 9-3-1902, Asiste al VI Congreso Nacional de Arquitectos como vocal por Málaga. *El Lábaro. Diario Independiente* 21-9-1905. A.M.M., AA. CC. 1899, fol. 34).
- 74 GAMBOA FERNÁNDEZ, M^a D., (2012): p. 259.
- 75 A.M.M. Leg. 2386/10 y 20.
- 76 CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MORENTE DEL MONTE, M. (2005): «Málaga, del Eclecticismo al Movimiento Moderno», en BRAVO NIETO, A.: *Arquitectura y ciudades hispánicas de los siglos XIX y XX en torno al Mediterráneo Occidental*. Centro Asociado a la UNED Melilla y Euromed Heritage, pp. 117-118.

- OLMEDO CHECA, M. (1998): *José M^a de Sancha. Precursor el urbanismo moderno malagueño*. Málaga, ed. Benedito, pp. 143-149. REINOSO BELLIDO, R. (2005): pp. 411-412. A.M.M. Leg. 2581/206 (plano firmado 30-12-1900). Leg. 3566/23.
- 77 RODRIGUEZ MARIN, F. J. (1989): «Urbanismo obrero y burgués en Málaga: Los barrios de Huelin y El Limonar», *Jábega* n° 66, p. 50.
- 78 CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2019): «La Sede de los Ferrocarriles Andaluces en Málaga (Palacio de la Tinta)» en *Anuario de la Real Academia de bellas Artes de San Telmo de Málaga*, n° 19, pp. 76-85.
- 79 A.M.M. Leg 1957. Leg. 1966/451 y 592.
- 80 A.M.M. Leg. 1977/ 453. *Boletín Oficial del Obispado* 1907, p. 170 y 1908, p. 215. LÓPEZ, C. 2010: *De La Caleta al cielo*, Unicaja, Málaga, p. 192. GARCÍA GÓMEZ, F. J. (2012): p.24. CARMONA RODRIGUEZ, J. (2015): pp. 94-96.
- 81 A.M.M. Leg. 1960/26.
- 82 PALOMARES ALARCÓN, S. (2022): «El ferrocarril como factor dominante al proyectar la arquitectura industrial harinera: el caso andaluz», TST 47, CIDEHUS, Évora, pp. 16-42. RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. (1999): p. 251.
- 83 *La Unión Mercantil* (1-1-1909). A.M.M. Libro de Defunciones de la Parroquia de Santiago n° 18 81904-19109. Briosó vivía en C/ Montañó. Se enterró en el panteón familiar del cementerio de San Miguel, cuadro 1 (Libro de Inhumaciones del Cementerio de San Miguel; Caja 5093/3. (Agradezco estos datos al Dr. Daniel Sedeño).
Aunque en marzo de 1898 Briosó había solicitado adquirir un solar en el Cementerio de San Miguel para construir un panteón, y le fue concedido con las condiciones acordadas por el Ayuntamiento (A.M.M. AA. CC.1898 fol. 70v.), no llegó a construirlo, cediéndolo a la familia de Eduardo Strachan. Tomás Briosó está enterrado en el panteón familiar Mapelli.
- * Agradezco las orientaciones y ayuda del personal del Archivo Municipal de Málaga.

EL ORIGEN DE UN POEMA

SAINT-JOHN PERSE, DON «GERALDO»
EL HISPANISTA INGLÉS Y LA MÍSTICA
DE SAN JUAN DE LA CRUZ

José Manuel Cabra de Luna

*Enrique Giménez-Reyna,
in memoriam*

NOTA PARA EL LECTOR

Este texto tiene su origen en una conferencia que el autor dio en el Centro Cultural La Malagueta el día 20 de abril de 2023, dentro del ciclo *Huellas de España*, dirigido por el profesor don Alfredo Alvar Ezquerro. Al transcribirlo a texto escrito he intentado conservar el espíritu, más suelto, de mi intervención hablada. Y ello porque el lenguaje que se dice es diferente del lenguaje que se escribe.

PREFACIO

El presente artículo no trata de filosofía, aunque se apoye en ella, y he querido que así sea para poder tejer con las voces de los otros una red conceptual que nos ayude a instalarnos en un ámbito que es complejo, como verán.

Tampoco mis palabras van a ceñirse estrictamente a la utilización de un lenguaje literario; aunque en buena parte se refieran a la literatura y al origen creativo de ésta.

También me atrevo a pedirles me permitan ustedes que una anécdota personal sea la que me sirva como hilo conductor de esta intervención, porque —como suele suceder— primero ocurrieron los hechos y, más tarde, tuvo lugar la reflexión al hilo de ellos.

Vamos a tratar de un misterio. Y es así porque nos referiremos a esa específica rama de la creatividad artística de la que es fruto la poesía. Intentaremos recorrer, cual si de una aventura se tratase, cómo una palabra, una imagen fijada en nuestra memoria, se va desprendiendo de sus significados más usuales, de la ganga que la cubre, para adquirir una luminosidad que antes no tenía o que, con el uso y el paso del tiempo, había perdido.

Tomemos una alcachofa, no nos la podremos comer si no le quitamos las capas exteriores, las que protegen su centro interior. Tratemos de hacer lo mismo con las palabras que anhelamos nos lleven al lenguaje esencial, aquellas que hacen saltar la chispa de la poesía. E igual tendremos que hacer con la gramática pues hemos de superar el discurso mortífero del sentido, del buen gusto y del buen decir, saltando por encima de todos ellos para que el lenguaje se nos abra a significados originarios y por ello insólitos.

Les he dicho antes que me serviré de una anécdota personal para enjaretar mis palabras y componer este texto a través de esos hechos que, en principio, creí anecdóticos hasta darme cuenta de cómo se instalaron en mi interior espiritual como auténticamente constitutivos.

TODO COMIENZA EN LA PRIMERA MITAD DEL AÑO 1973

Frente al lateral izquierdo del antiguo Palais Royal de París, en el entorno más cercano al Louvre, hay una librería con el suelo de dueñas de madera que crujen a nuestro paso. No es la mayor librería de la ciudad, pero sí una de esas en las que suelen hacerse hallazgos interesantes.

Pedí un café en el elegante establecimiento que se encuentra en los soportales exteriores del Palais, en cuyo patio el artista Daniel Buren haría años después una instalación de columnas de mármol blanco y negro, muy discutida



ARRIBA: DANIEL BUREN, *EL CUBO DEL PUERTO*. (MÁLAGA, 2015).
 ABAJO: DANIEL BUREN, INSTALACIÓN *COLONNES DE BUREN*, (PALAIS ROYAL, PARÍS, 1986).

al principio y después plenamente aceptada. Es el mismo artista autor del proyecto que llamamos «Cubo del Puerto», que se ha convertido en uno de los iconos de nuestra Málaga de la modernidad.

En la puerta de la librería le pedí a mi acompañante que nos separásemos y que en una hora nos veíamos. Me fui directamente a los estantes dedicados a Samuel Beckett, autor muy de mi agrado pese a su dificultad de lectura y que había recibido el Premio Nobel unos pocos años antes, en 1969. Seguí deambulando entre esas obras que podríamos llamar residuales por su rareza y escasez e hice un auténtico descubrimiento. Un opúsculo editado por *Gallimard*. En el subtítulo se decía que era el discurso dado por Saint John Perse en el Banquete Nobel de 10 de diciembre de 1960; con motivo de la recepción del premio de ese año.

En aquel entonces mi capacidad de comprensión lectora del francés era lo suficientemente buena y, tras ojear el librito, me entraron muchas ganas de leerlo rápidamente. Me fui al hotel y, con creciente interés, leí ese texto de un autor del que conocía su existencia, pero del que nada había leído.

Con el tiempo supe que ese discurso ha quedado en ser uno de los más importantes que un Premio Nobel de Literatura haya pronunciado al recibir su galardón porque incide en la raíz de la creación poética, clavando su dardo en el mismo corazón de la poesía; nos dijo Saint John Perse en su discurso de aceptación del Nobel:

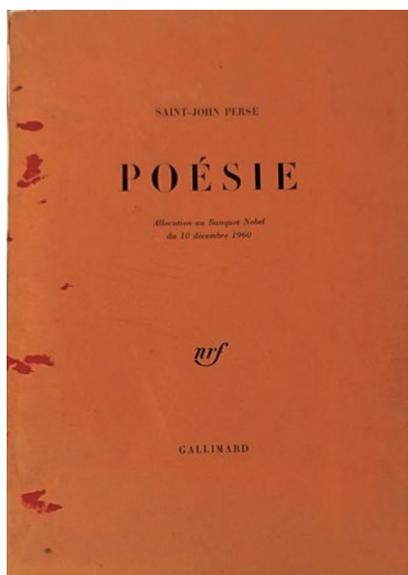
«Pareciera que la disociación entre la obra poética y la actividad de una sociedad sometida a las servidumbres materiales fuera en aumento ... / ... Pero ya se trate del sabio o del poeta lo que aquí pretende honrarse es el pensamiento desinteresado. Que aquí, por lo menos, no sean ya considerados como hermanos enemigos. Pues ambos se plantean idéntico interrogante, al borde un común abismo; y solo los modos de investigación difieren...

Pero más que modo de conocimiento, la poesía es, ante todo, un modo de vida, y de vida integral. El poeta existía en el hombre de las cavernas; existirá en el hombre de las edades atómicas: porque es parte irreductible del hombre. De la exigencia poética, que es exigencia espiritual, han nacido las religiones mismas, y por la gracia poética la chispa de lo divino vive para siempre en el sílex humano. Cuando las mitologías se desmoronan, lo divino encuentra en la poesía su refugio; aún tal vez su relevo. Y hasta en el orden social y en lo inmediato humano, cuando las Portadoras de Pan del antiguo cortejo dan paso a las Portadoras de antorchas, en la imaginación poética se enciende todavía la alta pasión de los pueblos en busca de claridad.»

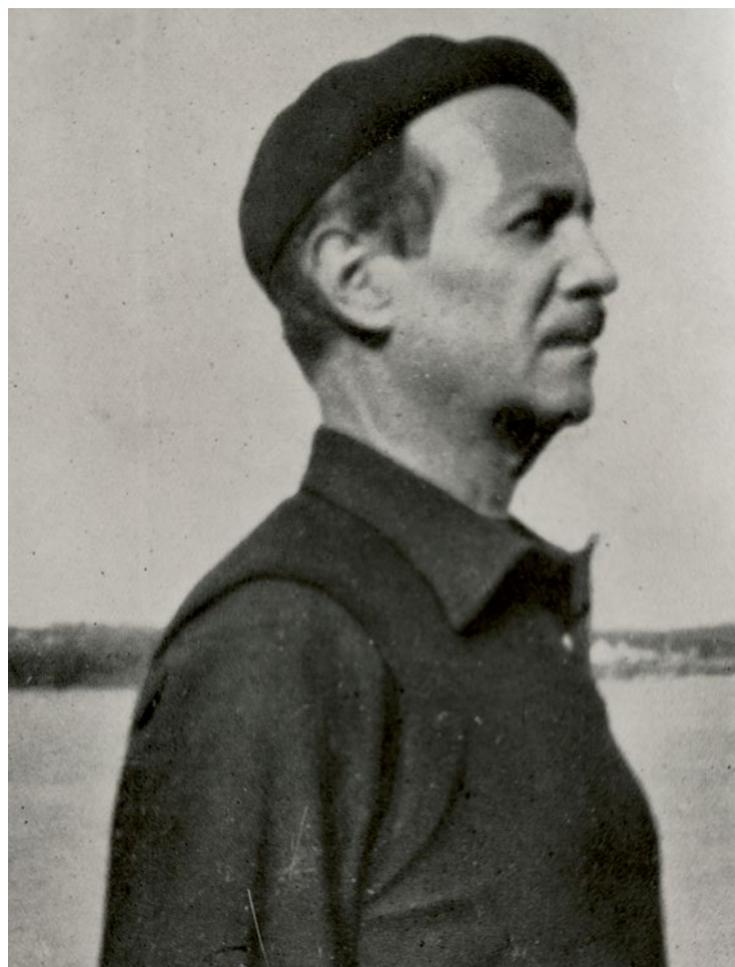
Pocas palabras tan precisas y bellas se han escrito como estas para intentar llegar hasta el corazón de la palabra poética; esa palabra que trasciende su propio y usual significado para poder penetrar en el misterio.

¿Quién era Saint-John Perse? En 31 de mayo de 1897, en una familia de viejos colonos franceses, en un islote coralino de las antiguas Antillas francesas, llamado Saint-Leger-les-Feuilles, y cuyo nombre alude a la pertenencia familiar, nació Alexis Leger Saint-Leger, que se crió en un barco, conoció los ciclones antillanos y fue consagrado como dios-infante por su institutriz, una hindú, secreta sacerdotisa de la diosa Shiva.

Fue enviado a Francia a estudiar Letras, Medicina y Derecho. Pero él voluntariamente complementó esas disciplinas con estudios e investigaciones sobre geología y botánica. Sus intereses eran mucho más amplios que los estudios reglados y tras un largo periplo barco por los mares de Asia y Australia (se había convertido en un avezado marino), regresa a Francia, donde ingresa en la Escuela Diplomática. Fue destinado como segundo



EDICIÓN DEL DISCURSO DE SAINT-JOHN PERSE.



SAINT-JOHN PERSE (1887-1975).

secretario a la Embajada de su país en China, descubre un viejo monasterio deshabitado en las cercanías de Pekín y a él se retira en muchas ocasiones. El de Pekín sería su único destino en una embajada. Al volver a su país lo hace siguiendo la llamada «ruta de la seda». Trabaja en un alto puesto del Ministerio de Relaciones Exteriores y participa como integrante de la representación francesa en la conferencia del Desarme de Washington y, más tarde, forma parte de la delegación francesa en los Acuerdos de Múnich de 1938, donde ante su postura opositora, tiene el honor de ser insultado por Hitler como «ese mulato criollo».

Ya para entonces Saint-John Perse había escrito *Anábasis*, uno de sus grandes poemas, traducido por T.S. Elliot, Walter Benjamin, Paul Valery, Marcel Proust o Rainer María Rilke, entre otros.



SAINT-JOHN PERSE (SEÑALADO CON EL CÍRCULO EN ROJO), PARTICIPANTE EN LOS ACUERDOS DE MÚNICH (1938).

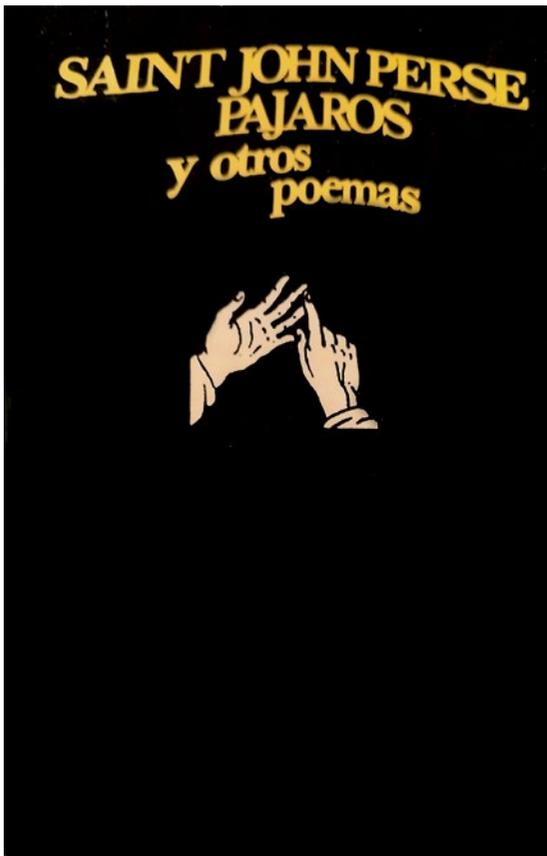
Pero esa obra ya no aparece con su nombre, pues para la literatura su nombre no será nunca más el de Alexis Leger Saint-Leger, sino el de Saint-John Perse; el diplomático y el poeta se habían disociado y solo hasta mucho tiempo después se sabría que uno y otro eran el mismo. Jamás leyó sus textos en público, nunca participó en mesas redondas o presentaciones de sus libros, ni dio conferencias sobre ellos y tras el fin de la 2ª Guerra Mundial, rechaza algunas embajadas e incluso el puesto de Ministro de Asuntos Exteriores que el general De Gaulle le había ofrecido y marcha a los Estados Unidos, donde trabajó en el modesto cargo de asesor de literatura francesa en la Biblioteca del Congreso. Su relación con los libros fue, cuando menos, ambigua y existen dos anécdotas que si no suficientemente justificativas de su actitud, sí que al menos pueden explicarnos el porqué de esa relación de amor / odio, de cercanía y distancia que, al mismo tiempo, tuvo para con ellos:

Un contenedor cae al agua: La familia se traslada a la metrópoli, a Francia, y la biblioteca que durante generaciones se ha ido construyendo es colocada, con sumo cuidado, en unos contenedores que se estiban, con medido equilibrio, en el barco que se dirige hacia el

hogar que, ahora sí, se quería definitivo. Todas las tormentas, las tempestades del océano y las más altas espumas son soportadas con solidez por ese barco que transporta la vida, los enseres y saberes de varias generaciones. Al llegar al puerto de arribada la fatalidad se cierne sobre aquellas cajas cargadas de sabiduría porque la grúa que carga los contenedores para transportarlos desde el barco a los muelles se rompe de improviso y las cajas, con su preciada carga, acaban en el fondo fangoso portuario. Todos esperaban rescatar en buenas condiciones su precioso contenido, dado el cuidado con el que había sido organizado el transporte, mas cuando son extraídas del fondo de las sucias aguas del puerto, aquellas cajas se habían roto y los libros, destrozados, se habían mezclados con el fango y otros restos de pecios, habiendo quedado inservibles la filosofía, los antiguos tratados sobre minerales, los homenajes a Linneo, los versos y versículos de culturas lejanas y tantas otras materias de que los libros tratan, todo se había fundido en un barro viscoso, puro detritus.

El que acabaría siendo el gran poeta, para muchos el más grande del siglo XX, contempla aquel desastre y desde entonces su relación con los libros será cuando menos ambigua, estableciéndose entre él y ellos una cierta distancia. La Naturaleza y sus edades, medidas por miríadas de milenios, la Humanidad que deambula a lo largo de las más remotas tierras, las leyes ancestrales, las caravanas de la sal y los árboles de bronce bajo el que, en sueños, se guarecen, serán desde entonces lo que nutrirá su ruta poética.

Unos manuscritos arden en París: Cuando la Ciudad de la Luz es tomada por las tropas nazis, el poeta —que, a la sazón, trabajaba en el Ministerio de Asunto Exteriores— es buscado por los invasores y al que conocían por su participación con la legación francesa en las conferencias de Washington y en la que tuvo lugar más tarde en Munich. Cuando los soldados alemanes llegan



PRIMERA EDICIÓN DE PÁJAROS EN ESPAÑOL.

a su casa, Saint John Perse ya había huido, y al no encontrarlo destrozaban sus libros, documentos y manuscritos. Entre estos se encontraban cinco libros inéditos que esperaban ser dados a la imprenta. Se perdieron para siempre.

• • •

La Tierra en su concepto más amplio y unitario, la Humanidad entera a través de todas las historias que la Historia es capaz de contener, se convertirán en la materia de su obra; su poesía será una poesía de celebración, la que se fundamenta en la búsqueda de la más prístina belleza de las cosas y de la Naturaleza entera. En ella caben todos los pueblos, todos los paisajes, las altas montañas y los desiertos, las vivas y mis-

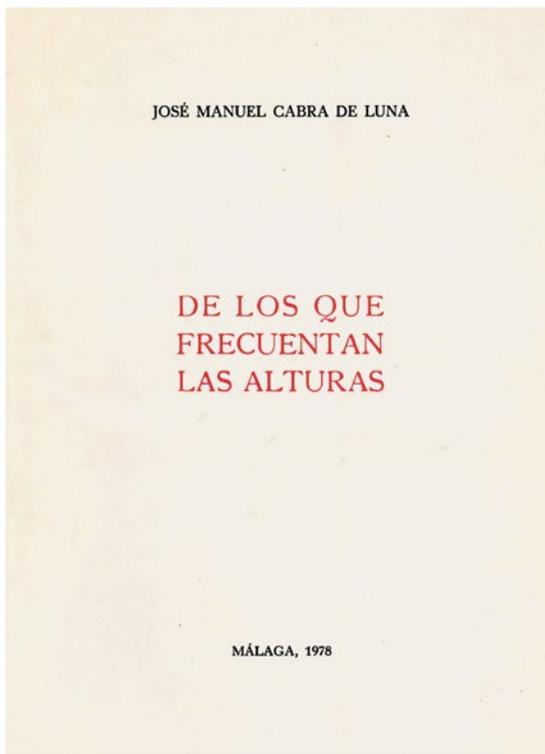
teriosas aguas abisales y las insólitas espumas de las olas cimeras, los conocimientos todos, incluidos los saberes científicos más rigurosos. La más plena realidad es susceptible de alimentar su canto, pues el autor venido de los Trópicos es capaz de transformar en materia poética todo cuanto rodea al hombre.

DEMOS UN SALTO EN EL TIEMPO Y AVANCEMOS TRES AÑOS MÁS, HACIA 1976

En este año aparece en nuestro país la primera versión del último libro que escribiera Saint-John Perse. Es fruto de sus amplios conocimientos sobre ornitología y la iluminación cognitiva que le produce una suite que su amigo el pintor Georges Braque está desarrollando sobre el mundo de las aves.

El título de la obra, que había sido concluida en Washington en marzo de 1962, era el de *Oiseaux (Pájaros)*. En él el lenguaje celebrativo convive con el científico sobre estos seres del aire y se entremezcla con la evocación de esos pájaros litográficos que Braque había ido descubriendo en la piedra para producir sus estampas.

De esa obra, que me impacta hasta el tuétano, hasta la última fibra de mi sensibilidad poética, quiero decir, me llega especialmente a lo profundo el comienzo del Canto cuarto, una potente imagen que nos habla de un episodio de caza en los cielos. Dice así: «De los que frecuentan las alturas, depredadores o pescadores, el pájaro de gran señorío, para caer mejor sobre su presa, pasa por un lapso de tiempo entre la extrema presbicia y la extrema miopía: una musculatura muy fina del ojo le permite ver todo y obliga a una misma curvatura en los dos sentidos al cristalino. Entonces, con las alas elevadas, como una Victoria alada que se consume en sí misma, mezclando en su pasión la doble imagen de la vela y la espada el pájaro, que no es más que alma y aflicción de alma, desciende, con su vibración de guadaña, a confundirse con el objeto de su presa.»



PORTADA DE LA «PLAQUETTE».

Nuestro autor nunca escribió en verso propiamente dicho, frases largas encadenadas unas a otras y estructuradas en versículos, más cercanas a los antiguos escritos orientales, hindúes, chinos o del griego arcaico que a cualquier forma de literatura occidental de nuestro tiempo. Quizá por eso nunca leyó en público sus composiciones, porque en sus escritos la mirada ha de abarcar de un solo golpe cuanto más mejor, hay un principio de unidad omnicomprendiva de ese poderoso fresco que es el poema. El uso de palabras inusuales y una muy peculiar forma de puntuar y de establecer los bloques de lectura complican aún más la cosa.

Me volqué en saber sobre pájaros, sobre sus características físicas, sabiamente adaptadas para mejor volar, sobre la tecnología extraordinaria que sus plumas encerraban, la disposición en quilla que facilitaba hendir el aire como lo hace una lanza o el agua cuando se abre camino en ella.

Estudié sus migraciones, la sabiduría innata que su breve cerebro alberga para atravesar océanos sin perder la dirección a la que con matemática exactitud debían de llegar y llegaban. Bach, para mí lo más elevado de la música, comenzó a mezclarse con las imágenes de Braque y con las palabras de Saint John-Perse, tan cercanas en su poesía profunda al lenguaje de los científicos.

Dos amigos del alma, hoy quiero nombrarlos así con todo cariño, M^a Victoria Atencia y Rafael León, tuvieron la paciencia de escuchar mis primeros poemas sobre los pájaros y con el entusiasmo y el énfasis que Rafael ponía en todo cuanto amaba, exclamó: «Esto hay que publicarlo» y bajo su dirección y cuidado vio la luz la «plaquette».

George Braque, Johann Sebastian Bach, Saint John-Perse, esas habían sido hasta entonces mis fuentes, la guía que me fue llevando de la mano hacia el mundo de esos seres alados que en el aire se desenvolvían.

UNA CARTA

Aquellos amigos me dieron un listado de nombre y direcciones de las personas a las que debería enviar el libro, como así hice y entre ellos estaba uno que cambiaría el resto de mis versos sobre los pájaros y tantas otras cosas: Gerald Brenan. Con un tarjetón de los que entonces se usaban para acompañar los envíos más personales le remití al Sr. Brenan la «plaquette». Sabía quién era él, algunos de mis amigos le habían visitado en ocasiones o lo hacían con frecuencia, en su casa de Alhaurín el Grande. Yo no le conocía personalmente. A los pocos días de mi envío recibí la carta. Una carta que iba a cambiar el resto de la obra, mis lecturas de futuro y a mí mismo y que decía así:

Estimado amigo:

Le agradezco mucho el libro de poemas que Vd. me ha mandado. Los he leído y me han gustado mucho. ¿Conoce Vd. las palabras de San Juan de

la Cruz... «Hay almas que vuelan como las aves que en el aire se purifican y limpian»? Escribió un libro que no nos ha llegado que se llama «Propiedades del pájaro solitario»

Gerald Brenan

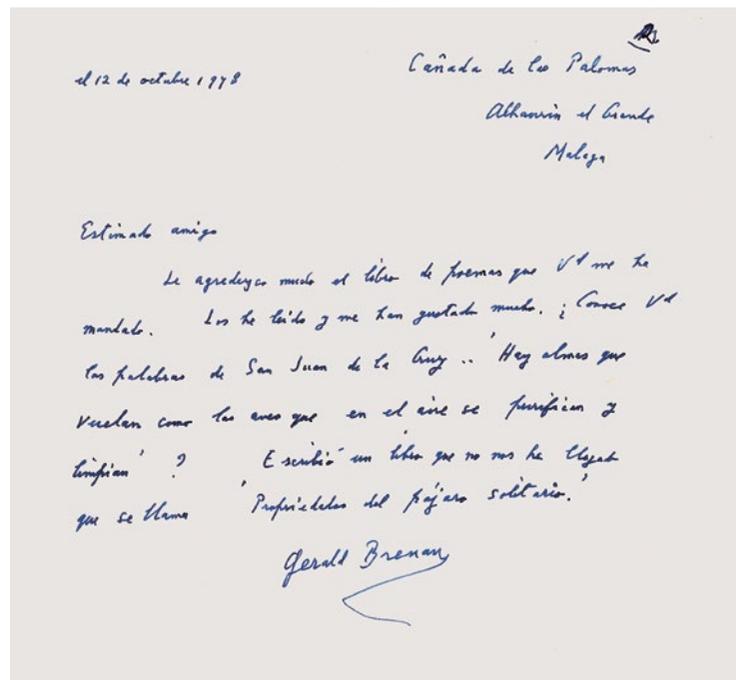
Esta carta me llevó a variar el enfoque de mis versos sobre los pájaros y así fueron creciendo catorce cantos más dedicados a los que frecuentan las alturas, que se unieron a los siete primeros publicados.

Pero volvamos atrás en el tiempo para preguntarnos: ¿Quién era Gerald Brenan y por qué me contestó en los términos en que lo hizo?

Conocido en los lugares de España donde vivió por «don Geraldo», (una simpática españolización de su nombre inglés), era un escritor que, con el tiempo, se enamoró de España, su obra «Memoria personal 1920-1975» comienza con estas palabras: *Me instalé en mi casa de Yegen el 13 de enero de 1920, Desde aquel día empezó para mí una nueva vida. Iba a cumplir los veintiséis años...*

Hijo de un militar inglés, nació en Malta y por destino de su padre estuvo viviendo en Sudáfrica. Luego, trotamundos incansable, andaría de un país a otro, recorriéndolos extensa y morosamente. He dicho que anduvo de un país a otro, porque como él mismo escribió en numerosas ocasiones usó todos los medios posibles de transporte, incluido el de sus propios pasos pues lo que más le gustaba, según propia confesión, era andar, leer y escribir (sobre todo escribir cartas), aunque también le diera tiempo a dar a la imprenta muchas obras; algunas de ellas de un interés extraordinario para los españoles de su tiempo.

Juan Pablo Fusi en su obra *Pensar España. En torno al pensamiento español del siglo XX*. nos da una breve pero buena referencia de la figura, vida y obra de Gerald Brenan. Nos dice Fusi que Brenan vivió en España buena parte de su vida, primero en Yegen (en la Alpujarra granadina) y posteriormente, de 1934 a 1936 y de 1953 a 1970 en Churriana, casado ya con la escritora

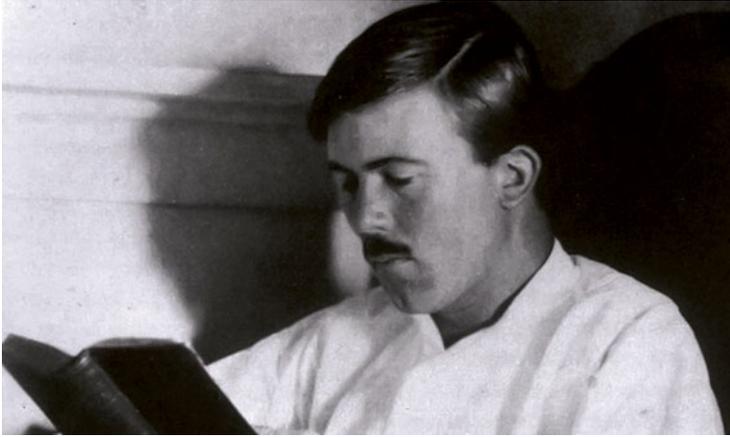


LA CARTA DE GERALD BRENAN.

norteamericana Gamel Woolsey, que se enamoró de España desde que llegó por primera vez a ella y de 1970 hasta 1987, en Alhaurín el Grande, donde murió.

Juan Pablo Fusi nos dice que Brenan fue, ante todo, «...un inglés expatriado que se estableció en Yegen porque quería ser escritor, huir de una vida, la inglesa, y un medio familiar, el propio, que no le gustaban y llevar una vida real, libre y no limitada por ningún tipo de convenciones sociales (trabajo, empleo, dinero, matrimonio...); porque la vida en España era lo suficientemente barata para permitirle vivir de la escasa renta que le correspondía por designación familiar —su padre era militar— y como excombatiente (pese a su ruptura con la tradición militar paterna, Brenan luchó cuatro años durante la I Guerra Mundial y obtuvo la Cruz de Mérito Británica y la Cruz de Guerra Francesa).»

Y sigue diciéndonos Fusi que «...Brenan no vino, pues, a España ni fascinado por la historia o por la tradición y el pintoresquismo españoles



GERALD BRENAN (1894-1987).

ni interesado en la vida, la lengua, el paisaje o la sociedad. Aunque vivió aquí gran parte de su vida, escribió siempre en inglés y para el público inglés. Leyó preferentemente literatura inglesa; estudió la literatura clásica española, sobre la que en 1951 escribió su libro *The Literature of the Spanish People*» y en 1973, en colaboración con Linda Nicholson, una biografía de San Juan de la Cruz (sobre la que volveremos), pero no se interesó realmente por la literatura contemporánea del país.

Puede decirse que no fue un hispanista a la manera clásica, es decir, aquel que convierte a España en la exclusiva materia de su estudio porque está predispuesto a ello. Más si no lo fue de entrada, sí que, de alguna manera, acabó siéndolo, pues aparte de los ya dichos, escribió un libro, que se haría famoso, sobre su estancia en el pueblo de Yegen, titulado *Al Sur de Granada* y otros dos libros de tema español y de capital importancia: *El laberinto español*, publicado en inglés en 1943 y traducido al español por la editorial Ruedo Ibérico en 1962. Es un intento de desentrañar las causas profundas de la Guerra Civil en España, estudiando el periodo que discurre desde 1874 hasta 1931; esta obra estuvo durante mucho tiempo prohibida en España.

No debemos olvidar tampoco *La faz actual de España*, y que trataba de la impresión profun-

da que, a su vuelta tras la Guerra Civil, le había producido el país y al que quiso ver con sus luces y sus sombras.

Salvo quizá su amistad con Julio Caro Baroja, cuya familia tenía casa en Churriana en la parte baja de la barriada, cercana a la pista de aterrizaje del aeropuerto, no cultivó muchas amistades con españoles y en sus casas de Yegen y Churriana recibía a amigos, mayormente ingleses. Le visitaron con frecuencia los diferentes componentes del «Grupo de Bloomsbury» como Virginia Wolf, Dora Carrington o E.M. Forster entre otros.

Mas a pesar de ello, nos sigue diciendo Fusi de Brenan, que «...encontraba a los ingleses razonables e irónicos pero reprimidos y limitados, no podría vivir más que en Andalucía, en pueblos modestos de Granada y Málaga (Sevilla, por ejemplo, nunca le interesó), como los citados Yegen, Churriana y Alhaurín: le ganó un país y sobre todo la gente local, sencilla, de los pueblos andaluces, que se le antojaba un país extrovertido, expresivo, espontáneo y lleno de vitalidad (aunque, como escribiría en *La faz actual de España*, con su lado oscuro en el alma: manifestaciones de crueldad y violencia, ideas de muerte, melancolía y desdén por la vida).»

Pero volvamos a la carta y a la biografía de San Juan de la Cruz. Había precedido a ésta un intento de biografía de Santa Teresa de Jesús que, tras algunas estancias en Ávila y varios años de trabajo, abandonó. La versión inglesa de la biografía de San Juan apareció en 1973 y en noviembre del año anterior, en el prefacio de la obra, Gerald Brenan había escrito: «San Juan de la Cruz fue el primer poeta español que leí al ir a vivir a España. Al parecer, por aquel entonces no era muy conocido ni apreciado, excepto como místico, pues no pude encontrar ninguna edición suelta de sus versos y tuve que leerlo en la edición de Autores Españoles de los poetas líricos de su siglo, en tipografía diminuta y casi ilegible y papel de mala calidad. Pero la impresión que me causó fue enorme. Me pareció que ningún poeta de ningún otro país había alcan-

zado unas cimas tan altas de expresión líricas, y esa es una opinión que todavía hoy mantengo.»

No olvidemos que, como él mismo escribió en su obra *Memoria personal* y lo he dicho antes, se instaló en su casa de Yegen el 13 de enero de 1920 y la biografía sobre San Juan de la Cruz aparece en 1973; es decir 53 años más tarde. No es pues un fruto de improvisación, sino de una decantación de su actitud hacia la poesía y los escritos del santo.

Ya he dicho que recibir la carta del autor inglés fue para mí muy importante y supuso un giro en la visión que hasta entonces había tenido del mundo de los pájaros sobre el que estaba intentando poetizar. Pasar de Saint John-Perse a San Juan de la Cruz exigía hacer un recorrido muy largo; cambiar completamente de perspectiva. Y lo hice pues, aunque conocía con una cierta profundidad la obra de San Juan de la Cruz, los comentarios de Gerald Brenan me abrían una ventana a otro paisaje y a otra manera de contemplarlos.

En el poeta antillano la realidad en sí es todo y, si sabemos mirarla, es decir, hacerla profundamente nuestra, en ella el mundo entero se puede transformar en materia poética. Las montañas, los desiertos, los mares y las nieves, las caravanas avanzando lentamente en las arenas brumosas de los espejismos, las culturas antiquísimas, los graves magistrados, las muchachas de tez bronceada, los dioses de todos los cielos, las tormentas de agua y las de arena, todo, todo es asumido por el hombre que siente como su patria se ha ido ensanchando, abriéndose a una realidad total que supera todas las geografías y todas las banderas.

Capacidad poética de lo real, que es cantado o elevado a los altares de las más bellas letradas, hasta poder convertir el lenguaje de los científicos en lenguaje poético y hacerlo, asimismo, con la visión artística del tema como Saint John-Perse lo hizo con los pájaros pintados por George Braque, que él transformó en palabras; entreverando todo ello con sus conocimientos científicos ornitológicos.



IMAGEN SIMBÓLICA.

¡Qué diferencia más grande existía entre la posición del poeta antillano con la evocación de la obra de San Juan a que la carta de Brenan me condujo!

En San Juan de la Cruz todo era símbolo, y quiero decir con ello, que era lo que era y mucho más de lo que era.

Quizá en este punto no sea baladí aclarar en qué sentido utilizo aquí la palabra *símbolo* y para ello acudiré a una obra ejemplar de un filósofo que nos dejó demasiado pronto, Eugenio Trías; me refiero al texto titulado *La edad del espíritu*. Nos dice el filósofo que «el símbolo es una unidad (symbólica) que presupone una escisión. En principio se hallan desencajadas en él la forma simbolizante, o aspecto manifestativo del símbolo (dado a visión, a percepción, a audición) y aquello simbolizado en el símbolo que constituye su horizonte de sentido».

Y, más claramente aún, Trías nos dice que «...símbolo era, en su origen, una contraseña: una moneda o medalla partida que se entregaba como prenda de amistad o de alianza. El donante quedaba en posesión de una de las partes. El receptor disponía sólo de una mitad que en el futuro podía aducir como prueba de alianza con

solo hacer encajar su parte con la que poseía el donante. En ese caso se arrojaban las dos partes a la vez, con el fin de ver si encajaban. De ahí la expresión *sym-bolon*, que significa aquello que se ha lanzado conjuntamente.»

En poesía (aparte de la experimental y de la por nosotros llamada «de vanguardia») lo simbólico se constituye por elevación del mundo real y aquello de que el poema trata en apariencia, es elevado a un estadio superior donde las palabras adquieren lo que el filósofo Trías denomina, un nuevo *horizonte de sentido*. Allí donde los significados superan y saltan por encima de lo que usualmente significan.

La obra poética completa de San Juan de la Cruz, breve por otra parte, es un trabado conjunto de poesía simbólica pues en ella el lenguaje parece describir una cosa para, si se profundiza y lee adecuadamente, apreciar que está tratando de otra; ya que sus palabras, que en sus versos se transforman en *palabras sustanciales*, conducen a otros territorios del conocimiento que aquellos a que nos lleva el lenguaje común. Veamos, como ejemplo de lo que digo, el poema titulado *Canciones en que canta el alma*. Se vale el Santo de un episodio de cetrería y en la que podemos apreciar como el alma y el objeto de su búsqueda se funden en una sola cosa; es el último grado de lo místico, la vía unitiva. El poema de San Juan de la Cruz, en su primera estrofa dice así:

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.¹

Creo que la metáfora de la unión, la fusión diríamos con más propiedad, del cazador y lo cazado es una muy bella manera de expresar, aquí sí, el estadio superior del espíritu, la identificación plena entre Dios y el alma, la unión mística.

Esa imagen de fusión aparece también en uno de los poemas finales de mi libro *De los que frecuentan las alturas* que, en sus últimos versos dice:

El último sentir
que le es posible
al alma reducida
a sencilla vereda
se confunde con ellos
y a la caza da alcance
y pues la alcanza
en lanza singular ya se convierte
y al aire de su vuelo
en ave se transforma
también, en quién más puede.²

Llegado a este momento del texto creo debemos preguntarnos por qué sea el misticismo y cómo llega a alimentar el discurso poético. Acudamos para ello a uno de los grandes poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX que fue, además, un magnífico ensayista y estudioso del fenómeno místico; me refiero a José Ángel Valente, que hace ya años que no nos acompaña en el camino de la vida. Escribió un clarificador ensayo sobre Miguel de Molinos, el religioso español fundador del *quietismo*, que murió en los sótanos de las cárceles de la Santa Inquisición, en Roma, el 21 de diciembre de 1696.

Nos dice Valente: «La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarlos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar. Cabría decir, en este sentido que el místico se sitúa paradójicamente entre el silencio y la locuacidad. Esta afirmación que, a primera vista puede parecer excesiva, no lo es si el fenómeno se analiza en profundidad o si se piensa que incluso está explícitamente formulada desde la propia tradición mística.»

En efecto, el anónimo inglés de *The cloud of unknowing* (*La nube del no saber*) declara: «Porque el silencio no es Dios ni la palabra es Dios (...) Dios está oculto entre ambos».

También La Cábala nos habla de la búsqueda de Dios entre los intersticios que dejan las letras en determinadas palabras.

Y sigue diciendo Valente: «En su descenso sobre el lenguaje, la experiencia del místico

arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de máxima tensión, al punto en que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez.»

Atendamos a lo que nos dice el poeta gallego. Nos habla del estar a las orillas de un vacío, incallable e indecible. Parece imposible mantener al tiempo una y otra cosa ¿Cómo es que en la expresión mística nos vemos obligados a decir aquello que no puede ser dicho? Tensionando el lenguaje hasta arrancarle lo que oculta, acudiendo a su raíz, a su centro más interior. Por eso el poeta acude al decir místico como fuente en la que saciar su sed para poder arrancar lo sustancial a las palabras.

Pero la cosa se complica aún más cuando, a lo lejos, oímos el eco de Heidegger que afirmó que «...el hombre actúa como si fuera el creador y dueño del lenguaje, cuando éste es su señor... /... Pues de hecho es el lenguaje el que habla.»

Y es el propio filósofo alemán el que nos dice que «...El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de su morada...»

Si Heidegger lleva razón y creo que la lleva, el místico se entrega al lenguaje en la confianza de que su noche oscura ha de encontrarla, y superarla, a través de las palabras, ante las que debe ponerse en actitud de escucha pues le acabarán hablando; de una u otra manera le hablarán y le ayudarán a decir lo que parecía que con ellas no podía ser dicho. Y así habitará el lugar donde palabra y silencio se hacen uno.

Y (pues pertenecemos a la tradición cristiana) también podríamos preguntarnos si el misticismo es un acontecer eminentemente cristiano y para respondernos sobre ellos bástenos con acudir al iluminador texto de María Zambrano titulado *San Juan de la Cruz*: «De la noche oscura a la más clara mística y en el que nos dice: Al místico el cristianismo le ha sobrevenido (...) El místico no es problema netamente cristiano y tal vez lo que sea problema es cómo existe una mística cristiana (...) La cuestión de la mística no coincide con la cuestión cristiana.»

Este es un concepto clave que debemos retener. Porque lo místico no tiene por qué ser necesariamente el fruto de una actitud religiosa formal y, mucho menos, de una actitud religiosa ortodoxa. Las Iglesias, y digo esto con pleno respeto, en el fondo desconfían de la actitud mística porque el camino eclesial para llegar a Dios lo determina la propia Iglesia, la que sea, mientras que el místico atraviesa su noche oscura en la más plena soledad para llegar a la unión con Dios, cuando llega. Y en este punto nos resulta esclarecedor constatar que uno de los títulos del Papa es el de Sumo Pontífice, es decir, el sumo hacedor de puentes, el que construye el singular camino que ha de seguir el alma para llegar a Dios. Pero el místico sabe que la noche oscura está totalmente impregnada de soledad, inmersa en ella; aunque en sí el recorrido místico y el religioso tengan una almendra común; aquella a la que José Ángel Valente llamó *la metáfora del corazón*.

Otro elemento de capital importancia es el de determinar cuál sea la naturaleza del hecho místico y acudiremos para ello a las palabras del propio Miguel de Molinos, cuando en la nota *A quien leyere* de su *Guía espiritual* nos dice que: «... La ciencia mística no es de ingenio, sino de experiencia; no es inventada, sino probada; no leída, sino recibida, y así es segurísima y eficaz, de grande ayuda y colmado fruto.»

Y es que desde que en el pensamiento de los hombres se instaló con aire excluyente y potente soberbia una divinidad maravillosa, la diosa razón, nos abrimos a una concepción del mundo que fue capaz de generar el que hemos dado en llamar método científico, al que se quiere convertir en la única vía de certeza. Desde ese momento ciertas otras formas de conocimiento decayeron, fueron despreciadas como pertenecientes a estadios anteriores del espíritu. Y así el mito se asemejó al cuento, como perteneciente a la edad infantil del pensamiento y el saber místico quedó relegado a ciertos estados alterados de conciencia, rayanos en la enfermedad mental.

A mi entender es ese un grave error, pues saber cómo funciona nuestra mente no quiere decir que alcancemos a saber por qué funciona. Y así, hoy, estamos en condiciones de afirmar que ciertos fenómenos cuánticos suceden, pero no sabemos por qué ocurren; racionalmente no son explicables, pero desde la razón hemos de aceptar su realidad.

El concepto clásico de razón, y llamamos así al que proviene de la Ilustración, es muy pobre, muy limitado, pero la poesía y otras admirables formas de intuición (que no tienen por qué ser «científicas»), nos abren muchas ventanas y desde ellas podemos ver que el campo está florecido y que esas flores tienen unos colores que de otra forma no somos capaces de ver. Es esa misma poesía que nos transporta al otro lado del espejo, allí donde las palabras recuperan su niñez y se alzan a lo más alto. La citada María Zambrano nos hablaba de la *razón poética*; no debemos desecharla.

Permítanme ahora volver a la carta que recibí de Gerald Brenan. Él tenía aún frescos en su memoria los estudios que había ido haciendo sobre la obra y vida de San Juan que publica en 1973 pues la carta que recibí es de 1978. Nada más que habían transcurrido cinco años. Habla en ella de un libro del Santo que, al parecer, no llegó a nosotros, titulado *Propiedades del pájaro solitario*. Estudios más recientes llevan a pensar que ese libro no fue escrito nunca como tal, aunque la referencia a ese pájaro que vuela alto y solo sí que nos aparece en un conjunto de pequeños textos y recomendaciones que agrupó bajo el título de *Avisos y sentencias espirituales*. Las propiedades de esa ave singular son descritas así:

«...Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.

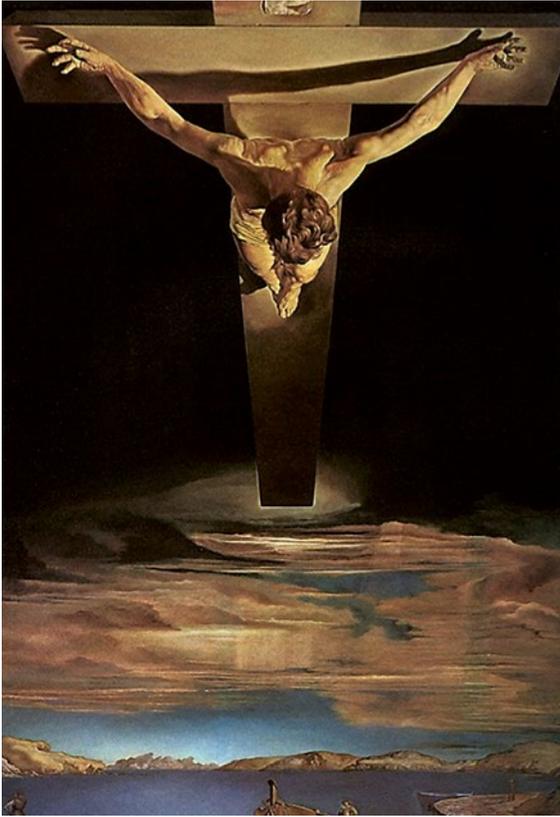
Las cuales ha de tener el alma contemplativa: que se ha de subir sobre las cosas transitorias no haciendo más caso de ellas que si no fuese, y ha de ser tan amiga de la soledad y silencio, que no sufra compañía de otra criatura; ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo, correspondiendo a sus inspiraciones, para que, haciéndolo así, se haga más digna de su compañía; no ha de tener determinado color, no teniendo determinación en ninguna cosa, sino es lo que es voluntad de Dios; ha de cantar suavemente en la contemplación y amor de su Esposo.»

Este *Aviso espiritual* es un claro ejemplo de lo que, en este contexto, hemos referido antes como lenguaje simbólico. El primer párrafo es meramente descriptivo de una idealizada visión de las circunstancias físicas de ese pájaro solitario, pero es en el segundo párrafo donde se nos da la clave intencional. Donde hallamos el *horizonte de sentido* desde el que hay que abordar la comprensión de aquellas cinco propiedades del pájaro solitario.

• • •

El ciclo en el que es pronunciada la conferencia que da origen a este texto, que con sabia mano y mejor saber dirigió el profesor don Alfredo Alvar se tituló *Huellas de España* y trata de las huellas dejadas por nuestros antepasados en todo el planeta, describiendo hechos históricos concretos, realizaciones científicas y las abstracciones intelectuales de los que nos precedieron.

Considerando a la mística española como uno de los más elevados lugares a los que ha sido capaz de alzarse el espíritu, debemos señalar que la mística de los autores españoles no tiende al conocer filosófico y así es natural que ocurra si parte, como hace, de considerar a la mística como un saber de experiencia y no de ciencia y como un saber iluminado. La filosofía habla y busca desde la razón entendida a la manera clá-



IZQUIERDA: SALVADOR DALÍ. CRISTO DE SAN JUAN DE LA CRUZ. DERECHA: SAN JUAN DE LA CRUZ. DIBUJO AUTÓGRAFO.

sica, no así el saber místico, que deambula por otros caminos, unas vías no irracionales, pero sí fundamentadas en un más amplio y dilatado concepto de razón, una muy especial *biperrazón*. Qué y cómo opera el saber místico nos lo dice el propio San Juan de la Cruz muy bellamente en el poema al que titula:

Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación

*Entréme donde no supe,
y quedéme no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.*

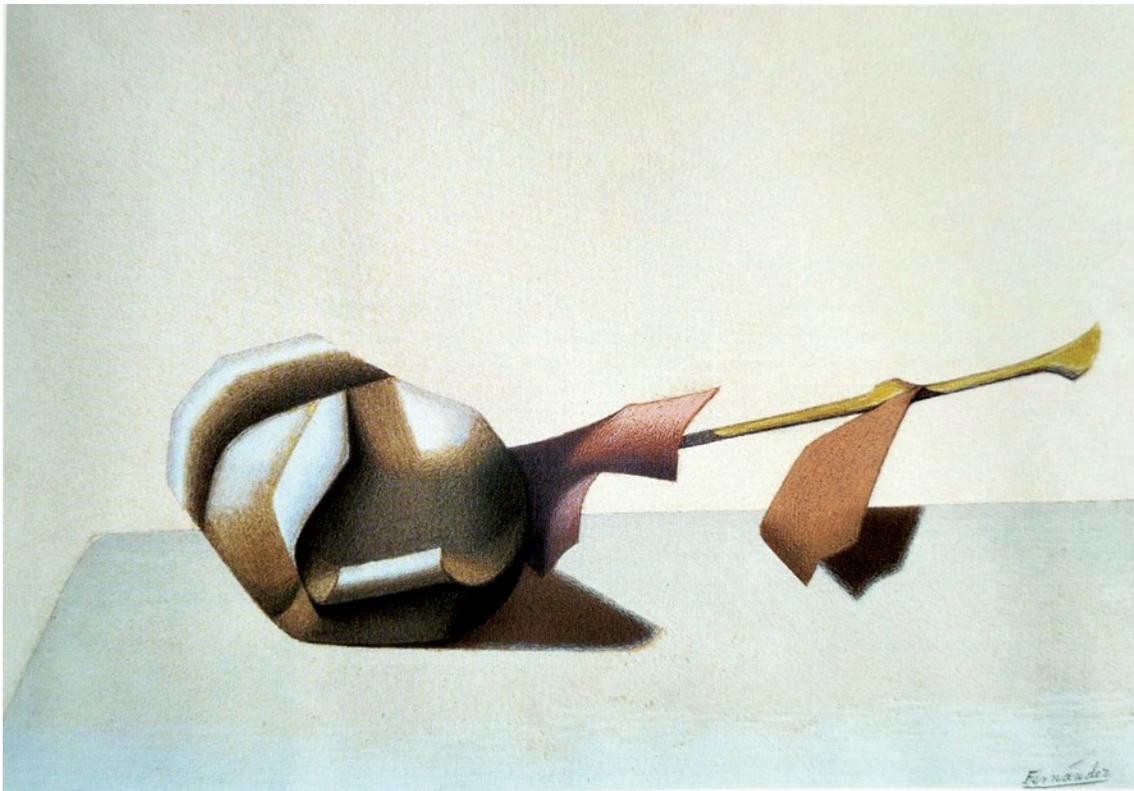
Yo no supe dónde entraba,
pero, cuando allí me vi,
sin saber dónde me estaba,
grandes cosas entendí,

no diré lo que sentí,
que me quedé no sabiendo
*toda sciencia trascendiendo.*³

En nuestro Santo la intensidad del lenguaje poético es tal que se transforma en decir místico. Y me refiero especialmente a su poesía, no tanto a sus Tratados, o sea a los comentarios explicativos / teológicos que el autor hace sobre sus propios versos. La poesía tiene una capacidad de concentración, una destilación de los significados que, en el poema, las palabras, olvidan su valencia usual para transmutarse en *palabras sustanciales*.

Y ahora una curiosidad que nos sirva para distender un tanto la lectura de este texto.

Es tradición que esta imagen de Cristo se le apareció a nuestro Santo en una situación de



LUIS FERNÁNDEZ (1900-1973). ROSA.

éxtasis y que la pintó de modo casi automático cuando aún la tenía fijada en la retina. Esta imagen se conserva en el Convento de la Encarnación de Ávila. Es de muy pequeño tamaño, unos escasos centímetros y fue conocida por Salvador Dalí. Esa imagen fue trasladada a su pintura, aunque con una leve variación de la posición del contemplador. Tituló a su obra *Cristo de San Juan de la Cruz*, un óleo de grandes dimensiones que hoy se encuentra en el museo de Glasgow y es universalmente conocido. A final de 2023 esta obra ha sido temporalmente cedida y ha podido ser vista en España.

Vamos a ir concluyendo este texto no sin evocar que el saber místico tiene ansia de vacío, que quiere recorrer el camino de la nada, sumergirse en ella, hacerse ella (anonadarse); pues solo así alcanzará a Dios y se unirá a él. El Maestro Eckhart, que vivió entre 1260 y 1328 y que, con sus seguidores Suso y Taulero, fueron integrantes de la *mística renana*, hizo una afirmación tan rotunda que fue tachada de herética, por lo que fue perseguido por los Tribunales de la Inquisición. Escribió Eckhart: «... Los que no

son semejantes a nada, solo ellos son semejantes a Dios. Nada es semejante al ser de Dios, en él no hay imagen ni forma. A las almas que le son semejantes en esa manera, el Padre les da por igual y no las priva de nada.»

Esa ansia de vacío, esa necesidad de penetrar el corazón sagrado de la nada, también lo siente el fraile Juan de la Cruz cuando en uno de los diagramas que dibujaba para aquellas monjas a las que aconsejaba espiritualmente, refiere así: «Senda del Monte Carmelo camino de perfección, nada, nada, nada, nada, nada, nada y aún en el monte nada.»

Me voy acercando al final y lo haremos con la imagen de una flor y con cómo ella ha servido para determinar ese conocimiento sin tiempo ni lugar a que el saber místico ha aspirado en todas las épocas. Se trata de una obra plástica, casi metafísica, de un artista español, pintor de pintores, del siglo XX, Luis Fernández.

Angelus Silesius, en el siglo Johannes Scheffler, médico de profesión y nombrado como «el último de los místicos alemanes» (vivió de 1624 a 1677) y que tiene un libro de máximas espirituales

titulado *Peregrino querubínico*, también nombrado como *Peregrino querúbico*, escribió: «...La rosa no tiene por qué, florece porque florece, no se presta atención a sí misma, no pregunta si la ven.»

Juan Ramón Jiménez, en brevísimo pero memorable poema, dejó escrito: «No le toques ya más, que así es la rosa.»

Y LA CONCLUSIÓN

Uno de los más grandes filósofos del pasado siglo, que instaló el pensamiento en cotas de clarividente transparencia por haber realizado una radical y profunda inmersión en el lenguaje, analizándolo como muy pocos antes lo habían hecho, al convertir el mismo en materia de su filosofar, Ludwig Wittgenstein, en su *Tractatus logico-philosophicus* hace dos afirmaciones incontestables; la última de ellas usada y abusada hasta la extenuación, pero irrefutable y de las que me valdré para terminar:

6.522: «Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo; esto es lo místico.»

7: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.»

Pues eso. ●

NOTAS

- 1 El poema en su integridad se reproduce en el apartado de bibliografía al final de este texto. Todos los poemas de San Juan de la Cruz pertenecen a las Obras Completas editadas por la B.A.C., de Lucinio Ruano de la Iglesia, Carmelita Descalzo, en su Undécima Edición. Madrid, 1982.
- 2 También se reproduce el poema en su integridad en el apartado de bibliografía.
- 3 También se reproduce el poema en su integridad en el apartado de bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA

Guía Espiritual. Defensa de la Contemplación, de Miguel de Molinos. Con un ensayo sobre Miguel de Molino de José Ángel Valente. Colección Rescate Textual, Barral Editores, 1974. Barcelona.

Peregrino Querubínico. Epigramas y Máximas Espirituales para llevar a la contemplación de Dios. De Ángelo Silesio. Ediciones de la Tradición Unánime. José J. Olañeta, Editor, 1985. Palma de Mallorca. Existe una edición posterior, con el nombre de Peregrino Querubínico en Ediciones Siruela.

La Nube del No-Saber y el Libro de la Orientación Particular. Anónimo Inglés del Siglo XIV. Cuarta edición. Ediciones Paulinas. 1981. Madrid.

Tractatus Logico-Philosophicus, Ludwig Wittgenstein. Versión española de Enrique Tierno Galván. Alianza Universidad, Cuarta Edición, 1980.

El fruto de la nada. Maestro Eckhart. Traducción de Amador Vega Esquerria. Ediciones Siruela. Segunda edición. Madrid, 1999.

3 POEMAS COMPLETOS

I

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.
Para que yo alcance diese
a aqueste lance divino,
tanto volar me convino
que de vista me perdiese;
y, con todo, en este trance
en el vuelo quedé falto;
más el amor fue tan alto,
que le di a la caza alcance.
Cuando más alto subía
deslumbróseme la vista,
y la más fuerte conquista
en oscuro se hacía;
más, por ser de amor, el lance,
di un ciego y oscuro salto,
y fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance,
Cuanto más alto llegaba
de este lance tan subido,
tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba;
dije; no habrá quien alcance;
y abatíme tanto, tanto,
que fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.
Por una extraña manera
mil vuelos pasé de un vuelo,
porque esperanza de cielo
tanto alcanza cuanto espera;
esperé solo este lance
y en esperar no fui falto,
pues fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

II

Pájaro en la luz,
al aire pájaros
que muestran en la corriente
helada de la altura
su destino final.
Se yerguen únicos
al contemplado vuelo
y el suelo no desdeñan
en referencia oscura
de sus horas mayores.
Todo es lo que es,
lo que rodea esta suerte
de estar llamada vida,
se afana en conseguir
lo que ya tiene
el pájaro en la luz
en tanto vuela.
El último sentir
que le es posible
al alma reducida
a sencilla vereda
se confunde con ellos
y a la caza da alcance
y pues la alcanza
en lanza singular ya se convierte
y al aire de su vuelo
en ave se transforma
también, en quién más puede.

III

*Entréme donde no supe,
y quedéme no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.*

Yo no supe dónde entraba,
pero, cuando allí me ví,
sin saber dónde me estaba,
grandes cosas entendí;
no diré lo que sentí,
que me quedé no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

De paz y de piedad
era la sciencia perfecta,
en profunda soledad
entendida vía recta,
era cosa tan secreta,
que me quedé balbuciendo,
toda sciencia trascendiendo,

Estaba tan embebido,
tan absorto y ajenado,
que se quedó mi sentido
de todo sentir privado,
y el espíritu dotado
de un entender no entendiendo
toda sciencia trascendiendo.

El que allí llega de vero
de sí mismo desfallece;
cuanto sabía primero
mucho bajo le parece,
y su sciencia tanto cresce,
que se queda no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Cuanto más alto se sube,
tanto menos se entendía,
que es la tenebrosa nube
que a la noche esclarecía;
por eso quien la sabía
queda siempre no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Este saber no sabiendo
es de tan alto poder,
que los sabios arguyendo
jamás le pueden vencer,
que no llega su saber
a no entender entendiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Y es de tan alta excelencia
aqueste summo saber,
que no hay facultad ni sciencia
que le puedan emprender;
quien se supiere vencer
con un no saber sabiendo,
irá siempre trascendiendo

Y si lo que queréis oír,
consiste esta summa sciencia
en un subido sentir
de la divinal Esencia;
es obra de su clemencia
hacer quedar no entendiendo,
toda sciencia trascendiendo.

APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE ÁLVARO SIZA

Ángel Asenjo Díaz

INTRODUCCIÓN

Todos los años, cuando pensamos elegir una personalidad relevante del panorama de la arquitectura actual para la difusión de este bello arte en nuestro Anuario, nos planteamos elegir a un arquitecto por algún hecho o causa acontecida en el año, que nos motiva a realizar el artículo por el que repasamos su vida y su obra.

Este año hemos elegido a Álvaro Siza, con motivo de la celebración del noventa aniversario de su nacimiento, lo que consideramos meritorio porque a su edad continúa en la arquitectura, inmerso con la misma dedicación e ilusión que cuando inició sus primeros trabajos, sin que se pueda percibir en su obra, en forma alguna, un decaimiento conceptual o formal en lo que proyecta. Más bien apreciamos todo lo contrario, una inagotable y progresiva renovación del lenguaje de su arquitectura, que no nos deja de sorprender por el mantenimiento de sus determinantes esenciales, como son la grandeza y la humildad, y que, aunque parezcan conceptos antagónicos, en la persona de Álvaro Siza se pueden dar simultáneamente de forma excepcional.

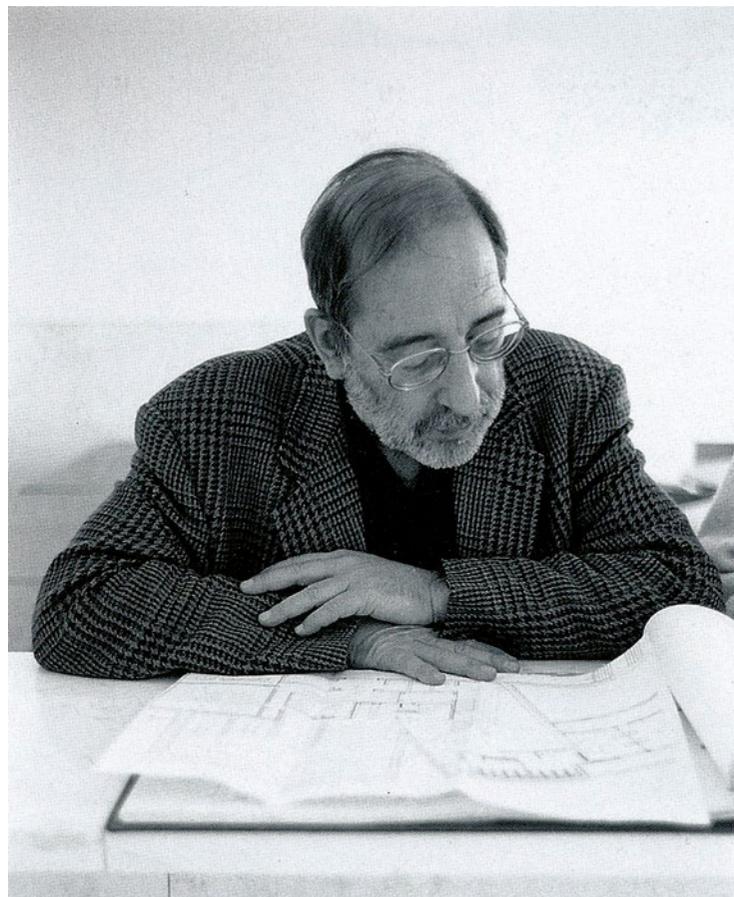
En la actualidad, pocos arquitectos contemporáneos gozan del prestigio, la autoridad y, sobre todo, del respeto a su obra. La honesta coherencia de toda la obra de Álvaro Siza es indiscutible y sus méritos son incuestionables. El reconocimiento de su obra es ampliamente reconocido, como queda demostrado por los múltiples premios obtenidos, entre los que destaca el Premio Pritzker, que le fue concedido en 1992. Este premio es el máximo galardón que puede recibir un arquitecto, es como el Premio Nobel de la Arquitectura, y para cuya concesión el jurado dijo: «La arquitectura de Álvaro Siza es un placer para los sentidos y enaltece el espíritu.

Cada línea y cada curva están dispuestas con habilidad y pulso firme. Como las de los primeros arquitectos modernos, sus formas, moldeadas por la luz, poseen una simplicidad engañosa: son honestas. Resuelven los problemas arquitectónicos de forma directa. Si se necesita sombra, Siza proyecta un plano en voladizo para proporcionarla. Si quieres tener vistas, hace una ventana. En sus edificios, las escaleras, rampas y paredes parecen estar dispuestas de antemano. Sin embargo, cuando se examina de cerca, esa simplicidad se revela como una gran complejidad. Existe una sutil maestría bajo lo que aparentemente son creaciones naturales. Parafraseando al propio Siza, su arquitectura es una respuesta a un problema, una situación en transformación en la que él participa».

De esta exposición del presidente del jurado puede deducirse claramente que los miembros del jurado profundizaron en el conocimiento de la obra arquitectónica de Álvaro Siza, pues solo así se puede sintetizar este breve párrafo que explica magistralmente la forma de concebir, entender y desarrollar la arquitectura de este gran arquitecto, que, de una forma aparentemente simple, supera las influencias que pudiera haber tenido inicialmente su obra, gracias a una sensibilidad estética específica tanto sobre el contexto rural como del urbano al que pertenece. Su veneración por el lugar y su respeto al contexto se pone de manifiesto en sus proyectos, cuyo origen lo encontramos en las piscinas públicas y en los conjuntos de viviendas sociales, que proyectó en sus inicios profesionales. A partir de estos ejercicios podemos llegar a definir su arquitectura como una actuación de transformación, más que como una actuación de creación y/o de intervención.

La obra de Álvaro Siza, con independencia de que partiera de un entendimiento vernaculista de la arquitectura, tiene una clara vocación internacional, pero sin obviar, de forma simultánea, que la ejecutada en su país es la más intrínseca a su personalidad, lo que se ratifica por el hecho de que sus proyectos iniciales parecen haber estado siempre en el lugar en que han sido construidos. Proyectos resueltos con una arquitectura discreta y modesta, que procura respetar el lugar y el contexto, lo que es el rasgo más destacable de sus trabajos y lo que le hizo merecedor de la concesión del Premio Pritzker. De este aspecto, que es quizás el rasgo más influyente de su obra, deberíamos aprender todos los arquitectos.

Su arquitectura se caracteriza sobre todo por su capacidad para captar las singularidades del lugar. Para Siza, el inicio de todo proyecto comienza a partir del conocimiento del lugar, buscando en él las respuestas necesarias para encontrar la conformación de la obra arquitectónica, lo que, en primer lugar, traslada a su configuración exterior y, posteriormente, intenta trasponer al espacio interior de la misma, proponiendo un diálogo entre los espacios creados, sus circulaciones internas y externas y sus referencias exteriores e interiores, lo que sin lugar a duda enriquece notablemente su arquitectura. La estrategia proyectual la lleva a efecto desde una clara economía de medios, a través de una producción de esquemas y de invariantes sobre la organización espacial. De esta forma, Álvaro Siza ha conseguido proyectar una arquitectura resuelta con un lenguaje propio, reflejo de su personalidad, que, más allá de los estilos del momento, constituye una respuesta singular que permite diferenciar claramente sus obras. En un principio, sus proyectos se perciben sin apreciar realmente la complejidad conceptual que encierra cada uno de ellos, pues desde la sabiduría y la síntesis este gran arquitecto resuelve sus obras como una arquitectura aparentemente sencilla; pero, más bien, es todo lo contrario, su arquitectura alberga una extrema complejidad.



ÁLVARO SIZA.

ORÍGENES Y PRIMERAS OBRAS (1965-1982)

Álvaro Siza Viera nació en 1933, en un pequeño pueblo costero llamado Matosinhos, en la parte norte de Portugal, cerca de Oporto. Estudió en un instituto local de la ciudad portuguesa para, posteriormente, matricularse en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, donde inició su formación como arquitecto en 1949 por indicación de su padre, después de convencerle para desechar su vocación inicial por la escultura. En 1954 inició sus estudios superiores en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Oporto, y en 1955 comenzó sus prácticas profesionales con el joven arquitecto Fernando Távora, quien aportó ideas innovadoras a la enseñanza de la arquitectura y cuya influencia fue determinante para reafirmar su vocación arquitectónica. Con Távora colaboró hasta 1958, año en el que inició su andadura profesional de forma independiente.



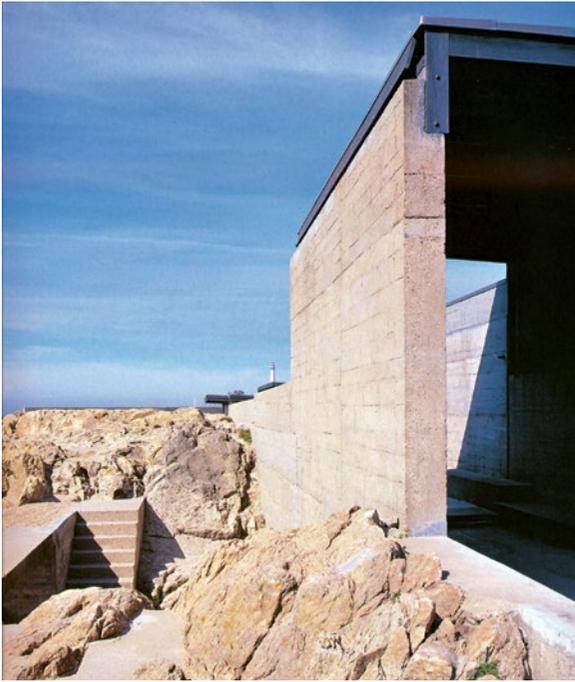
RESTAURANTE DA BOA NOVA (1958-1962).

En el indicado año 1955, Fernando Távora realizó un meticuloso y exhaustivo estudio de la región del río Miño, en el que intervienen múltiples colaboradores y estudiantes, y entre los que colaboró el propio Álvaro Siza. El trabajo fue publicado en 1961 con el título *Arquitectura Popular em Portugal*. Como profesor asistente, Fernando Távora también desempeñó un papel crucial en la transmisión de nuevas ideas a sus alumnos, alejándolos de las tendencias eclécticas reinantes en la Escuela de Arquitectura de Oporto y creándoles inquietudes por la nueva arquitectura que se estaba realizando en el mundo.

Después de realizar el Proyecto de Fin de Carrera sobre una Casa en el Mar, redactado muy a la manera de Marcel Breuer, Álvaro Siza, bajo la influencia de Fernando Távora, comenzó a acercarse a posiciones neovernáculas, casi brutalistas, entre los años 1955 y 1958. Tras terminar la carrera, se planteó continuar los estudios, realizando estudios más especializados durante

seis años más, con lo que terminó sus estudios en 1965, cuando llevaba siete años trabajando con otros arquitectos y ya había construido una decena de edificios. En el año 1966, un año más tarde de conseguir el título superior de Arquitecto, consigue una Cátedra en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Oporto.

En su obra inicial, y con independencia de los conceptos formales y estilísticos que pudo enseñarle Távora, la influencia de la obra de Alvar Aalto resulta patente, siendo especialmente relevante en el proyecto del Restaurante da Boa Nova en Leça da Palmeira (1958-1963), en el que los podios escalonados que suben hasta el restaurante están altamente influenciados por la obra aaltiana. En este proyecto, además de en el uso de la madera, Siza pone un gran énfasis en el tratamiento del entorno. Por aquel entonces, Portugal era un país aislado gobernado por una dictadura, y en el que no se produjo un cierto aperturismo político hasta 1968, cuando a la generación de Álvaro Siza se le permitió salir



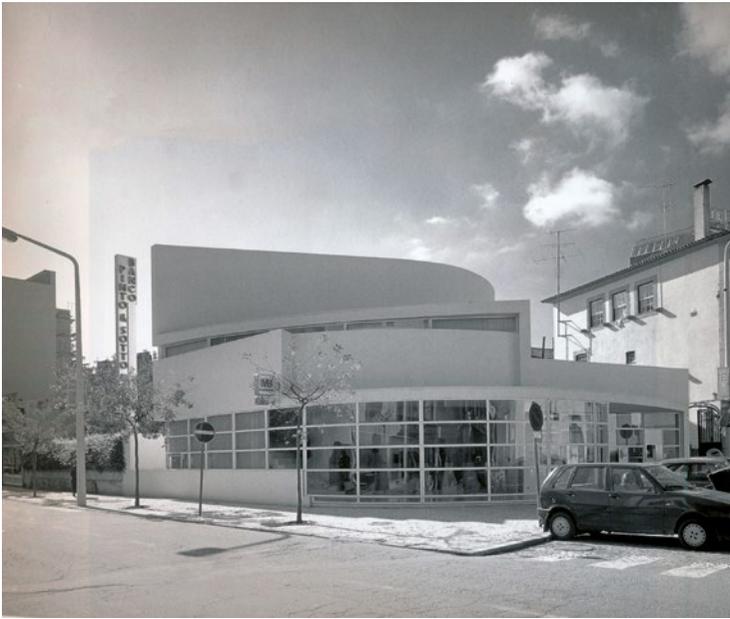
PISCINA DAS MARÉS EN LEÇA DA PALMEIRA (1961-1966).

libremente al extranjero. Entonces él, junto con algunos compañeros de la Escuela de Arquitectura, viajaron al norte de Europa, en especial a los Países Bajos, Suecia y Finlandia, dedicando buena parte de este primer periplo al extranjero al conocimiento de la obra de Alvar Aalto. Este viaje reafirmó su gran interés por la obra del arquitecto finlandés, y le generó una serie de inquietudes que fue desarrollando en paralelo a su estancia en el estudio de Fernando Távora, y que le ayudaron a resolver sus primeras obras, especialmente las realizadas entre 1957 y 1970.

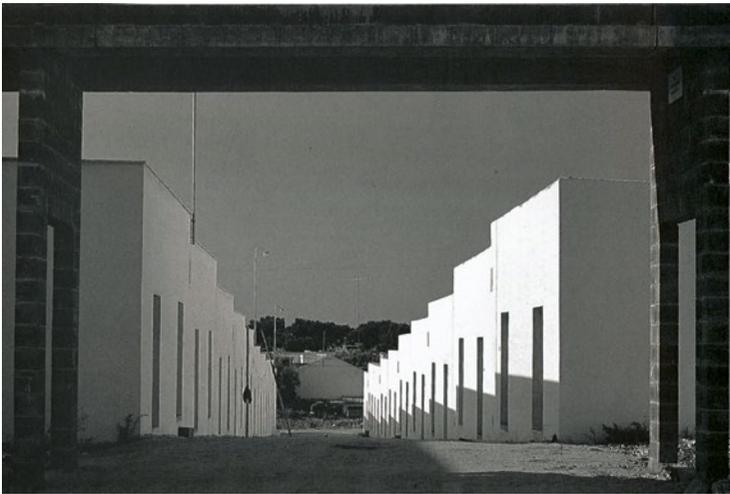
Estos años transcurrieron de forma muy politizada en Portugal, y aunque Álvaro Siza no participó de forma directa en la política, es indudable que la Revolución de los Claveles, sucedida el 25 de abril de 1974, ejerció una influencia decisiva en su vida, como también sucedió en las vidas de la mayor parte de los portugueses que vivieron de forma directa este período. Por aquel entonces, se creó el programa de las SAAL, fundado por el conocido arquitecto y

urbanista Nuno Portas siendo secretario de Estado de Vivienda y Urbanismo, con el que se fomentó la construcción de viviendas sociales, lo que tuvo un impacto inmediato sobre muchos arquitectos, que tuvieron la oportunidad de recibir encargos para proyectar viviendas para la población más desfavorecida. Su relación inicial con Nuno Portas fue un poco problemática, pero después aproximaron sus ideas y Portas le encargó varios proyectos, que, indudablemente, tuvieron una gran repercusión y lo prestigiaron como un arquitecto capacitado y dispuesto a trabajar con solvencia en las situaciones urbanas más desfavorecidas. Esta reputación le proporcionó distintos encargos de viviendas sociales no solo en Portugal, sino también en los Países Bajos y Alemania, internacionalizando su figura y convirtiéndolo más adelante en un arquitecto muy reconocido.

En esta etapa inicial, que comprende los proyectos realizados durante el período de aprendizaje, Álvaro Siza trabaja de forma con-



BANCO PINTO & SOTTO MAIOR (1971-1974).



VIVIENDAS SOCIALES EN EL BARRIO DE BOUÇA (1975-2006).

tinuada en equipo, pero sin llegar a formar un estudio de arquitectura propio. Estos primeros proyectos, todos ellos ubicados en Portugal, podrían considerarse obras menores, pero no por ello dejan de ser de gran interés. La primera de ellas es el Restaurante da Boa Nova (1958-1962) en Leça da Palmeira, cuyo emplazamiento fue elegido por Fernando Távora en un paraje de la costa atlántica de Portugal, para después convocar un concurso por parte del Ayuntamiento de Matosinhos. El proyecto se sitúa en una zona próxima a Oporto, sobre un basamento rocoso, a partir del que se diseñaron las plantas, los volúmenes y las cubiertas. La adecuación de

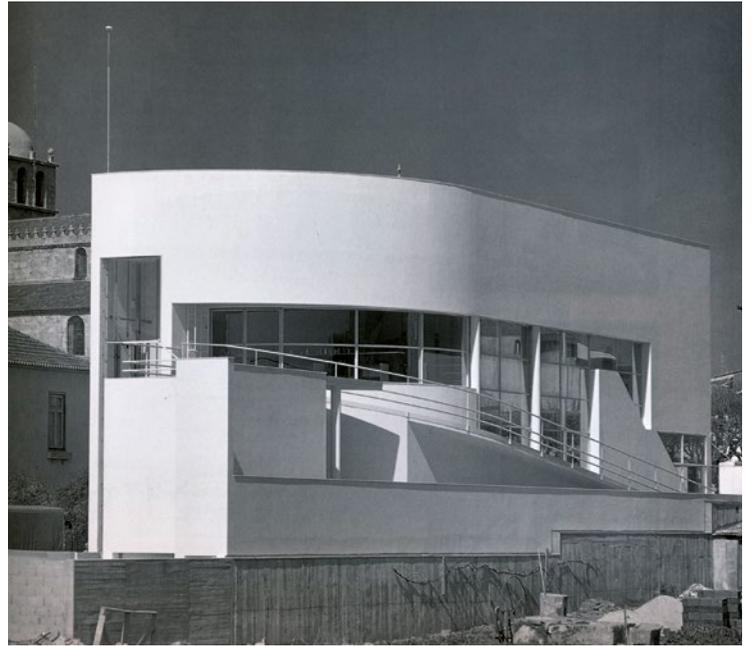
la arquitectura del edificio al paisaje es bastante radical, hasta el punto de que el edificio se abre al exterior, mediante las ventanas horizontales del comedor que llegan hasta el suelo, lo que permite que el restaurante se amplíe mediante una terraza apoyada sobre la roca de su entorno inmediato. El proyecto se desarrolló en una fase inicial entre los años 1958 y 1960, ejecutando más adelante su rehabilitación entre los años 1991 y 1993. Tras la realización de la también denominada Casa de Chá da Boa Nova, realizó el proyecto para las Piscina das Marés (1961-1966), promovidas por la administración local de Matosinhos, situadas también en Leça da Palmeira, en un lugar del borde marítimo próximo al restaurante. Siza propone aquí una arquitectura más autónoma que se abre al paisaje como un conjunto de formas planas de hormigón visto.

Pocos años después, proyecta el Banco Pinto & Sotto Maior (1971-1974), situado en la calle principal de Oliveira de Azeméis, en la esquina de una pequeña plaza pública. La forma del edificio viene a equilibrar la geometría distorsionada de su entorno, articulando dos niveles urbanos diferentes en el que se encuentran una casa del siglo XVII, el edificio de los Juzgados y un edificio indiferenciado. Es este equilibrio compositivo lo que le proporciona al edificio un grado de autonomía respecto del tejido urbano de la ciudad. Seguidamente, en el año 1975, proyectó el conjunto de viviendas sociales situadas en el barrio de Bouça (1975-2006), en Oporto, convirtiéndose rápidamente en una de sus obras de mayor trascendencia. El proyecto se desarrolló en dos fases, ejecutándose la primera entre los años 1975 y 1978, y la segunda entre los años 2000 y 2006, pero, al ser ambas fases complementarias, contemplamos el proyecto como uno solo. Desde su concepción, fue un proyecto radicalmente económico, como no podía ser de otra forma en los años, pero sobre el que llevó a cabo una reflexión bastante profunda, lo que permitió obtener mejoras en la calidad y en la confortabilidad de las viviendas. El conjunto actual pierde de algún modo la integridad con-

ceptual de la primera fase, pero, aunque la obra no es perfecta, mantiene aún una gran significación social. Una vez concluidas las obras, su repercusión fue sorprendente, pues mostró que no solo podía dar respuesta a los ciudadanos para los que fueron proyectadas, sino que también podrían destinarse a otros sectores de la población, entre los que se desatacaron las demandas de estudiantes, profesionales o familias jóvenes. De algún modo, el conjunto actual pierde la integridad conceptual de la primera fase, pero mantiene aún una gran significación social.

Las ideas desarrolladas en las viviendas sociales de Bouça fueron arrastradas a otro proyecto de similares características: las viviendas sociales en Quinta da Malagueira (1977-1994), ubicadas en Évora, ciudad de origen romano situada al sureste de Lisboa. El conjunto de viviendas se desarrolla en unos terrenos situados al oeste de las murallas medievales que delimitan el casco urbano, y se estructura mediante dos ejes perpendiculares que atraviesan los terrenos de este a oeste y de norte a sur, sobre los que se apoyan la ordenación de 1200 viviendas. El proyecto está dotado de infraestructuras diversas y servicios públicos, desarrollándose mediante bloques de dos plantas con dos tipologías de viviendas básicas con un programa habitacional comprendido entre uno y cinco dormitorios. El resultado final, fruto de distintas colaboraciones de cooperativas de viviendas con el Ayuntamiento de Évora, resultó ser un planeamiento urbano alternativo exitoso, y fue reconocido internacionalmente con el Premio Príncipe de Gales de Diseño Urbano de la Universidad de Harvard en 1988.

Esta etapa inicial lo cerramos con el proyecto del Banco Borges & Irmão (1980-1986), situado en el casco antiguo de Vila do Conde, en un entorno dominado por edificios monumentales de granito, entre los que destaca la iglesia Matriz y el convento de Santa Clara. El edificio se aproxima en sus proporciones a los edificios colindantes, pero plantea un fuerte contraste al estar construido con un lenguaje formal dis-



BANCO BORGES & IRMÃO (1980-1986).

tinto, combinando zonas acristaladas con otras macizas de color blanco, pero, aun así, establece un adecuado diálogo con su entorno. La composición volumétrica del edificio es una respuesta directa de los espacios funcionales, y contribuye a formular una nueva definición del límite entre el espacio público el espacio privado. Esta obra recibió en 1986 el Premio de Arquitectura Europea de la Fundación Mies van der Rohe.

EVOLUCIÓN DE LA OBRA (1982-2023)

La evolución de la obra de Álvaro Siza la vamos a analizar a partir del período de aprendizaje, en el que consolida ideas y criterios arquitectónicos de los que nunca se va a despegar del todo, y también desde el equilibrio simultáneo entre la sencillez y la complejidad que caracterizan sus proyectos desde el inicio. Su obra evoluciona de forma constante, pero sin despegarse de los principios arquitectónicos tomados de su maestro Fernando Távora, lo que le conduce a no dar

saltos estridentes en su arquitectura, ni giros violentos, reflejándose en una evolución marcada por la medida, pero que no por ello deja de ser extraordinariamente excepcional.

Tras la etapa de aprendizaje, continúa realizando su obra tanto en Portugal como en otros países europeos, entre los que destacan los proyectos para España, ejecutados a partir de 1982; para Alemania, proyectando en Berlín, el conjunto de viviendas y apartamentos *Schlesisches Tor* o *Bonjour Tristesse* (1982-1993), con un colegio, guardería, club para ancianos y talleres de arte, y el conjunto de viviendas sociales *Schildersvijk Ward* (1983-1993), ubicado en La Haya (Países Bajos). En Portugal, diseña el Pabellón Carlos Ramos (1985-1986), adscrito a la antigua Escuela de Arquitectura de Oporto, proyectando más tarde la nueva Escuela de Arquitectura (1987-1994); una Escuela de Educación en Setúbal (1986-1993); la Biblioteca Universitaria en Aveiro (1988-1994) y un nuevo edificio para la Fundación Serralves (1991-1999) en Oporto. Además, desarrolla otros tantos proyectos de diversos usos en el extranjero como son el conjunto de oficinas y viviendas *Ceramique Terrain* (1990-1996), en Maastricht (Países Bajos) o la nave de producción de *Vitra* (1991-1994) en Weil en Rheim (Alemania). En España, destacan el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (1988-1993) en Santiago de Compostela, el Centro Meteorológico de la Villa Olímpica (1989-1992) en Barcelona y el Rectorado y Biblioteca de la Universidad de Valencia (1990), lo que tiene cierta continuidad con el complejo residencial de Boavista (1991-1998) en Oporto y el conjunto residencial y comercial *Terraços de Bragança* (1992-2004) en Lisboa.

La obra de este arquitecto continúa una trayectoria imparable, realizando proyectos muy heterogéneos, aunque todos ellos determinados por su homogeneidad conceptual y formal. También pueden destacarse los proyectos para el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki (1992-1993), que redacta de forma paralela a los de la Fundación Manuel Cargaleiro

(1993) en Lisboa; el Edificio *Dimensione Fouco* (1993) en Venecia; la Casa *Van Middelme-Dupont* (1994) en Oudemburg y la Ampliación del Museo *Stedelijk* (1995) en Ámsterdam (Países Bajos). A finales de la década de los noventa, realiza el Edificio *Revigres* (1993-1997) en Águeda y el Pabellón de Portugal de la Expo'98 (1995-1997) en Lisboa, ambos en Portugal; el Centro Municipal Distrito Sur (1997-2002) en Rosario (Argentina) y la sede de la Fundación *Íbere Camargo* (1998-2008) en Porto Alegre (Brasil), ambos en Latinoamérica; y sin solución de continuidad proyecta la Villa *Colonnese* (1998-2003) en Vicenza, el Centro de Estudios *Camilianos* (1998-2005) en São Miguel de Ceide y la ordenación de la avenida *Marginal de Leça da Palmeira* (1998-2006). Todo ello con independencia de los proyectos realizados en España, entre los que sobresalen la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Santiago de Compostela (1993-1999) y el Edificio *Zaida* y *Casa Patio* (1993-1998) en Granada, el Rectorado de la Universidad de Alicante (1995-1998) en la ciudad levantina y el Centro Cultural de la Manzana del *Revellín* (1997-2007) en Ceuta.

El nuevo siglo lo inicia Álvaro Siza con una obra muy intensa, desarrollada en los primeros años principalmente en Portugal, entre los que destacamos la Fundación *Manuel Cargaleiro II* (2000), el Pabellón *Multiusos de Gondomar* (2003-2007), la Biblioteca Municipal de *Gondomar* (2001), la Bodega en *Quinto Portal* (2001-2010) y el *Atelier-Museo Júlio Pomar* (2001-2013) en Lisboa. A los que siguieron los proyectos del Centro de Incubación de Empresas (2002-2008) en Oeiras, el Balneario de *Pedras Salgadas* (2002-2009) en Vila Pouca de Aguiar y el Parque de Bomberos Voluntarios de *Santo Tirso* (2004-2012), y que continuó con otros proyectos en suelo portugués como los de la Bodega *Adega Mayor* (2003-2006) en Campo Maior, la Fundación *Nadir Afonso* (2003-2015) en Chaves y el conjunto de viviendas en la avenida *Boavista* (2004-2013) en Oporto, con in-

dependencia del proyecto realizado unos años después, junto a Eduardo Souto de Moura, para el Museo Internacional de Escultura Contemporánea (2010-2015) de Santo Tirso. En España, realiza en esta década el Hotel deportivo Victoria (2001-2008) en Panticosa, la Facultad de Educación de la Universidad de Lleida (2002-2008), el Complejo Deportivo Ribera Serrallo de Cornellá de Llobregat (2003-2005) en Barcelona y, pocos años después, el proyecto para el edificio Apartotel de Panticosa (2005) en Huesca y el Edificio BBK-Paraninfo (2005-2010) en Bilbao. En este período también desarrolla un importante conjunto de proyectos en el continente asiático y en diferentes ciudades europeas. Entre las obras más reseñables en Oriente se encuentran el Pabellón en Anyang (2005-2006) en Young-il Park y el Museo Mimesis (2006-2010) en Paju Book City, ambos en Corea del Sur, y donde también proyecta los Laboratorios Amore Pacific (2007-2010) en la ciudad de Yongin-si. También es destacable el edificio de oficinas Shihlien Chemical Industrial (2011-2014) en Jiangsu (China), mientras que en Europa realiza los proyectos del Edificio Virchow 6 en el Campus Novartis (2006-2011) en Basilea (Suiza), la Iglesia de Saint Jacques-de-la-Lande (2009-2018) las afueras de Rennes (Francia) y el concurso para el Parque y Casa de la Música de Lecce (2010) en la costa adriática.

De esta forma, nos introducimos en la segunda década del nuevo siglo, en la que realiza una obra más diversa y de mayor dispersión en su localización, destacando los proyectos en España del Atrio de La Alhambra (2011) en Granada y el Teatro-Auditorio de Llinars del Vallès (2012-2015) en la provincia de Barcelona, así como los proyectos en Asia para el Museo Chino de Diseño (2012-2018) en Hangzhou (China), el Mausoleo Chia Ching (2015-2017) en Nuevo Taipéi (Taiwán), el Museo de Educación Artística de Huamao (2014-2020) en Ningbo (China) y el Pabellón del Arte, Capilla y Belvedere Saya Park (2015-2018) en la provincia de Gyeongsang (Corea del Sur). También resultan de gran im-

portancia los proyectos realizados en el continente americano, como son la Torre 611 West 56th Street de Manhattan (2015-2022) en Nueva York y el Pabellón de Barro para Casa Wabi (2015-2017) en Puerto Escondido (México). Todo ello con independencia de los proyectos realizados en Portugal en estos años recientes, entre ellos la Casa do Cinema Manoel de Oliveira (2012-2019), ubicada en la Fundación Serralves de Oporto; la Capela do Monte (2012-2018) en Monte de Charneca, cerca de Lagos; la sede de la Fundación Gramaxo (2017-2021) en Maia, la Torre de Observación con Puesto Vigía (2018-2021) en la Serra das Talhadas, en el municipio de Proença-a-Nova, y el Puerto Fluvial Cais do Cavaco (2020) en Vila Nova da Gaia. Con este último proyecto terminamos esta relación abundante de obras, en la que se aprecia que Álvaro Siza continúa trabajando sin desmayo para seguir produciendo proyectos dignos de admiración en todos los sentidos.

En la prolífica trayectoria de Siza, determinada como hemos apuntado por unas ideas conceptuales y formales intelectualmente inquebrantables, es muy difícil determinar estilos por épocas, ni evoluciones diferenciadoras, pues su obra está marcada por la continuidad del hacer arquitectónico. Por esta razón, la estructuración por épocas presentada en este artículo obedece más bien a facilitar el seguimiento de su obra por medio de la estructura temporal, cuestión que hacemos en continuidad con los artículos publicados hasta ahora sobre otros insignes arquitectos.

PRIMERA ETAPA (1982-1992)

Después de unos años en los que Álvaro Siza realiza una obra vinculada al contexto portugués, en un momento histórico complejo para el país, el arquitecto se encuentra ante la posibilidad de trabajar fuera de su país y abrirse a otras culturas, lo que inicialmente consigue al ganar el concurso de la International Building Exhibition (IBA) de Alemania. El jurado con-

cedió el primer premio a la propuesta presentada para la rehabilitación de una manzana del barrio de Krenzberg en Berlín, en la que desarrolla el conjunto Schlesisches Tor (1982-1993), cuyo objetivo era recuperar la densidad y el uso mixto de los espacios interiores de la manzana, por lo que planteó incorporar al programa del edificio de viviendas y apartamentos Bonjour Tristesse un colegio y una guardería, un club social para ancianos, unos talleres de arte y un jardín, que complementa y ordena el espacio interior de la manzana.

De forma casi simultánea, realiza el proyecto del conjunto de viviendas sociales Schilderswijk Ward (1983-1993), situado próximo a una importante línea férrea a las afueras de La Haya (Países Bajos), en el barrio decimonónico de Schilderswijk, que había sido objeto de un plan general de renovación urbana. A Siza se le planteó la construcción de dos parcelas, mediante sendos conjuntos de bloques de apartamentos de cuatro plantas, destinados a una población prioritariamente de migrantes islámicos, creando unas edificaciones continuas cuya escala arquitectónica es muy adecuada y coherente con su entorno. El conjunto, en gran medida, se resuelve mediante una única tipología

de vivienda que posee un acceso directo desde la calle a través de un sistema de escalera relativamente complejo y sin ascensor. Posteriormente, el proyecto se continuó edificando otras cuatro parcelas, dos de grandes dimensiones y dos de tamaño pequeño, que desarrolló de forma similar, aunque con mayor número de tipologías de viviendas, creándose de esta forma mayores conexiones con el tejido urbano. Estos proyectos residenciales obtuvieron el Premio Berlage en 1993. A continuación, proyectó dos casas y dos tiendas en el Parque Van der Venne (1984-1988) de La Haya, ubicadas sobre un aparcamiento público que forma parte de una manzana triangular situada junto a la zona en fase de ordenación urbana del degradado distrito de Schilderswijk. El conjunto proyectado, de una parte, había de resolver la entrada al aparcamiento y, de otra parte, establece una conexión física y visual entre el espacio público del parque y el tejido residencial del entorno. La arquitectura resultante posee una belleza racionalista y destaca por su singularidad en el paisaje.

Después de los proyectos realizados en Alemania y los Países Bajos, donde Álvaro Siza alcanza un alto reconocimiento, vuelve a trabajar en proyectos de notorio interés en Portugal, destacando en primer lugar el proyecto del Pabellón Carlos Ramos (1985-1986) en Oporto, situado en un bello jardín con vistas al río Duero. El edificio se integra en un conjunto formado por una notable villa unifamiliar y una serie de edificios anejos, que han sido reformadas para destinarlas a uso universitario como parte de la Escuela de Arquitectura de Oporto. Para propiciar el establecimiento de relaciones arquitectónicas y funcionales con los otros elementos del conjunto, tanto con las edificaciones como con los senderos y muros del jardín, así como con las valiosas especies vegetales de este espacio ajardinado, Siza proyectó un volumen con forma trapezoidal, disponiendo en cada una de las dos plantas de este edificio tres zonas de estudio conectadas entre sí y abiertas al exterior para disfrutar a través de sus amplias cristaleras



VIVIENDAS SOCIALES SCHILDERSVIJK WARD (1983-1993).

de las interesantes vistas de los jardines y del patio interior. Realizada de forma casi simultánea, la Escuela de Educación de Setúbal (1986-1993), ubicada en la periferia de la ciudad, se enclava en un paraje ondulado de alcornoques, y se desarrolla en torno a dos patios de diferentes dimensiones, conformados por sendas alas de aulas dispuestas de forma paralela con un pórtico exterior continuo, unido con el vestíbulo de entrada, y desde donde se da acceso a todos los espacios de la escuela. Las distintas dimensiones superficiales y volumétricas de las edificaciones del conjunto, permiten adaptarse a las actividades cambiantes que se puedan desarrollar en este centro docente.

En paralelo con la Escuela de Setúbal se desarrolla el proyecto para la nueva Escuela de Arquitectura de Oporto (1987-1994), encargado poco tiempo después del proyecto del Pabellón Carlos Ramos. Las edificaciones del conjunto universitario se sitúan en unos terrenos aterrizados, con vistas al estuario del río Duero, que se encuentran limitados por el norte por un acceso a la autopista de acceso a la ciudad y por el este por los terrenos ocupados por la Quinta de Póvoa y el Pabellón Carlos Ramos. La escuela tiene capacidad para quinientos estudiantes, estructurándose la edificación en dos cuerpos, uno de ellos mediante un bloque continuo, y el otro formado por bloques diferenciados, que conforman un espacio interior que configura un patio semiabierto de forma triangular. El bloque lineal, situado en la zona norte de la parcela, encierra el auditorio, la galería de exposiciones, la biblioteca y las oficinas, actuando como barrera de protección respecto de la autopista cercana, y los cuatros pabellones independientes de aulas, que constituyen el ala sur del conjunto, contiene también las salas de estudio y los despachos de profesores en la planta baja. El proyecto, además de la edificación y el mobiliario, contempla también el diseño paisajístico de los terrenos.

De esta misma época, otro proyecto educativo de similares características es la Biblioteca



PABELLÓN CARLOS RAMOS (1985-1986).

Universitaria de Aveiro (1988-1994), situada en el nuevo campus universitario a las afueras de la ciudad. La entrada principal de la biblioteca se realiza a nivel de la planta primera, siendo la sala de lectura el elemento estructurante de este edificio, en la que se conforman espacios semiautónomos iluminados mediante un sistema de aberturas laterales y otras tantas centrales por las que se reciben luz natural indirecta, a través de un sistema de lucernarios de forma cónica. Las salas de estudio se sitúan en las torres localizadas en la zona norte del edificio, desde donde puede disfrutarse de las vistas al jardín del conjunto y a la ciudad. El proyecto incluye un jardín elevado en la parte norte de la parcela y un aparcamiento en la zona oeste, así como el diseño paisajístico del propio campus universitario.

Tras estos proyectos en su país natal, Álvaro Siza realiza una serie de obras en el extranjero, entre las que destaca el edificio de viviendas y oficinas Ceramique Terrein (1990-1996) en Maastricht (Países Bajos), emplazado en un lu-



FUNDACIÓN SERRALVES (1991-1999).

gar próximo al casco histórico, entre la ciudad vieja y la nueva. Este conjunto se divide en tres volúmenes independientes, el primero de ellos de seis plantas con fachada a Akerstraat y los otros dos dispuestos cerrando la parcela; entre ellos queda una plaza interior llena de rampas y escaleras, que viene a ser la zona verde del conjunto. El bloque que da fachada a la avenida Ceramique destina la planta baja a usos comerciales y el resto a viviendas, conformando una fachada curva que tiene un trazado más suave que el que dibuja la avenida, alineándose con la Akerystraat y relacionándose este con el pequeño edificio proyectado con fachada a esta calle para conformar un conjunto de ladrillo rojo. La zona de encuentro entre los dos bloques es un corredor que da acceso a las viviendas, mientras que el zócalo de dos alturas se destina a

funciones de servicio. Y de forma casi coetánea, proyectó también en el extranjero la nave de producción de Vitra (1991-1994), situada en Weil en Rheim (Alemania), que forma parte del conjunto de edificios que componen el polígono industrial de la empresa Vitra, cuyos propietarios decidieron encargar los distintos proyectos a reconocidos arquitectos internacionales, convirtiéndose en un conjunto de singulares características. En este caso, el encargo suponía proyectar un edificio aislado de carácter industrial destinado a la producción que incorporaba un muelle de carga y descarga, adosado a una gran nave que fue proyectada de Nicolas Grinshaw, y una gran marquesina que une las dos naves. La nave de producción proyectada, de unos nueve mil metros cuadrados, incluye dos volúmenes, de forma que uno de ellos es una caseta de bloques de hormigón y el otro una cabina de control de acero y cristal de forma circular y apoyada en pilares de pequeña altura. Las fachadas de la nave son de ladrillo visto de color rojo. La conexión entre esta nave y la fábrica adyacente se realiza mediante la marquesina indicada, que se adapta en altura a las exigencias de la carga y descarga.

Después de estos proyectos en distintos puntos de Europa, vuelve a proyectar en su país, realizando el complejo residencial Boavista (1991-1998) en Oporto, implantado en la zona norte de la ordenación, junto a la urbanización denominada Aviz, mientras que en el sur se proyectan los edificios destinados a comercio y servicios, que se ordenan configurando una gran plaza pública, el elemento clave de la composición del conjunto, formado por espacios situados a cotas diferentes. Los accesos al conjunto se producen por las calles situadas al sur, liberando en lo posible a la avenida Boavista de la sobrecarga de tráfico adicional. Este proyecto de viviendas lo realiza casi al mismo tiempo que la Fundación Serralves (1991-1999), el nuevo museo de Arte Contemporáneo de Oporto, ubicado en la Quinta de Serralves, una propiedad que está formada por varios núcleos de vivien-

das, bosques y praderas, construida por el conde de Vizela en los años treinta del siglo pasado. Dentro de esta finca se planteó construir una nueva edificación autónoma e independiente para albergar el museo, que absorbiera la mayor parte de las funciones que antes se realizaban en el edificio principal de la finca. El nuevo edificio muestra un cuerpo principal del que parten hacia el sur dos alas asimétricas, entre las que se genera un patio por el que se da acceso al edificio museístico. El acceso público al museo se produce por la cota más alta del terreno. Una escalera y ascensor convergen en los patios y conducen al aparcamiento subterráneo. Los nuevos senderos que llevan a los jardines, de acuerdo con el proyecto paisajístico, se diseñan para conseguir un conjunto armonioso junto con los ya existentes, así para que contribuyan a integrar las nuevas edificaciones con el entorno.

Este período lo cerramos con otro proyecto para la ciudad de Lisboa, en este caso el complejo residencial y comercial Terraços de Bragança (1992-2004), que ocupa un solar con una superficie del orden de cinco mil metros entre la rua Alecrim y la rua António Maria Cardoso, lo que constituía un vacío urbano a edificar en esta zona de la ciudad lisboeta, y para cuyo desarrollo Álvaro Siza se plantea la necesidad de establecer un diálogo entre la envolvente del edificio y el terreno interior de la parcela, donde existen restos históricos, entre los que destacaba la muralla Ferrandina de principios del siglo XIV. Desde esta perspectiva, proyecta un conjunto de tres edificios, que tienen en común la alineación a esta calle y la profundidad de quince metros, cuyas plantas inferiores se destinaron a locales comerciales y las superiores a oficinas y viviendas. En la zona alta del terreno, colindante con la calle António Maria Cardoso, se plantearon dos edificios destinados a viviendas, dejándose en la planta inferior una planta libre de grandes pilares para preservar las indicadas ruinas, que son visitables por el público. En la calle Alecrim los acabados exteriores son de piedra en la zona baja y de cerámica en



COMPLEJO RESIDENCIAL Y COMERCIAL TERRAÇOS DE BRAGANÇA (1992-2004).

la zona de viviendas de los edificios, y en la calle António Maria Cardoso el revestimiento de piedra llega hasta la planta primera de viviendas, siendo el resto de la fachada de los azulejos típicos de la arquitectura portuguesa.

SEGUNDA ETAPA (1993-1999)

El segundo período de la obra de Álvaro Siza lo vuelve a abrir con un proyecto en el extranjero, el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki (1992-1993), situado en el ámbito modificado del Distrito del Parlamento de la capital finlandesa, para el que Alvar Aalto generó una plaza urbana, en la que plantea el museo, ordenando la totalidad de este espacio. Al edificio se accede mediante una rampa, que desemboca al vestíbulo de entrada y conduce a los visitantes al nivel



EDIFICIO REVIGRES (1993-1997).

principal de exposiciones, en el que están las salas mayores rodeadas de otras áreas expositivas de menores dimensiones, lo que permite cambios de escala y de percepción, con una gran variedad de rutas alternativas para acceder a estos espacios. Todas las salas principales reciben luz natural a través de un sistema de lucernarios, que enriquecen los espacios, lo que es una de las características principales de este proyecto. De forma paralela, se realiza el proyecto de la Fundación Manuel Cargaleiro (1993), ubicada en la plaza de España en Lisboa. El objetivo es conformar un museo para dedicarlo a la obra del famoso ceramista portugués Manuel Cargaleiro, cuya colección de obras es extensa, por lo que se plantea combinar la exposición permanente con exposiciones temporales. El edificio propuesto consta de una torre vertical apoyada sobre pilares y un edificio de galerías de dos plantas que

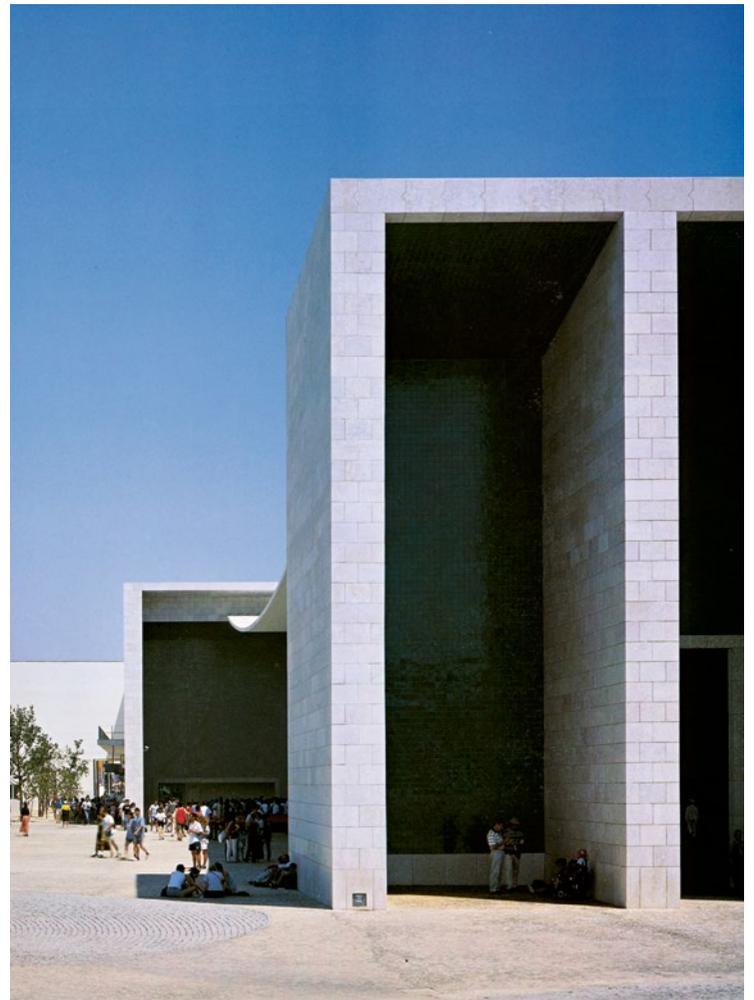
definen un patio parcialmente abierto por donde se accede a las galerías.

En Venecia, se ocupa del proyecto denominado Dimensione Fouco en San Donà di Piave (1993), un espacio destinado a laboratorio para la experimentación de pintura sobre vidrio, y que comprende una sala de exposiciones multiusos, una pequeña biblioteca especializada en arquitectura y unas habitaciones para invitados. La parcela tiene el acceso peatonal desde el parque ajardinado adyacente, que se caracteriza por poseer una doble línea de árboles, y también por tener implantadas esculturas y obras plásticas al aire libre. En paralelo, desarrolla el proyecto de la Casa Van Middeltem-Dupont (1994-1997) en Onderburg (Bélgica), que consiste en la conservación, renovación y ampliación de una antigua granja agrícola para convertirla en vivienda y galería de arte, para lo que par-

te de los tres volúmenes existentes, que generan un patio alrededor del cual se desarrolla el proyecto, que respeta y resalta lo existente y lo nuevo se construye conforme a la tradición, generando unos modestos volúmenes con la misma sección geométrica que los existentes, lo que produce una curiosa interconexión formal y funcional. Este proyecto se simultanea con la propuesta para la Ampliación del Museo Stedelijk (1995) en Ámsterdam (Países Bajos), cuyo objeto era liberar el edificio de Wiesmann del siglo XIX de todas las construcciones añadidas, que se le han ido agregando a través del tiempo y recuperar en la medida de lo posible el estado original de este museo, para luego proponer una nueva edificación separada del edificio existente. El nuevo edificio, situado al lado del Sandbergplein, desarrolla las zonas de trabajo en sótano, las oficinas en planta baja y las salas de exposiciones en las plantas primera y segunda, respetando los niveles del edificio existente, para poder conectar ambos edificios. También recoge el proyecto distintos espacios públicos y se proyecta un tercer edificio en la Van Baerlestraat, para un restaurante y salas expositivas, a la vez que se restauran los dos patios del edificio del antiguo Museo Stadelift.

De forma paralela, le vuelven los encargos en Portugal y realiza proyectos como el Edificio Revigres (1993-1997) en Águeda, que construye para ser la sede de la Industria de Revestimiento de Gres, situado próximo a la autovía que discurre por el lugar de su emplazamiento. La fachada del nuevo edificio se sitúa en paralelo y algo adelantada respecto del edificio administrativo existente, con el que se comunica a través de una galería situada en el nivel superior de estas edificaciones. La entrada a doble altura con escalera y plataforma de elevación constituye el acceso a la sala de exposiciones, que se desarrolle en la planta alta, y donde el lucernario y el escalonamiento de la cubierta proporcionan una iluminación natural adecuada a este espacio expositivo.

En estos años, quizá, se realiza el proyecto más relevante para Álvaro Siza, el Pabellón de



PABELLÓN DE PORTUGAL EN LA EXPO'98 (1995-1997).

Portugal de la Expo'98 (1995-1997) celebrada en Lisboa, que conforma una imagen emblemática y festiva, compatible con el papel urbano que posteriormente habría de desarrollar el edificio, lo que obligaba al programa a tener un carácter permanente, razón por la que el diseño se inició sin referencias específicas capaces de establecer unas directrices claras para acometer el proyecto, prevaleciendo la idea de respeto a la función que en el futuro habría de jugar en relación con la ciudad. Ante esta situación, Siza optó por desplazar el edificio hasta el muelle, como si fuera una gran nave sólidamente anclada en la orilla del mar, alterando la propuesta inicial en la que el edificio se situaba entre la ciudad y el muelle. La nueva situación permitía establecer una relación dinámica con el resto de los edificios existentes a lo largo del muelle, que se encontraban en proceso de ejecución. El proyecto

planteó la articulación del programa en dos zonas diferenciadas: una cubierta de cuatro mil metros y un edificio de catorce mil metros, que comprende una zona de recepción para los visitantes, la sala de exposiciones y los restaurantes. La cubierta es rectangular y fue construida con una delgada lámina de hormigón armado de veinte centímetros de espesor y suspendida con cables de acero a una altura mínima de diez metros, pintada en blanco, definiendo una catenaria entre dos pórticos de hormigón revestidos de azulejos de colores. Y, por su parte, el edificio fue construido mediante una estructura modular con un patio interior abierto a la ciudad y un pórtico abierto al mar. La situación estratégica y la flexibilidad para la utilización de los espacios de este recinto, ha permitido que continúe teniendo vida después de la Expo.

Un proyecto a considerar en estos años es el Centro Municipal Distrito Sur (1997-2002), ubicado en la ciudad de Rosario (Argentina), en una parcela de la zona sur de la ciudad distinguida por la forestación existente y las características de las calles colindantes, que resultan determinantes de la disposición del edificio, en el que se diferencian sus actividades, tanto en el sentido espacial como en el volumétrico, resolviéndose el programa en una sola planta con dos áreas, una de ellas destinada a oficinas de carácter administrativo y la otra un conjunto cultural, posibilitándose el uso diferenciado o de forma conjunta de los distintos espacios proyectados. Este proyecto en Latinoamérica lo podemos relacionar con el que se le adjudicó en concurso para la construcción de la sede de la Fundación Íbere Camargo (1998-2008) en Porto Alegre (Brasil). El proyecto plantea ubicar el archivo y exponer la colección de arte en un terreno que tiene su acceso por el norte, por la avenida Padre Cacique de esta ciudad. El programa propuesto incluye áreas de exposición, biblioteca, videoteca, librería, cafetería, un pequeño auditorio y áreas de administración y oficinas, asentándose sobre una plataforma alargada un poco elevada respecto del acceso,

que discurre a través de una rampa. El volumen principal se configura mediante la superposición de cuatro plantas de forma irregular, que se cierran mediante unos muros rectos y casi ortogonales al sureste y por una pared ondulada al noreste, destinándose la planta baja al acceso con la recepción, el vestíbulo y la librería, y las plantas superiores a las salas de exposiciones. Las salas expositivas del último piso tienen luz cenital, tanto natural como artificial, a través de los lucernarios de doble acristalamiento y la iluminación de las restantes plantas es artificial. La planta baja recibe luz natural a través de los lucernarios situados en la planta de cubiertas y de los huecos dejados por la pared ondulada.

En estos años realiza el proyecto de rehabilitación y reforma de la Villa Colonnese (1998-2003), en Arcugnano, provincia de Vicenza (Italia), en unos terrenos que están delimitados por las vías Roma y Valle de San Lorenzo, por un camino vecinal y por una muralla formada por la propia Villa Colonnese y su jardín, el oratorio del siglo XVIII y el paisaje natural envolvente. El plan de rehabilitación de este entorno prevé para estos terrenos una reducción drástica del volumen, pasando de dieciocho mil metros de edificación a doce mil metros y obligando a demoler todos los cuerpos adyacentes a la villa, que actualmente hace irreconocible su arquitectura original, con lo que recupera su protagonismo en esta ordenación. El jardín clásico situado frente a la villa se sana y completa, restableciéndose también el acceso al oratorio, que recupera su significación como elemento de transición entre el interior y el exterior de la parcela de la villa, para el que se plantea su restauración y conservación permitiendo las nuevas construcciones proyectadas alrededor del edificio principal, proponiéndose un singular modelo de asentamiento para las distintas viviendas unifamiliares entre la vegetación, en concordancia con el carácter de las arquitecturas más significativas del paisaje de las Colinas Berici. Las viviendas se ubican en dos grupos tipológicamente distintos, y orientadas de forma adecuada.



CENTRO DE ESTUDIOS CAMILIANOS (1998-2005).

Y, para cerrar este período, comentamos el proyecto para el Centro de Estudios Camilianos (1998-2005) en São Miguel de Ceide (Portugal), que ordena un complejo edificatorio que incluye, además de los edificios propios del centro, las casas de Camilo Castelo Branco y la de su hijo Nuno, que están construidas sobre parcelas valladas que las independizan del complejo cultural, y que tienen un acceso único desde la entrada principal a la casa de Nuno Castelo, que más tarde se convertirá en la casa de invitados. Este acceso conduce a un patio, en el que se desarrollan tres cuerpos: el atrio de recepción, la sala de lectura y la sala de exposiciones. El conjunto tiene una superficie construida del orden de dos mil quinientos metros cuadrados y los volúmenes componen un conjunto que nunca es visible en su globalidad, quedando los volúmenes envueltos y matizados por los muros y jardines existentes entre ellos. Y de forma paralela, y también en Portugal, realiza los trabajos urbanísticos para la ordenación de la avenida Marginal de Leça da Palmeira (1998-2006), en Matosinhos. Un lugar donde predominantemente se desarrollan actividades ligadas al mar y a la playa, aunque el tiempo la

ha convertido en una importante vía urbana al servicio de las edificaciones que han crecido explosivamente en el lado este de esta avenida, con el consiguiente aumento del tráfico automovilístico, el caos en el estacionamiento y, en definitiva, un cierto deterioro del entorno urbano. El proyecto, además de resolver los aspectos infraestructurales, planteó la adopción de una filosofía distinta del tráfico, más lento y ordenado, y la creación de aparcamientos adecuados y suficientes. También se planteó mejorar el espacio destinado al ocio y la estancia, para lo que Siza proyecta la creación de una alameda peatonal situada al oeste de la avenida, junto al mar, rehabilitando los accesos a las playas, a las Piscina das Marés y a otros equipamientos existentes en la zona. La elección de los acabados y revestimientos se basa en las ideas de economía y durabilidad, optándose por materiales que exigen poco mantenimiento y un resistente envejecimiento, manteniendo el mejor aspecto de forma más durable. De esta forma, el pavimento de los carriles de circulación rodada es un manto asfáltico, las guías y las zonas de aparcamientos son de granito, la alameda peatonal y los paseos son de hormigón asfáltico y los pa-

vimentos de las áreas de descanso se resuelven también con granito, reportando la iluminación pública luz por todo el ámbito hasta el límite de esta ordenación.

TERCERA ETAPA (2000-2010)

El tercer período de la obra de Álvaro Siza se caracteriza por el desarrollo de una serie de obras en Portugal y también en España, aunque estas las tratemos posteriormente en un apartado independiente, y que después se internacionaliza, realizando grandes proyectos principalmente en el continente asiático y, en menor medida, en otros países europeos. En primer lugar, destacamos el proyecto del edificio para la Fundación Manuel Cargaleiro II (2000) en Seixal (Portugal), que, ante el fracaso tenido por la Fundación en Lisboa, ahora se plantea su implantación en el municipio de Seixal, cuyo Ayuntamiento manifestó a Manuel Cargaleiro su deseo de construir el edificio, cuyo proyecto propone realizar un área de exposiciones, un restaurante separado del edificio principal, un estudio para el artista y otras dependencias para usos formativos en relación con la cerámica. Esta edificación se proyecta en un parque con espléndidas vistas al río Tajo, que el gobierno local deseaba convertir en jardín urbano.

En estos años también aborda el proyecto del Pabellón Multiusos de Gondomar (2001-2007), ordenado en torno a tres cuerpos: la sala elíptica, el pabellón complementario y el área de servicios, y que se articulan a través de un espacio público protegido por una cubierta que se utiliza como acceso general; siendo la capacidad total del recinto para eventos deportivos o espectáculos de seis mil quinientos espectadores. Por su parte, el proyecto para la Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (2001-2007) se desarrolla dentro de lo recogido por el Plan General de Ordenación redactado por Fernando Távora, que preveía la reordenación de los terrenos exteriores a la plaza de la Libertad y el Monumento al 25 de abril, donde se propu-

so la construcción de una sala polivalente y dos edificios de oficinas. La ubicación de la biblioteca fue consensuada con el equipo redactor del planeamiento, situándola en el extremo del conjunto de las construcciones previstas. Esta edificación está constituida con un cuerpo central cuadrado con un vacío central, que se complementa con un volumen de forma abierta de una sola planta, rodeado de jardines que llegan hasta la margen del río Lima y el paseo fluvial existente junto al mismo.

Dentro de los importantes proyectos que realiza en los primeros años de este período, destacamos también la Bodega en Quinta do Portal (2001-2010), ubicada en Sabrosa, al norte de Portugal, que se articula en cuatro niveles de planta rectangular en los que se integra el programa propuesto. El primer nivel de semisótano se destina a la zona de almacenamiento y envejecimiento, en el segundo nivel de planta baja se realiza el acceso y la carga y descarga, en el tercer nivel de entreplanta se produce el acceso del público y se ubica la sala de cata de vinos y un área de bar, y el cuarto y último nivel es la planta superior donde se encuentra el vestíbulo de entrada, el auditorio, los aseos públicos y una terraza parcialmente ajardinada. De forma paralela, acomete el proyecto para el Atelier-Museo Júlio Pomar (2001-2013) en Lisboa, un proyecto de rehabilitación de un edificio existente en la rua do Vale de la ciudad lisboeta, donde se mantiene la volumetría de la edificación original y se eliminan las construcciones realizadas con posterioridad en el interior de la parcela. Las obras realizadas conllevaron la demolición de los volúmenes de acceso para la recepción y aseos, incorporándose también una entreplanta con vacío central y una planta técnica enterrada bajo la rampa de acceso, constituyendo una intervención muy respetuosa con un resultado de gran belleza.

Poco después, realiza un proyecto de especial interés como es el Centro de Incubación de Empresas (2002-2008), en Oeiras (Portugal), promovido por el Instituto de Soldadura y Cali-



PABELLÓN MULTIUSOS DE GONDOMAR (2001-2007).



BIBLIOTECA MUNICIPAL DE VIANA DO CASTELO (2001-2007).

dad (ISC), y que consta de dos edificios, de los que el edificio principal contiene laboratorios y oficinas en las tres plantas, dejando el nivel inferior semienterrado para destinarlo a aparcamientos, y el edificio secundario se destina a centro de manutención y centro ecuménico con entradas independientes desde unos patios exteriores, a los que se accede a través de la calle interior de la parcela. Este proyecto se realizó de forma paralela al Parque de Bomberos Voluntarios de Santo Tirso (2004-2012), situado en la Quinta de Geão entre dos calas que delimitan la parcela, lo que obligó a articular el conjunto a través de dos cuerpos, el primero de los cuales alberga las funciones de apoyo al cuerpo de bomberos, desarrollándose en tres plantas, y el otro alberga funciones directivas, desarrollado en una sola planta. El espacio exterior se ordena con criterios paisajísticos, creándose zonas

verdes con algunos árboles y áreas pavimentadas con hormigón asfáltico con remates de piedra.

También en estos años redacta el singular proyecto para el Complejo Termal Vidago Palace (2002-2010), en Vidago (Portugal), consistente en la remodelación del histórico Hotel Vidago Palace construido en 1908 como parte del complejo termal. Con el objetivo de devolver al hotel el prestigio que en su día lo caracterizó, la intervención es respetuosa con la volumetría y estructura espacial originales, eliminando algunas de las construcciones añadidas, que deterioraban la estética del conjunto. El proyecto de reforma y rehabilitación incluyó la construcción de nuevas áreas de servicio y de un nuevo centro termal, consiguiéndose una instalación de cinco estrellas con una capacidad para ochenta y dos habitaciones, que se distribuyen en seis plantas. Coincidente en el tiempo

y con algunas características similares, se proyecta el Balneario de Pedras Salgadas (2002-2009) en Vila Pouca de Aguiar (Portugal), que consiste en un proyecto de rehabilitación del antiguo balneario, que procura mantener el carácter de la edificación original, pero dotándolo de los espacios, funciones, infraestructuras y niveles de confort exigibles para el desarrollo de un nuevo programa, para lo que se limpió el edificio de las edificaciones construidas de forma adyacente, lo que posibilitó la ampliación del cuerpo central y la integración del centro termal en el parque. La ampliación del edificio no altera la lógica constructiva y compositiva existente, manteniéndose el aspecto exterior del conjunto edificatorio a excepción de ligeras modificaciones impuestas por la normativa. Un proyecto igualmente de interés de estos años son las Bodegas Adega Mayor (2003-2006) de Campo Maior (Portugal), construidas en un bello paisaje intacto donde no había construcción alguna. El terreno elegido se dedicó desde siempre a la actividad agrícola, implantándose sobre todo viñedos y también alcornoques. La bodega es de forma rectangular y se implanta sobre unos muros casi ciegos, en la parte frontal se sitúa el acceso a la zona de carga y descarga, así como la entrada de los visitantes. El edificio es sencillo pero su rotundidad formal le confiere una gran belleza.

Y también es muy interesante el proyecto para la Fundación Nadir Afonso (2003-2014), en Chaves (Portugal), situada en un terreno próximo a la margen derecha del río Tâmega. El edificio se desarrolla en una sola planta sobre una plataforma de hormigón apoyada sobre unos muros perpendiculares al río para protegerlo de eventuales inundaciones. El acceso principal a esta plataforma se desarrolla a través de una rampa suave, que parte del paseo adyacente, proyectándose además dos ascensores y dos escaleras, una de ellas para el acceso público y la otra de servicio. En la zona central, junto a la entrada a las salas de exposiciones, se implanta una tercera escalera para salidas de emergencia.



FUNDACIÓN NADIR AFONSO (2003-2015).

El edificio además alberga la zona de los archivos y de las salas administrativas, el taller de artes plásticas y el taller Nadir Afonso, que posee luz central natural y vistas al río. Dentro de la obra portuguesa de este arquitecto incluimos, por último, el proyecto del Museo Internacional de Escultura Contemporánea (2010-2015) de Santo Tirso (Portugal), realizado junto a Eduardo Souto de Moura, que contempla la construcción de un nuevo edificio para acoger la colección del Museo Internacional de Escultura Contemporánea y la recualificación del edificio contiguo del Museo Municipal Abade Pedrosa. Ambos museos se unen de forma puntual pero conservando la independencia formal y lingüística de las dos edificaciones, permitiendo así que se puedan desarrollar programas diferenciados. La implantación del nuevo edificio se realiza en el lugar más destacado, pero adaptándose al entorno del Monasterio de San Benito, donde se encuentra el indicado museo. La edificación

proyectada adapta su altura al límite inferior de la cornisa del monasterio, con objeto de establecer una relación de continuidad.

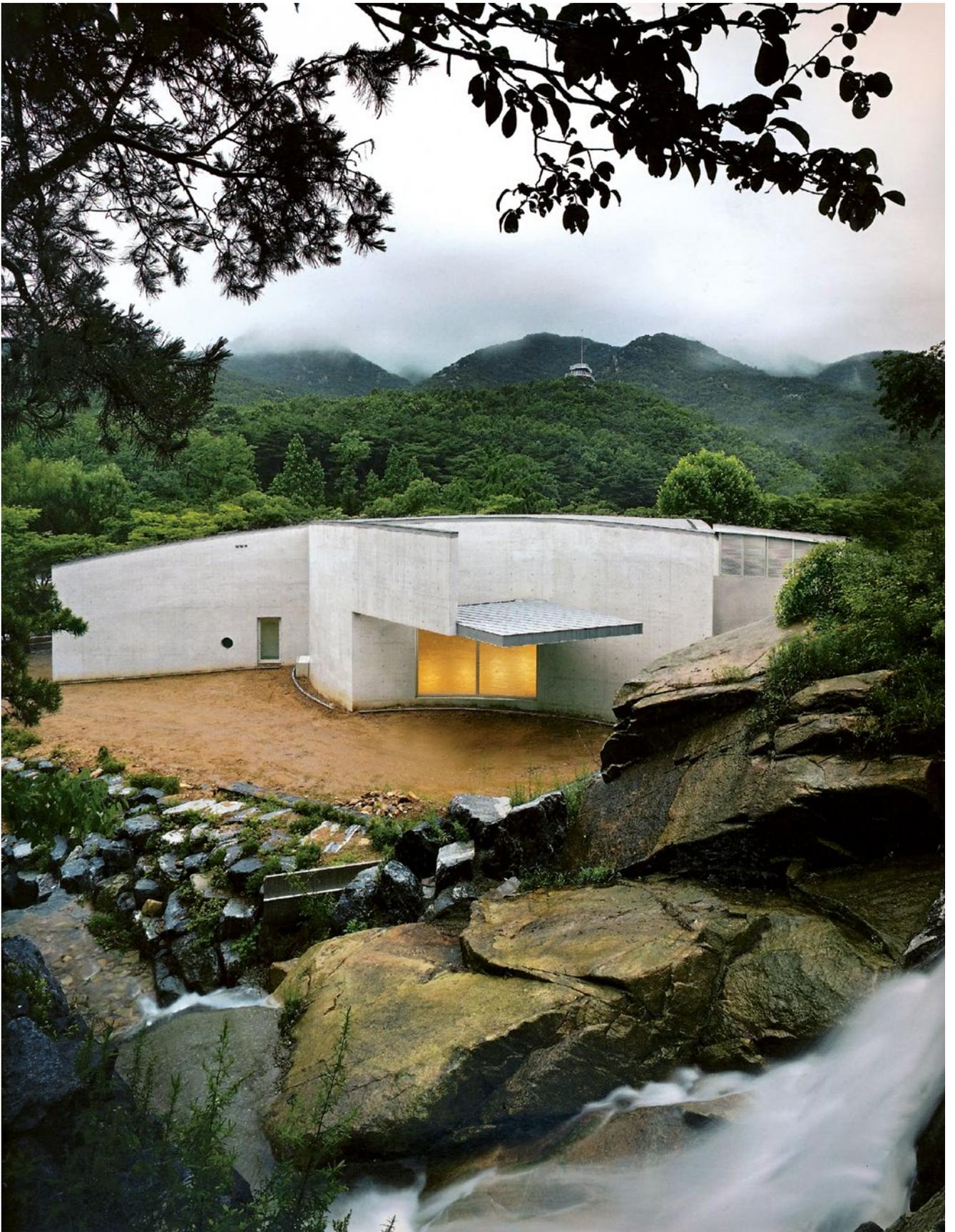
Más avanzado este período de su obra, inicia la realización de proyectos en Asia. El primer proyecto es el Pabellón en Anyang (2005-2006) en Young-il Park (Corea del Sur), una pequeña ciudad coreana donde se planteó desarrollar un centro cultural a la entrada del Parque Natural Young-il. Siza planteó, encajado entre bellas montañas, un pabellón multiusos con acceso libre a todos los visitantes, y con un programa bastante sencillo comprendido por un espacio polivalente, una pequeña oficina para control y vigilancia y aseos para

el público que visita el parque, y planteando también crear un restaurante en este conjunto. Realizado de forma paralela, destaca el proyecto para el Museo Mimesis (2006-2010) en Paju Book City (Corea del Sur), una nueva ciudad coreana. El proyecto representa a un gato coreano, lo que dio lugar a que antes de terminar el proyecto estuviera siete años dibujando gatos, siendo la primera maqueta del edificio un gato enroscado y abierto al mismo tiempo, que se despereza y bosteza. El proyecto ubica en el sótano los archivos, las áreas técnicas y también un parte del espacio expositivo, como es costumbre en los museos diseñados por este arquitecto. La planta baja es un espacio de recepción y distribución, con zonas para exposiciones temporales y una cafetería-restaurante con todas las infraestructuras necesarias. Las zonas administrativas, las circulaciones, el área de archivos y los aseos de personal se sitúan en la entreplanta y la planta superior se dedica en exclusiva a espacios de exposición. Es de destacar también el proyecto realizado en estos años en el continente asiático para los Laboratorios Amore Pacific (2007-2011) en la ciudad de Yongin-si (China), desarrollado en el campus de esta empresa de cosmética. El conjunto alberga los departamentos de investigación y desarrollo en un gran edificio de granito gris y las áreas de formación de la compañía en un edificio oscuro de ladrillo gris, en el que se encuentra un pequeño museo en el que se expone la colección de productos. También se complementa el conjunto con otro edificio complementario en el que se encuentra una residencia para estudiantes e investigadores visitantes. Y dentro de este complejo, también existe un antiguo edificio de ladrillo rojo y un nuevo pabellón polivalente, que se eleva sobre el nivel del jardín, y un pabellón privado reservado para eventos de carácter interno y para recibir visitantes del campus.

También entre los proyectos asiáticos de esta etapa se encuentran el Club de Golf Taifong (2009), en Changhua (Taiwán), que se rea-



CLUB DE GOLF DE TAI FONG (2010-2020).



PABELLÓN EN ANYANG (2005-2006).



FÁBRICA SHIHLIEN CHEMICAL INDUSTRIAL (2010-2014).

liza treinta años después de que se inaugurara el campo de golf. El proyecto contempla la creación de un nuevo *club house*, un pequeño hotel, un pabellón de actos, cuatro villas, una casa de té y un pequeño pabellón de acceso. La planta baja se destina a zonas sociales y deportivas, pues alberga en su entorno inmediato el inicio del juego, y la planta superior se destina a acoger los restaurantes y los espacios de acceso a las áreas de balneario y *spa*, dedicándose el resto de la edificación a usos complementarios. Y, por último, y para terminar con la obra asiática de este período, reseñamos el edificio curvo de oficinas en el parque empresarial de la Shihlien Chemical Industrial Jiangsu Co (2010-2014), ubicado en la ciudad de Huai'an, en la provincia de Jiangsu (China). La idea de colocar el edificio principal de oficinas sobre las aguas del lago, que también funciona como el embalse de la fábrica, es algo que ya estaba recogido en el plan de ordenación.

Esta industria dedicada a la fabricación de productos químicos requiere de una gran reserva de agua para garantizar su actividad de forma permanente y constante. La fábrica es accesible desde dos puentes de formas curvilíneas, que permiten percibir la aproximación y el alejamiento de la edificación de forma variable. Esta edificación destinada a oficinas está desarrollada en dos niveles, de forma que en la planta baja se sitúa la entrada principal, desde donde se accede el área de trabajo y a las zonas sociales y de exposiciones, y en la planta superior se ubican las oficinas administrativas y las instalaciones de las empresas asociadas. El agua permite que el edificio se perciba en movimiento, mostrándose siempre con formas diferentes, con elegancia controlada, expuesto a luces y sombras, y cambiando sus colores y reflejos.

Un proyecto importante de esta época es el conjunto de laboratorios y oficinas recogido en el Edificio Virchow 6 (2006-2011) de la ciudad de Basilea (Suiza), un volumen edificado que se sitúa en el extremo este del Campus Novartis, junto al río Rin. La parcela estaba atravesada por una vía de ferrocarril, lo que obligó a levantar el edificio creando un espacio vacío de cinco metros de altura. Estos cinco metros determinaron la altura de la planta baja, sobre la que se proyecta el edificio con una gran transparencia en las fachadas para favorecer el uso de la luz natural y propiciar la comunicación de los empleados en estrecha proximidad física, tanto en las oficinas como en los laboratorios. Para permitir la máxima flexibilidad en la utilización de los espacios, se planteó diseñar una estructura sencilla modulada a partir de un módulo estándar de siete por siete metros. Los dos accesos están destinados, uno, para los trabajadores y visitantes y el otro, para carga y descarga. El edificio se desarrolla en cinco plantas sobre rasante y dos niveles subterráneos. La zona central de las plantas tipo se destinan a oficinas y poseen dos laboratorios, situados a cada uno de los lados de las plantas. Las dos plantas sótano son espacios de almacén y, en parte, están ocupados

por zonas técnicas que también ocupan parte de la cubierta.

Dentro de la obra de este período destaca el proyecto para la Iglesia de Saint Jacques-de-la-Lande (2009-2018), construida a las afueras de Rennes (Francia) y concebida como un volumen exento, ajustado a las dimensiones de los edificios y de los espacios próximos y, en particular, a las del edificio de apartamentos situado al norte de la edificación. El programa se compone de un centro parroquial en planta baja y una iglesia en planta alta, lo que se distribuye mediante la superposición de un cilindro sobre un volumen cuadrado, y se completa con un sótano, donde se sitúan las zonas técnicas y el almacén. De la base cuadrada de este cuerpo principal se desprenden dos volúmenes paralelos de planta rectangular para enmarcar el atrio de acceso, que se proyectan verticalmente hasta alcanzar la altura total del edificio. El área central de la iglesia cuenta con dos capillas cuadrangulares y un ábside semicircular. La sacristía, de acceso reservado, se sitúa en la planta superior del volumen cuadrangular, y contiene el ascensor y la escalera de servicio.

Y para cerrar esta etapa, dentro de las obras europeas, comentamos el proyecto para el Parque y Casa de la Música de Lecce (2010), situado en la costa adriática italiana, propuesta que ganó el concurso público que planteaba la transformación de dos oquedades de las canteras de piedra de la ciudad Lecce, separadas por la vía del Ninfeo, y que fueron dejadas sin ocupar durante la construcción del centro histórico. Una oquedad se destina a la recuperación de una antigua *masseria* y la otra a la construcción de una casa de música, para lo que se propone sustituir la vía del Ninfeo por un puente que permite establecer un vínculo claro y comfortable entre las dos edificaciones objeto del concurso. La Masseria Tagliatelle es una antigua casa agrícola con características de fortificación, que se destina a restauración y centro de interpretación de las actividades de las *masserias* de la zona de la Apulia. Y la Casa de la Música,



IGLESIA DE SAINT JACQUES-DE-LA-LAND (2009-2018).

suspendida en la ladera, es accesible desde el nivel inferior del parque y se plantea como un elemento de revitalización de la ciudad de Lecce, ampliando así su zona urbana.

CUARTA ETAPA (2011-2023)

Este cuarto y último período de la obra de Álvaro Siza, que llega hasta nuestros días, resulta su etapa más internacional, incluyendo numerosos proyectos realizados en distintos lugares de España, y también una importante obra reparada por Asia. De entre estas últimas, destaca el edificio para la Colección Bauhaus en el Museo Chino de Diseño (2012-2018), ubicado en la ciudad de Hangzhou (China), en uno de los dos campus de la Academia China de Arte (CAA), estando el primero de ellos situado en el centro de la ciudad y el segundo en la periferia. El



COLECCIÓN BAUHAUS DEL MUSEO CHINO DE DISEÑO (2012-2018).

primer campus se caracteriza por las obras del arquitecto Wang Shu, que le confieren un carácter muy personal, y donde solo quedaba por desarrollar una parcela en la zona sureste de forma triangular, en el que las normas urbanísticas definían el área de implantación y la volumetría de la edificación. El proyecto desarrollado por Siza, de acuerdo con esta normativa, busca flexibilizar los usos a implantar en las edificaciones de este conjunto, que en su totalidad está destinado a exponer la gran colección de piezas originales de la Escuela de la Bauhaus. La edificación está recubierta de piedra roja que conforma un conjunto equilibrado de gran riqueza espacial y volumétrica.

También destaca el proyecto para el Mausoleo Chia Ching (2015-2017), situado en Jin San District, en la ciudad de Nuevo Taipéi (Taiwán), un lugar en el que las familias se reúnen en torno a la memoria de sus seres queridos. La edi-

ficación se compone básicamente de un techo suspendido por columnas y rematado por una cúpula plana, que subraya la jerarquía y la tradición. Este espacio abierto al paisaje y al infinito es esencialmente creado a través de la masividad del hormigón blanco visto y de la piedra. Y también es importante el proyecto del Pabellón del Arte, Capilla y Belvedere Saya Park (2015-2018) en la provincia de Gyeongsang (Corea del Sur), un lugar determinado por un denso bosque de pinos, estando el conjunto compuesto por tres edificios, del Pabellón de Arte, la Capilla y el Belvedere o Torre de Observación, que son diferentes en cuanto a forma y tamaño, pero integrados en los senderos serpenteantes, que recorren la topografía de estos terrenos. El Pabellón de Arte está situado en una colina, perfectamente adaptado al terreno, mientras que la Capilla se ubica en otro lugar del parque y está destinada al culto. Por su parte, el Belvedere se asienta en lo alto de una colina, situada en un lugar próximo al Pabellón de Arte, de forma que permite acceder a un gran balcón cubierto que se proyecta en vuelo al paisaje exterior. En estos años, aunque un poco más tarde, se proyectó el Museo de Educación Artística de Huamao (2014-2020) en Ningbo (China), que se emplaza en la ladera de una colina, en un terreno de forma triangular próximo al lago Dongqian. El volumen se eleva exento, casi ciego, revestido de chapa de aluminio corrugado de color negro, modelando un cuerpo compacto y liso con dos esquinas redondeadas, resultado de la extrusión de la primera planta, de forma casi triangular. La envolvente de aluminio le aporta al edificio una condición perceptivamente inestable, y con frecuencia el volumen abstracto se presenta de una forma oscura en el paisaje, percibiéndose otras veces de color plateado dependiendo del soleamiento. El acceso está situado en la parte posterior, de forma que, al rodearlo, se puede experimentar una sensación que primero absorbe y después libera para conducirte al vestíbulo mediante una rampa serpenteante que conduce hacia todas las plantas del edificio.

En este período también realiza proyectos en el continente americano al que le lleva el gran prestigio adquirido, proyectando el Pabellón de Barro para Casa Wabi (2015-2017) en Puerto Escondido, Oaxaca (México). El proyecto es promovido por el escultor Juan Bosco Sodi de la Casa Wabi, para crear un taller sobre la enseñanza del trabajo con arcilla dirigido a los jóvenes de las comunidades locales. El edificio principal fue diseñado por Tadao Ando, complementando el conjunto con tres piezas, que están arropadas por un muro semicircular de ladrillo, que, a su vez, delimita un patio con suelo de arena. El volumen principal es una sala perimetralmente abierta, con una techumbre de ramas secas de palma, que se apoyan en una estructura de madera, y el cuerpo secundario tiene una cubrición más pequeña de similares características para albergar el módulo de aseos y el módulo de almacenamiento. De forma paralela en el tiempo, le encargaron el sueño de cualquier arquitecto, un gran edificio en altura ubicado en Manhattan, la denominada Torre 611 West 56th Street (2015-2022) en Nueva York (Estados Unidos). El edificio se emplaza sobre una parcela de mil doscientos metros cuadrados en una zona en plena transformación de la ciudad. Este edificio en altura lo proyectó de forma retranqueada respecto de un zócalo de ocho plantas, que ocupa toda la parcela que se encuentra en la esquina entre las avenidas 56 y 11, lo que constituye una situación privilegiada que permite a todos los apartamentos tener vistas panorámicas a Central Park por el este, al Bajo Manhattan por el sur y al río Hudson por el oeste. Al iniciar los trabajos, Siza se planteó la resolución de las relaciones entre el exterior y el interior de la edificación, para lo que se optó por resolver la fachada mediante una malla modular, a la que se ajustan los pilares y los forjados, para dejar las plantas diáfanas para absorber las distintas distribuciones de las viviendas requeridas por el promotor.

A mediados de este período, y ya en Portugal, Álvaro Siza continúa abordando una serie



PABELLÓN DE ARTE, CAPILLA Y BELVEDERE EN SAYA PARK (2015-2018).



MUSEO DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE HUAMAO (2014-2020).



CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA (2012-2019).

de encargos en Portugal, siendo de destacar el conjunto de suites y villas Alcaide Mor (2017) en Estremoz, que en principio se planteó exclusivamente como un proyecto de rehabilitación de un edificio antiguo llamado Casa del Alcalde, pero que posteriormente al estudiar otras posibilidades condujo a ocupar toda la manzana. De esta forma, lo que se había iniciado como una reconstrucción se convirtió en la reconfiguración de una parte importante del casco antiguo de esta ciudad. Se estudiaron las existencias y las preexistencias, y se analizaron las topografías, tipologías y morfologías recurriendo tanto a los métodos tradicionales como a las nuevas tecnologías. Se evaluaron jerarquías, espacios llenos y vacíos y se inventariaron materias y materiales. El tejido urbano existente reveló un estado de decadencia, de abandono y de casi ruina de las edificaciones a rehabilitar, lo que planteó la recuperación de las volumetrías existentes, demoliendo los añadidos y anejos construidos a lo largo del tiempo. La Casa del Alcalde se convirtió en un hotel, con áreas comunes, administración y servicios y las casas restantes en villas independientes, que permitirán el alojamiento de familias completas con comodidad y privacidad.

En el mismo año también realizó el proyecto para la sede de la Fundación Gramaxo (2017-

2021) en Maia, una edificación nueva destinada a exponer el patrimonio artístico de la familia Gramaxo, que cuenta con una sala para exponer este patrimonio y otra para exposiciones temporales, además de una sala polivalente. El proyecto se desarrolla completamente en una sola planta, situada junto al tanque de granito existente y la alameda que conduce a la sede de la Fundación, a la que se accede de forma perpendicular a la alameda indicada, y en lugar próximo se sitúa una zona de aparcamientos. El edificio respeta la topografía existente y los árboles afectados por la edificación han sido trasplantados. De igual forma, tomamos en consideración el proyecto de la Casa do Cinema Manoel de Oliveira (2012-2019), ubicada en la Fundación Serralves de Oporto y promovida para divulgar en mayor medida la obra del cineasta Manoel de Oliveira, además de para acoger los escritos, guiones, carteles, fotografías y trofeos de este creador, con el objetivo no solo de dar a conocer su obra, sino también para reflexionar y divulgar el arte cinematográfico en general. El proyecto ocupa el antiguo garaje de la Casa Serralves, ubicando en la planta baja la sala de exposiciones temporales, la recepción y la tienda, y disponiendo en la planta alta tres pequeños espacios destinados a tareas de administración y de investigación. De forma aneja a este edificio se crea otro cuerpo, donde se organizan los espacios para la sala de cine y las zonas de proyección y traducción simultánea.

De forma aislada en este período, Álvaro Siza proyecta en Italia el complejo residencial en Gallarate (2012-2020), cerca de la ciudad de Varese. Este conjunto, ubicado en el centro urbano de Gallarate, se resuelve mediante una serie de edificaciones de cuatro plantas, de forma que su integración con su entorno urbano se produce dando una gran importancia a los espacios exteriores y a los espacios de interconexión entre las edificaciones, con lo que procura recordar al patio lombardo tradicional y las callejuelas de la ciudad antigua. La ciudad de Gallarate se encuentra entre el Aeropuerto de

Malpensa y la ciudad de Milán, dentro del área natural del Parque Fenicio y, en consecuencia, está sometida a protección paisajística. La parcela se encuentra ubicada en el límite del tejido urbano construido del centro histórico y el ensanche de principios del siglo pasado.

Y, por último, y aproximándonos a nuestros días, realiza dos curiosos proyectos en Portugal, que son la Torre de Observación con Puesto Vigía (2018-2021) en la Serra das Talhadas y el Puerto Fluvial Cais do Cavaco (2020) en Vila Nova da Gaia. El primero de los proyectos, ubicado en el municipio de Proença-a-Nova, plantea una torre de observación que sustituye a una existente situada en el mismo emplazamiento, y que se integra en el paseo peatonal de acceso a este lugar. La delicada estructura de la torre destaca en el paisaje de forma llamativa, pero con una adecuada estética, y se asienta sobre dos macizos de hormigón. El proyecto respeta lo esencial de la expresión de la antigua torre y eleva sobre rasante las cuatro plataformas metálicas que conforman este conjunto. El segundo de los proyectos, y con el que cerramos la relación de proyectos de la etapa actual, contempla la ordenación del Puerto Fluvial Cais do Cavaco (2020) de la localidad de Foz, emplazada justo antes de la desembocadura del Duero, en un paraje perteneciente al municipio portugués Vila Nova da Gaia entre las ciudades de Oporto y Gaia. Estas orillas estuvieron siempre ocupadas por embarcaciones que transportaban personas y mercancías, pues son aguas tranquilas que conforman un puerto natural donde estas ciudades, con frecuencia, se adentran en el río Duero reclamando terrenos para usos portuarios de carga y descarga y también para la construcción de edificios, en su mayoría vinculados a la actividad portuaria y al transporte de mercancías, como es el ejemplo de la majestuosa Casa de la Aduana. Actualmente, es el transporte de turistas el que ha tomado el relevo en estos espacios, y el tradicional Muelle de Gaia ahora alberga una gran cantidad de cruceos que transitan por el Duero, ejerciendo una



TORRE 611 WEST 56TH STREET (2015-2022).



TORRE DE OBSERVACIÓN CON PUESTO VIGÍA (2018-2021).

gran presión sobre el tejido urbano que resulta difícil de articular. El Muelle de Cavaco es el lugar elegido por la Autoridad Portuaria de Portugal para la construcción de un puerto fluvial destinado al embarque y desembarque de los pasajeros de los cruceros que circulan por el río Duero, para lo que el trazado de la orilla ha de ser redefinido para acomodarlo al acceso tanto de los vehículos como del transporte pesado. La terminal portuaria proyectada por Álvaro Siza se asentará sobre una losa de hormigón, que se apoya en pilotes de hormigón, dando lugar a una obra de ingeniería que pretende garantizar el menor impacto sobre las corrientes y mareas que se producen en las orillas del Duero. En la parte superior del edificio se proyecta un restaurante abierto todo el año, que permitirá a los visitantes disfrutar de las hermosas vistas de la ciudad de Oporto.

En los últimos años hasta el día de hoy, el Estudio de Álvaro Siza ha continuado trabajando, produciendo ideas y proyectos de los que tenemos escasa información, razón por la que cerramos nuestra descripción de su obra en este punto.

OBRA EN ESPAÑA

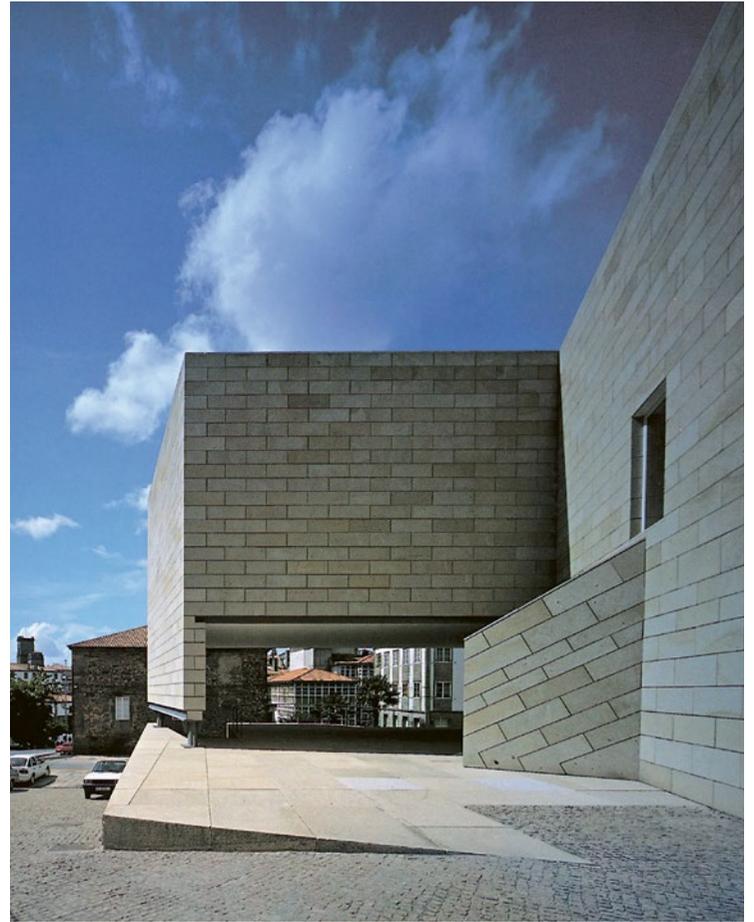
En los anteriores artículos este apartado no era relativamente importante, pues casi ninguno de los arquitectos sobre los que hemos escrito han realizado una obra tan importante y extensa como la realizada por Álvaro Siza en España. Por lo que esta ocasión, este ámbito sí que adquiere una importancia relevante y por ello hemos valorado conveniente redactar de forma independiente este apartado, puesto que permite valorar mejor y de forma conjunta la obra española de Siza.

En relación con sus proyectos en España, en el ámbito del primer período, destacamos en primer lugar el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (1988-1993) en Santiago de Compostela, situado en los jardines del antiguo convento de Santo Domingo de Bonaval, en un lugar céntrico de la ciudad. El edificio se proyecta junto a la entrada principal de la iglesia de Santo Domingo, de forma que sus formas cerradas establecen los nuevos límites del jardín, determinando la geometría del nuevo edificio, que se convierte en el remate armónico de la colina que desciende desde el convento hacia la calle. El proyecto transforma el tejido urbano de forma coherente con el conglomerado de edificios existentes, dando lugar a la reordenación de esta zona de la ciudad antes degradada. El edificio del museo está compuesto por dos volúmenes alargados, uno de ellos de desarrollo paralelo a la calle Valle-Inclán y el otro paralelo al Cementerio Bonaval, formando un ángulo cerrado con respecto a la fachada del convento de Santo Domingo, generando un atrio triangular que abarca la altura total del edificio y por el que se accede a las zonas de exposición con

vistas al convento y a la ciudad de Santiago de Compostela.

Otra obra de este primer período, y proyectada de forma casi simultánea, es el Centro Meteorológico de la Villa Olímpica (1989-1992) de Barcelona, resuelto mediante un cilindro de hormigón que actúa como un diagrama que registra las condiciones atmosféricas y los sutiles cambios de luz del mar Mediterráneo. Esta forma singular y multidireccional se abre al cielo y responde de forma directa a los requerimientos del programa y a las exigencias de un solar que carece de puntos de referencia. El edificio consta de seis niveles edificatorios con un vacío central que se practica en los tres niveles inferiores. El nivel inferior, al que se accede mediante una rampa, se encuentra parcialmente enterrado y funciona como centro de información para los ciudadanos, ofreciendo vistas sobre la bahía, la Villa Olímpica y la ciudad de Barcelona. En este período también realiza el concurso para el Rectorado y la Biblioteca de la Universidad de Valencia (1990), definido a nivel de anteproyecto, y donde ordena los distintos espacios del edificio universitario de acuerdo con la heterogeneidad del amplio programa, que incluía los auditorios, la biblioteca, el rectorado y un centro de investigación, entre otros espacios, conformando dos cuerpos diferenciados que definen un espacio abierto que actúa como prolongación de una calle peatonal y como ampliación de un espacio verde adyacente. Una parte del edificio con orientación norte-sur en planta baja es diáfana para conectar con la indicada calle peatonal, y la otra parte presenta una sola planta donde se ubica la entrada principal al edificio, la recepción y la cafetería, estando en la planta primera situadas las salas de exposición, los auditorios, el rectorado, las oficinas y el centro de investigación.

Pocos años después, y como parte del segundo período, Álvaro Siza vuelve a proyectar en la ciudad de Santiago de Compostela, realizando la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Santiago de Com-



CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (1988-1993).

postela (1993-1999). El conjunto se desarrolla en tres plantas, de forma que en la zona de mayor altura se sitúan nueve aulas con forma de anfiteatro y accesibles mediante rampas, ascensor y escaleras, y en la zona de menor altura se sitúan los estudios de radio y creación visual y los laboratorios audiovisuales. Todas las áreas están dispuestas a lo largo de una galería que atraviesa el conjunto, que también da acceso a las edificaciones complementarias del auditorio con aforo para trescientas butacas, a los estudios de cine y televisión y a la biblioteca, que se sitúa en el cuerpo central del conjunto. En este mismo período, y de forma casi simultánea, realiza el proyecto para el Edificio Zaida y Casa Patio



CENTRO METEOROLÓGICO EN LA VILLA OLÍMPICA (1989-1992).

(1993-1998) en Granada, en un lugar resultante de las transformaciones habidas en el centro histórico de la ciudad en los últimos años, que se iniciaron con la intervención sobre el río Darro. El proyecto da respuesta a la complejidad formal y funcional del lugar de su emplazamiento, atendiendo a los desequilibrios urbanos y a los compromisos arquitectónicos y paisajísticos de la ciudad actual, procurando potenciar las vistas a la Alhambra y a la Fundación Rodríguez-Acosta, así como también se propone salvar la casa patio del siglo XIX existente en la parcela. De acuerdo con estas ideas, el proyecto propone un edificio con una fachada principal articulada en siete plantas de altura, coronada por un cuerpo superior quebrado, similar

a como lo hacen otros edificios singulares que ocupan lugares estratégicos en la ciudad; una segunda fachada se alinea con la carrera del Genil; y una tercera fachada se sitúa sobre la acera del Darro, adaptándose al ritmo monótono de la calle donde se ubica. El conjunto establece un diálogo con la ciudad a través de las tres fachadas y el patio interior que se abre en la fachada de la plaza, incorporando la casa patio, que establece una conexión entre el edificio proyectado con el contexto urbano existente.

En estos años también se realiza el proyecto para el Rectorado de la Universidad de Alicante (1995-1998) en terrenos del antiguo aeródromo militar de Rabassa, situados junto al campus universitario. El edificio proyecta-

do es de una clara horizontalidad y está pesando como una fortaleza cerrada que se defiende del clima agresivamente caluroso del lugar, tomando referencias de la cultura hispanomusulmana, lo que enfatiza aún más el carácter marcadamente plano del campus. El edificio se estructura en dos plantas y el espacio interior se conforma mediante dos patios, mientras que el esquema funcional de los espacios interiores se basa en una secuencia sucesiva de salas abiertas a los patios con un corredor de distribución situado en el lado opuesto. El acceso principal al recinto conduce al visitante, casi por sorpresa, a un gran espacio que ha de recorrer para acceder a la pieza que separa los dos patios, desde donde se accede a los distintos espacios. Se cierra este período con otro notorio proyecto realizado en Ceuta, el Centro Cultural de la Manzana del Revellín (1997-2007), emplazado en una manzana situada en el centro histórico de la ciudad, ocupada en su esquina noroeste por el neoclásico Museo Municipal, desde el que se divisa el puerto, y quedando el resto del terreno libre. Las cuatro fachadas de la manzana están enmarcadas por un entorno de edificaciones de alturas, estilos y funciones diferentes, lo que de alguna manera ha determinado la morfología del nuevo proyecto, que compositivamente toma sus generatrices de la geografía y del ritmo de la trama urbana de la zona, valorando su implantación a través de un juego de accesos peatonales y rodados que convergen en el lugar. El conjunto está formado por cinco edificios implantados dentro del perímetro de la manzana que generan un espacio urbano intermedio, dominando en él el volumen del Auditorio sobre los demás, tanto por sus dimensiones como por su silueta, y destacando la caja del escenario que constituye el volumen más alto. Los cuatro volúmenes restantes son independientes, de forma que el Palacio de Congresos se ajusta a la pendiente del terreno en su zona más baja, y los edificios de la Escuela de Música, de la Escuela de Idiomas y del edificio comercial actúan como intermediarios entre la trama de la ciudad y el



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN (1993-1999).

complejo, lo que le confiere una indudable importancia cívica al edificio a dentro de la trama urbana de la ciudad.

Con el arranque del XXI también encontramos una notable producción de proyectos de distinta naturaleza en España, entre los que destacamos en primer lugar el Hotel deportivo Victoria (2001-2008) en Panticosa, en la parte norte de la provincia de Huesca. El conjunto hotelero se desarrolla en una parcela situada junto a la Estación Termal de Panticosa, con un programa tipo de hotel con habitaciones y zonas comunes, con la particularidad de que de forma complementaria contempla una zona de piscina y unas instalaciones deportivas, lo que se desarrolla en tres plantas, siendo el nivel intermedio destinado al acceso, donde se sitúa la recepción,

el restaurante, una biblioteca, un salón y la tienda; situándose en el nivel superior las habitaciones, y en el inferior los vestuarios y gimnasios. Las instalaciones deportivas se organizan mediante plataformas conectadas por una serie de rampas que llegan hasta la piscina cubierta, pasando por las pistas deportivas que se prolongan hasta el nivel de la cubierta, donde también se encuentran el solárium y la piscina descubierta. El edificio por su situación estratégica se convierte en el elemento más representativo de este complejo termal, minimizando su presencia en la parte superior del terreno donde se emplaza, y por la que el edificio se abre a su entorno. Al recinto se llega atravesando una agrupación

de árboles y en compañía de un muro que conduce hasta la recepción del hotel, desde donde también se puede disfrutar de una secuencia de espacios exteriores que conducen a la cubierta, lugar desde donde se puede disfrutar del paisaje.

Otro edificio para destacar es la Facultad de Educación de la Universidad de Lleida (2002-2008), emplazada en el Campus Universitario de Cappont. La planta baja es compleja, conformando un volumen que se encuentra próximo a la Biblioteca Universitaria y que contribuye a crear una plaza pública de acceso y de relación entre los estudiantes. El edificio de la facultad es un volumen de ejes no ortogonales, de forma que una parte del edificio se orienta hacia el vacío existente entre la Biblioteca Universitaria y la Escuela Universitaria Politécnica, lo que contribuye a darle forma a este espacio intersticial a la vez que crea una fachada en relación con la ciudad. La necesidad de desarrollar un programa riguroso hace que se opte por un esquema de distribución simple y una estructura modulada, que hace posible cualquier adaptación funcional y que también posibilita un posible crecimiento del edificio. En la planta baja se sitúan la administración y la dirección, próximas al acceso principal, y el núcleo de comunicación vertical se ubica en la confluencia de las dos alas del edificio, a donde se llega a través de una plaza y desde la avenida adyacente. Desde el vestíbulo nace una rampa que comunica las aulas de música, las salas de grados y gimnasio, lo que da lugar a una mayor superficie de esta planta baja respecto del resto. Las plantas superiores del edificio tienen igualmente espacios estructurados en torno a unas galerías centrales e iluminados desde el exterior, de forma que en el ala oeste se ubican las aulas y en el ala norte los despachos de departamentos, resaltando los huecos verticales, elementos generadores de la iluminación y elementos compositivos básicos de la arquitectura de este edificio.

De igual forma, también es interesante el proyecto para el Complejo Deportivo Ribera



RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE (1995-1998).



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE LLEIDA (2002-2008).

Serrallo de Cornellá de Llobregat (2003-2005), municipio de la provincia de Barcelona, al que se accede a través de un espacio de pendiente suave, delimitado por el pabellón multiusos y por unas edificaciones longitudinales desde las que se accede a las diferentes instalaciones. El pabellón multiusos tiene una zona móvil con acceso desde el vestíbulo principal, situada en el nivel superior del edificio, y desde donde igualmente se accede a las pistas deportivas, pero descendiendo hasta el nivel inferior del conjunto donde se encuentra también un bloque longitudinal de vestuarios en cuyo extremo se construirá, en una fase posterior, un pabellón de entrenamiento. Al área acuática se accede descendiendo igualmente desde el vestíbulo al primer nivel inferior del conjunto, atravesando una edificación en la que se encuentran los vestuarios, baños y saunas y servicios generales del complejo, y que se comunica con las piscinas a

través de una galería. La entrada del público a las piscinas es independiente y se hace por otra galería situada al nivel del vestíbulo principal desde donde también se puede acceder a los gimnasios y a las salas de *fitness*, entre los vestuarios y las instalaciones de las piscinas, lo que se desarrolla en dos niveles conectados entre sí y con los vestuarios, dando lugar a un conjunto complejo pero funcionalmente adecuado.

A mediados de la década, nos detenemos en el proyecto para el edificio Apartotel de Panticosa (2005) en Huesca, en el que no solo se define la edificación, sino también la ordenación de su entorno inmediato, un pequeño llano arbolado, rodeado y abrigado por las montañas de Panticosa. En el lugar se proyectan dos volúmenes alargados y paralelos que se adaptan a la pequeña pendiente del terreno, dejando como fondo una villa existente, llamada Villa Antonio, de forma que se crea un espacio rectangu-

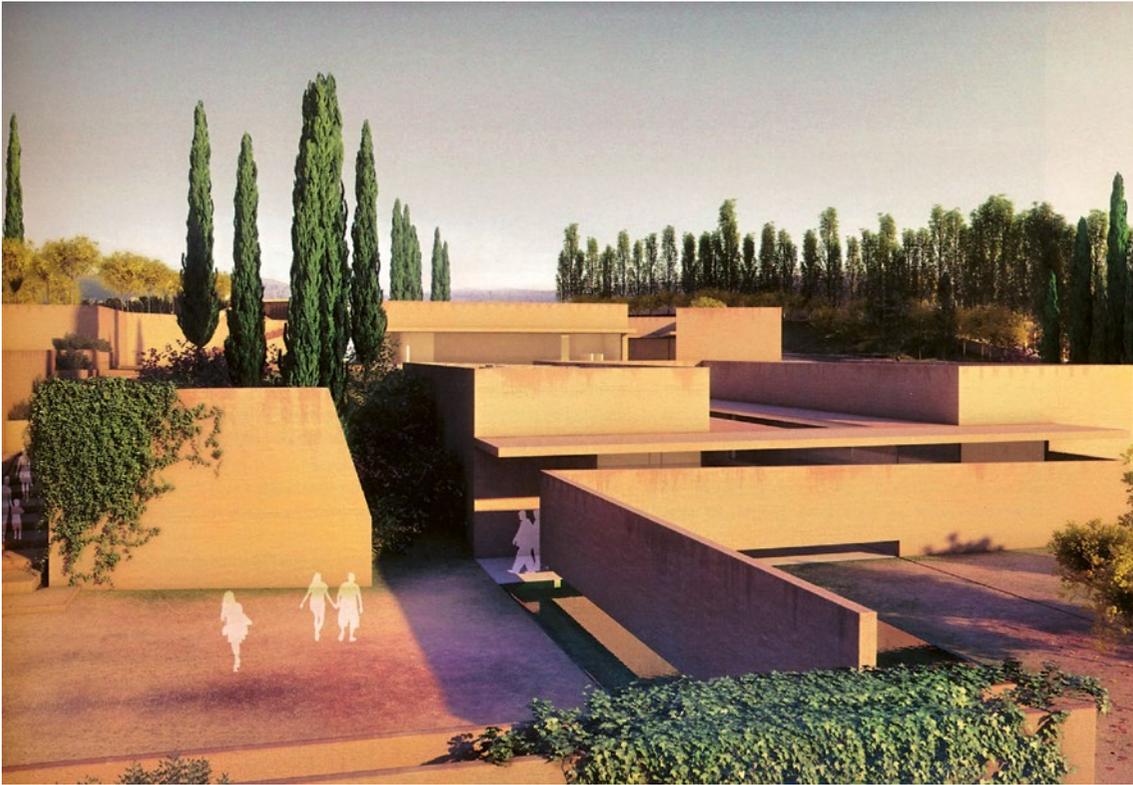


EDIFICIO BBK PARANINFO (2005-2010).

lar entre las edificaciones a modo de patio, que nos conduce hacia el paisaje de las montañas. La actuación respeta tanto la vegetación como la tipología tradicional de la zona, planteando una potente cubierta a dos aguas similar a las de las edificaciones de su entorno. Los dos edificios proyectados se destinan a apartamentos, y a los que se accede por un corredor que posee un espacio central de estancia y dos dormitorios laterales, con lo que se obtienen unos alzados con un ritmo de huecos que dan escala a la planta superior, y que tienen unos huecos mayores que la planta inferior. Tanto la Villa Antonio como la otra vivienda unifamiliar existente se conectan bajo tierra para albergar los servicios internos del apartotel y los suministros de las instalaciones.

A continuación, destacamos el Edificio BBK-Paraninfo (2005-2010), diseñado en la ciu-

dad de Bilbao en la zona de Abandoibarra, una antigua zona portuaria de la ría de Bilbao, donde en los últimos tiempos se han realizado obras de gran relevancia. El planeamiento de estos terrenos preveía la construcción de dos edificios de cinco plantas para configurar una especie de pórtico al interior de esta zona urbana, siendo uno de ellos la Biblioteca de la Universidad de Deusto y el otro el Edificio del Paraninfo; tras estos se encuentra la Torre Iberdrola, cuya altura es de ciento setenta y cinco metros. El Edificio Paraninfo ocupa en planta baja toda la parcela, mientras que las plantas altas se retranquean conformando terrazas ajardinadas y fachadas abiertas con vistas a la ría y al paisaje verde de la ladera norte. En la planta baja se encuentra el vestíbulo y también el auditorio de forma centrada. En cambio, las plantas altas tienen vistas a la ría y al entorno del edificio, aco-



ATRIO DE LA ALHAMBRA (2011).

giendo la planta primera distintas salas de apoyo al auditorio principal y para los fondos del museo, y albergando la planta segunda la Sala de Consejo y distintos despachos. El edificio tiene una volumetría rotunda de gran valor estético.

En los últimos años la obra de Álvaro Siza en España es más escasa, quizá como consecuencia de la parálisis inmobiliaria que se produjo en este país durante la gran crisis padecida a partir de 2008. Entre los proyectos más recientes se puede destacar el concurso del nuevo acceso de visitantes de la Alhambra, obteniendo la propuesta de Siza, denominada Atrio de La Alhambra (2011), el primer premio en el concurso celebrado en Granada. A Siza lo que le sucedió con la Alhambra resultó ser muy complejo, pues se encontró entre la fascinación que le produjo el propio edificio y el deseo de intervenir en el mismo desvinculándose de él, como hizo

en su día Pedro Machuca cuando proyectó el Palacio de Carlos V. Ahora el proyecto debía de ordenar los accesos y proporcionar unos servicios complementarios de calidad abierto a todos los visitantes. La nueva puerta de la Alhambra debe enmarcarse en el delicado equilibrio entre la naturaleza y la arquitectura existente. Para lo que, en principio, la actitud ante el proyecto de Álvaro Siza no está alejada del planteamiento de Pedro Machuca, cuya maestría permitió crear un cuerpo aparentemente ajeno a la arquitectura de la Alhambra, cuya expresión y escala son autónomas respecto de ésta, pero de una forma que no rompiera la arquitectura de su entorno, sino que más bien lo potenciara creando un complejo arquitectónico no fragmentado. Siza plantea conseguir esto mediante una articulación entre las discontinuidades existentes, articulando su arquitectura mediante itinerarios y

espacios abiertos de diferentes escalas. De esta forma, se propone un proyecto, determinado por un proceso de impregnación ajustado en el espíritu del lugar y con todos los requerimientos del programa planteado en este concurso.

Y para cerrar este apartado, que nos permite observar la riqueza y abundancia de la obra de Álvaro Siza en España, referimos el proyecto para el Teatro-Auditorio de Llinars del Vallès (2012-2015), situado en la provincia de Barcelona. El edificio se implanta en una parcela municipal próxima a una zona de bosques atravesada por un torrente, que presenta una arboleda antigua, lo que se respeta y ha determinado la ordenación de esta edificación sobre el terreno. El programa del conjunto requerido por el Ayuntamiento desarrolla una edificación escénica y musical para optimizar su rendimiento artístico, cultural y social. El espacio escénico se planteó para acoger un mínimo de 300 espectadores sentados. El programa también incluía salas de ensayo para las artes escénicas y música y otros espacios destinados a la dinamización comunitaria y actividades culturales y sociales, debiendo funcionar todo ello de forma simultánea. La parcela de este Teatro-Auditorio se emplaza frente a la ronda Sant Antoni, ofreciendo fachada a la vía principal, lo que favorece el acceso de material al edificio y facilita la accesibilidad del público de su entorno. El edificio se articula alrededor de la caja escénica, situando los restantes uso de forma perimetral. Los distintos volúmenes edificatorios de este equipamiento se singularizan en su expresión exterior mediante el empleo del ladrillo visto de color rojizo, quedando entre ellos articulados a través de los patios.

COMENTARIO FINAL

Como cierre a este artículo vamos a recurrir a unas palabras del arquitecto portugués Fernando Távora, que fue admirado maestro de Álvaro Siza, quien en octubre de 1992 le hacía un homenaje, un reconocimiento a su obra ar-

quitectónica, y, en especial, a su concepción de la arquitectura. Sobre Siza dijo que practicaba la arquitectura con excelencia, como un verdadero maestro, a lo que añadía que es un profesional entregado con devoción absoluta, cuya obra se afirma a sí misma y es reconocida internacionalmente por su honestidad, su integridad compositiva, su capacidad de ensalzamiento y transformación. Toda su obra está animada por una inteligencia superior y por una rarísima sensibilidad, pues es un constructor de espacios e imágenes magníficas, lo que solo consiguen los maestros de la arquitectura que poseen una obra extremadamente compleja, siempre igual a sí misma y siempre diversa, pero a la vez profundamente sencilla y vigorosamente creativa. Por último, nos apunta que su obra, más allá del valor intrínseco que pueda tener, es una experiencia segura, enriquecedora del panorama cultural portugués de su época, para lo que ha de ser bien comprendida e interpretada, sin que sea motivo de imitación fácil y gratuita. Termina diciendo que Álvaro Siza es un arquitecto grave, poderoso y portugués.

En principio, con lo dicho por Fernando Távora, podríamos llegar a la conclusión de que no hay mucho más que decir sobre Álvaro Siza, pues de alguna forma Távora ya ha expresado todo sobre los contenidos y características de su arquitectura. Pero esta afirmación nos puede conducir a una conclusión falsa, pues es indudable que se pueden continuar diciendo muchas más cosas sobre las creaciones conceptuales y formales de este gran arquitecto. En este sentido, podemos afirmar que Álvaro Siza ha aclarado de forma más que suficiente, como ningún otro arquitecto contemporáneo, a través de su quehacer cotidiano, con sutilidad y precisión, las múltiples incertidumbres que pesan sobre la arquitectura de finales del siglo XX, que resulta ser tan rica, diversa y contradictoria. El pensamiento de nuestro apreciado arquitecto está recogido en los escritos ocasionales que ha elaborado y en las innumerables entrevistas realizadas a lo

largo de su vida profesional. Es un pensamiento que no pretende ser didáctico, es más bien aforístico y lacónico. La entrevista es su medio preferido de expresión, y a través de ella se encuentra estimulado para dejar constancia de sus ideas. Para Siza el diálogo es el instrumento dialéctico por excelencia, y lo utiliza tanto en el trabajo de arquitectura como en la reflexión y confección de conceptos teóricos.

Indudablemente, la mayor parte de la obra de Álvaro Siza está influenciada por la obra de Alvar Aalto, uno de los grandes maestros del Movimiento Moderno, que desarrolló una obra carente de soporte teórico pero llena de contenidos conceptuales y formales, que sintetiza en sus escritos y discursos, en general breves pero muy clarificadores. Por ello, no nos resulta extraño constatar que gran parte de su discurso se dedique al método de proyectar con todo lo que ello conlleva. Más que un teórico es un observador del lugar, como base de afrontar el proyecto, al que se acerca desde el dibujo, instrumento por el que llega a los objetivos propuestos y que le permite describir las complejas circunstancias que rodean cada una de las obras.

Es importante destacar la afirmación de Siza por la que dice que el arquitecto no es un especialista, o dicho de forma irónica nos dice que es un especialista de la no-especialización, que es importante que trabaje en equipo pues se trata de un trabajo interdisciplinar, que exige comunicación entre los intervinientes en cada proyecto. Para Siza es impensable un proyecto sin diálogo, sin conflicto ni enfrentamiento, sin dudas, y sin que sea una consecuencia de una convicción conjunta, dentro de una búsqueda de simultaneidad y libertad. Desde este entendimiento, se sitúa en el extremo opuesto de la creciente división de tareas de la industria de la construcción y del aislamiento del arquitecto respecto del cliente, pues son fenómenos a los que conduce la creciente burocratización de los procesos de construcción, que nos está llevando cada vez más a potenciar la figura de un director de la obra que coordina la subdivisión de las ta-

reas, confiriéndole un mayor poder en el control de la obra que, incluso, está llegando a superar a la del propio arquitecto.

Álvaro Siza es contrario a la intervención arquitectónica de autoreferencia, en particular en lo que se refiere a emplear la indiferencia respecto del lugar o del proceso constructivo. Solo desde el lugar se consigue llegar a las implicaciones socioculturales a las que el edificio debe de responder, lo que él ha alcanzado trabajando en grupo, con un grupo de proyectistas que potencia la capacidad de análisis y la toma de decisiones sobre el proyecto. De esta forma, Álvaro Siza piensa que se acaba con los mitos de la especialización y de la complejidad incomunicable de las diferentes especializaciones. Frente a la arquitectura que se apoya en la conceptualización de las bellas artes, Siza nos dice que el arquitecto no inventa nada y que su tarea es transformar la realidad, en lugar de preocuparse por creaciones faltas de valores. La complejidad formal debe de ser consecuencia de la complejidad real y no de la invención gratuita, razón por la que él no busca inventar un lenguaje propio, pues cree que es una actitud banal, difícil de alcanzar, tanto como lo es inventar un estilo de vida diferente. Nos dice Álvaro Siza que el lenguaje no se inventa, sino que se transforma para adaptarse a la realidad y para transformarla. Y reconoce que en su obra arquitectónica existe una tensión irreductible entre la autonomía de la forma arquitectónica y la unidad del conjunto topográfico, o lo que es igual, en cómo se integra en su entorno, lo que indudablemente resulta el gran problema actual de la práctica profesional.

Álvaro Siza plantea que es necesario modular la tendencia escultórica de la arquitectura para evitar que la obra caiga en lo socialmente indescifrable, lo que es el punto débil de las vanguardias, cuando llevan estas tendencias al extremo. Por ello, se plantea mantener el equilibrio entre la vitalidad figurativa y la regularidad normativa, entre la innovación y la tradición. Es por esto por lo que la poética del construir es

el factor esencial para hacer accesible la arquitectura en el sentido sociocultural. Paralizado ante la exuberante arqueología, donde lo inacabado está siempre abierto a una más rica interpretación, que no se juzga por lo que es sino por lo que puede llegar a ser dentro de sus propios confines, nuestro arquitecto persigue una arquitectura de resistencia crítica, en la que lo universal se equilibra con lo local a todos los niveles, tanto políticos como arquitectónicos, y no en términos de rechazo global a la tecnología avanzada, sino desde el reconocimiento de la necesidad de mediación y cualificación técnica a través de la cultura. Y sucede esto con un gusto entresacado desde lo trágico, pero siempre fértil, resultando al final un espacio que media entre la cosificación de la forma y la destrucción del tiempo.

Para terminar, y a modo de síntesis de lo expuesto, diremos que «la arquitectura de Álvaro Siza invita a hablar sobre ella y, además, por sí misma también invita a hablar sobre arquitectura», pues su dimensión conceptual y artística es enorme. Aunque sobre este gran arquitecto y su obra, en principio, puede pensarse que todo está dicho y escrito, como ya hemos relatado en este artículo, su obra es ingente, múltiple y diversa, lo que permite continuar sumando nuevos enfoques y miradas a lo largo del tiempo para seguir contribuyendo a cimentar una alta admiración por este arquitecto. ●

BIBLIOGRAFÍA

- Álvaro Siza, 1954-1976*, 1997, Paulo Martins Barata. Editorial Gustavo Gili.
- Álvaro Siza. Obra Completa*, 2000, Kenneth Frampton. Editorial Gustavo Gili.
- Álvaro Siza. Casas 1954-2004*, 2004, Alessandra Cianchetta. Editorial Gustavo Gili.
- Álvaro Siza*, 2005, Juan Miguel Hernández de León. Editorial Pritzker. Arte.
- Álvaro Siza. Twenty two recent projects*, 2007, Carlos Castanheira. Editorial Casadarquitectura.
- Revista *AV Monografías*, n° 40. Álvaro Siza. 1988-1993.
- Revista *AV Monografías*, n° 186-187. Álvaro Siza. 1995-2016.
- Revista *Arquitectura Viva*, n° 212. Álvaro Siza. De Oporto a Oriente.
- Revista *El Croquis*, n° 68-69. Álvaro Siza (1958-1994).
- Revista *El Croquis*, n° 95. Álvaro Siza (1995-1999).
- Revista *El Croquis*, n° 140. Álvaro Siza (2001-2008).
- Revista *El Croquis*, n° 168-169. Álvaro Siza (2008-2013).
- Revista *El Croquis*, n° 215-216. Álvaro Siza (2015-2022).
- Revista *GA Document Extra*, n° 11. Álvaro Siza, 1998.
- Revista *GA Document*, n° 127. International 2014, 2014.
- Revista *GA Document*, n° 146, 2018.
- Revista *GA Document*, n° 149, 2018.

04

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

266. CONFERENCIA. PALABRAS DE PRESENTACIÓN DE PEDRO RODRIGUEZ OLIVA CON MOTIVO DE SU CONFERENCIA SOBRE EL BUSTO DEL EMPERADOR ANTONINO PÍO / José Manuel Cabra de Luna
269. CONFERENCIA. LA LEGISLACIÓN DE CASTILLA Y LA MUJER EN INDIAS. UNA MIRADA ALTERNATIVA / Marion Reder Gadow
275. CONFERENCIA. PABLO PICASSO, POETA Y DRAMATURGO / Antonio Jiménez Millán 277. CONFERENCIA / PROYECCIÓN. PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL *MÁLAGA Y PICASSO*, DE MIGUEL ALCOBENDAS / Carlos Taillefer de Haya 285. DISCURSO. LA MÁLAGA LÚDICA ENTRE DOS SIGLOS (XIX-XX) / María Pepa Lara García 289. CONFERENCIA. LA HISTORIA DEL CINE EN MÁLAGA / María Pepa Lara García 293. INFORME. CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO COFRADE / Estrella Arcos von Haartman 296. CONFERENCIA. PORT ROYAL, EL POETA Y EL FILÓSOFO / José Manuel Cabra de Luna 299. INFORME. EL PROYECTO DEL EDIFICIO NEOALBÉNIZ EN LA LADERA DE GIBRALFARO, EN MÁLAGA / Ángel Asenjo Díaz / Javier Boned Purkiss / Carlos Taillefer de Haya

CONFERENCIA

PALABRAS DE PRESENTACIÓN
DE PEDRO RODRIGUEZ OLIVA CON MOTIVO
DE SU CONFERENCIA SOBRE EL BUSTO
DEL EMPERADOR ANTONINO PÍO

José Manuel Cabra de Luna

Sra. Delegada de Cultura, Sra. Directora del Museo
de Málaga, Sr. Académico Numerario D. Pedro Rodríguez
Oliva, Sras. y Sres. Académicos, Sras. y Sres., amigos todos:

Permítanme acoger mis palabras bajo un lema:

No podemos aspirar a saber quiénes somos,
si antes no sabemos quiénes fuimos.

Por eso este acto tiene pleno fundamento. En estos tiempos, en los que, en las grandes universidades del mundo, desde Berlín a Oxford, desde Columbia a Stanford, podemos ver con auténtica estupefacción como el estudio de las Humanidades va disminuyendo hasta convertirse en materia residual; en estos tiempos, digo, nosotros estamos aquí escudriñando nuestro pasado, descubriéndolo tras el estudio de los mejores, sumergiéndonos en sus aguas alimentadas por el esfuerzo de investigadores de talla como el profesor Rodríguez Oliva.

El año próximo conmemoraremos el 175 aniversario de la fundación de nuestra Academia, una institución que tiene por objeto *el fomento de la creatividad artística, así como el estudio, difusión y promoción de las artes y del patrimonio cultural e histórico artístico.*

Desde su origen en 1849, Academia y Museo han estado íntimamente unidos y más aún hoy en que la Directora de éste es, además, académica numeraria de la primera. Estamos hoy aquí porque un profesor insigne y excelente académico, don Pedro Rodríguez Oliva nos hablará de una pieza singular y extraordinaria: el retrato de Antonino Pío, ahora felizmente en nuestro Museo.

El hecho de que tan importante pieza arqueológica esté ya con nosotros para siempre no es casual, es el fruto de la colaboración estrecha entre la Academia y el Museo y de que en una trama digna de una película mitad de aventuras, mitad de espionaje, se vieran involucradas personas como nuestro profesor y otros miembros de la Academia, la propia directora del Museo y



DE IZQUIERDA A DERECHA: D^a MARÍA MORENTE, DIRECTORA DEL MUSEO DE MÁLAGA Y ACADÉMICA DE NÚMERO; D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA ACADEMIA; D^a GEMMA DEL CORRAL, DELEGADA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTES DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA EN MÁLAGA, Y D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, ACADÉMICO DE NÚMERO.

una Consejera de Cultura que, con gran receptividad e inusual diligencia administrativa, comprendió que «ahora o nunca» y fue «ahora».

Una cosa es la biografía académica de nuestro conferenciante, a la que luego me referiré y otra es su persona. Permítanme que, en primer lugar, me refiera a ésta, aunque mejor sería decir, al personaje.

Cuando, al atardecer, casi ya entrada la noche, concluida la sesión académica, la ciudad se va cerrando sobre sí misma recluyéndose en las sombras el profesor avanza a paso firme y un tanto rápido por sus calles. Deambula, callejea, y hace una parada casi ritual para tomar un té que le ayudará a mantener la viveza en su paseo urbano y solitario.

Nuestro hombre prefiere acompañarse tan solo de sus pensamientos, que son muchos y de innumerables datos, fechas y nombres que le sirven para dar de nuevo forma a un mundo que no es el de hoy pero que nos constituye; pues él sabe —y nosotros con él— que cuanto fue sigue siendo y nos habita.

Es un profesor, un maestro, que bien pudiese haber sido médico o diplomático pero que, para nuestra suerte y ganancia devino en arqueólogo, cambiando el tiempo de los relojes por el de las piedras que nos hablan directamente, que desde su mudez nos interrogan. En este tiempo de meditación peripatética el maestro va erigiendo en su memoria ciudades enteras, fortalezas, civilizaciones que muchos consideran muertas y a las que da nueva vida, transformándolas en puro conocimiento; que no es sino otra manera del vivir. Piensa en su lejana Siria, en las que tantas veces estuvo y a la que quizá

por las guerras de los hombres no pueda ya volver, de modo que Alepo o Palmira tan solo puedan ser ya materia del recuerdo.

Ese profesor, nuestro conferenciante de hoy, nació en Algeciras, una encrucijada de culturas, un encuentro de continentes y se licenció en Filosofía y Letras, con doctorado en Historia por la Universidad de Valladolid. Catedrático de Arqueología en la Universidad de Málaga, a cuyo claustro pertenece desde 1973, hoy es Profesor Emérito y colaborador honorario en la misma.

Ha sido director de varios departamentos universitarios, vicerrector (1995-2001) y ha dirigido numerosas tesis de licenciatura y doctorales y algunos equipos de trabajo de los que han salido varios catedráticos y profesores titulares de Universidad.

Especialista en Arqueología, Epigrafía y Numismática clásicas y de España, es autor de libros y artículos, así como de ponencias y comunicaciones en congresos nacionales e internacionales de los que tiene publicado casi tres centenares. Ha dirigido un buen número de excavaciones arqueológicas y forma parte de varios comités internacionales de su especialidad, de los consejos de revistas científicas y es conferenciante asiduo en centros de investigación españoles y extranjeros.

Es académico numerario de esta Real Academia de BB.AA. de San Telmo, miembro correspondiente del Instituto Arqueológico Alemán de Berlín, Consejero de número del Instituto de Estudios Campogibraltareños, académico correspondiente de la Real Academia de la Historia, correspondiente de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera y otras varias sociedades científicas españolas y extranjeras.

Su biografía figura en la Gran Enciclopedia de Andalucía, en la Enciclopedia General de Andalucía y en el Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia.

Málaga, 15 de marzo de 2023

CONFERENCIA

LA LEGISLACIÓN DE CASTILLA Y LA MUJER EN INDIAS. UNA MIRADA ALTERNATIVA¹

Marion Reder Gadow

El protagonismo de la mujer en las Indias es esencial para comprender el mestizaje social, cultural, económico, antropológico y religioso que tuvo lugar durante los tres siglos de presencia española al otro lado del Atlántico, en las provincias novo hispanas. Aplicando las leyes vigentes en la Corona de Castilla relativas a la mujer como tal, se las protegía independientemente de su condición social y de su estatus económico o racial en las tierras incorporadas a aquella Corona.

Durante el reinado de los Reyes Católicos se lleva a cabo, por primera vez en Castilla, una tarea de recopilación de los diferentes textos legales entonces vigentes, posteriores a las *Partidas de Alfonso X*. La legislación promulgada desde las Cortes de Toro, en el año 1505, protege a la mujer como hija, madre, esposa o viuda, determinando que se cumplieran los requisitos legales para contraer esponsales, penalizando a los bigamos que estando casados en España formaban una nueva familia en las Indias, dotando a las huérfanas para que libremente eligieran su futuro civil y protegiendo a las viudas que permanecían en la Península por medio de los bienes de difuntos.²

En el Nuevo Mundo, algunas mujeres tuvieron que asumir un protagonismo varonil al tener que tomar decisiones esenciales para la supervivencia de una expedición, como la de doña Mencía de Calderón al Río de la Plata³. El extremeño Juan de Sanabria solicitó para sí el título de Adelantado del Río de la Plata, para fundar un puerto en el estuario. Una de las cláusulas de

la capitulación era la siguiente: «y también llevaréis con vos a 50 mujeres, casadas y solteras, para poblar». Doña Mencía de Calderón, esposa del Adelantado, decidió acompañarle. Varias damas y doncellas casaderas se sumaron a esta expedición. Por tanto, en Sevilla, comenzaron los preparativos de la expedición, a equipar los navíos con pertrechos, y en estas circunstancias falleció, inesperadamente, Juan de Sanabria, si bien su mujer decidió continuar la empresa colonizadora, recayendo el título de adelantado en su hijastro Diego, de edad de 20 años. Doña Mencía se embarca con sus tres hijas, las damas y doncellas hacia un nuevo futuro, partiendo de Sanlúcar de Barrameda en 1550. Su travesía fue azarosa; la nave fue capturada por un corsario francés en las aguas de Guinea. Tardaron ocho meses en arribar al cabo San Vicente, en Brasil, allí fueron retenidas por el gobernador unos años. Una vez lograda su libertad, doña Mencía, al frente del grupo de mujeres, no duda en atravesar la selva brasileña afrontando mil peripecias hasta llegar a su destino, a unos 400 Km de distancia: a la Asunción, al que llegó al cabo de cinco años. Una de las niñas, Isabel de Contreras, que tenía unos 10 años de edad cuando embarcó, contrajo matrimonio con don Juan de Garay, refundador de las ciudades de Santa Fe y Buenos Aires, en 1580.

LA MUJER Y SU PASO A INDIAS

Es preciso señalar que, en 1493, en el segundo viaje de Colón a La Española ya fueron mujeres

a poblar las Indias. Con el gobernador Ovando ya se constituye el núcleo colonizador inicial. Se estima que la décima parte de las mujeres que pasaron a Indias eran solteras y que de forma aislada o en expediciones, desembarcaban con la seguridad casi plena de poder elegir un marido conveniente. Por ese motivo, al inicio de la colonización, un 10% de las licencias oficiales se refieren a mujeres. Sólo a partir de mediados del siglo XVI la proporción de mujeres se incrementa, llegando a significar la cuarta parte del total de la emigración a Indias. En el catálogo de pasajeros que llevaba la Casa de Contratación se contabilizan, entre 1509 y 1538, 1.041 mujeres entre los viajeros que se embarcan a las tierras americanas, de las que 354 eran casadas y el resto célibes. Además, los indígenas manifiestan a Cortés su deseo por emparejar a los españoles con miembros femeninos de las diferentes tribus que nos lo da a conocer este texto: «pues éramos ya amigos, que nos quiere tener como hermanos, que será bien tomásemos a sus hijas y parientes para hacer generación». Es decir, las distintas sociedades que rodeaban al imperio azteca deseaban mezclar su sangre con el hombre blanco, cuya divinidad se aceptaba, para pactar firmes alianzas y lograr las virtudes del hombre barbado.

Un papel muy importante para la transculturización de las nuevas poblaciones hispanas fue el de las nanas o amas de cría, que, sin ser conscientes, actuaron como mediadoras entre la cultura hispánica y la indígena por medio del mestizaje al transmitir a los pequeños la lengua indígena, sus tradiciones y costumbres.

Carlos V, en 1544, prohibió que los hombres casados viajasen a Indias sin sus esposas; con la pretensión de formar núcleos de población hispana en las tierras que se iban descubriendo. Prohibición que se repetirá en los reinados de sus sucesores en el trono: Felipe II, Felipe III, Carlos II y Carlos III, por lo que, en las *Leyes de Indias*, se aborda, en el título tercero: «De los casados y desposados en España e

Indias, que están ausentes de sus mujeres y esposas»⁴. Incluso Felipe II anuló, por una real orden, a comienzos de 1575, las facilidades concedidas a la emigración de solteras.

LEGISLACIÓN SOBRE EL MATRIMONIO

Ciertamente, durante el reinado de los Reyes Católicos se llevó a cabo, por primera vez en Castilla, una tarea de recopilación de los diferentes textos legales entonces vigentes, posteriores a las *Partidas*. Especialmente, interesan las leyes contenidas en el Ordenamiento promulgado ante las Cortes de Toro, en 7 de marzo de 1505, normativa redactada a petición de la reina Isabel. La vigencia de algunas de estas leyes taurinas, se extenderán a nuestro período de estudio y hasta la independencia de los distintos países que constituían el mosaico americano.

Ante la necesidad de recoger las variaciones o nuevas promulgaciones legislativas, se lleva a cabo un segundo intento de recopilación con carácter oficial durante el primer tercio del siglo XVI y se extendió, con revisiones, hasta el año 1725 bajo el título de *Nueva Recopilación de las leyes de Castilla*. Fue promulgada en 1567 por Felipe II y en ella se recoge la legislación castellana hasta la fecha de su publicación. Hacia 1745 se incorporó un nuevo tomo que reunía los Autos acordados del Consejo. La *Nueva Recopilación* estaba estructurada en nueve libros que se irán ampliando sucesivamente bajo los reinados posteriores, hasta la aparición de la *Novísima Recopilación de las leyes de España*, instruida por Carlos III, que aumentará a doce el número de libros con sus respectivos títulos. Las *Leyes de Indias* comprenden la legislación especial dictaminada por la Monarquía para el gobierno de la América española, publicada en 1680 por el rey Carlos II, y constituye un compendio de la experiencia de gobierno en el transcurso de casi dos siglos. En el libro X, en el título II, se legisla sobre:

- Mandamiento para que mujer alguna case contra su voluntad.
- De los esponsales y matrimonio; y sus dispensas.
- Las viudas pueden casar dentro del año en que mueran sus maridos.
- Prohibición de los matrimonios clandestinos; y pena de los que los contrajeren e intervinieren en ellos.
- Modo de proceder en los casos de matrimonios clandestinos por individuos militares
- Edad de los cónyuges.
- Consentimiento paterno.

Los esponsales eran ante todo un acto necesario para la constitución de una familia y un medio idóneo para la procreación, ya que permitía la conservación y transmisión de los patrimonios, fuesen estos considerables o menores. El matrimonio era un rito de paso fundamental en la vida, en el que se veían implicados no sólo la familia sino también la comunidad, que participaba del acontecimiento, pero mientras que para el hombre suponía alcanzar la verdadera mayoría de edad, para la mujer significaba pasar de la patria potestad del padre a la del marido; incluso para algunas suponía una pérdida de atribuciones y de libertad personal.

Durante la Modernidad, siglos XVI-XVIII, los matrimonios, normalmente, respondían a estrategias familiares, en los que se buscaba el ascenso social o el enriquecimiento del patrimonio familiar; por lo que en la mayoría de los casos se llevaban a cabo matrimonios por conveniencia, en los que está ausente lo que conocemos actualmente como afectividad amorosa o «amor». Por ese motivo, los tratadistas de la época aconsejaban que los esposos estuvieran bien avenidos y se profesaran afecto, algo que, sin duda, influiría beneficiosamente en la vida conyugal.



D^{ña} MENCÍA DE CALDERÓN, ESPOSA DEL ADELANTADO DEL RÍO DE LA PLATA.

En el siglo XVIII, ante el descenso demográfico, se dictarán las siguientes leyes:

- Privilegios y exenciones de los que se casen antes de tener la edad de 18 años y de los que tengan 6 hijos varones.
- Consentimiento paterno para contraer esponsales y matrimonio por los hijos de familia.
- Se encargará a los prebendados el cumplimiento de lo dispuesto en la anterior pragmática.
- Los alumnos del Real Colegio de Ocaña no pueden sin licencia de Su Majestad ligarse para matrimonio.
- La anterior disposición se extienda a los individuos de Colegios, Universidades y Seminarios de ambos sexos.
- En todas las diócesis se practique el método del Arcipreste de Ager en cuanto a matrimonios de los hijos de familia.

- Cumplimiento de la antecedente cédula por los Tribunales y Justicias: y modo de ejecutar los depósitos voluntarios de las hijas de familia, que se resistían a contraer matrimonio contra su voluntad. Aunque también se las depositaba para evitar que contrajeran esponsales con individuos inadecuados para ellas, por su condición social o por su fama.

NOTE Y DONACIONES «PROPTER NUPTIAS»

La dote era imprescindible para que una mujer contrajera matrimonio, independientemente de su status social, étnico y económico. La dote, previa a la boda, que la novia recibía de sus padres o tutores se escrituraba ante un escribano, ya que este patrimonio pertenece exclusivamente a la mujer, aunque el que lo percibe era el marido. Si el marido fallecía, la dote se entregaba en su totalidad a la viuda, compatible con los bienes gananciales que el matrimonio había acumulado durante su vida en común.

En el título 3 del libro X se señala:

- Modo de satisfacer la dote y donación «propter nuptias» prometida por ambos cónyuges, o por el marido solo, a una hija común durante el matrimonio y obligación de las hijas de traerlas a colación y partición de la herencia de los progenitores.
- Cantidad que se puede dar en dote y cuál a las Damas de palacio.
- Se prohíbe darles oficio de justicia, plaza, etc., a título de dote.
- Mandas forzosas y otros arbitrios para dotes de las que no las tengan; es decir para las huérfanas que carecían de familiares o carentes de medios económicos.
- Cantidad que puede darse en joyas y vestidos, incluyendo en esta los gastos de la boda.

Los diversos componentes del ajuar de la casada eran descritos y valorados con precisión: «tantos metros de tela, para tal uso y de tal calidad». Y esta minuciosidad se debe a que la mujer gozaba de una personalidad jurídica igual a la del hombre y si ella moría sin haber tenido descendencia su dote debía ser restituida a su familia. En la alta sociedad y en esferas modestas, los comerciantes, artesanos y campesinos acomodados, los casamientos eran precedidos de exigentes negociaciones familiares y financieras en las cuales la atracción física y el sentimiento amoroso de los interesados apenas contaban.

Por lo que respecta a las arras, es decir a la aportación que el futuro conyugue entrega a la novia, se legisla en la Novísima, de la siguiente manera:

- Prohibición de renunciar la ley, que las arras no debían superar la décima de los bienes del marido.
- Nulidad de las que excedieren de esta cantidad; y modo de evitar estos excesos.
- Pertenencia de las arras a los herederos de la mujer que falleció sin hijos y no dispuso de ellas.
- Modo y tiempo de adquirirlas la mujer, disuelto el matrimonio, si hubo otras donaciones maridales en joyas.

La familia moderna aparece como la realidad integrada por personas reunidas en torno a una sociedad conyugal, vinculadas entre sí por un compromiso en relación con el fin común y el individual de cada uno. Por ejemplo, en la querrela que interpuso en 1690 Ana López Billena contra su marido exponía: «...que estando bajo el dominio y patria potestad de Diego López de Billena, su padre, y de Catalina de Almagro, su madrastra, en la villa de Martos, de donde era natural, le daba muy mala vida por lo cual para

quitarla de su presencia trató de casarla con Juan de Escalona, sin verlo ni tener noticia de su persona. Con trece años, una noche la engañaron y la sacaron de su casa y la llevaron con engaño diciendo que era muy rico y galán siendo incierto. Ella se defendió diciendo que el matrimonio tenía que ser voluntario y no por la fuerza».

PALABRA DE MATRIMONIO

La documentación ofrece ejemplos suficientes en los que consta una fórmula habitual de la figura legal de la «palabra o promesa de matrimonio»; es decir, expresar un compromiso futuro matrimonial a la mujer por lo que ésta permite una relación sexual. La palabra dada a una fémina impedía al varón a contraer matrimonio con otra mujer. La validez legal de este compromiso verbal entre hombres y mujeres se debía principalmente a la movilidad geográfica de los sujetos, un aliado valioso para esta conducta masculina, de relacionarse ocasionalmente con las jóvenes del lugar. Control riguroso que se establecía en el caso de matrimonios militares. Así: «...Francisco Gómez había dado “palabra de casamiento” en Baeza a Magdalena de Águeda; después, ésta hubo de amonestarlo en Jaén porque quería contraer matrimonio con Rosalía Torralvo, vecina de dicha ciudad. La Justicia obligó al cumplimiento de la palabra dada a la primera».

No cabe descartar que se produjeran abusos en este tema, como sucede cuando Alonso García, vecino de Jaén, interpuso esta excusa para impedir la boda de Catalina Muñoz y Francisco de Elías González, para confesar, finalmente, que todo lo había inventado con objeto de retrasar la boda.

La deslealtad a la palabra dada siempre se persiguió como delito en la Edad Moderna, porque la fidelidad se consideraba un bien para la sociedad. En otro sentido, se puede rastrear en determinadas ocasiones como la propia protagonista demanda el matrimonio, puesto que «cohabitaba con su novio para asegurarse así que cumpliera con su palabra de matrimonio»,



LA ACADÉMICA DE NÚMERO D^a MARION REDER GADOW, PRONUNCIANDO SU CONFERENCIA *LA LEGISLACIÓN DE CASTILLA Y LA MUJER EN INDIAS. UNA MIRADA ALTERNATIVA.*

como en el caso que afecta a Antonio de Valenzuela y M^a Tomasa Gay. Las visitas de éste a M^a Tomasa originaron «el que se mezclasen carnalmente vencidos por la fragilidad humana». Por lo que, si el matrimonio no se llevaba a efecto, «su honor» quedaría manchado y no encontraría otro hombre que quisiera casarse con ella, por lo que la ley obligaba a que el matrimonio se efectuara.

MUJERES SOLAS

Casos llamativos son los que encontramos en determinadas ciudades portuarias relacionadas con las provincias urbanas. En Cádiz, M^a José de la Pascua aborda el estudio de un colectivo de mujeres, compuesto por unas 548, que aparecen censadas en la circunstancia de: «marido ausente en Indias». Estas féminas demandan judicialmente a sus maridos para que las reclamen y puedan restituir la unidad familiar en las Indias. Los motivos habituales son: incumplimiento de esponsales, bigamia o por abandono del hogar, por lo que se encuentran abandonadas y sin recursos económicos con los que alimentar a sus hijos. La relación de pareja ha que-

dado interrumpida por la decisión arbitraria de uno de los conyugues, mayoritariamente por los hombres. Las cónyuges víctimas del egoísmo patriarcal acuden a la justicia eclesiástica en demanda de la restauración de sus derechos.

Las fuentes documentales estudiadas para documentar la problemática de estas mujeres solas son las siguientes:

- *Requisitorias, para reunir matrimonios.*
- *Demandas, por incumplimiento de esponsales.*
- *Documentos de divorcios.*
- *Demandas de certificado de viudedad.*
- *Demandas de certificado de paternidad.*
- *Pleito por mala conducta.*
- *330 expedientes de bigamia.*

Estas mujeres abandonadas presentan solicitudes para que se restauren los derechos de los que han sido privadas, de su status legal y social de dependencia y de su «realidad» de mujeres solas. Así pues, son numerosas las demandas por incumplimiento de esponsales tramitadas desde el obispado gaditano, en las que las mujeres confiesan sentirse defraudadas y engañadas por un hombre que les prometió matrimonio e incumplió su promesa. Así, algunas mujeres exponen su situación moral y económica de la siguiente manera: «...ella moza recogida y sola aceptó familiaridades con vistas al matrimonio. Al no realizarse, la mujer se siente traicionada en su buena fe, deshonrada. Reclama: “Que me devuelvan el honor que me ha quitado”».

Las mujeres con maridos ausentes demandan la restauración de sus derechos, aunque también recuperar las relaciones personales entre ambos. Por medio de la requisitoria, fórmula jurídica mediante la cual un juez eclesiástico pide a la autoridad civil que compela y apremie,

con todo rigor de derecho, la restauración de la justicia. La requisitoria contiene un exhorto a cumplir obligatoriamente la reunión familiar, aunque son numerosas las situaciones en las que el marido ha formado una nueva familia en Indias y olvida a la que abandonó en la Península.

Los hombres, por su parte, se disculpaban; alegando que las relaciones sexuales habían sido de libre acuerdo, y niegan haber dado promesa de matrimonio. En estos casos, las mujeres no tienen más remedio que asumir la función de cabezas de familia y tenían que aprender a sobrevivir por sí mismas.

Para concluir, la legislación castellana y las mujeres en Indias es muy compleja, ya que los legisladores afrontaban situaciones desconocidas en la legislación castellana relacionada con el mestizaje, la esclavitud, las tradiciones indígenas, etc., que no se daban en la otra orilla del Atlántico, en la Monarquía hispana. Este estudio ofrece una visión sucinta de presencia de la mujer en la legislación castellana y su reflejo en Indias.

Málaga, 30 de marzo de 2023

NOTAS

- 1 Conferencia pronunciada dentro del *Ciclo Huellas de España*, coordinado por el Prof. Alfredo Alvar Ezquerro, con el título: «La legislación de Castilla y la Mujer en Indias. Una mirada alternativa», pronunciada en el Centro Cultural La Malagueta, el 30 de marzo de 2023.
- 2 Real Academia Española, Diccionario de la Lengua española, voz «bienes de difuntos»: en las antiguas colonias hispanas, bienes de españoles y extranjeros que allí morían, y cuyos herederos se hayan ausentes en la Península.
- 3 En 2012 el Ministerio de Defensa organizó una exposición titulada: *No fueron solas: Mujeres en la Conquista y Colonización de América*.
- 4 *Recopilación de las Leyes de los Reinos de Indias*, tomo II, libro VII, título III, leyes I, II y III.

CONFERENCIA

PABLO PICASSO, POETA Y DRAMATURGO

Antonio Jiménez Millán



D. ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA TITULADA PABLO PICASSO, POETA Y DRAMATURGO.

NOTA DE LA ACADEMIA

Dentro del ciclo titulado «Picasso, cincuenta años después», dedicado al gran creador malagueño y organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, se impartió esta conferencia el día 30 de marzo de 2023, en la sede de la Academia ubicada en el Palacio de la Aduana / Museo de Málaga. El profesor emérito de la Universidad de Málaga D. Antonio Jiménez Millán dictó la conferencia titulada «Pablo Picasso, poeta y dramaturgo», tema del que es un auténtico especialista. Se adjunta un breve C.V. del profesor y una pequeña referencia al tema de la conferencia.

Antonio Jiménez Millán (Granada, 1954) es catedrático de Literaturas Románicas en la Universidad de Málaga. Entre sus libros de ensayo destacan *Los poemas de Picasso* (1983); *La poesía de Rafael Alberti 1930-1939* (1984); *Vanguardia e ideología* (1984); *Entre dos siglos. Estudios de literatura comparada* (1995); *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27* (2001); *Poesía hispánica peninsular* (2006) y *Poetas catalanes contemporáneos* (2019). Ha realizado ediciones de la obra literaria de Pablo Picasso, Louis Aragon, Luis

Cernuda, Manuel Altolaguirre y José Manuel Caballero Bonald. En 2009 fue comisario de la exposición y autor del catálogo *Antonio Machado. Laberinto de espejos* (Centro Andaluz de las Letras). Ha traducido poemas de Max Jacob (Málaga, Museo Picasso, 2012) y el ensayo de Jean Cocteau, *Picasso (1923)* (Málaga, Fundación Picasso, 2016). Como poeta, ha recibido los premios internacionales «Rey Juan Carlos I» en 1986, «Ciudad de Melilla» en 2002, «Generación del 27» en 2010 y «Hermanos Machado» en 2022. Fue profesor invitado en las universidades de Rennes (Haute Bretagne) y Aix-en-Provence.

• • •

La conferencia «Pablo Picasso, poeta y dramaturgo», impartida el día 30 de marzo de 2023, aborda una faceta menos conocida del artista malagueño: su actividad como poeta y dramaturgo, que comienza en 1935 y se expresa simultáneamente en español y en francés. Se analizan los rasgos más destacados de su producción literaria, que no respeta convenciones de género ni reglas ortográficas, así como sus dos obras de teatro, escritas en francés en la década de los cuarenta del siglo XX. Por último, se hace referencia a la importante labor de Picasso en la ilustración de libros.

Málaga, 30 de marzo de 2023

CONFERENCIA / PROYECCIÓN

PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL
MÁLAGA Y PICASSO, DE MIGUEL ALCOBENDAS

Carlos Taillefer de Haya

NOTA DE LA ACADEMIA

Para finalizar el ciclo titulado «Picasso, cincuenta años después», dedicado al gran creador malagueño y organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, el día 25 de mayo de 2023, se proyectó, en la sede de la Academia ubicada en el Palacio de la Aduana / Museo de Málaga, el documental de Miguel Alcobendas titulado «Málaga y Picasso». El Académico de Número D. Carlos Taillefer de Haya, realizó la presentación del documental y comentó un texto de Francisco Ojeda Villarejo titulado «Un viaje inesperado por la muerte de Picasso: Málaga-Mougins-Vauvenargues». A continuación, se reproducen tanto la presentación de D. Carlos Taillefer de Haya como el texto citado de Francisco Ojeda Villarejo

• • •

Buenas tardes a todos y a todas: este acto / homenaje a Miguel Alcobendas lo venimos hablando hace mucho tiempo, pero efectivamente —como ha comentado el Presidente—, hace apenas unos días José Infante, que no ha podido venir, localizó una serie de imágenes, un *pot-pourri* de catorce minutos, simplemente con música, que hemos pensado son muy oportunas para este acto. Veo que aquí hay especialistas en Picasso que muy probablemente no les parezcan tan novedosas, pero en general, para las personas que no están especializadas en ello, son verdaderamente muy curiosas, ya que se ve a Picasso en distintas situaciones.

Voy a hacer una pequeña introducción del propio José Infante explicando lo que inmedia-

tamente después vamos a ver, que son las imágenes citadas (catorce minutos y medio), luego haré una introducción a Miguel Alcobendas, leeré lo que explica pormenorizadamente —según lo que acaba de comentar Cabra de Luna— y que verdaderamente es muy curioso porque él participó desde un principio en el proceso de producción, desarrollo e incluso en el propio rodaje. Se van a ver, al final de ese documental de Alcobendas, producido en 1975, en los últimos minutos, algo que siempre es interesante volver a verlo, a visitarlo, los dos minutos que el propio Alcobendas con Francisco Ojeda rodaron con una cámara de 16 mm., en el domicilio de Picasso y en la siguiente residencia donde después lo trasladaron para el entierro.

Voy a empezar con la lectura de José Infante, que es anterior al *pot-pourri* de imágenes de Picasso.

«Cuando se preparaba la sesión dedicada a “Picasso y Málaga” y la imagen de Picasso del ciclo dedicado al artista malagueño de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, —que en principio iba a contar con la película que hizo el director y realizador D. Miguel Alcobendas con motivo de la muerte del pintor, en abril de 1973— se pensó que, debido a la poca duración del documento, éste se podría enriquecer

con la búsqueda de unas imágenes poco vistas del pintor. Para lo cual —comentó el secretario José Infante— acababan de pasar en Informe Semanal un documental muy bien hecho cuyo responsable era Juan Antonio Tirado, un periodista natural de Archidona, y en el que había visto muchas imágenes del archivo de Picasso sobre todo muy desconocidas en su vida cotidiana; con amigos, con mujeres, con sus hijos, en la playa, en su estudio, pintando, eligiendo cuadros —parece ser que para la exposición de 1969—, en fiestas, en Cannes, —una vez que acudió al Festival— en los toros... El Presidente me pidió si yo podía hacerme con esas imágenes, aprovechando mis contactos en televisión. Me puse a ello y pronto comprobé que mis contactos o ya se habían jubilado, o incluso habían fallecido, y conseguir imágenes en estos momentos estaba muy burocratizado y complicado. A pesar de ello recurrí a dos viejos contactos, que podían servirme: Gerardo Sánchez, Director de un programa de cine en la actualidad y antiguo y magnífico montador de cine y vídeo, —para los que sois aficionados al cine, es la persona que hace “Días de Cine”, un clásico de TVE—, y Arturo Villacorta, magnífico realizador. Ellos me enviaron el modo de conseguir las, pero eran en formato profesional, por lo que hubo que buscar un programa para transformarlas y adaptarlas a formato doméstico, cosa que hizo Pedro Antonio Ruiz Morate. Al final lo conseguimos, disponiendo de unos trece o catorce minutos de imágenes muy desconocidas o muy poco vistas de Picasso, en las actitudes descritas anteriormente.

Empezamos con unas imágenes de la célebre película *El misterio de Picasso*, con guion de Henri-Georges Clouzot y dirección de Claude Renoir, de 1956. Seguimos con imágenes de documentales, reportajes para la televisión francesa y diversos documentales personales sobre su vida y obra.

Picasso, no sólo por la célebre película de Clouzot, ha sido objeto de series de televisión como *Genius*, de National Geographic, protagonizada por Antonio Banderas y emitida recientemente; o de películas biográficas como *El joven Picasso*, protagonizada por el actual cantante Tony Zenet; o *Sobrevivir Picasso*, basada en el libro que escribió Françoise Gilot, su ex-amante y madre de sus hijos Claude y Paloma, y que aún vive, con 102 años, en Nueva York; y otros títulos basados en sus relaciones con Dora Maar. También hubo un último proyecto para hacer una película sobre Picasso que se llama “Treinta y tres” los días que al parecer Picasso tardó en pintar *El Guernica*. Era un proyecto que iba a dirigir Carlos Saura, fallecido recientemente, y donde Antonio Banderas iba a ser el protagonista, interpretando a Picasso.»

Estas son las palabras de José Infante.

Lo que vamos a ver ahora es parte de un formato profesional, aunque la proyección aquí será doméstica. Se trata del documental de diez minutos denominado *Málaga y Picasso*, de Miguel Alcobendas. Les recuerdo que hemos invitado a este acto a familiares de Manuel Alcobendas y a la viuda de Mamerto López Tapia, y que desconozco si han podido venir.

Voy a leer antes de ver el documental un texto realmente curioso, de Francisco Ojeda Villarejo, que falleció hace muy poco, en periodo de Covid, un amante de la cultura con mayúsculas y de la cultura malagueña en especial, (algunas de estas cosas os sonarán porque se han publicado en el Sur y en la Opinión de Málaga) y que fue un estrechísimo colaborador de Miguel Alcobendas desde sus orígenes.

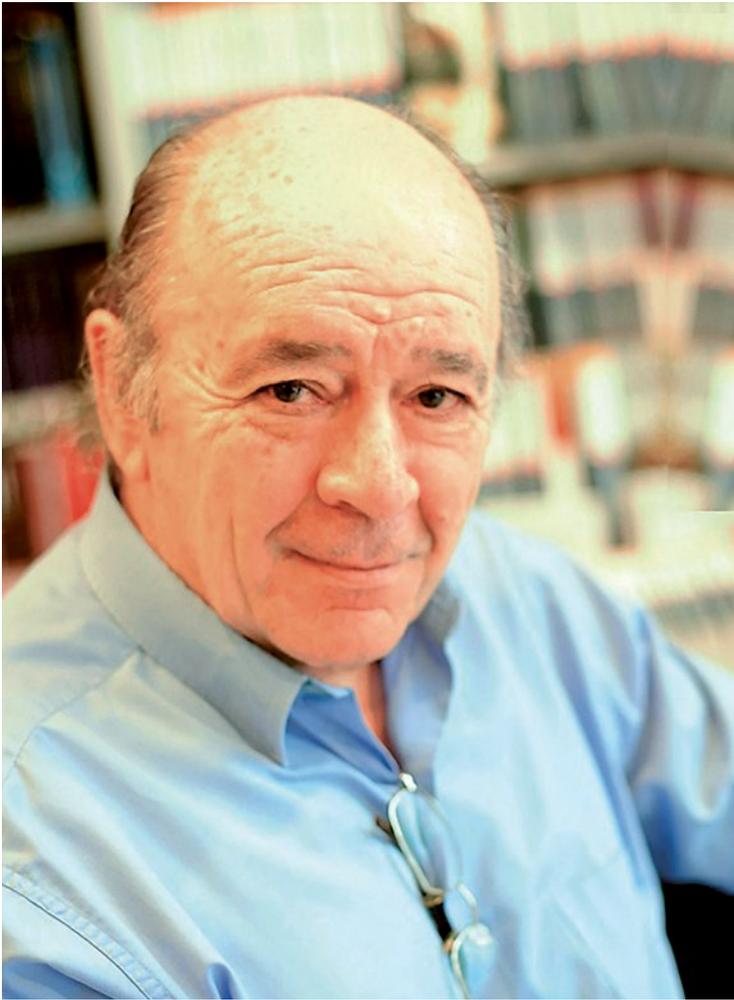
Esta sesión representa un acercamiento a la figura de Picasso, en documento rodado tan sólo dos años después de la muerte del pintor, y que se enmarca en el ciclo «Picasso, cincuenta años después».



EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, JUNTO AL ACADÉMICO DE NÚMERO D. CARLOS TAILLEFER, EN SU PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL DE MIGUEL ALCOBENDAS, *MÁLAGA Y PICASSO*.

Miguel Alcobendas nació en Madrid, en noviembre de 1939 y falleció en Torremolinos en septiembre de 2014. Director de cine, malagueño de adopción, pionero del incipiente «cine andaluz» en la década de los setenta y ochenta del siglo pasado, aquello que en medio de la Transición se acuñó con el titular de «cine de las nacionalidades». Esto es importante, ya que últimamente se ha hablado mucho de este concepto, cuyo origen es justamente en la Transición, cuando surge el cine de las nacionalidades que tenían idioma propio, como el cine gallego, el catalán, el vasco, etc. De pronto surgieron una serie de personas —cuyo pionero fue Miguel Alcobendas, que empezó a hacer cine a principios de los años setenta— luego continuó mi propia generación y luego gente de toda Andalucía.

En cuanto a los inicios de Miguel Alcobendas empezó perteneciendo al grupo mítico de teatro de Los Goliardos, ingresó en la Escuela Oficial de Cine en la especialidad de Dirección, y en 1967 se trasladó a Málaga. Realizó innumerables documentales, spots y cortometrajes, colaboró muchísimo con los diarios *Sur* y *Sol* de España, y entró a trabajar en la década de los setenta en la Diputación Provincial de Málaga como Director de Exposiciones y Jefe del Servicio de Publicaciones hasta 1986. Fundó y dirigió la revista *Jábega* entre 1973 y 1986, y realizó su primer corto cinematográfico en 1970. *Came-lamos naquerar* —«Queremos hablar» en caló— producción de diecisiete minutos del año 1976, con Mario Maya y su grupo gitano-flamenco, fue quizás su máxima expresión artística en el



MIGUEL ALCOBENDAS (1939-2014). FOTO: NACHO ALCALÁ.

sentido de ser su obra que más se exteriorizó, que fue a festivales y obtuvo numerosos premios. Me imagino que muchos de ustedes los recuerdan, un cortometraje espléndido, con Mario Maya y su grupo flamenco. Alguien resumió la sinopsis de este cortometraje como «grupo flamenco de reivindicación gitana».

Fue amigo, socio y cómplice de dos personas muy importantes en su apartado cinematográfico, como lo fueron Luis Mamerto López Tapia, productor y cineasta, y Francisco Javier Ojeda, mecenas, cámara y amante de la cultura como he dicho anteriormente. Ambos pioneros absolutos del Cine en Málaga.

El documento al que antes se refería nuestro Presidente se llama *Un viaje inesperado por la muerte de Picasso: Málaga-Mougins-Vauvenargues*, escrito por el propio Francisco Javier Ojeda Villarejo, y dice así:

«Serían las diez de la noche del 8 de abril de 1973 cuando sonó el teléfono para darme la inesperada noticia.

—Picasso ha muerto, ¿qué hacemos?—, fueron las palabras de mi amigo Miguel Alcobendas.

—Lo único que podemos hacer es presentarnos allí, aunque no será fácil—, le contesté después de unos segundos de desconcierto por la noticia.

Desde hacía algún tiempo, Miguel tenía intención de hacer una película sobre la infancia de Pablo Picasso en Málaga y ya tenía escrito el correspondiente guion, pendiente sólo de ser financiado por el Ayuntamiento de Málaga cuando sucedió el fallecimiento del genio malagueño.

Aquello lo cambiaba todo, y lo único que ya podía hacerse era tomar unos cuantos planos del lugar donde había fallecido y, de ser posible, de donde sería enterrado. Pero nada de eso sería fácil de solucionar a esas horas de la noche, pues necesitábamos conseguir los billetes para los tres vuelos desde Málaga a Niza, saliendo en el primer avión a las ocho de la mañana con destino a Madrid, conseguir enlace para Barcelona y desde allí a Niza. Para colmo, el pasaporte de Miguel estaba caducado, y hasta las nueve de la mañana no podía ser renovado.

Por fortuna, en aquel tiempo, Alcobendas llevaba la dirección de la Sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Málaga y mantenía buena relación con el entonces Presidente de la misma, Francisco de la Torre. A pesar de la hora, decidió ponerse al habla con él para darle la noticia y comunicarle nuestra intención de estar presentes en el entierro en representación de la ciudad de Málaga, aunque de modo informal, y llevar unas flores en nombre de su ciudad natal, todo lo cual le pareció bien al Presidente y se comprometió a ocuparse de obtener los billetes de avión y de renovar el pasaporte de Miguel,

aunque fuera a esas intempestivas horas. Una hora más tarde todo estaba arreglado. Miguel había recogido los billetes de avión y su pasa porte estaba renovado.

A las ocho de la mañana salíamos desde mi casa de Pedregalejo hacia el aeropuerto, con la esperanza de que hubiera en la Alameda Principal algún puesto de flores abierto donde comprar un ramo de rosas. No fue posible, ya que a esas horas todos estaban cerrados, y tampoco pudimos comprarlas en el aeropuerto.

Los enlaces de los tres vuelos fueron de vértigo, ya que la salida de Málaga se hizo con algún retraso y llegamos a Madrid con el tiempo justo para despachar el vuelo a Barcelona. Más complicado fue aún el de Barcelona a Niza, dado que el avión nos estaba esperando con los motores en marcha y tuvimos que subir rápidamente llevando las maletas en mano, que afortunadamente no eran demasiado pesadas.

Cuando despegó, respiramos por fin y pedimos a la azafata una bebida para tranquilizar nuestros alterados nervios. Por lo menos ya estábamos camino de Niza, y allí tendríamos que solucionar el problema de las flores sintiendo mucho que no fueran malagueñas, como había sido nuestro deseo. “No ha sido posible, pero por lo menos llevarán el nombre de Málaga en la dedicatoria”, razonó Miguel para darme ánimos.

Verdaderamente, habíamos hecho todo lo posible para llevar unas rosas desde su ciudad natal, pero al menos, dos personas llegadas expresamente desde Málaga intentarían entregar a su viuda unas flores en nombre de la ciudad que lo vio nacer.

Al salir del aeropuerto de Niza decidimos alojarnos en Cannes por estar cerca de Mougins, poblado en cuyas afueras se encontraba la villa *Notre Dame de Vie*, la residencia donde había fallecido el genial pintor malagueño. En Mougins nos dedicamos en primer lugar a buscar un alojamiento, ya que

posiblemente tendríamos que permanecer allí dos o tres días hasta que se celebrara el entierro. También alquilamos un automóvil, pues suponíamos que más de una vez tendríamos que desplazarnos a *Notre Dame de Vie*.

No fue fácil encontrar alojamiento, pues la noticia del fallecimiento ya se había difundido por todo el mundo, y cientos de periodistas, cineastas y artistas de todos los países inundaban las calles en busca de un lugar donde alojarse.

Por fin encontramos un pequeño pero confortable hotel donde aún quedaban tres habitaciones, pequeñas pero limpias, y a un precio aceptable. El dueño del hotel, que también hacía las funciones de conserje, nos informó amablemente de cómo teníamos que llegar a *Mougins*, y que allí nos indicarían donde se encontraba la residencia del difunto genio. Decidimos acercarnos a su residencia, donde conseguiríamos más noticias y podíamos tomar algunos planos para el inicio de nuestra película, pues suponíamos que la entrada a la villa estaría abarrotada de periodistas y curiosos.

Después de más de una hora de estrecha carretera y numerosas curvas, y con una fina e incesante lluvia, llegamos a *Mougins*. En la sala principal del Ayuntamiento habían colocado un enorme retrato de Picasso rodeado de grandes canastas de flores y la bandera republicana de España, y allí nos informaron de cómo podíamos llegar hasta la mansión del malogrado genio. Un rato después llegábamos a *Notre Dame de Vie*, donde una multitud de periodistas provistos de cámaras fotográficas y de cine se agolpaba junto a la cancela metálica que daba acceso a un extenso jardín, que dejaba ver entre árboles un señorial edificio de dos plantas. Guardaba la cancela el jardinero, que al parecer tenía órdenes estrictas de no dejar entrar a nadie a excepción de Paul, el hijo mayor del pintor, y del Prefecto de los Alpes Marítimos.

Ni siquiera podía admitir una tarjeta de pésame ni un ramo de flores, como le oímos excusarse ante los presentes que insistían en hacerlos llegar a Jacqueline, la viuda de Picasso. Incluso fue rechazado un impresionante ramo de rosas que pretendía entregar personalmente el director del museo MoMA, expresamente llegado desde Nueva York.

Al anoecer, aguantando la fina lluvia, pero ya con menos personajes junto a la verja, Miguel, que dominaba el idioma francés, consiguió hablar con el jardinero, de nombre Jacques Barra, y enterarse de que la tienda habitual donde Jacqueline encargaba las flores estaba en la *Rue d'Antibes* de *Cannes*. También nos dijo que a Picasso no le gustaban las coronas de flores, y que su flor favorita eran las rosas, y siempre de color rosa. A sabiendas de que ya poco más podíamos hacer allí, decidimos volver a *Cannes* para pernoctar en el hotel, quitarnos el cansancio del ajetreado día con una ducha, y cambiar nuestra ropa empapada por otra seca.

Al llegar al hotel presenciamos un desagradable espectáculo que nos avergonzó. El enviado de Televisión Española para rodar todo lo posible sobre el fatal acontecimiento estaba insultando a gritos al dueño del hotel por haberle dado una habitación que no le gustaba, que era la única disponible. Aunque sus insultos los decía en español, ya que no sabía una sola palabra de francés, eran perfectamente entendibles en cualquier idioma, así que preferimos quitarnos de en medio sin hablar con él y sin darle la menor noticia de cuanto habíamos conocido aquella tarde. Televisión Española no pudo obtener un sólo plano del acontecimiento por culpa de la mala educación de su enviado, Manuel Alcalá.»

Por cierto, en la pequeña investigación que se hizo para ver qué proyectábamos, que había

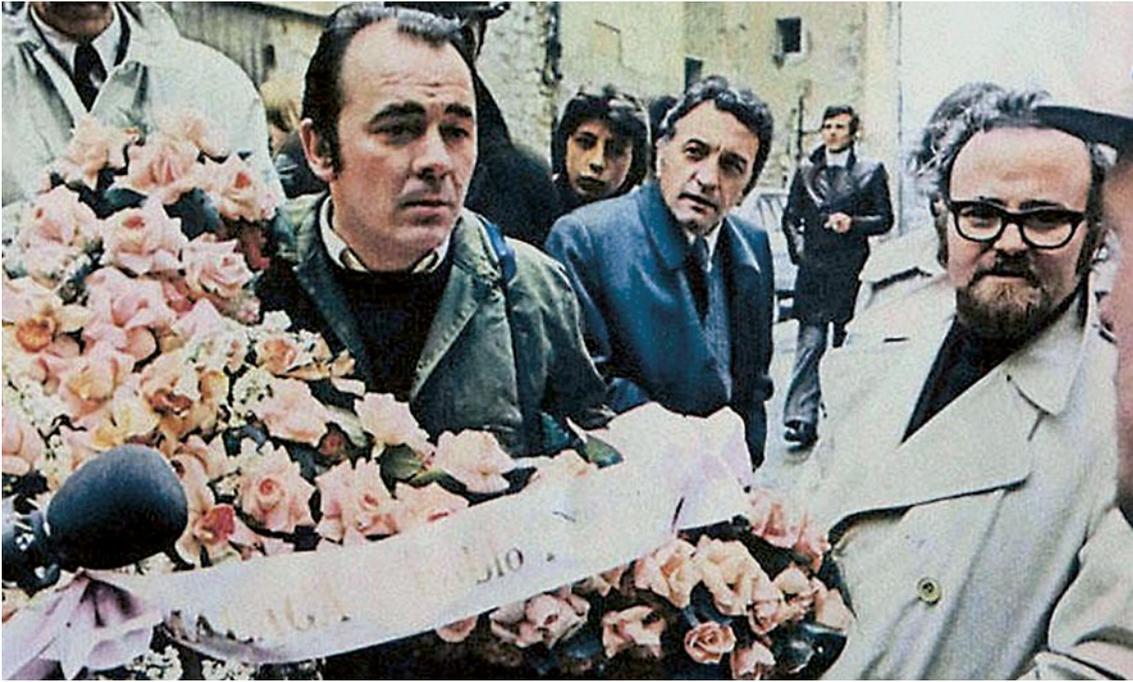
o no había —por si alguien está interesado— en aquel momento, año 1973, en el que existía el NO-DO, el 16 de abril se dan en él cuatro noticias, siendo la noticia número tres la de la muerte de Picasso, siendo estos datos de dominio público. Continúa Ojeda:

«A la mañana siguiente salimos muy temprano hacia *Notre Dame de Vie* para conocer las últimas noticias sobre el entierro, y allí nos enteramos de que el cuerpo sin vida de Picasso había sido trasladado durante la noche al castillo que el pintor tenía en *Vauvenargue*, en la región de *Aix-en-Provence* de los Alpes Marítimos franceses.

Antes de marchar hacia *Vauvenargue*, nos pasamos por la floristería de la *Rue d'Antibes* de *Cannes*, para comprar un buen ramo de rosas y orquídeas con un lazo morado sobre el cual en letras doradas se leía “Málaga a Pablo Picasso”. Llegamos al pueblo a medio día, con una temperatura de cero grados y los alrededores totalmente nevados. Yo pasé un frío tremendo, pues mi atuendo era más propio para un abril malagueño que para una nevada. Miguel, en cambio, mejor conocedor de la región francesa, iba más protegido con una cazadora. Desde una balconada pudimos tomar unos planos del castillo, que más bien era un palacete de piedra oscura y cierto aire medieval, casi en las afueras del pueblo.

Por estrechas calles empedradas llegamos hasta un arco que daba entrada a propiedad, donde unos gendarmes, acompañados de perros amaestrados, impedían paso a cuantos pretendían entrar con ramos y coronas de flores.

Miguel explicó, al que parecía ser el jefe, que habíamos llegado de Málaga con la única intención de llevarle unas rosas de su ciudad natal y que sólo pretendíamos que su viuda tuviera conocimiento de nuestra llegada. Las palabras de Miguel debieron convencer al gendarme, que volvió mi-



MIGUEL ALCOBENDAS, EN EL MOMENTO DE HABLAR CON EL GENDARME PARA DEJAR LAS FLORES PARA PICASSO. IMAGEN: L.O. / LA OPINIÓN DE MÁLAGA.

nutos después para pedirnos los pasaportes que demostraban nuestra llegada desde Málaga en el día anterior. Cuando regresó nos comunicó que excepcionalmente aceptaba las rosas, pero que sólo uno de nosotros dos podía entrar en el recinto, un patio interior donde le recogerían las flores. Naturalmente, tenía que ser Miguel, pues era el que dominaba el idioma. En dicho patio había varias personas, pero las únicas flores que entraron en el interior del edificio fueron las que Miguel llevaba.

Y por fin, y a pesar de todos los problemas e inconvenientes, unas rosas con la dedicatoria de Málaga fueron las únicas flores que pudieron depositarse sobre la tumba de Pablo Ruiz Picasso, el genial niño malagueño que nació en la plaza de la Merced un 25 de octubre del año 1881.

La película, con el título *Málaga y Picasso*, se terminó de rodar a la vuelta de nuestro viaje, siendo el guion y la dirección

de Miguel Alcobendas, y por mi parte, la cámara y la producción. Copias de la película se encuentran hoy en la filmoteca del Museo Picasso, filmoteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivos de Canal Sur y en la filmoteca de Andalucía en Córdoba.

Posteriormente, y aprovechando los desechos de la película *Málaga y Picasso*, planos duplicados y restos de otros excesivamente largos o no utilizados, realicé un nuevo montaje titulado *In Memoriam*, con un nuevo texto de Miguel Alcobendas, que queda para aumentar el número de mis cortometrajes, la mayoría de ellos realizados en colaboración con mi amigo Miguel durante la década de los años sesenta del pasado siglo.»

Éste es el texto, y un comentario antes de poner la proyección. Dura diez minutos, hay una cierta confusión de si es del año 75 o el 76, lo importante de este caso es saber, en el caso

del pionero Miguel Alcobendas, que él ya tenía una intención de rodar sobre el tema del que estamos hablando, que ocurrió lo de su muerte y que está rodada en 16 mm. Es de justicia decir que el Director era Miguel Alcobendas, que el guion es del propio Miguel, la fotografía es de Francisco Javier Ojeda y Miguel Castañeda, que estaría dentro del género documental, y las productoras originales son «Ismael González Producciones Cinematográficas» y Mota-Film. Esta última era una productora de Luis Mamerto López Tapia, en algún momento también fue socio el propio Miguel Alcobendas pero que actualmente han sido compradas y recompradas por otras personas. Y esto lo relaciono con lo que ha dicho anteriormente nuestro Presidente, que en este momento los derechos de esa película, y en general todo lo que produjo Ismael González —productor importante de los se-

seta, setenta y ochenta— así como lo de Mota-Film —de Mamerto López Tapia— de todas esas películas, los derechos son de Enrique Cerezo. Enrique Cerezo, conocido por el fútbol, tiene 7.500 títulos de su propiedad, de todo tipo (cortos, largos, documentales, etc...).

Pasamos a ver la proyección, que, aunque tiene muchos años, hay una voz en off que va haciendo un repaso sobre Picasso, su forma de pintar, etc., muy interesante. Una película que se ha mantenido bien, por supuesto muy rudimentaria —se hizo con pocos medios— y sobre todo lo más impresionante son los dos minutos finales en los que se ve lo que hemos hablado, se ve a Alcobendas, la cámara la llevaba Ojeda, que rodó en 16 mm. y que debió hacer magia con el gendarme para conseguir lo que os he comentado. Que la disfrutéis y vamos a verla.

Málaga, 25 de mayo de 2023

DISCURSO

LA MÁLAGA LÚDICA ENTRE DOS SIGLOS (XIX-XX) (Discurso de entrada en la Sociedad Erasmiana de Málaga)

María Pepa Lara García

En la década de finales del siglo XIX se gestaron una cadena de sucesos —proyectándose hacia el futuro, la primera década del siglo XX—, los cuales, respaldados por la burguesía malagueña de entonces, y en muchos casos, con el apoyo y la colaboración del Ayuntamiento, contribuirán al inicio de un nuevo criterio de modernización, que se plasmaron en una serie de acontecimientos que redundan en el bienestar de la ciudad y para los ciudadanos.

Desde que comenzaron las obras de la calle del Marqués de Larios, el 15 de mayo de 1887, hasta su inauguración el 27 de agosto de 1891, hubo una serie de trámites: demolición de los inmuebles expropiados, desescombro, explanado del terreno, replanteo, licencias administrativas, construcción de los nuevos edificios, etc.

Una vez inaugurada la calle de Larios, comenzaron a instalar hoteles, viviendas y toda clase de establecimientos. En pocos años se impuso como la vía más importante de Málaga y el centro de todos los acontecimientos sociales y populares.

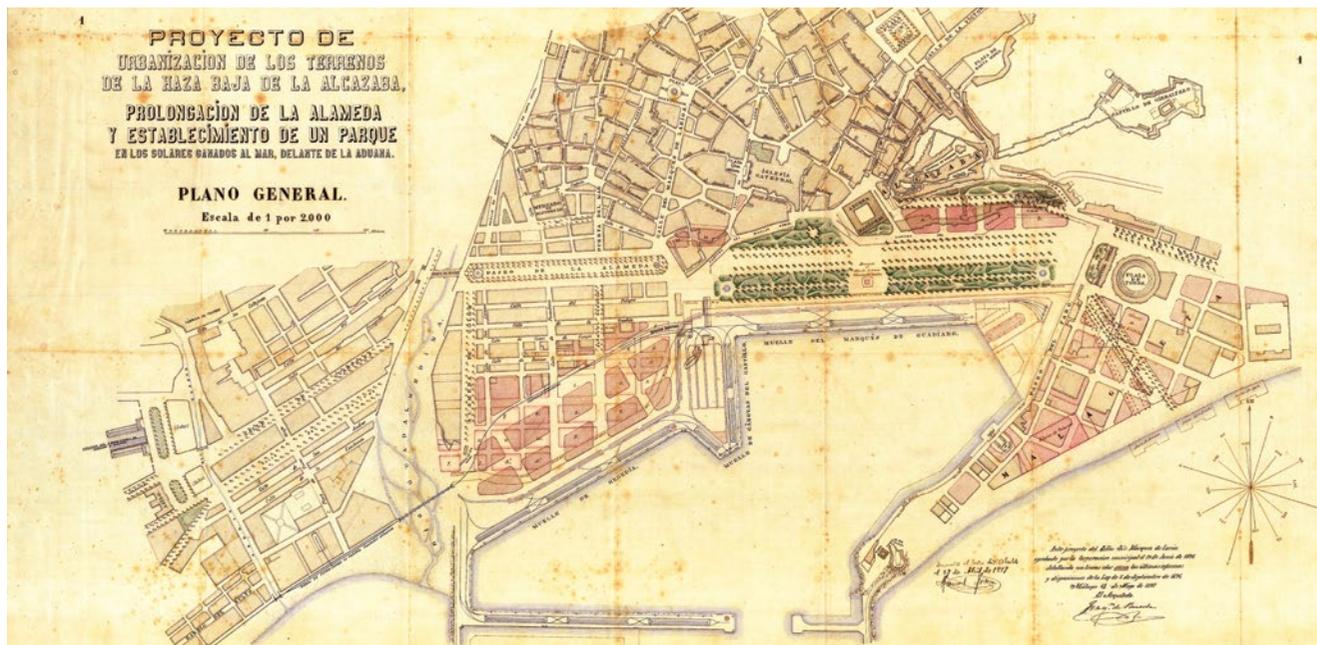
No podemos olvidar la importancia que tuvo, también, en el tránsito de un siglo a otro, la construcción del Parque, que venía a facilitar la comunicación de la ciudad con la barriada que desde hacía ya décadas se desarrollaba en la Malagueta.

En el transcurso del tiempo, la cala que había al pie de Gibralfaro, junto al espigón del Muelle Viejo, se fue rellenando hasta formar una ancha playa; mientras, el Puerto, que desde este muelle se extendía hasta el de Poniente, en las proximidades del Guadalmedina, se iba cegando,

inutilizándose los embarcaderos y muelles, sin que el dragado que se realizaba fuera suficiente para impedirlo. Hubo, pues, que iniciar una serie de obras: construir diques, drenarse las aguas y terraplenarse el terreno, apareciendo los nuevos muelles de Guadiaro, Cánovas y Heredia, prolongándose los espigones de Levante y Poniente. Este desplazamiento de los muelles originó el Parque al cederle a la ciudad, por una R.O. de 5 de septiembre de 1896 de la Reina Regente, los terrenos ganados al mar, con la obligación de

LA ACADÉMICA MARÍA PEPA LARA, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE ENTRADA EN LA SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA.





MANUEL RIVERA VALENTÍN, JOAQUÍN DE RUCOBA. PROYECTO DEL PARQUE (1897).

convertirlos en jardines que, en un principio, debían unirse a la prolongación de la Alameda en su confluencia con la recién construida calle de Larrios. Luego se pensó enlazar con la Malagueta y el Paseo de la Farola.

El arquitecto municipal Manuel Rivera Valentín fue el encargado de realizar el proyecto del nuevo Parque en 1897, basado en el de Strachan Viana-Cárdenas del año anterior. Aunque el Ayuntamiento no estuvo de acuerdo con los presupuestos económicos de aquél, sí lo aceptó en su parte técnica. Joaquín de Rucoba fue el encargado de hacer las reformas al de Rivera, interviniendo, finalmente, el arquitecto Tomás Brioso como director de las obras.

En esa gran explanada, que quedó después de terraplenarse estos terrenos, en los años finales del siglo XIX, y antes de construirse el Parque, que en aquellos momentos estaba proyectándose, tuvieron lugar una serie de actos lúdicos, algunos sorprendentes y novedosos para la ciudad.

El 22 de julio de 1898, según Narciso Díaz de Escovar en su obra *Efemérides históricas mala-*

guñas: «Se inauguró en los rellanos del muelle un cinematógrafo y se llamó *Lumière*. Asistieron Autoridades, Junta de Espectáculos y Prensa».

A finales de 1898 se le concedió permiso a Antonio Rapela para construir un teatro denominado *Teatro del Parque* —más tarde, al trasladarse en 1900 a la actual Avda. de Manuel Agustín Heredia, cambiaría su nombre por el de *Vital Aza*—, en la explanada que se extendía delante del Puerto, en aquel extremo del iniciado Parque —justo donde hoy se encuentra el jardín denominado *Alfonso Canales*—.

En 1899 se le concedió permiso a Rafael Baquera y Carlos Lafuente para instalar un cinematógrafo durante los meses de agosto y septiembre: «...en los terrenos ganados al mar, en el muelle del Marqués de Guadiaro».

Hubo una serie de cines a principios del siglo XX: el *Pascualini*, cuyos inicios lo datamos en 1900. Su propietario era Emilio Pascual Marcos, y de ahí le viene el nombre de *Pascualini*. Era una barraca completamente metálica, y empezó siendo llevado de un lugar a otro de



CARTEL DE LA FERIA DE MÁLAGA (1911).

la ciudad. Así, sabemos que estuvo instalado en el Pasillo de Santo Domingo durante la Feria del Carmen; luego, en el Paseo de Reding, y también en la Plaza de la Merced, donde permaneció hasta 1906. En 1907 se estableció definitivamente en la actual calle de Córdoba, en el lugar que hoy ocupa el cine Alameda, permaneciendo hasta enero de 1937, cuando una bomba destruyó completamente el local. (Probablemente, el objetivo de ésta fuera el Banco de España, que estaba justo al lado del cine, y que fue destruido también).

En 1906 se inauguró un cine en la calle de Larios denominado *Salón cinematográfico*, en el nº 9, junto con la peluquería Porras y el café Viena. En los pisos altos de dicho edificio —donde hoy se encuentra la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y antes la Sección

Femenina—, estaba el Nuevo Hotel Victoria. Dicho cine sólo permaneció un año o poco más.

Diversos cines primitivos inaugurados en esta década fueron: *Ideal*, en la desaparecida Plaza de los Moros —desde 1902 hasta 1918—, y *Salón Novedades* en el Paseo de Heredia —desde 1908 hasta 1919—. En definitiva, vemos que hubo una serie de barracas cinematográficas transportadas de un lugar a otro de la ciudad; después se establecieron otros cines; aunque hay que aclarar que ya existían varios teatros estables: *Principal*, *Cervantes*, *Lara* y *Vital Aza*, los cuales, posteriormente, proyectaron películas.

También la Feria de Málaga, a finales del XIX y durante la primera década del XX, se celebraba en el Muelle de Heredia y en el Parque.

En los inicios del siglo XX alcanzaron su máximo esplendor los balnearios malagueños.



MÁLAGA. LOS BAÑOS DEL CARMEN EN LOS AÑOS 20.

Éstos, en un principio, se establecieron dentro del Puerto: *Diana* (1843); *La Estrella* (1859) y *Apolo* (1879), frente a la Aduana o en sus proximidades; sobre unas plataformas a las que se accedía por pasarelas desde tierra, y que se situaban en la mar, con esteras, a cubierto de las miradas de los curiosos, se construía un tinglado de madera, que albergaba las distintas dependencias y clases de baños, con separación de sexos, y formaban albercas de aguas marinas a las que se llegaban por escaleras preparadas al efecto. Pero cuando la dársena se fue deteriorando para la navegación, se resintieron también estas construcciones. Así tuvo que pensarse en otro lugar que de manera adecuada pudiera recibir dichas instalaciones, cuya importancia era mucho mayor de lo que nos creemos para la sociedad malagueña de aquella época, experimentando incluso en años posteriores, ya en el siglo XX, un espectacular desarrollo (al que tiempo después se les uniría, en 1918, los famosos *Baños del Carmen*); y el otro lugar en que se pensó fue la Malagueta.

Tras un largo proceso administrativo, en el verano de 1887, quedaron instalados en esta barriada los balnearios *Apolo*, *Diana* y *La Estrella*. El segundo de ellos, más modesto, no llegó

al pasado siglo XX al no poder competir con el empuje y desarrollo de los otros; *La Estrella* perduró hasta 1938, y *Apolo* continuó hasta 1943.

La construcción del Parque afectó a los terrenos de la Malagueta de forma totalmente positiva ya que permitía más fácil acceso a las playas y a los balnearios. Esta unión culminó en 1907 con el enlace del Parque con la plaza de la Malagueta y la playa.

Por otro lado, gracias a estos balnearios, en la Malagueta se efectuó una urbanización completa y varios servicios: agua, luz, alcantarillado, tranvías, fuentes, iglesia, trazado de las calles, viviendas, hoteles, pensiones donde se hospedaban los forasteros que venían a «tomar las aguas». Todo ello promovió intereses económicos y sociales en aquella barriada. Es decir, los balnearios se construyeron donde en principio sólo existían huertas y almacenes, desarrollándose alrededor de ellos toda una compleja infraestructura urbana.

Todos estos acontecimientos: apertura de la calle Larios; inicio de la creación y desarrollo del Parque; la llegada del cinematógrafo a nuestra ciudad; instalación de la Feria de agosto en el Muelle de Heredia y en el Parque; traslado de los balnearios a la barriada de la Malagueta, los cuales alcanzaron, en el inicio del siglo XX, el punto culminante de su evolución, con el consiguiente desarrollo y enriquecimiento de esta zona. Todos estos acontecimientos, sin olvidarnos, por supuesto, de las actividades humanas que tuvieron lugar en las postrimerías de un siglo, y principios de otro, constituyen la verdadera historia de la Málaga de nuestros antepasados.

Málaga, 20 de junio de 2023

CONFERENCIA

LA HISTORIA DEL CINE EN MÁLAGA

María Pepa Lara García

En Málaga, del 3 al 15 de septiembre de 1896, en la planta baja del hotel Victoria, sito en el número 9 de la calle de Larios, se inauguró, ante un reducido grupo de amigos, el «Kinetógrafo Werner» (o sea la fotografía animada). En la publicación *La Unión Mercantil* del día 3 de septiembre de dicho año se comentaba: «El espectáculo es admirable y sorprende la perfección con que se mueven las figuras, sin que se prescinda del más leve detalle». Las sesiones se pasaban cada media hora y exhibían diez cuadros al precio de 1 peseta la función, aunque nueve días después bajó a cincuenta céntimos. La propaganda se mantuvo hasta el 15 de septiembre.

En cuanto a la instalación del primer cine, fue dos años más tarde. Al parecer, Alexander Promio o algunos de sus ayudantes en 1898 llegó a Málaga y vendió el nuevo invento a José González, propietario del Café de España, en la Plaza de la Constitución. Narciso Díaz de Escovar en su obra *Efemérides históricas malagueñas* lo data el 22 de julio de 1898:

Se inauguró en los rellanos del muelle un cinematógrafo y se llamó *Lumière*. Asistieron Autoridades, Junta de Espectáculos y Prensa.

Su propietario llevaba este aparato de proyección de un lugar a otro de la ciudad, aprovechando las ferias de los barrios. Sólo necesitaba un solar o derribo y unas sillas. Toda Málaga estaba asombrada con este nuevo invento que permitía ver figuras animadas.

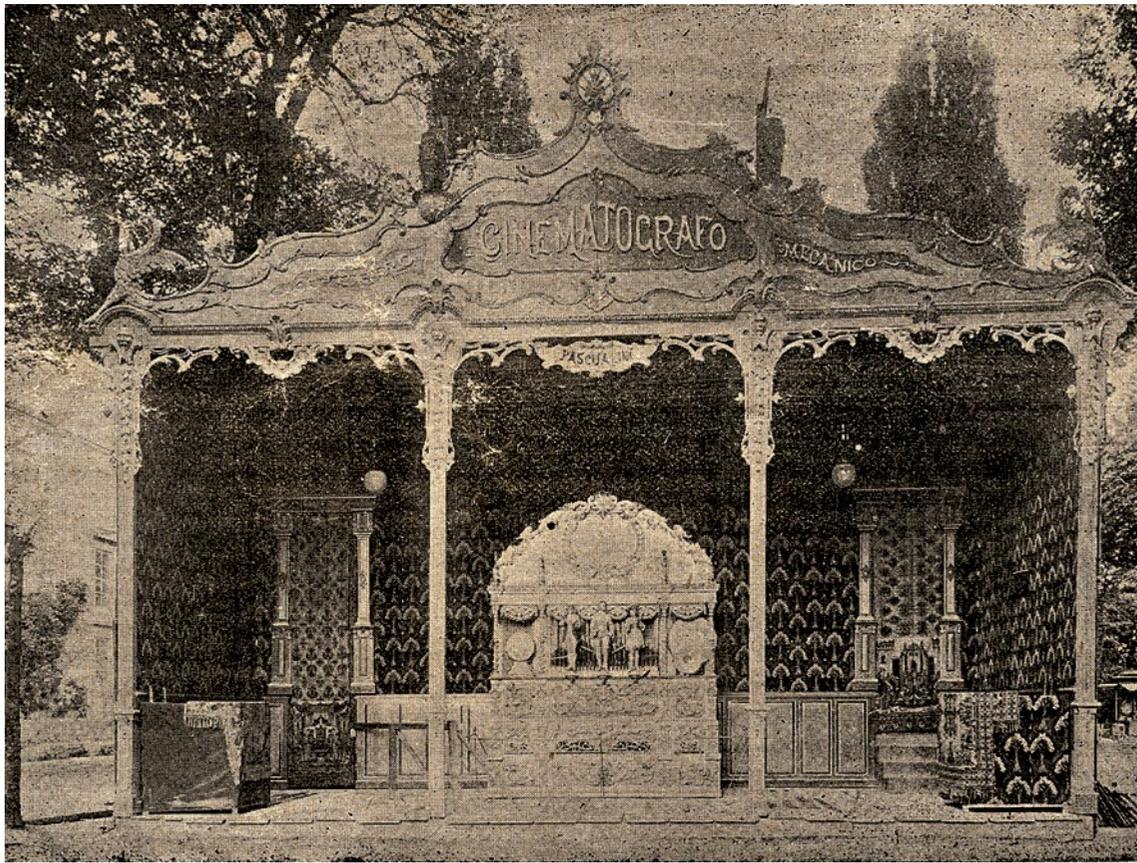
«Durante los festejos de la Victoria, el 13 de septiembre de 1899 se exhibió el ci-

nematógrafo *Lumière* en la calle de Alfonso XII —actual Compás de la Victoria—.»

También en 1899 se le concedió permiso a Rafael Baquera y Carlos Lafuente para instalar un cinematógrafo durante los meses de agosto y septiembre... «en los terrenos ganados al mar, en el muelle del

LA DIRECTORA DEL ARCHIVO MUNICIPAL, D^a MARIBEL VILA GONZÁLEZ, JUNTO A LA ACADÉMICA D^a MARÍA PEPA LARA, MOMENTOS ANTES DE PRONUNCIAR SU CONFERENCIA LA HISTORIA DEL CINE EN MÁLAGA.





CINE PASCUALINI, PLAZA DE LA MERCED, 1905.

Marqués de Guadiaro». La solicitud adjuntaba un plano a lápiz del cine, sin firma, y con fecha de 26 de julio de 1899.

En definitiva, hasta 1907 los cines malagueños se limitaban a simples barracas de feria, transportadas de un lugar a otro de la ciudad. Aunque por entonces ya existían varios teatros estables: *Principal*, *Cervantes*, *Lara* y *Vital Aza*, los cuales también proyectaban cine, algunos, como el *Lara*, lo hacía desde finales del siglo XIX. El *Principal*, a partir de 1916, se dedicó sólo a funciones cinematográficas.

CINE PASCUALINI

De 1900, aproximadamente, datan los comienzos de este cine. Su propietario era Emilio Pascual Marcos, y de ahí le viene el nombre de *Pascualini*. Empezó siendo llevado de un lugar a otro de la ciudad. Así, sabemos que estuvo instalado en el Pasillo de Santo Domingo durante la feria del Carmen; luego, en el Paseo de Reding y tam-

bién en la Plaza de Riego —actual Plaza de la Merced—, donde permaneció hasta 1906. Después pasó a la calle Cerrojo, y en 1907 se estableció definitivamente en la Alameda Carlos Häes, actual calle de Córdoba (donde hoy se encuentra el cine Alameda). Se le ha considerado el primer cine estable malagueño, ya que permaneció allí hasta 1937. Y efectivamente lo fue como tal sala específicamente cinematográfica. No sucedía así con el resto de las salas y teatros malagueños de su época, que solían alternar sus proyecciones cinematográficas con teatros, variedades, zarzuelas, etc. Era completamente metálico, y fue el último cine que instaló el sonoro, pues su dueño se resistió en un principio a creer que esto fuera rentable —no olvidemos que, al ser metálico, la resonancia era enorme—.

El 2 de enero de 1937, a las nueve menos cuarto de la mañana, una bomba destruyó totalmente el local (probablemente, el objetivo de la bomba fuera el Banco de España, que estaba justo al lado del cine, y detrás, la Embajada Americana, los cuales fueron destruidos también).

OTRAS SALAS

Después continuaron inaugurándose más cines: el *Moderno* y el *Victoria* en 1913; el *Petit Palais-Alkázar* en 1914; más tarde, en 1923, el *Goya*; el *Plus Ultra* y el *Cinema España* en 1927; más tarde, *Actualidades*, *Salón Gran Olimpia*, *Ecbegarray*, *Málaga Cinema*, *Albéniz*, *Duque*, *Capitol*, *Alameda*... A partir de 1958, fueron inaugurándose nuevos cines: *Astoria*, *Andalucía*, *Carranque*. *París*, *Lope de Vega*, *Zayla*, *Atlántida*, *Cayri Cinema*, *Coliseum*, *Multicines América*, *Multicines Regio* y a partir de 1994, surgieron los Multicines situados en Centros Comerciales: *Rosaleda*, *Larios*, *Málaga Nostrum*, *Plaza Mayor* y *Vialia*.

CINES DE VERANO

Un capítulo aparte, y que requeriría mucho espacio, serían los cines de verano; éstos estuvieron muy vinculados en su esencia y estructura a los orígenes del cinematógrafo en nuestra ciudad. Debido al buen tiempo imperante podían instalarse desde mayo hasta incluso octubre, por lo que fueron muy abundantes. No olvidemos que las primeras manifestaciones cinematográficas tuvieron lugar en verano.

Las características principales de estos cines de verano eran que sólo programaban filmes de reestreno, en programas dobles, y que utilizaban sus salas para verbenas y fiestas flamencas.

El solar preferido para instalar estos cines de verano, en los primeros años del siglo XX, eran el Parque, el Muelle de Heredia, Pasillo de Santo Domingo, Pedregalejo, etc. A partir de la década de los cincuenta el lugar preferido fueron los barrios.

Los más antiguos de los cuales hemos encontrado datos, en los archivos y hemerotecas, son los siguientes: *Pinillos* y *Alfonso XIII*, ambos en Pedregalejo; *Gran Cinema Iris* en el Muelle de Heredia; varios cines en el Pasillo de Santo Domingo; *Cine del Parque* y *Cine Málaga* (donde se encuentra actualmente el Banco de España), y el más famoso de estos primitivos cines de verano, el cine *Las Delicias* que fue inaugurado en 1929,



CINE MODERNO, 1913.



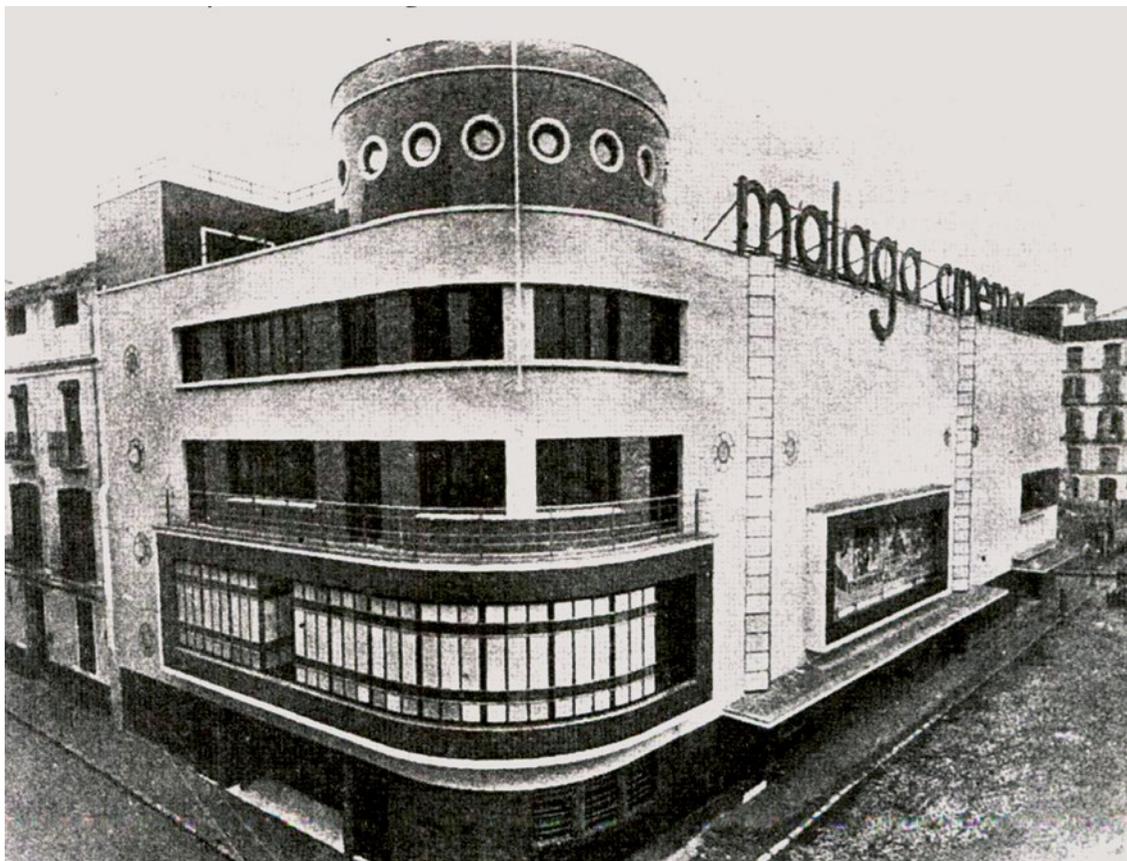
CINE GOYA.

y permaneció hasta 1943. En su sede también celebraban veladas de boxeo.

En 1920 proyectaron películas en los balnearios: *Baños del Carmen*, *Apolo* y *La Estrella*; e incluso en el verano de 1925, también en la *Plaza de Toros*.

No hay que olvidar otra modalidad de estos cines, los que tenían dos salas, una de invierno y otra de verano: *Duque*, *Capitol*, *Cinema España* (en Huelin), *Imperial Cinema* (en El Palo), *Royal*, *Cayri Cinema*, *Monumental* (en Ciudad Jardín) y *Real Cinema*.

Podemos comprobar cómo proliferaron a lo largo de los años, y fueron muchos los que llegaron a funcionar al mismo tiempo: desde 1955 a 1994 hubo 30 cines de verano. Su desaparición ha



MÁLAGA CINEMA.

sido lenta pero progresiva, de tal forma que desde hace años no existe ninguno. El último en cerrar fue el cine *Altamira*, en 1994. Situado en la Avda. de Capuchinos, había sido inaugurado en 1990, en el mismo emplazamiento que antes ocupó el cine *La Fuente*. Actualmente sólo quedan cines de verano en los pueblos de la Costa: La Cala, Arroyo de la Miel, Rincón de la Victoria, etc.

Las causas de la desaparición de estos locales parecen claras. Por un lado, la televisión y el vídeo han cubierto las necesidades de los ciudadanos sin tener que desplazarse de sus hogares. Por otro lado, la juventud dispone hoy de otros medios de diversión: discotecas, pubs, conciertos, etc., que han surgido como consecuencias de nuevas formas de vida y de distracción en detrimento de estos cines de verano y del cine en general.

Como datos positivos cabe señalar que la Universidad malagueña programó hace unos años ciclos cinematográficos en verano en la antigua Facultad de Filosofía y Letras. El Ayuntamiento lleva haciendo otro tanto desde hace varios años en el recinto Eduardo Ocón. Así, en

1998 retomó la idea de los antiguos cines de verano programando una serie de películas de forma gratuita en Campanillas, Churriana, Cruz de Humilladero, Puerto de la Torre, El Palo, Jardín de Málaga y Parque del Oeste, además del recinto Eduardo Ocón. Se presentaba con el lema «El cine de verano en tu barrio». En los últimos años, se proyecta cine en las playas de la ciudad.

Hemos relatado hasta aquí, de forma somera, cuáles fueron los orígenes del cine en Málaga, a finales del XIX y las primeras dos décadas del siglo XX; esperamos que con lo expuesto baste para tener una pequeña idea de cómo tuvo lugar la implantación del cinematógrafo en nuestra ciudad.

Málaga, 18 de octubre de 2023

INFORME

CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO COFRADE

Estrella Arcos von Haartman

Es indudable que la labor que lleva a cabo la Casa Museo Suso de Marcos es de enorme relevancia. Desde hace ya mucho tiempo ofrece a la ciudadanía una enorme diversidad de actividades (conferencias, recitales, conciertos, teatro, etc.) que reúne a profesionales de muy variados ámbitos, así como artistas y creadores, ejerciendo de este modo la muy loable misión de difusión de un amplio espectro cultural. El reconocimiento a través de los premios que convoca añade, además, un gran valor a toda esta actividad.

Dentro de este conjunto de tareas, el Ilmo. Académico Suso de Marcos, aprovechando la cercanía de la Semana Santa, organizó y me invitó a dar una charla en torno a la problemática de la conservación del patrimonio cofrade, cuya singularidad debida a la confluencia de objeto artístico/objeto cultural supone una especial consideración en cuanto a criterios de intervención. Las realidades históricas, culturales, artísticas y antropológicas de las hermandades, cofradías, parroquias y órdenes religiosas han supuesto un enriquecimiento del patrimonio que se mantiene vivo desde hace siglos, pero también activo y dinámico a través de los nuevos creadores, entre los que destacamos a José María Ruiz Montes, Juan Vega, Juan Manuel García Palomo, Raúl Trillo, entre otros, todos ellos alumnos del propio Suso de Marcos, cuya prolífico trabajo en el mundo de las Cofradías (y esto sin mencionar sus creaciones más genuinas) es absolutamente destacable.

Cabe recordar que, aunque la imaginiería o tallas de los Sagrados Titulares son los elemen-

tos considerados más significativos, se complementan con otros objetos de carácter tangible o material y un importante legado de tradiciones y costumbres —bienes inmateriales— que enriquecen el amplio y dinámico Patrimonio Cultural eclesiástico en general y de la Semana Santa en particular, suponiendo, todo ello, una considerable actividad en los talleres de escultura, pintura,

INMACULADA (ANÓNIMO SEVILLANO, S. XVIII).
IGLESIA DE SAN JUAN DE DIOS, ANTEQUERA.
DETALLE DE LA TALLA Y DECORACIÓN CON ESTOFADO.
FOTO DE LA AUTORA.





DETALLE DE CANDELERO EN PLATA REPUJADA.
ARCHICOFRADÍA DEL PASO Y ESPERANZA, MÁLAGA.
FOTO DE LA AUTORA.

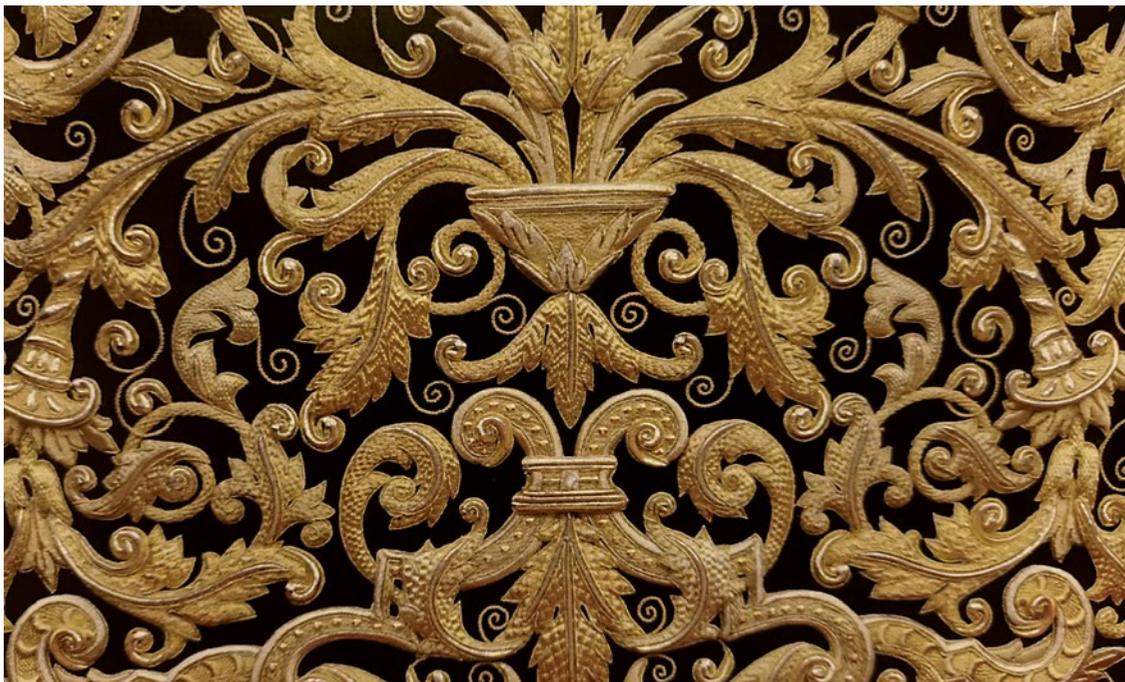
mobiliario, telas, platería, retablos, etc. De este modo, es necesario recordar que las arquitecturas y sus ornamentos (pintura mural, retablos, yeserías, azulejería, vidrieras, ebanistería y carpintería...) son parte consustancial de lo litúrgico, pero también se enriquecen y complementan con otros elementos de mayor fragilidad. Así, junto a la orfebrería y platería, los textiles —mantos, sayas, túnicas, estandartes, guiones, y los delicados bordados y encajes—, irrepetibles porque no disponemos de los mismos materiales y las técnicas que se utilizaron para su elaboración ya son parte de nuestro pasado, deben compatibilizar su uso con un complicado mantenimiento.

Este valor de uso y función del patrimonio textil ha contribuido a potenciar su deterioro, provocando numerosas alteraciones que frecuentemente han sido realizadas por personal relacionado con el mundo artesanal en talleres de bordados, que actúan sin el apoyo del asesoramiento científico-técnico disponible en la actualidad, y guiados por criterios meramente estéticos. El número elevado de piezas, la falta de espacio, la escasez de personal especializado o dificultades económicas provocan situaciones de exposiciones o almacenamiento que no siempre cumplen con las normas básicas de conservación,

provocando daños importantes. La situación que presentan algunas de estas colecciones es de hacinamiento en vitrinas totalmente incorrectas que impiden que puedan ser apreciadas convenientemente, exceso de obras expuestas en un mismo contenedor, perchas incorrectas y luces inadecuadas o armarios en los que almacenan las piezas, sin adaptarse a la morfología de las obras, o bien plegadas en los fondos.

Lo mismo ocurre con el patrimonio documental (libros, legajos, contratos, fotografías, estampas, carteles, etc.), aunque nace desde sus orígenes muy vinculado a la propia organización de la hermandad y cofradía. Varias son las causas que pueden aducirse para este desinterés generalizado: la escasa valoración que a veces tiene dentro del mismo ámbito cofrade, lo que hace que a menudo sean conservados en sótanos, almacenes y alacenas junto a otros enseres, o la ausencia absoluta de conciencia archivística. Habría que tener en cuenta la importancia que tienen los principales agentes de alteración, como la luz, el polvo y la contaminación, la temperatura y la humedad, los ataques biológicos y microbiológicos, los incorrectos usos y manipulaciones, las intervenciones desacertadas y los también incorrectos sistemas expositivos y de almacenaje.

Sin embargo, y a pesar de lo comentado, hay que resaltar igualmente la importancia que en la actualidad está adquiriendo dentro de las Hermandades la conservación preventiva, entendida como un conjunto de medidas que reducen los riesgos y aminora el ritmo de deterioro de las colecciones. El correcto seguimiento mediante inspecciones periódicas es útil para detectar procesos de degradación de los bienes en fases iniciales, lo cual contribuye a la prevención de daños futuros. En relación con el control medioambiental se es consciente de la dificultad que supone mantener los supuestos parámetros establecidos como ideales, sobre todo a niveles de iluminación, temperatura y humedad. A todo ello, se une la variedad y materialidad de las obras, los diversos formatos de las mismas y el empleo de espacios que inicialmente no estaban



DETALLE DE MANTO BORDADO. FOTO DE LA AUTORA.

concebidos para albergar obras de esta tipología. Pero, por otro lado, hay que pensar que siempre cabe la posibilidad de mejorar ciertas situaciones y en algunas ocasiones no es ni siquiera preciso realizar grandes inversiones o gastos innecesarios. El concepto de conservación preventiva, tal y como está concebido en la actualidad, incluye también como básicos los aspectos de manipulación, traslado y almacenamiento.

En el caso que las labores de conservación no sean suficientes para recuperar la imagen y lectura completa del objeto dañado (no olvidemos que el hecho devocional es esencial en estos bienes) es, por tanto, el momento de plantear trabajos de restauración. Esto implica, en primer lugar, iniciar con un exhaustivo análisis visual, científico y documental que permita obtener datos compositivos, iconográficos, estilísticos comparativos y de autoría que profundizan en el conocimiento de la obra sobre la cual intervenir. Tras el estudio histórico-artístico, es fundamental proceder a la identificación de materiales constituyentes, el estado

de conservación, las causas de alteración y una coherente propuesta de intervención, así como los criterios a aplicar que, si bien son comunes a nivel general en todos los trabajos de restauración, cada pieza impone su peculiaridad.

La charla prosiguió con ejemplos de alteraciones provenientes de intervenciones no adecuadas, tales como retallados, repintes, añadidos, arañazos y perforaciones por alfileres, lancetas y otros elementos metálicos, pestañas y lágrimas no adecuadas, etc. así como la muy interesante información que se obtienen a través de las radiaciones visibles e invisibles al ojo humano (macrofotografías, luz ultravioleta, luz infrarroja, radiografías...) o los análisis fisicoquímicos. Para finalizar, y como ejemplo de lo expuesto anteriormente, se llevó a cabo un recorrido fotográfico de los problemas y las soluciones aplicadas a la talla del Crucificado de la Victoria, de Alonso de Mena, ubicado en la Catedral de Málaga.

Málaga, 10 de marzo de 2023

CONFERENCIA

PORT ROYAL, EL POETA Y EL FILÓSOFO

José Manuel Cabra de Luna

NOTA DE LA ACADEMIA

Se publica aquí el texto *Port-Royal, el poeta y el filósofo*, escrito y leído por el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, en la sede de la Academia del Palacio de la Aduana de Málaga, el 23 de noviembre de 2023, durante el acto de presentación de la edición de «Port Royal», del poeta Alfonso Canales, con introducción de Gabriel Albiac. Esta presentación tuvo lugar tras la conferencia impartida por el propio Gabriel Albiac, titulada *Blaise Pascal: silencios de un Dios oculto*.

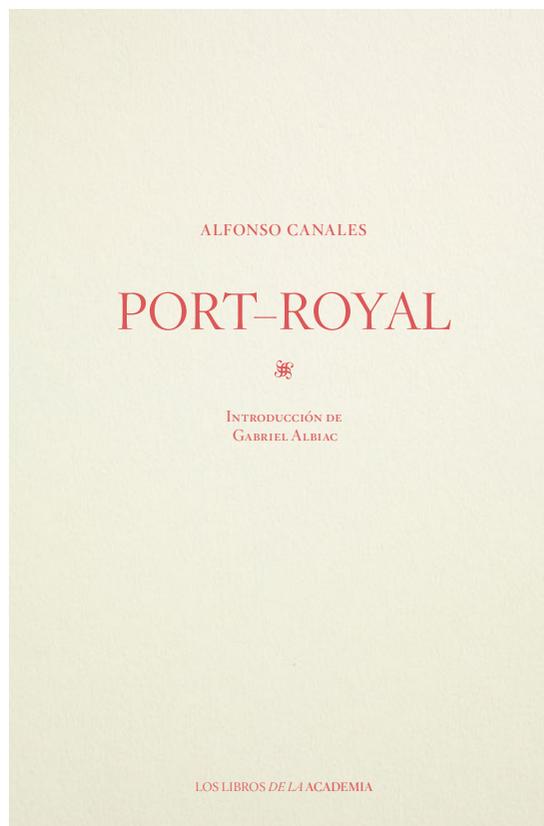
PORT-ROYAL, EL POETA Y EL FILÓSOFO

Septiembre de 1952. El poeta estaba a punto de cumplir treinta años y ansiaba visitar un lugar que ya no era, Port-Royal des Champs. Un lugar impregnado del espíritu de Agustín, el de Tagaste; de Jansenius y sobre todo, de Blas Pascal. Luis XIV, en 1709, temeroso de que el rigor de aquellas creencias se constituyera en una peligrosa puerta hacia la libertad, dictó una terrible orden: *Pasaremos el arado por donde estuvo Port-Royal*.

El poeta desea sentir, porque ver no puede, el eco de tanta lucha del espíritu desea evocar aquella exigencia moral como posiblemente el mundo cristiano nunca volvió a albergar. Más todo se ha transformado ya en un inmenso vacío, tan plenamente hondo que se ha tornado incapaz para ser habitado siquiera sea por el recuerdo. La voz de la poesía, certera y memorable, acierta, en su parquedad, a nombrarlo:

Nada, nada, absolutamente nada.

Impactado por lo que ha sentido, pero no ha podido ver, el poeta, Alfonso Canales, siente en



EDICIÓN CONMEMORATIVA DEL I CENTENARIO DE ALFONSO CANALES Y EL IV DE BLAISE PASCAL. EDITA: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. COLECCIÓN: LOS LIBROS DE LA ACADEMIA. INTRODUCCIÓN: GABRIEL ALBIAC. EDITORES: FRANCISCO RUIZ NOGUERA Y JOSÉ INFANTE. 2023.

su mano aflorarle unos versos. Nace así el primer canto. Pasarán años hasta que se alumbren los carterce restantes que completarán el gran poema.

El poeta ama a San Agustín, admira la grandeza de su espíritu y su fortaleza de alma que cre-



PRESENTACIÓN DEL LIBRO *PORT-ROYAL*. DELANTE, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JOSÉ INFANTE, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. GABRIEL ALBIAC, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. ÁNGEL ASENJO Y D. FERNANDO DE LA ROSA. DETRÁS, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. ELÍAS DE MATEO, D. JAVIER BONED, D. JOSÉ MARÍA LUNA, D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA Y D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO.

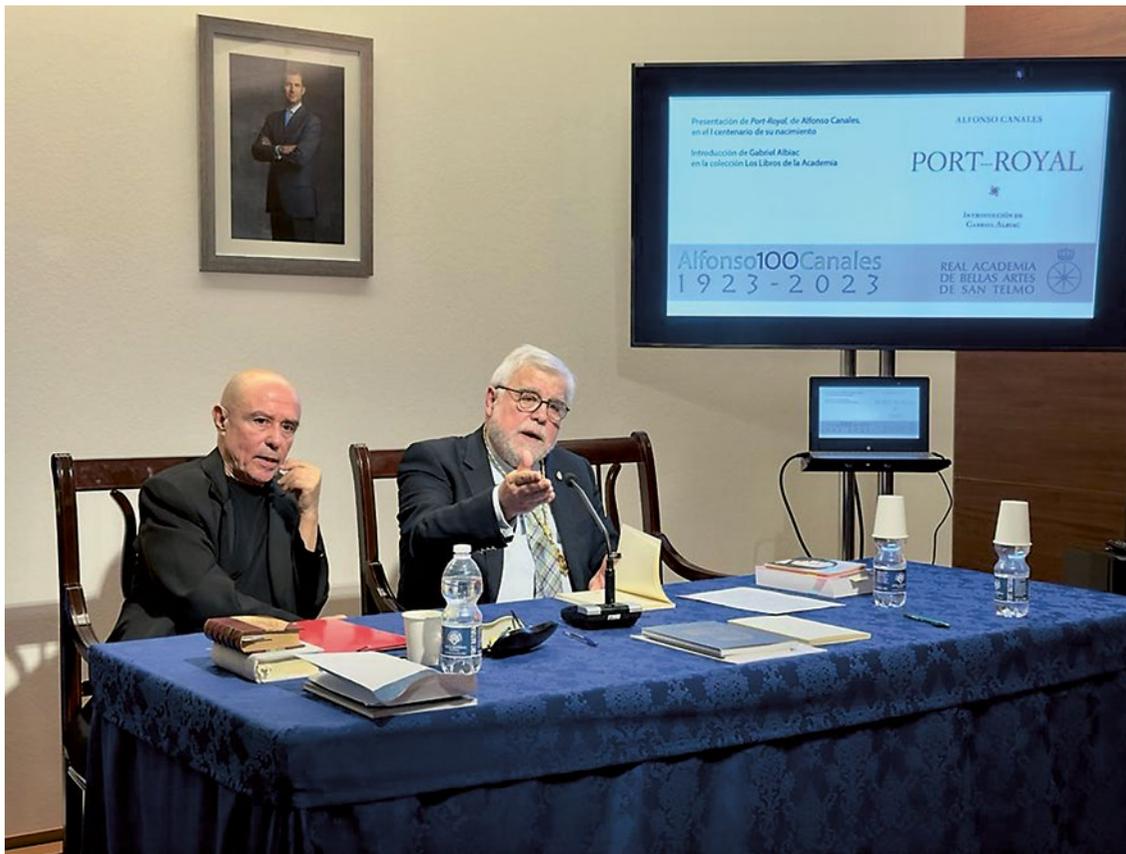
ce y crece conforme se adentra en su magna obra, lee a Jansenius y concluye entregándose a los pensamientos de Pascal. Por eso acude a Port-Royal, para hacerse uno con la lucha espiritual que allí se libró. A ella entregará su vida en adelante.

Unos treinta años después el filósofo Gabriel Albiac atraído por la grandeza de la figura de Pascal escribe una breve pero seminal y no prescindible biografía, que da a la imprenta en 1891. Tenía la misma edad que el poeta cuando hizo aquella lejana visita. La vida de Blas Pascal, ese atractivo personaje, es muy corta, no alcanza los cuarenta años, pero en su brevedad abruma cuánto fue capaz de hacer y cómo su inteligencia podía ir desde un extraordinario tratado sobre las cónicas, hasta su descubrimiento sobre la pesadez del aire, que sirviera para (de un suave manotazo) refundar buena parte de la física tal como se le conocía entonces, pasando por una máquina de calcular, que

tanto trabajo ahorrara a su padre en su tarea de recaudador.

Pero llegó la noche del 23 de noviembre de 1654 y todo cambió. Es en esas oscuridades que nos habitan cuando finaliza el día donde tiene lugar el gran destello: *la conversión*. Desde entonces ve cómo la ciencia se le va diluyendo y deja de ser el sustento, el conocimiento en que se fundamenta su vivir. Llega el anonadamiento a su espíritu, que se vacía y se va reduciendo a la nada más profunda. El saber se transforma en saber de Dios, del Dios absoluto que aquella noche sintió hasta hacerse su única raíz. Es lo que ansía.

El filósofo, pasados muchos años, en 2018 publicó uno de los más rigurosos trabajos que se hayan realizado sobre la inclasificable obra de Pascal conocida como los *Pensamientos*. No hay, en español, una obra igual; queremos decir tan exhaustiva, tan rigurosamente estudiada y editada, tan bella y sabiamente traducida. Para el lector



GABRIEL ALBIAC, TRAS PRONUNCIAR SU CONFERENCIA *BLAISE PASCAL: SILENCIOS DE UN DIOS OCULTO*, JUNTO AL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA.

hispanohablante la obra, desde su aparición, se instala en el anaquel pascaliano como canónica.

Y se da la circunstancia de que tanto el poeta como el filósofo, durante mucho tiempo, vivieron bajo el mismo cielo de este Sur amable y desde él se sintieron atraídos por esta grande, inmensa figura que fue Pascal.

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo se honra en publicar esta edición del

poema *Port-Royal*, de Alfonso Canales para conmemorar el centenario de su nacimiento, así como el cuarto centenario del de Pascal. Y gracias a su extraordinaria generosidad, con un bellissimo y muy hondo prefacio del filósofo Gabriel Albiac. Una ocasión única, amable lector, como tendrás ocasión de ver.

Málaga, 23 de noviembre de 2023

INFORME

EL PROYECTO DEL EDIFICIO NEOALBÉNIZ EN LA LADERA DE GIBRALFARO, EN MÁLAGA

Ángel Asenjo Díaz
Javier Boned Purkiss
Carlos Taillefer de Haya

En los últimos días del mes de junio de 2018 se anunció, por los responsables del Excmo. Ayuntamiento de Málaga, el inicio de la tramitación de un proyecto de Estudio de Detalle para la construcción de un edificio, denominado NeoAlbéniz. Éste tiene por objeto complementar la dotación de Salas de Proyecciones, de las que actualmente dispone el Festival de Cine en Español de Málaga para su mejor desarrollo, lo que se ha previsto realizar en una parcela situada en la ladera del Castillo de Gibralfaro, en el extremo más al norte de la misma.

La primera imagen presentada por estos responsables municipales a través de un dibujo infográfico fue muy poco afortunada, pues con independencia de la calidad del dibujo, su arquitectura está formada por una edificación que recoge dos crujeas de edificación lineal rematadas con sendas cubiertas a dos aguas de dimensiones relativamente reducidas, cuyo presupuesto era de algo más de un millón de euros. Pocos días después, se dio publicidad a una imagen más estructurada del mismo proyecto, con un presupuesto algo mayor, del orden de cuatro millones de euros, lo que es algo más creíble que el inicialmente planteado.

Algunos profesionales de la arquitectura y el urbanismo, así como el propio Colegio de Arquitectos de Málaga, se han manifestado exponiendo su preocupación por la forma en que se ha producido la adjudicación y la promoción de este proyecto, que actualmente se está tramitando a nivel de Estudio de Detalle, siendo un instrumento de planeamiento que tiene escasos honorarios y que en última instancia puede ser contratado sin concurrencia pública. Pero las formas en un caso como éste también son importantes. Este proyecto no ha sido consensuado en forma alguna, ni con los otros grupos políticos de la corporación municipal, ni con la ciudadanía, razón por la que consideramos su contratación algo más que cuestionable.

Pero este tema no es el que más preocupa a esta Real Academia de Bellas Artes, cuya Junta General expresó su sorpresa al conocer esta noticia en la reunión celebrada poco después de conocerse la misma. Lo más preocupante es que el Excmo. Ayuntamiento de Málaga actúe de esta forma en este

lugar, en la ladera del Castillo de Gibralfaro, en las estribaciones de la Alcazaba y el Teatro Romano, en un lugar de gran riqueza arqueológica, y en el que cualquier actuación puede causar daños irreparables al Patrimonio Histórico-Artístico de esta ciudad. Resulta claro que es un espacio urbano hipersensible en este sentido.

Por estas razones, esta Real Academia plantea al Excmo. Ayuntamiento de Málaga que desista de llevar a efecto este proyecto en este lugar y que se plantee un proyecto más ambicioso, que pueda dar satisfacción a todos los requerimientos que se puedan plantear para el mejor funcionamiento del Festival de Cine en Español de Málaga, para que mediante un concurso público transparente, se aporten las mejores ideas para crear un Palacio de Festivales, en la forma en que lo han hecho las ciudades que acogen los más importantes acontecimientos culturales dedicados al séptimo arte. Esta sería la vía para dar una mayor dimensión al Festival de Cine de Málaga, cuyo prestigio aumenta día tras día; un edificio que contuviera Salas de Proyecciones, Salas de Conferencia y Reuniones, Archivos, Despachos Administrativos y todo aquello que pudiera requerir para dicho uso. Esto exigiría plantear un proyecto con ambición arquitectónica, procurando que el edificio resultante fuera la mejor imagen de un festival moderno que mira al futuro, lo que requiere un planteamiento muy distinto al que se ha hecho, amén de ubicarlo en otro lugar, alejado de estos preciados restos arqueológicos.

En este sentido, esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo propone al Excmo. Ayuntamiento de Málaga, no sólo que deje sin efecto esta actuación en la ladera del Castillo de Gibralfaro y la sustituya por otra actuación en otro lugar más adecuado, construyendo un edificio representativo de la categoría a la que aspira nuestro Festival de Cine, sino que también procure recuperar la Ladera de Gibralfaro, desde la Calle Alcazabilla hasta la misma base de los Muros del Castillo, de forma que se consiga dejar libre de edificaciones todo este extraordinario espacio.

Una vez recuperado, dicho espacio urbano debería ser destinado al uso y disfrute público, poniendo en valor toda la riqueza arqueológica y cultural que encierra, localizando en el mismo un Centro de Interpretación que posibilite un mayor conocimiento de esta ciudad para todos sus ciudadanos y visitantes.

Para ello el Excmo. Ayuntamiento de Málaga debería, de una parte, asignar un espacio adecuado a este Palacio de Festivales y de otra, redactar un Plan Especial que dejara todas las edificaciones existentes en esta franja de terrenos «fuera de ordenación», con lo que sin perjudicar a los actuales ocupantes de las edificaciones existentes en este lugar, a medio-largo plazo permitiera a la corporación municipal de Málaga recuperar la propiedad de todos estos terrenos con un coste razonable, para uso y disfrute de todos los malagueños.

Málaga, 22 de abril de 2019



PROYECTO DEL EDIFICIO NEOALBÉNIZ, FUTURA SEDE DEL FESTIVAL DE CINE DE MÁLAGA.
IMAGEN: ACTÚA INFRAESTRUCTURAS.

RECHAZO DE LA ACADEMIA AL PROYECTO NEOALBÉNIZ

Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

Cuando se dieron las primeras noticias sobre este proyecto a mediados del año 2018, la Academia, reunida en Junta General, manifestó a través de los asistentes a la misma su alarma por tal actuación, pues de forma generalizada los académicos consideraron, que era una actuación impropia de un Ayuntamiento, sea cual fuera el órgano municipal, que promoviese este proyecto.

En esta Junta General se comentó, que parecía increíble que el Ayuntamiento pudiera aprobar finalmente la construcción de esta edificación en un suelo de gran riqueza arqueológica, en relación a lo que con cierto optimismo se pensó, que el posicionamiento municipal sería contrario a cualquier actuación en terrenos de la ladera oeste del Castillo de Gibralfaro y la Alcazaba, para los que contrariamente se debería plantear su recuperación.

En este sentido, en octubre de 2023 se aportó, y más adelante se planteó al Segundo Plan Estratégico de la ciudad de Málaga, dejar fuera de ordenación todas las edificaciones existentes en el espacio comprendido entre la Calle Alcazabilla y los monumentos del Castillo de Gibralfaro y la Alcazaba antes indicados, de forma que el Ayuntamiento de Málaga no concediera ningún nuevo permiso de construcción a las mismas y estas se irían demoliendo, cuando entraran en obsolescencia.

De esta forma, el Ayuntamiento de Málaga, sin tener apenas afección presupuestaria alguna, en un tiempo razonable a medio plazo, recuperaría todos los terrenos de la ladera del Castillo de Gibralfaro y de la Alcazaba, con lo que se vería potenciada la monumentalidad de la zona, generando un espacio

abierto ajardinado y ordenado, en el que se podrían exponer destacados restos arqueológicos, lo que le conferiría un gran valor histórico y cultural a este espacio y posibilitaría un mejor entendimiento de la historia de la ciudad.

En esta ponencia se planteó la recuperación integral de esta ladera urbana, despojándola de todas las edificaciones existentes en la misma, incluido el edificio del Cine Albéniz, localizando en todo caso una pequeña edificación prefabricada, implantada sobre apoyos puntuales en el territorio que fuera un centro de interpretación de la milenaria historia de esta ciudad, explicada a través de pantallas táctiles u otros elementos de tecnología avanzada.

El proyecto del Edificio denominado NeoAlbéniz a esta Academia le parece un atentado a este espacio arqueológico, lo que en su día manifestó a la Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, a quien le pedimos que le hiciera llegar nuestro posicionamiento respecto de este proyecto al Alcalde, a quien también por escrito esta Academia le manifestó su rechazo, manifestaciones que en forma alguna fueron atendidas por los responsables políticos municipales, ni posteriormente por los técnicos informantes de la gerencia de urbanismo, cuya tolerancia en este caso no es nada elogiada.

Ahora recibimos las noticias de la concesión de la licencia de obras para la ejecución del Edificio denominado NeoAlbéniz, no sabemos por qué, y también se ha anunciado la contratación de estas obras para su ejecución, lo que nos entristece y nos invita a volver a denunciar esta actuación, que nos parece injustificable desde cualquier punto de vista, pues si se trata de construir una sede para el Festival de Cine de Málaga, no se puede ser menos ambicioso, y si no es así, resulta menos explicable.

En todo caso, y con una mayor ambición, a la altura de la ciudad de Málaga y de su festival de cine, el Ayuntamiento de Málaga debería abordar el proyecto y la construcción de un Palacio de Festivales, que fuera una digna y representativa sede de cualquier festival que se celebre en Málaga, y en especial del Festival de Cine, que ha alcanzado una gran relevancia a nivel nacional e internacional, lo que nos lleva a pensar y a desear una mayor altura de miras de nuestros políticos, y que se olviden de este proyecto paupérrimo e improcedente y se procure una edificación a la altura de la ciudad, que no se merece en ningún caso la actuación que se está llevando a cabo.

La pobre imagen decadente y de decadencia que nos ofrece el proyecto del NeoAlbéniz, no es propia de la Málaga actual, que en los últimos tiempos está reforzando su crecimiento con ideas más acertadas, muy distintas a las aplicadas en este caso, que tanto dejan que desear y que son impropias del gobierno municipal de esta gran ciudad, para la que queremos mejores ideas.

Málaga, 14 de febrero de 2024

05

RESEÑAS Y CRÍTICAS

304. *MADE IN BENALMÁDENA, 1990-2023*. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO / Milagros Villalba Delgado / José Manuel Cabra de Luna / Rosario Camacho Martínez
313. PRESENTACIÓN DEL LIBRO *ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN MÁLAGA 01. DIEZ EDIFICIOS SINGULARES* / José Manuel Cabra de Luna
316. ... *Y LA PINTURA VINO*. FERNANDO DE LA ROSA A LA LUZ DE PICASSO / Fernando de la Rosa 318. *EXPOSICIÓN PICASSO*. FERNANDO DE LA ROSA / Fernando de la Rosa 322. *ACOPLAMIENTO*. OLIVER Y FERNANDO DE LA ROSA / Sebastián Gámez Millán 326. *CADA UNO EN SU NOCHE*. FERNANDO DE LA ROSA / Ángel María Rojo 329. *ARTE DESDE MÁLAGA Y PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD*. LEGIONARIOS DE PASIÓN / Francisco Javier Carrillo Montesinos 332. *GRANDES OBRAS*. FÉLIX REVELLO DE TORO / Elías de Mateo Avilés 333. *RETRATOS DE REVELLO DE TORO EN LA COLECCIÓN DE ARTE FUNDACIÓN UNICAÑA* / Elías de Mateo Avilés
334. FELICITACIÓN DE LA ACADEMIA A FÉLIX REVELLO DE TORO, CON MOTIVO DE SU XCVII ANIVERSARIO / Real Academia de Bellas Artes de San Telmo 335. *LOS OJOS DE PICASSO*. OBRA INVITADA EN EL MUSEO REVELLO DE TORO / Elías de Mateo Avilés 336. *Y TENÍA RAZÓN*. ELO VEGA / Rosario Camacho Martínez 338. LA ACADEMIA CON D^a M^a PAZ TEMBOURY / Rosario Camacho Martínez 339. *LA FUENTE DE LA VIDA*. OTRA FORMA DE ENTENDER EL ESPACIO PÚBLICO. SUSO DE MARCOS / Alba López Rodríguez 343. MEMORIAS DE LA EXPO'92 / Francisco Javier Carrillo Montesinos 346. 'DONACIÓN ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL' AL MUSEO DE MÁLAGA / Francisco Javier Carrillo Montesinos 351. VIVE MÁLAGA Y TU SUEÑO EN MÁLAGA VIVIRÁ: UN PASEO CON ALFONSO CANALES / Rosario Camacho Martínez 352. *LA PALABRA Y EL SILENCIO*. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA / Javier Boned Purkiss

MADE IN BENALMÁDENA, 1990-2023.

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

Milagros Villalba Delgado
José Manuel Cabra de Luna
Rosario Camacho Martínez

EXPOSICIÓN: *MADE IN BENALMÁDENA, 1990-2023*
(EXPOSICIÓN DE LA TRAYECTORIA DE SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO)
SALA DE EXPOSICIONES DE BENALMÁDENA-COSTA,
13-ENERO A 26-FEBRERO DE 2023
COMISARIADO: ANTONIO SÁNCHEZ, ADMIRAL PARTNERS

MADE IN BENALMÁDENA 1990-2023

Milagros Villalba Delgado

Es la primera vez que se expone la trayectoria que recoge toda la producción de este artista multidisciplinar en el arte y que amplía mucho más allá de este ámbito, hacia la creatividad que requiere el diseño más competitivo. La amplia muestra recoge la primera obra, realizada a los quince años, *Armonía de la Naturaleza* (1977), de un tamaño considerable, y que define ya el protagonismo geométrico de la línea quebrada y las formas totalmente delimitadas, y de colores limpios y en plena armonía, que caracterizan toda su producción. Esta obra que utilizaba la metodología de un ejercicio de clase, consistente en una vidriera con colores planos, es además la que despierta el interés por la creación artística, por encima del diseño de coches y arquitectura, que hasta el momento eran sus principales aspiraciones. Esta curiosa obra obtuvo muy buena aceptación cuando la expuso en una colectiva en Ronda, ya con más edad, siendo incluso seleccionada para la restringida muestra del *Salón de Otoño* de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, cuando la presenta estando en primer de su carrera en Bellas Artes.

De la primera etapa se recogen paisajes que reproducen estos caracteres basados en fragmentos de colores que encajan sobre un detallado dibujo de piezas de un mosaico. Cada una de estas obras aspira a conseguir nuevos efectos y logros, pues le aburre la mera reproducción ya resuelta. Incluso los cielos son abordados de

distinto modo, porque de lo contrario sería aburrido pintarlos. Así pueden verse a continuación los paisajes más recientes, por ordenador, pero evolución clara de los primeros.

En la planta principal se encuentra el proyecto *Tipometrías* (2011 y sigue en producción) con el universo abstracto alrededor de una gran colección de tipos móviles de madera, de la imprenta tradicional. Desde que encontró un alfabeto, en un anticuario de Viena, y lo compra

CARTEL DE LA EXPOSICIÓN.





SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO. *ARCHIVO MUNICIPAL*, 1996. ÓLEO SOBRE TABLA, 102,5 X 83,5 CM.

por el atractivo intrínseco de las maderas diferentes en que estaba hecho, y una pátina natural del aceite de la tinta, permite descubrir que se trataba de las matrices de la imprenta tradicional, desde Gutenberg en el siglo XV. Estas piezas se habían venido utilizando cuando el texto impreso era de un tamaño considerable. Cuando los tipos de aleaciones de plomo no proporcionaban la calidad necesaria, al curvarse la superficie que imprime, cuando se enfría de su fundición, y la porosa y dura superficie de las maderas nobles permiten cubrir de tinta esa amplia huella de cada letra. Este uso en carteles y rótulos publicitarios, hace que los diseños de

las letras sean especialmente originales y atractivas en muchos casos.

Por otra parte, existe un especial atractivo en observar la historia de estas colecciones, en el entintado y uso, que han tenido unas letras con respecto a otras, algún color diferente al negro que algunas hayan estampado... En definitiva, muestran la historia de su papel en la producción y difusión del conocimiento y la cultura, durante casi seis siglos ya. Otro valor añadido es que la misma colección se hiciera, con frecuencia, con maderas diferentes, de los restos de ebanistería utilizados para ello, porque cultura y conocimiento siempre han sido



CASA-ESTUDIO PROYECTO DE LÁSZLÓ NAGY EN AV. DEL PACÍFICO, MONTE ALTO.

sectores que no se ha caracterizado por sus elevados ingresos. Así, una colección de un diseño y tamaño definidos, puede llegar a tener cinco o seis maderas diferentes. Esta circunstancia permite observar y disfrutar del espléndido atractivo, en sí mismo, del todavía amplio universo de las maderas nobles. Este patrimonio natural debería protegerse dada su tala indiscriminada y desaparición de especies, y este conocimiento y aprecio de sus colores y texturas aumenta su interés y protagonismo en las últimas obras, y promueve la conservación de las especies.

Más de cinco mil piezas de este patrimonio, que cada día cuenta con menos ejemplares y ha subido los precios considerablemente, había venido llenando los cajones de un archivero, desde hacía más de diez años, y siguen incrementándose cuando existe alguna posibilidad en subastas en que no se disparen los precios. Porque los escasos juegos que quedan en el mundo alcanzan un alto precio por algún admirador de estas atractivas piezas de nuestra historia. Pero el temor a la pérdida de este valioso patrimonio logra que, al fin, encuentre un modo de que no se dispersen y terminen per-

diendo, en manos de quienes no saben ni han conocido el uso y valor de los tipos móviles. Leyendo el *Tratado de la Pintura*, de Leon Battista Alberti, decía que gracias a que en esa época del Renacimiento la mayoría de las pinturas estaban directamente en las paredes de las casas. Por ello, muchas construcciones, sin especial interés en sí mismas, se habían conservado y salvado gracias al respeto que tiene la consideración artística entre los hombres, aunque personalmente no sea admirada. De este modo pensó que, si se incluyen estos tipos de madera en obras de creación artística, los salvará de su consideración de piezas tradicionales que han dejado de cumplir la función para la que fueron creados. Al mismo tiempo, esa presencia en las obras de arte ayuda a que salgan de los cajones y sean difundidas y apreciadas por quienes vean sus exposiciones. Para ello estudió la obra de artistas geométricos, descubriendo geniales autores en España e Iberoamérica. De este último enclave gracias a la admirada colección de obras de la exposición *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica* (1934-1973), en la Fundación Juan March de Madrid (2011).

A partir de entonces, el Director del Museo de la Imprenta y Artes del Libro, de Madrid, que estudia la obra y termina escribiendo el suplemento al libro editado sobre el proyecto, en 2014, le invita a exponerla, aunque con ello se agotaban los escasos recursos que en ese momento había para cultura por causa de la crisis. Sin embargo, tuvo bastante repercusión la exposición inaugurada en los inicios de 2016. Su colega y amigo Emilio Gil le llama una mañana, porque su nombre y obra habían tomado las avenidas del centro de Madrid, en farolas y mupis de publicidad. De este modo, llega su conocimiento a los especialistas y a quienes trabajaron con esa técnica cuando las letras impresas tenían cuerpo material, y tuvo un gran éxito de visitas y crítica.

Este proyecto sigue a doce años de su inicio, que en 2021 cumplió 8 siglos desde que Wang

Zheng empezó a utilizar la madera para los tipos móviles (1221), inventados por Bi Cheng (1040-1048) y hechos en porcelana.

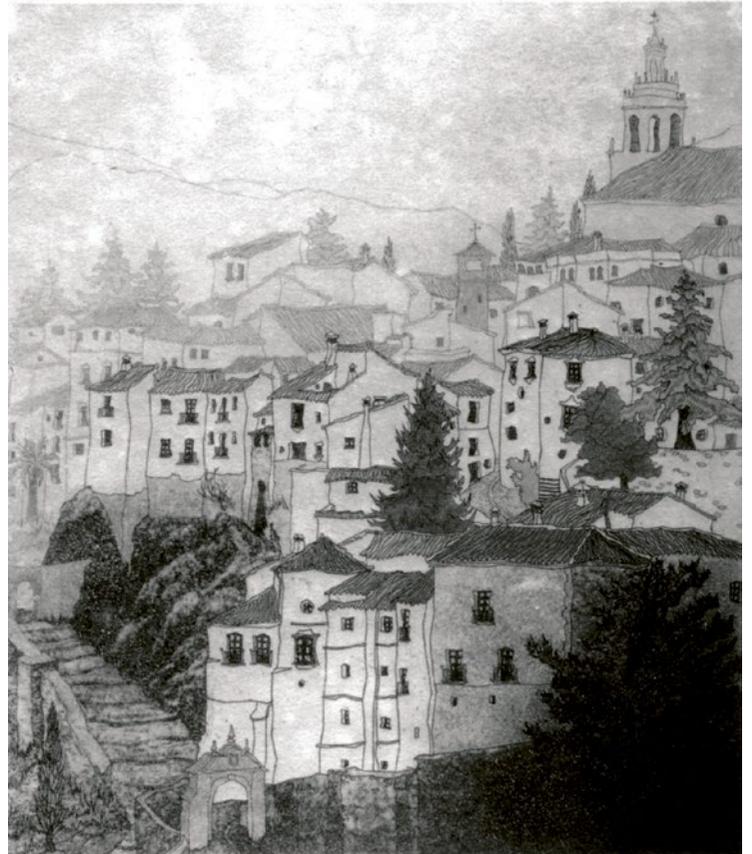
Serían treinta y tres años los que trabajó en una casa proyecto del danés László Nagy, descendiente del profesor de la Bauhaus. Se empeñó en la casa nada más verla en foto y con un proyecto personal levanta un amplio estudio, desde la mitad de la casa hacia detrás, y un metro más alto que el forjado del techo original, para conservar el juego de tejados y torre que tanto admiraba del diseño original. Este nuevo espacio para estudio, con dos grandes miradores al sur, ventanas en lado norte para una luz más constante, contaba con un triángulo, de cristal bajo el ángulo del techo, a este y oeste, que arrojaban, con esa forma, la luz directa del sol sobre el suelo y sobre la pared opuesta, respectivamente. Pero lo más curioso fue coincidir, el 31-diciembre-2020 a las 21:00 horas, con la luna llena encajada exactamente en el triángulo este. Aunque no volvería a coincidir en un ciclo de años, fue prueba de la sintonía del estudio y esa casa con la naturaleza, en otros muchos aspectos.

PALABRAS PARA LA INTERVENCIÓN EN LA MESA REDONDA CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN DE SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO EN BENALMÁDENA, A CELEBRAR EL 24 DE ENERO DE 2023

José Manuel Cabra de Luna

Sobrecogido ante la presencia del templo en *Paestum* el poeta Guillermo Carnero, en memorable verso, escribió: «Los dioses nos contemplan desde la geometría, que es su imagen.»

El físico que fue capaz de construir una nueva visión del mundo desde su empleo en una oscura oficina de patentes en Suiza, Albert Einstein, se preguntaba: «¿Cómo es posible que las matemáticas, producto del pensamien-



SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO. LA CIUDAD, RONDA, 1984. GRABADO AL AGUAFUERTE Y AGUATINTA. SERIE DE ORIGINAL MÚLTIPLE DE 25 EJEMPLARES / PRUEBA DE ARTISTA SEPIA Y OTRA SANGUINA.

to humano, independiente de la experiencia, se ajusten excelentemente a los objetos de la realidad?»

La geometría acuna nuestros sueños; su orden, su estructura, nos infunde serenidad y nos propicia una mirada tranquila y muy honda hacia el mundo. Puede, como dijo el físico, que sea un constructo del hombre, pero quizá no sea presunción el creer que es más que eso, mucho más que eso, un instrumento que los dioses nos conceden para acercarnos a la realidad, para poder penetrar en el centro interior de lo real, para poder aprehenderlo y hacerlo definitivamente nuestro. Mas para ello nos ofrece una doble vía: el camino de la pura matemática y el camino del arte.



SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO. *SIERRA DE LAS NIEVES*. OBRA DIGITAL DE ORIGINAL MÚLTIPLE ESTAMPA FINE-ART GICLÉE. SERIE DE 7 EJEMPLARES DE 100 X 100 CM., SOBRE LIENZO CANSON CANVAS; SERIE DE 10 EJEMPLARES DE 50 X 50 CM. SOBRE PAPEL HAHANEMÜHLE BAMBOO 290 GR.

Cuando el hombre marcha por la primera senda desemboca en el ámbito del número y llega a la ciencia, que es también construcción humana y cuando sus pasos marchan por la segunda vía, la del arte, la cuestión se complica en extremo, porque, entre uno y otro camino existe una radical diferencia.

La ciencia permite reproducir el resultado una y otra vez; es más diremos que su naturaleza exige esa capacidad de repetición, de reproducibilidad. Esa es su grandeza y su limitación.

Pero no el arte, especialmente el que se vale de la geometría como vehículo de expresión. Ese arte se fundamenta en una paradoja pues con elementos de la razón más clásica y limitativa nos transporta al misterio. Puede parecer que hay una cierta contradicción en ello

porque la geometría, que es la matemática en el espacio, nos exige una estructura de rigor, de orden y así parece cerrar su círculo. Pero, y esa es la singularidad de este arte, es capaz de saltar por encima del medio en el que se expresa para buscar y encontrar su morada en el misterio. El arte que nace en la geometría trasciende a su rigidez, a leyes que creemos inexorables para alcanzar una esplendorosa naturaleza simbólica, pues ya no es sólo matemática, sino que, olvidando a su propia y constitutiva geometría, nos transporta a lo más alto, allá donde su fisicidad se diluye en el instante de espiritualidad a que su contemplación nos conduce.

Porque la obra de arte geométrica es lo que es y, cuando penetra de lleno en el territorio de los dioses, mucho más de lo que es. Así la obra de Sebastián García Garrido.

Sus «tipometrías» (y especialmente a ellas me refiero) van mucho más allá pues funden la imagen de los dioses a que se refería el poeta (la pura geometría) con restos perdidos del lenguaje de los hombres, de un lenguaje que tiene lugar, otra paradoja, en el silencio. A este lenguaje originario los antiguos poetas persas lo llamaron el lenguaje originario, el del Paraíso, el lenguaje de los pájaros.

Estos cuadros amparados bajo el genérico título de «tipometrías» y contruidos con antiguos tipos móviles de madera, de las antiguas técnicas de imprimir, vienen de la noche de las palabras, cada tipo de los que en ellos se utilizan han recorrido, como los cantos rodados las muchas aguas de los ríos, el mundo inacabable de las palabras. ¿Cuántas historias han alumbrado estas letras hoy colocadas con la exactitud del taxidermista que ordena mariposas en una caja mágica? Ya se han liberado de los significados para convertirse en bellos objetos que persisten en su propio existir alcanzando así otro estadio de la realidad. Ese es el mundo al que Sebastián ha sabido llevarlas; porque estas letras han entrado ya y por siempre en el mundo de las palabras del silencio.

Y no es baladí que traigamos a colación lo que ha dejado escrito el autor francés Pas-



SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO.
A CERVANTES Y A LOS ESCRITORES DEL ESPAÑOL. 2014.
TIPOS MÓVILES DE MADERA ORIGINALES, OTRAS MADERAS
Y ÓLEO, SOBRE TABLA 79 X 79 CM.

cal Quignard, en su obra *Pequeños tratados*: «El libro es un pedazo de silencio en las manos del lector. Quien escribe calla. Quien lee no rompe el silencio.»

Tengo para mí que Sebastián García Garrido, hombre que tiende a su interior y que se expresa en largos silencios, anhela encontrarlos con su obra y en ella, también los demás tenemos ese deseo, ser dignos de su hacer, que es una muy bella forma del callar.

Pero los poetas saben de las estrellas y su pensar va más lejos, por eso José Ángel Valente escribió ante un cuadro de Tàpies: «Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio.»

Preparémonos para contemplar estas obras de Sebastián, adentrémonos en las provincias de la noche luminosa de las palabras idas que aquí, en el más puro y bello silencio, nos aguardan.

MI AMIGO Y COMPAÑERO SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

Rosario Camacho Martínez

Es formidable que una persona sepa claramente qué quiere ser en la vida. Sebastián García Garrido, comentó el día de la inauguración de esta exposición que pensaba ser arquitecto, pero luego se introdujo en el mundo de la pintura, seducido por su profesor de 1º de Bachillerato, Cristóbal Aguilar, ya que confiesa «A él debo mi afición y posterior pasión por la creatividad gráfica». Y decidió estudiar Bellas Artes, matriculándose en la Universidad de Sevilla, donde siguió la especialidad de Diseño y Grabado, licenciándose en 1985.

Fue una buena opción. Además, creo que estaba predestinado para ello. La exposición arranca de su primera obra, un óleo pintado cuando tenía quince años, “Armonía de la naturaleza”, muy bien compuesto, con la domi-

nante del dragón, cuya curva continúa la tribu alrededor del fuego; llama la atención, además de la viveza del color y sus exquisitos contrastes, la expresión esquemática de las formas (es cierto que se planteaba como un diseño de vidriera), pero se manifiesta con vehemencia el protagonismo geométrico de la línea quebrada, que no chirría ¡Qué diferencia con las obras de los alemanes de El Puente (Die Brücke) sino que se transforma en armonía, síntesis esquemática de la realidad.

Esas líneas quebradas, que alternan direcciones y ritmos, surgen a lo largo de su trayectoria artística, al geometrizar los volúmenes con guiños al cubismo, o en la obra digital que realiza ahora. Y quiero indicar que no rechaza una etapa cuando emprende otra, sino que algunos aspectos se funden. Lo mismo que alterna óleos y dibujos, con pluma o con el ordenador, o las composiciones de las tipometrías.

Su recorrido en la Universidad de Málaga es coherente: en 1986 accedió a una plaza de profesor en el área de Dibujo, en la Facultad de Ciencias de la Educación. A partir de 1987 inició la preparación del Doctorado, en Salamanca, única universidad que ofrecía cursos de Heráldica, porque, estudiando técnicas de la imagen y lenguaje visual, atraído por los escudos de las casonas y palacios de su Ronda natal, profundizó en los temas de heráldica e imagen corporativa, y se doctoró, Cum Laude, en 1993, con la tesis *Diseño heráldico como lenguaje visual*, publicada en 1998, y en 2007, centrado en su ciudad, publicó *Armas de la ciudad de Ronda*.

En esos años se había preparado intensamente: en 1999 obtiene la Cátedra de Dibujo en Escuela Universitaria, en 2002 crea el ‘Máster en Diseño y Creación Multimedia’ (UMA), que abrió nuevos horizontes en nuestra universidad; en 2008, al crear el Departamento de Historia del Arte de la UMA el Máster ‘Desarrollos sociales de la cultura artística’, se integró en él. Desde entonces colaboramos, aunque nos conocíamos antes, a través de nuestra compañera

Aurora Miró. También ha realizado estancias de investigación en otras universidades o institutos de diseño (Florenca, Milán, Turín, Nápoles, Lisboa, Oporto, Turquía, Méjico, así como en el ámbito nacional.

En 2016 ganó la Cátedra de 'Diseño de la Comunicación' de la Universidad de Málaga. También ese año ingresó como Académico Numerario en la Academia de Bellas Artes de San Telmo: Su discurso *Artes visuales: hacia la transversalidad de la cultura, la educación y la creatividad*, incide en la educación de la sensibilidad y el disfrute consciente de lo que nos rodea, como ideal del hombre. Y recorre desde el Renacimiento en Florenca, los conceptos de Vasari, el desarrollo de la producción en el siglo XVIII, el inicio de la revolución industrial, cuando el diseño se equiparaba a disciplinas como la Navegación, el Comercio y la Política. Y ya nos llevó a su terreno señalando el potencial educativo de una cultura basada en la diversidad que ofrece multiplicidad de formas de expresión en una correspondencia de las artes, sus interacciones y conexiones. Hay mucho de personal en este discurso. Y se podría hablar más de ello, por su contenido. pero podemos hacerlo ahora.

Sí quiero decir que, callado y discreto como es, ha desarrollado mucha actividad, y también en nuestra Academia, colaborando en los aspectos creativos que requieren un diseño, un nuevo lenguaje visual. Ha creado una nueva imagen corporativa, concisa, clara y muy bien fundamentada, así como la 'Estrella de Luz de San Telmo', bello objeto de reconocimiento que la Academia entrega como homenaje y distinción a determinadas personalidades de la cultura y el conocimiento.

Respecto a su trayectoria como investigador, quiero indicar que ha publicado trece libros, y muchas colaboraciones y artículos. Ha dirigido diecisiete tesis doctorales, ha comisariado exposiciones de diseño, ha maquetado libros. Dirigió durante años la revista: *La Traña de las Artes y las Letras*, fundada por José Manuel

Vallés, y en 2009 Sebastián fundó la revista *i+Diseño* (Revista internacional de investigación, innovación y desarrollo del diseño) que cuenta con una magnífica acogida.

Sebastián García Garrido ha formado parte de comités nacionales e internacionales, es Miembro de la Comisión de Expertos del Programa *Academia*; de la Comisión de Artes y Humanidades para la creación de nuevos títulos universitarios (ANECA); del Consejo Asesor de los *Premios Nacionales de Diseño* (BCD/ Ministerio de Industria y Comercio); del Comité Científico del *Observatorio Español del Diseño*; cofundador de la *Red Latina para el desarrollo de los procesos del Diseño*; Comité Científico de colecciones de Editorial Franco Angeli, *Cultura del Diseño* (Roma 2011) y *Diseño, Innovación y Territorio* (Milán 2014); *Red de Expertos en Patrimonio del Programa de Excelencia Internacional*, (Ministerio de Innovación). También pertenece al Comité Científico Ediciones de la Facultad de Arquitectura de Lisboa; de la revista *Academus*, y de la Colección *Diálogos Transdisciplinarios*, de México. Ha participado en otros comités científicos de congresos en Milán, Lisboa, Oporto, Valencia, Izmir (Turquía), Loja (Ecuador) y Aveiro.

Como artista plástico Sebastián ha expuesto su obra (seis sobre ámbito de arte y diseño), en diversos espacios: Madrid, Sevilla, Málaga, Marbella, París, Washington, México, Portugal, y en 2023 esta exposición retrospectiva *Made in Benalmadena. 1990-2023*, en el Centro de Exposiciones de Benalmádena.

No voy a hablar sobre esta faceta, lo que harán mis compañeros de mesa, pero quiero expresar lo que me impresionó *Tipometrías*. Un día que habíamos ido a su casa a ver el Belén, o a coger plantas (las maravillosas orquídeas burdeos que ellos cultivan), o a ver los gatitos, o un nuevo mueble diseñado por él, porque todos estos aspectos de la vida personal de Sebastián están en su obra, nos enseñó en su estudio la exposición que preparaba y me quedé anonadada. Permanecimos allí un buen rato, atendiendo a

sus explicaciones y me sentí privilegiada al conocer el proceso de aquel proyecto, de aquella exposición.

Y soñé, volví a mi infancia, con nostalgia. Siempre me he sentido atraída por la imprenta, podría haber lazos atávicos. En Melilla, cuando era pequeña, algunos días iba a comer a casa de mis abuelos, que estaba enfrente del colegio, y en la planta baja se encontraba 'La Imprenta Hispana' (ya cerrada, se ha recuperado su maquinaria y está expuesta en el Hospital del Rey); siempre paraba ante la puerta, permanentemente abierta, y aspiraba el olor de la tinta, viendo a los operarios manipular las cajas, el movimiento de las planchas y luego, en casa, a través del patio, me mecía con el rítmico rumor de aquellas planchas.

La exposición *Tipometrías*, tiene mucha historia y mucho trabajo detrás, porque es resultado de un proyecto de investigación, que Sebastián fue realizando a lo largo de muchos años. Nos contó que recorría los rastros y anticuarios comprando cajas de las imprentas que iban cerrando; hubo un tiempo que fueron muchas porque no podían competir con la nueva edición de libros en offset y, después, con la edición por ordenador. Los tipos móviles estaban siendo arrinconados por la tecnología digital. Y él les dio una nueva vida. No

acumulaba sin más, los tipos se convirtieron en un referente motivador para satisfacer las necesidades de su propia creación, integrándolos en su obra, la letra como icono. Humildemente él indica «para evitar que se pierdan»; de acuerdo, hay una preocupación patrimonial, que se cumple sobradamente, pero es que esos tipos protagonizan absolutamente la obra, expresando una historia, una presencia, un respeto, una referencia, una emoción, o simplemente una satisfacción plástica. Y en su conjunto se convierten en un magnífico homenaje a los tipos móviles.

Nosotros vimos la exposición en Madrid, en la Imprenta Real, que también celebraba los 250 años de su creación. Y fue otro privilegio contemplar esa obra tan rica, tan brillante, tan moderna, entre tan vetustas e interesantes máquinas. Luego, imaginaba a Sebastián como el Duende de la Imprenta, moviéndose sigilosamente entre las altas mesas, sorteando cajas y chibaletes, esquivando el movimiento de las planchas, seguido de dos gatos, (esto es importante) seleccionando esos pequeños objetos, un número, una letra, un signo, un tipo, ¡un verdadero tesoro!

Qué magnífica obra y qué gran tipo este Sebastián ¿verdad? ●

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN MÁLAGA 01. DIEZ EDIFICIOS SINGULARES*

José Manuel Cabra de Luna

SALÓN DE ACTOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA, 12 DE ABRIL DE 2023

Más del 80 % de la población europea vive en ciudades. Su «hábitat natural» es, por tanto, el medio urbano. Lo que, en lenguaje clásico, hemos venido llamando Naturaleza es un concepto que ha ido paulatinamente alejándose de los hombres que sienten, de más en más, que es la ciudad la que conforma su medio natural y en el que la mayor parte de su tiempo se consume.

Pero ésta, la ciudad, no se desarrolla de modo lineal, sino que lo hace por saltos; a golpes de eventos o circunstancias singulares: Una Exposición Universal, la instalación de determinados organismos oficiales y, en algunos casos, por un conjunto de causas complejas y multidireccionales. Este es el caso de Málaga. Nuestra ciudad vive un momento de excepción que impulsa y desarrolla una nueva imagen. Todos los agentes que operan para que ese salto sea posible han de asumir su parcela de responsabilidad. Aquí y ahora, en este acto, lo estamos haciendo.

Nuestra Academia, que el año que viene cumplirá los 175 años de su creación surgió, al igual que otras instituciones similares, como hija del pensamiento ilustrado y lugar de excelencia. A lo largo de su historia ha ido modificando su estar en sociedad convirtiéndose en Corporación que está, vive y crea en su presente, formando parte entusiasmada de él, sabiendo que el futuro es fruto de cómo vivamos el hoy.

Las Academias deben estudiar el pasado, pues solo sabiendo quienes fuimos podremos saber quiénes somos. Pero también deben estu-

diar, analizar y formar su mirada para el presente, como en esta ocasión hace.

Estamos asistiendo al nacimiento de una nueva imagen de la ciudad y somos no solo testigos de ello sino, muchos de los que aquí nos encontramos —os encontráis—, auténticos actores de su creación.

Nuestras ocupaciones diarias, nuestra ajetreada vida nos impiden serenar la mirada y ob-

ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN MÁLAGA 01. DIEZ EDIFICIOS SINGULARES. EDITA: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. COLECCIÓN: LOS LIBROS DE LA ACADEMIA. EDITORES: ÁNGEL ASENJO DÍAZ, JAVIER BONED PURKISS Y ENRIQUE BRAVO LANZAC, 2023.





PRESENTACIÓN DEL LIBRO *ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN MÁLAGA 01. DIEZ EDIFICIOS SINGULARES*. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. BARTOLOMÉ INGLÉS (DIRECTOR DE LA SOCIEDAD SUBA), D. ÁNGEL ASENJO DÍAZ, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. FRANCISCO DE LA TORRE, D. JORGE BORREGO (DIRECTOR GENERAL DE LA SOCIEDAD SINERVA), D. JAVIER BONED PURKISS Y D. ENRIQUE BRAVO LANZAC.

servar con detenimiento y profundidad los nuevos edificios que surgen por doquier y es ese un error al que debemos poner fin pues, como nuestro compañero académico, profesor de arquitectura y arquitecto él mismo, Juan Miguel Hernández León escribió: *«la belleza, el ser de la arquitectura, es la cualidad que atempera el habitar en el mundo»*.

Obras como la que hoy presentamos nos ayudarán a valorar el esfuerzo creativo de nuestros arquitectos y su capacidad para crear ciudad, para hacerla más acorde a esa necesidad del hombre que es rodearse de belleza.

Sr. Alcalde, muchas de las obras estudiadas en este libro corresponden al tiempo de su mandato es, desde esa perspectiva, la ciudad de su tiempo, como lo es también del nuestro y todos somos responsables de crear una ciudad bella y

habitable, adaptando sus obras arquitectónicas a lo que el pensamiento clásico romano definió como el *genius loci*; es decir, el dios del lugar. De ahí la importancia de la creatividad en la obra arquitectónica y de la necesaria humildad que conlleva el saberla adecuar al medio en que ha de ubicarse y la relación que ha de tener con las otras edificaciones que la rodeen.

Este es el comienzo de una colección sobre arquitectura contemporánea de Málaga y provincia, nada más haberse editado el primer tomo vemos que se ha convertido en una obra necesaria, porque una ciudad pujante como la nuestra tiene que ofrecer al estudio y al conocimiento lo que está haciendo desde el punto de vista arquitectónico. Este y sucesivos libros sobre la materia ayudarán a todos los malague-

ños a amar la ciudad. En su libro de poemas *La voz a ti debida*, el poeta Pedro Salinas tiene un memorable verso que hoy creo procede recordar. Dice así: «Y LA ALEGRÍA DE QUERER QUERERTE MÁS». Pues eso es lo que pienso va a ocurrir con esta obra, que nos va a proporcionar la alegría de querer querer más a nuestra ciudad. Nos va a llevar de la mano a enamorarnos de buena parte de esta Málaga que está creándose.

Pero nada de esto hubiese sido posible sin el esfuerzo y sacrificio de los componentes de la Sección de Arquitectura de nuestra Academia, don Rafael Martín Delgado, don Álvaro Mendiola Fernández y de manera muy significativa don Javier Boned Purkiss y don Ángel Asenjo Díaz, resultando a su vez encomiable la participación del arquitecto Enrique Bravo Lanzac como editor.

Y, desde otra perspectiva, tampoco hubiese sido posible esta obra sin la ayuda plena

y desinteresada de dos empresas de Málaga, SUBA y LANDMARK, que desempeñan su hacer empresarial en Málaga y provincia, amén de en otros lugares de España. Este es un ejemplo, un claro ejemplo, de lo que se ha dado en llamar «responsabilidad social corporativa».

Ustedes, Sres. Empresarios, saben organizar conjuntos complejos que generan riqueza, dan trabajo y construyen ciudad y lugares que hacen posible el habitar de los ciudadanos, pero han tenido también la sensibilidad de destinar una parte de sus beneficios a la edición de obras como las que hoy se presentan. Muchas gracias en nombre de la Academia y, me atrevo a decir, en el de la sociedad entera porque obras como esta nos hacen mejores, por cuanto nos hacen saber mejor quienes somos y, utilizando la bella expresión de Ortega y Gasset, donde nos vivimos.

Muchas gracias. ●

...Y LA PINTURA VINO. FERNANDO DE LA ROSA A LA LUZ DE PICASSO

Fernando de la Rosa

EXPOSICIÓN: ...Y LA PINTURA VINO
MUSEO DEL VINO. MÁLAGA
DEL 20 DE OCTUBRE AL 30 DE DICIEMBRE DE 2023

EN TORNO A LA PINTURA Y EL VINO PICASSIANOS

Las obras que ahora se exponen en el Museo del Vino de Málaga, las he tomado —como en un trago— de la obra de nuestro paisano más universal. Un brindis personal con algunas de las pinturas e imágenes del artista en las que se alude al vino o de alguna manera está presente.

En la obra pictórica de Picasso, en sus dibujos, grabados y cerámicas abundan las alusiones dionisiacas, participando así de la juventud y la vida eternas, reservadas solo a los dioses. En la mesa de innumerables bodegones, como en las bacanales, aparece constantemente la uva y la madre vid, que aluden a la fertilidad y la renovación constante de la vida, a la creación en su expresión más culta y libre.

En las obras de la planta baja del Museo he jugado con algunas imágenes fotográficas o fragmentos de las mismas, que aluden a la celebración de la vida misma, como temática principal. En estas pinturas, que utilizan la fotografía como soporte, entro de algún modo a tratar aspectos cercanos a la fantasía mitológica, poblada de faunos, sátiros y ninfas, dioses y humanos compartiendo el vino, en el escenario de una bacanal. En un sentido más coloquial, se trata de un diálogo de pintores compartiendo la pintura.

En la planta superior del museo, los motivos de las pinturas se instalan en el interior de las mismas. Naturalezas muertas y bodegones, el vino en la mesa, la copa y el vaso, racimos y frutas recreando espacios cubistas y otros elementos que interactúan con el propio espacio.



PLAZA DE LA MERCED (2023), A LA LUZ DE BOTELLA DE MÁLAGA (1919). REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA Y ÓLEO SOBRE PAPEL MONTADO EN FOAM 100 X 70 CM.

Existen referencias muy concretas al vino de Málaga y a la ciudad misma.

Jugar con la pintura cubista y sus hallazgos, es como tomar un vino con Picasso, jugar a ser él, un pintor de múltiples caras y posibilidades infinitas, según las claves que él mismo revela en sus cuadros.



PICASSO REFLECTION (2023), A LA LUZ DE *LES PAINS DE PICASSO* (ROBERT DOISNEAU, 1952); FOTOGRAFÍA Y ÓLEO SOBRE PAPEL MONTADO EN FOAM 100 X 200 CM.

Como pintor, he entrado en las imágenes (tal vez ebrío de color y entusiasmo) para resolver planteamientos propios del cubismo con las mismas herramientas con las que se valió entonces Picasso. En unas pinturas, interpretando una imagen dentro de otra, contraponiéndolas, fundiéndolas en un juego conceptual: la imagen

fotográfica vive aún dentro de la pintura. En otras, el cuadro ve ampliada su visión y derivada su perspectiva. Al dictado de una construcción compositiva de espacios contiguos, van apareciendo rimas cromáticas y formas complementarias. Universos encontrados dentro de uno solo. El de la pintura. •

EXPOSICIÓN PICASSO. FERNANDO DE LA ROSA

Fernando de la Rosa

EXPOSICIÓN: *EXPOSICIÓN PICASSO*
SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, MÁLAGA
DEL 6 DE OCTUBRE AL 16 DE NOVIEMBRE DE 2023

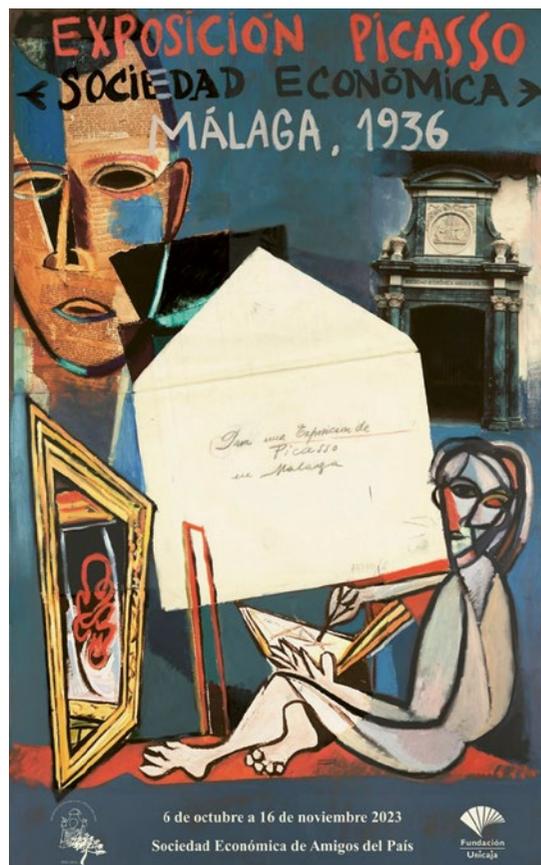
PINTAR CON PICASSO

Recién recibida la propuesta, llegada desde José María Luna, de ensamblar documentación y pintura, me puse a trabajar, lo primero pensando felizmente en la convivencia, en mi estudio, con las obras del genio malagueño, además de un volumen extraordinario de documentación. Me gustan los papeles por el estudio, pues suelen acabar pegados a un lienzo, un cartón o una tabla, provocando la acción sobre el soporte. En un primer momento, como digo, trataba de idear mis pinturas a partir de sus cuadros. Pintar a Picasso es comenzar un camino que no tiene un final o un destino concreto. Puede uno perderse en el trayecto, confundirse, desviarse sin encontrar la salida, ahogarse. También puede generar alimento suficiente para muchos años sin tener que volver a llenar la despensa. Pero enseguida, una vez extendido el lienzo y cargados los pinceles, pensé en el propio Pablo, el joven pintor, inquieto, enérgico y virtuoso frente a su caballete. Entonces, como otras veces con otros artistas muertos, se estableció un diálogo. Más íntimo y personal. Me atrevería a decir cómplice, pues llega uno a saber lo que pensaría Picasso. O al menos lo imagino con energía suficiente. El diálogo te brinda el riesgo —y la trampa— de la imitación, de la mimesis. Pintar con Picasso. Su gesto sencillo (sólo en la apariencia) es rotundo... y dominante. En lo esencial, todo está dicho si uno observa con la debida atención. Su libertad de acción y su mirada, de un inusual alcance poético, solo es comparable a las fuerzas en conflicto de un sentido lúdico y trágico al mismo tiempo. Y una honda capacidad de penetración. El motivo elegido, su resolución plástica, es determinante. Si le sigues, te espera el descubrimiento de una realidad pro-

bablemente trucada por el trampantojo del intelecto, pero nunca oculta al conocimiento.

Un planteamiento de una exposición en dos salas que dividía los contenidos en dos partes, cada una de ellas centrada en poner de relieve dos asuntos que se entrelazan estrechamente: los cuadros y los documentos. Así pues, cada sala en esta hermosa Casa del Consulado del

CARTEL DE LA EXPOSICIÓN. PINTURA SOBRE COLLAGE DE FERNANDO DE LA ROSA.





FERNANDO DE LA ROSA. *LLEGA LA OBRA* (2023). ÓLEO SOBRE IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA DIGITAL EN LIENZO. 100 X 150 CM., A PARTIR DE LA FOTOGRAFÍA ORIGINAL ATRIBUIDA A PÉREZ DE ROZAS.

Mar acoge una lectura, de las muchas posibles, de este acontecimiento.

Una lectura científica, en la que la dedicada investigadora Lucía Reigal, nos muestra su excelente cosecha histórico-documental, señalando las personas y las entidades que desde la iniciativa de esta Sociedad Económica malagueña trataron, en 1936, de traer a Málaga una exposición de su paisano más famoso hasta la fecha (y no precisamente en su propia ciudad), aprovechando que algunos de sus cuadros andaban por Barcelona, Madrid o Bilbao.

Otra lectura artística, que trata de asociar el hecho histórico con la creación plástica. Ni que decir tiene que esta parte se cargó mucho más emocionalmente, que científicamente. Mi implicación como pintor estaba clara, creo, desde el primer momento.

Pero ¿cómo abordar una exposición de Picasso, que no llegó a celebrarse en Málaga, a partir de la documentación sobre la gestión de la misma, en el 36? Por supuesto son muchas las maneras y varian-

tes que pueden tenerse en cuenta. No obstante, la idea germinal, derivada de anteriores pinturas que yo había realizado a partir de viejas fotografías, sugería comenzar pintando algo, incorporando al lienzo —también a la pared— todo tipo de documentos (fotografías, artículos de prensa, cartas y telegramas, catálogos, notas, etc.) generados por las exposiciones que sí llegaron a hacerse y conservados en los archivos. Para mí, como para todo artista después de un siglo, es un procedimiento habitual el *collage*, un modo de atrapar objetos, imágenes, y resolver la pintura incorporando fragmentos de la más variada procedencia. Además, el atractivo visual de viejas fotos y documentos no ha dejado de seducirme en los últimos años.

Llegado este punto, cómo no decir que Picasso fue, junto a Georges Braque, quien introdujo esta versátil solución plástica para resolver (no sin complicar el proceso creativo) el planteamiento plástico del cuadro. Este procedimiento hizo del objeto pegado algo inherente a la propia pintura. Una más de las grandes revo-



FERNANDO DE LA ROSA. *PAPELES PICASSIANOS I* (2023). ÓLEO SOBRE IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA DIGITAL EN LIENZO, 150 X 100 CM. A PARTIR DE LA FOTOGRAFÍA ORIGINAL DE MAURICE POPLIN, A LAS SALES DE PLATA, DE LA OBRA *GUIitarra, PAPIER COLLÉ* (1913).

luciones que cabalgó nuestro Picasso como un jinete intrépido. Así pues, el abordaje se planteaba más claramente desde la incorporación a la obra pictórica de los documentos disponibles, y una vez comprobada la importancia que en esta exposición tuvieron los propios *papiers collés*, cuya presencia fue muy notoria.

Lucía Reigal, estudiosa y atenta comisaria de esta exposición, puso a mi disposición todo el material documental que conforma el corpus de esta muestra, para que fuese el pintor quien armase un discurso plástico *paralelo*, tal vez ilustrativo, desde luego visual, y que pudiese apoyar, reforzar la información recogida en este excelen-

te trabajo de investigación. Con mi trabajo he tratado de participar de la riqueza y gran interés de la documentación aportada en gran volumen por la curadora, evidenciando que ambos, documentos y pinturas, manan de la misma fuente: Pablo Ruiz Picasso y la vocación histórica de la Sociedad Económica de Amigos del País por sumarse al impulso nacional de traer la obra de Picasso España, a Málaga en concreto, en los años más trágicos que ha vivido nuestro país en el último siglo. El trabajo realizado por Lucía Reigal y el mío propio hablarán por sí mismos de la sintonía entre las partes que constituyen esta exposición artístico-documental.

Las 25 obras que llegaron a España en 1936, y que bien pudiesen haberse visto en Málaga, son todas y cada un excelente ejemplo de la capacidad y versatilidad de Picasso. De su poder para romper los moldes y los esquemas del arte. A pesar de ciertas críticas que cuestionaban la selección de estas obras, que incluían algunas de la colección particular del propio autor, el conjunto reúne aspectos de su obra que ayudan a contrastar su poderosa influencia en el arte de su tiempo, contribuyendo a obtener lecturas diversas de sus muy diversas épocas. Pablo Picasso era ya un artista de reconocida fama internacional, y hoy sigue siendo un pintor enorme, que provoca en quien lo mira una reacción segura, por más que cualquier generación neo- post- mega- ultra- o ciber- trate de acorralarlo en los límites de una subyugante corrección política (o simplemente se empeñe en exhibirlo muerto). Las formas en que Picasso trata el espacio y el volumen, el alma de todas las cosas, a las que convierte en materia de lenguaje universal, la síntesis profunda de la figura humana y su condición, hecha materia vívida de la creación plástica, es una muestra más de la capacidad humana para re-crear el mundo desde su representación. El reto, como he subrayado antes, estaba servido. Cualquier artista que haya bebido de sus fuentes o haya respirado sus emanaciones lo sabe.

Como pintor, y tratándose de una exposición documental, fundamentada en la investigación y el relato debido a los archivos, mi

pretensión no ha ido más allá de jugar con algunos documentos y fotografías que habían llamado mi atención. Jugar con la imagen existente, pero jugar también con la posibilidad de que la exposición realmente hubiese visitado Málaga en 1936. Y que Picasso hubiese decidido (cosa que no hizo entonces para ninguna ciudad española) venir a recibir sus cuadros a Málaga, mientras los descargan del camión en la puerta de la Sociedad Económica o incluso asistir a la inauguración con evidente muestra de entusiasmo, que contrasta con el gesto contenido de Guillermo de Torre o la seriedad de Gómez de la Serna.

El juego, con Picasso, se extiende a las pinturas que estuvieron en dicha muestra, y de las que se editó un catálogo con listado incluido. Seleccioné algunos de estos cuadros a partir de las fotografías originales, que hizo en su día a las sales de plata, Maurice Poplin, y que me han servido, impresas en blanco y negro sobre el lienzo, como punto de partida del cuadro. La fotografía ocupa el espacio central del lienzo, como lo hace la estampa en un grabado, reservando alrededor un espacio en blanco suficiente, que me permite extender, continuar o reinventar la imagen, expandiendo sus límites. No he respetado los tamaños originales de las fotografías. El formato de los cuadros es mayor que las mismas, salvo en el caso de la pintura «dos mujeres», cuyo tamaño original es algo superior al de mi cuadro. Una fotografía en blanco y negro pues, es la guía de mis cuadros, que tratan de seguir, en líneas generales, pero con absoluta libertad interpretativa, el camino marcado por Picasso en la pintura original. He dado especial protagonismo al *papier collé*, por

la sencilla razón de que dicha técnica, referida en párrafos anteriores, no solo me permitía aludir directamente al proceso creativo picassiano, sino que me facilitaba la incorporación al lienzo de los documentos de referencia. Así que la base de estos *papiers collés* no son otros que los referidos en la parte documental.

Es conocido por todos, estudiosos y amantes del arte, que Picasso es un artista muy complejo y de un alcance insospechado, luego es muy estimulante —apasionante en mi caso— ir descubriendo algunas claves a medida que se indaga entre sus pinceladas el misterio de la pintura. No es la primera vez que la obra de Pablo Picasso entra de lleno en mis estudios o en mis cuadros. De hecho, se incorporan a la exposición algunos de los cartones que le dediqué en 2018, donde conocidas figuras y motivos de sus cuadros se incrustan en viejas fotografías de una Málaga en sepia. He aprendido mucho estudiando su obra, disfrutando de sus pinturas. He dejado que mis cuadros fuesen asimilando los giros y quiebros de su magistral forma de sentir la pintura, lo que ha supuesto admitir un contagio, que reconozco inevitable, sobre todo cuando mi interés por el estudio es eclipsado por la complicidad de pintor. Soy consciente de la enorme distancia que me separa de Picasso, pero no fue óbice para ignorar el abismo y lanzarme dentro de sus cuadros, sumarme así como pintor a este tributo, no sin cierto conocimiento de causa, que, ligado a la investigación de su hipotética exposición en Málaga, me he tomado con cierto «humorismo» —que habría señalado el propio Gómez de la Serna— como un tributo personal, por honesto, sincero y, cómo no, divertido. ●

ACOPLAMIENTO. OLIVER Y FERNANDO DE LA ROSA

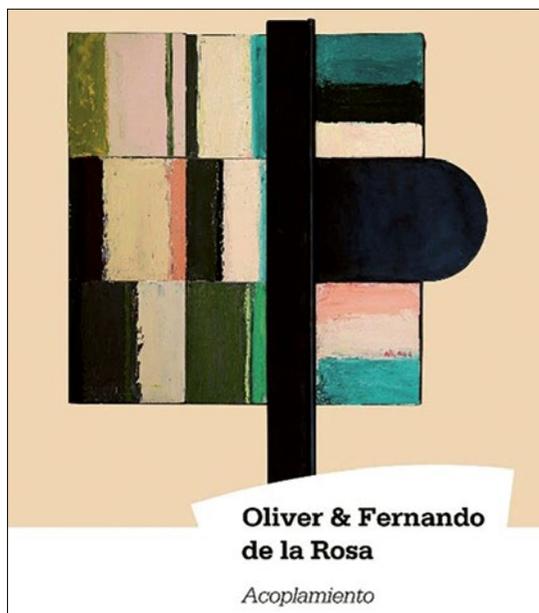
Sebastián Gámez Millán

EXPOSICIÓN: ACOPLAMIENTO
SALA BRYAN HARTLEY ROBINSON, ALHAURÍN DE LA TORRE
DEL 28 DE JUNIO AL 1 DE SEPTIEMBRE DE 2023

Hasta la fecha, Perry Oliver (Pennsylvania, 1941) y Fernando de la Rosa (Archidona, 1964), habían expuesto conjuntamente desde hace unos 25 años en instituciones públicas (Museo del Grabado Contemporáneo Español (Marbella), Facultad de Bellas Artes de Madrid, Sala de la Corcha del MUPAM...) y en galerías privadas (La Barbería y Margarita Albarrán (Sevilla), Neilson Gallery (Grazalema), De Opsteker (Ámsterdam), Galleru Norballe (Dinamarca), pero nunca se habían atrevido con el experimento creativo que ahora nos muestran en *Acoplamiento*.

El título elegido para la Sala de Exposiciones 'Bryan Hartley Robinson', de El Portón, en Alhaurín de la Torre, y que se puede ver desde el 28 de junio al 1 de septiembre de 2023, no puede ser más exacto. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, «acoplar» significa: «Agrupar dos o más aparatos, piezas o sistemas, de manera que su funcionamiento combinado produzca el resultado conveniente».

Se trata de 17 piezas compuestas a cuatro manos y dos cerebros, que combinan elementos pictóricos y escultóricos. Esto es, uno le pidió al otro pintar sus esculturas, y recíprocamente el otro le pidió al uno esculpir sus pinturas. Hace poco más de un siglo (1912), Picasso descubrió el *assemblage* o ensamblaje, una técnica que revolucionó el arte del siglo XX, tanto la pintura, por ejemplo, en forma de collage, como la escultura, que ya no dependía única y exclusivamente de la técnica de la talla o del modelado. Me atrevería a decir que el re-



ACOPLAMIENTO. CARTEL DE LA EXPOSICIÓN.

sultado de esta aventura son ensamblajes, con la peculiaridad, repito, de estar intervenidos a cuatro manos y con dos cerebros, y conjugar valores expresivos de ambas y, como veremos, otras modalidades artísticas.

¿Qué tienen en común la pintura y la escultura? Ambas son artes de espacio, de acuerdo con la distinción de Lessing, ambas son símbolos, expresiones, lenguajes, juegos y rituales. Compuesto acertadamente en tres partes, tantas como se integran aquí en el proceso de creación, con la síntesis de ambas personalidades, en el poema del Catedrático de Lingüística, poeta y crítico Francisco Ruíz Noguera, y que es una luminosa meditación a modo de antesala del catálogo, leemos:

«Materiales que cruzan las fronteras:
 fecundo mestizaje,
 diálogo entreverado por las artes.
 (...) Maderas que reciben el abrazo
 del metal, convertido
 en manos que sujetan y acarician»

Es un «acoplamiento», sí, pero cabría hablar también de simbiosis, puesto que la escultura de Oliver dota a la pintura de Fernando de la Rosa de valores de los que carecía, de igual modo que la pintura del segundo proporciona una luz y unos colores a la escultura del primero que tampoco poseen. Sin embargo, a pesar de ser lenguajes distintos, vibran las piezas en consonancia, lo que no es fácil, ya que si es arduo decidir cuándo se da por concluida una obra, todavía lo es más a cuatro manos, con dos cerebros.

¿Qué valores en común percibo en estos ensamblajes entre la pintura y la escultura? En primer lugar, el juego. Se aprecia con claridad cómo juegan y gozan como niños mientras crean. Y aquí no puedo sino recordar unas líneas de las *Cartas sobre la educación estética*, de Schiller: «El hombre no debe hacer con la belleza sino jugar, y debe jugar solo con la belleza. Porque —para decirlo de una vez— el hombre solamente juega cuando, en el sentido completo de la palabra, es hombre y solamente es hombre completo cuando juega».

Esta dimensión lúdica se percibe desde la primera pieza, *Alerta en el jardín rojo*, o en la tercera, *Rojo añora rojo*, hasta el nombre de la comisaria, Adela Perada, invención literaria con guiño a Duchamp. Vinculado a lo anterior, es palpable el sentido de la ironía y el humor, algo bastante insólito en la escultura y una pintura bastante abstractas y, por tanto, que no se caracterizan precisamente por la figuración; sentido de la ironía y del humor presentes en no pocos de los títulos escogidos, tan líricos y evocadores como sugerentes.

Asimismo destaco una sensibilidad común en la búsqueda del hallazgo poético, palpable en piezas como *Poética de los cultivos I, II y III*, don-



OLIVER Y FERNANDO DE LA ROSA (2022) ALERTA EN EL JARDÍN ROJO. TABLERO DM PINTADO AL ÓLEO Y HIERRO. 70 X 27,5 X 6 CM. (COLECCIÓN PRIVADA).

de a diferencia de otras piezas las líneas llegan a figurar fenómenos que reconocemos a la manera propia de la mimesis, o *Al lado y cruzados*, donde se crea una tensión esencial e irresoluble entre las formas y el color. Junto a ello hay un gusto por la geometría, manifiesta en los juegos de líneas y tonos, como en *Vínculo sostenido*, *Perspectiva del sueño*, *Secuencia abierta*, *Mecánica de los campos*, *Amarillo tenaz*, *El fuego y la ceniza*, *La tierra y la sombra* o *Una luz seminaria*. Como señaló Apollinaire, «la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática al arte del escritor». El gusto es por definición subjetivo, pero si aspira a la intersubjetividad, tal como es propio de la belleza y la verdad, es en buena medida gracias a la geometría, que es una manera de matematizar el espacio, de racionalizarlo.

Por último, pero no menos importante, resalto un primitivismo en la materia elemental de la que se sirven, en lo matérico, en lo telú-



OLIVER Y FERNANDO DE LA ROSA (2022) *BRECHA Y TRAVESÍA DEL VERDE*. TABLERO DM PINTADO AL ÓLEO Y HIERRO. 71 X 33,5 X 12 CM. (COLECCIÓN PRIVADA).

rico, rasgos todo ellos que le confieren autenticidad. Sin ir más lejos, estoy pensado en dos breves series, *Árbol con apoyo* y *Un árbol y su mundo*, y *Ensamblaje —aproximación—* y *Ensamblaje —una posibilidad—*, que me recuerdan bastante al mundo de Miró. Tengo para mí que la fascinación de Gauguin, Matisse o Picasso por el primitivismo no es tanto una cuestión estética como espiritual.

Cuando este último declara que «la pintura —vale decir el arte— es una forma de magia diseñada como mediadora entre nosotros y este mundo extraño y hostil, como un modo de tomar las riendas dando forma a nuestros terrores y a nuestros deseos», está entendiendo el proceso de creación como un ejercicio espiritual, que no debe relacionarse con una institucionalización religiosa, sino antes bien con un modo de conciliarnos si quiera por unos momentos

—economía de deseos, comprensión, voluntad— con la casi siempre adversa realidad y prepararnos ante lo incierto del destino. Por ello es un juego, pero un juego muy serio, en el que se apuestan la vida o, lo que equivale a lo mismo, el tiempo, la paradójica materia con la que se teje la existencia.

Concluiré estas líneas cediéndole la palabra a uno de los artistas, Fernando de la Rosa, que me respondió así a la pregunta de qué intención o fin albergaba al crear junto con su amigo Perry Oliver estos ensamblajes: «Se constituye pues el cuerpo de un objeto dual, casi orgánico y a la vez mecánico, que recuerda en su ser a las estructuras de los modernistas (un espíritu ‘Decó’ resulta de todo ello) y pone en diálogo poético, como se hace en los trovos improvisados, dos lenguajes que se buscan para ser uno solo».

Hay una síntesis que tal vez desemboca en la música, fin de las artes según Santayana, musicalidad que escuchamos entre estos colores, líneas y formas, como agudamente ha observado Francisco Ruíz Noguera: «¿No es una sinfonía / como en papel pautado —pentagrama— / la que se nos presenta / mientras triunfan —diversos— los matices / de puntos —o de notas— / que son ojos —miradas vigilantes, pigmentos encendidos—, que balizan el bosque de la vida?»

Ahora bien, para conjugar esta suma de modalidades artísticas —pintura, escultura, poesía-títulos, teatro, música...— entre las que habitamos poéticamente es preciso, quizá recordando a Goethe:

«Moldear —dar la forma, / clave de todo arte—; (...) que a su vez reposa sobre el valor sustantivo de la imaginación piedra angular de todo: armazón y columna: fundamento»

Acoplamiento

(versos para el ensayo de un arte compartido)

FRANCISCO RUIZ NOGUERA

FR *de Fernando de la Rosa*

Se esponja la mirada
en la extensión diversa —pero una—
de un tapiz salpicado
por un juego de sienas y amarillos,

conversación de azules
con grises, con rojizos y verdosos
que —vibrantes— despliegan,
con fuerza de potente geometría,

los espacios trazados,
en orden vertical, pero con guiños
—leves y horizontales—
que entrecortan el ritmo
[de este canto.

¿No es una sinfonía,
como en papel pautado
[—pentagrama—,
la que se nos presenta
mientras triunfan —diversos—
[los matices

de puntos —o de notas—
que son ojos —miradas vigilantes,
pigmentos encendidos—,
que balizan el bosque de la vida?

¿No es una partitura
lo que vemos, al modo simbolista:
voz y color en diálogo
como en aquel soneto de Rimbaud?

O *de Oliver*

Se acomodan los ojos
al armónico ritmo
de un conjunto fijado,
de una extensión erguida
sobre la base firme de un soporte.

El rigor de la línea,
la pauta ya marcada
—o sus fragilidades—
encuentran su sentido
en el mapa mental ya diseñado

un mapa que no excluye
el valor sustantivo
de la imaginación,
piedra angular de todo:
armazón y columna: fundamento.

Desatados los sueños,
cobran vida en su altura,
desprovistos de anclajes
y expandidos al aire,
lejos de servidumbres y rigores.

Una música interna
y un sonido secreto
marcan los contrapuntos
—y las correspondencias—
del compás interior, baudeleriano.

Moldear —dar la forma,
clave de todo arte—:
guiños de arquitectura
para pilotear
la verdad radical de la materia.

A *de Acoplamiento [Adela Perada]*

Miradas convergentes
en el punto marcado por el norte
de un sueño compartido.

Materiales que cruzan las fronteras:
fecundo mestizaje,
diálogo entreverado por las artes.

Acompasar alientos
que guíen al unísono el timón
de un navegar conjunto.

Maderas que reciben el abrazo
del metal, convertido
en manos que sujetan y acarician.

El hierro, en su potencia,
se afana en germinar, como semilla,
colmado cada hueco.

Más perenne que el tiempo
[—como Horacio—:
oficios que, fundidos,
conforman nuestro arte
[y nuestras vidas.

CADA UNO EN SU NOCHE. FERNANDO DE LA ROSA

Ángel María Rojo

EXPOSICIÓN: CADA UNO EN SU NOCHE
SALA 'EL RETORNO DE LILITH', LAGUNILLAS, MÁLAGA
DEL 13 DE ABRIL AL 15 DE MAYO DE 2023

*[Los árboles] ...persiguen con toda la fuerza de su existencia una sola cosa:
cumplir su propia ley, que reside en ellos,
desarrollar su propia forma,
representarse a sí mismos.*

HERMAN HESSE. *EL CAMINANTE*, 1918

Primero en torno al jardín, luego el campo y el paisaje de labranza, ahora sobre los árboles y bajo el influjo de sus transparentes y animadas formas, Fernando de la Rosa profundiza en el ser y el estar de la pintura como poética del lenguaje o lenguaje poético en sí mismo.

En esta selección de obras para *El retorno de Lilith*, en la que se anticipan exposiciones venideras, encuentra Fernando de la Rosa cobijo entre los versos de Ida Vitale. El mismo título elegido para una de las series, «Cada uno en su noche», es verso de la poeta uruguaya.

(...)
*Cada uno en su noche
esperanzado pide
el despertar, el aire,
una luz seminaria,
algo donde no muera.*
(...)

Con ello el pintor trata de conectar pensamiento poético y pensamiento plástico, en un modo metafórico, en el que los árboles y los personajes que ensayan la comunicación entre ellos son el mismo ser. Los cartones empapelados o entelados, pintados al óleo, constituyen el campo de acción donde la obra se nos muestra con una clara intencionalidad literaria. Esto en el sentido en que la disposición de los elemen-

tos del cuadro es casi una secuencia en la que se nos relata un paseo contemplativo por un bosque interior.

Procura de la Rosa facultar su expresividad por medio del color —la mancha aplicada a cuchillo o espátula— y la línea, con la que se van configurando los árboles y otros elementos del paisaje. Una pincelada a veces abrupta y cargada de materia, describe los espacios y sostiene las relaciones armónicas entre materia, forma y color.

Algunas de las pinturas se miran en su doble, conformándose así en dípticos, donde pueden apreciarse rimas o reflejos entre uno y otro.

Todo ello, como se ha dicho, tiene su razón de ser en la vocación poética de la pintura, y por extensión en el lúcido empeño de atribuir dicha vocación a los árboles. Los árboles son seres poéticos en sí mismos. Los árboles dicen, los árboles sueñan; en las ramas de los árboles «susurra el mundo mientras sus raíces buscan lo infinito» (Hermann Hesse).

Nos dice Aurora Luque que no sabe escribir sin árboles: «Lo entiendes luego, tarde. Crecer con árboles te enseña música: los ritmos del tiempo, de los frutos, de los cuerpos. Te enseña métrica. A los huertos no está invitada la velocidad. Escribir ha sido casi una variante de aquel estar con árboles: escucha, flujo de palabras con misiones de savia, aspirar a que una frase o un verso cuajen como una cereza rotunda, una pera voluptuosa, una aceituna filósofa, o una almen-dra críptica, y darlas a probar, regalarlas. *Que*



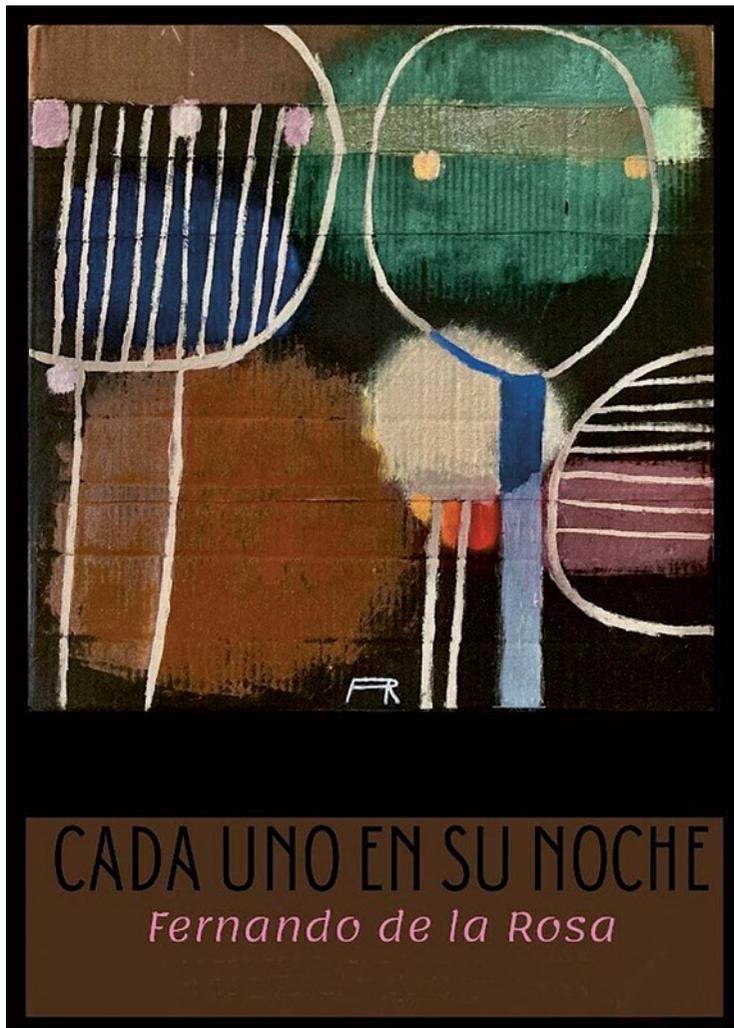
CADA UNO EN SU NOCHE II (2020). TÉCNICA MIXTA SOBRE CARTÓN ENTELADO, 54 X 69 CM.

buela a árbol). En una visión kafkiana, «somos como troncos de árboles en la nieve». «En apariencia sólo apoyados en la superficie, y factibles de ser derribados con un pequeño empujón. No, es imposible, estamos firmemente unidos a la tierra. Pero cuidado, también esto es pura apariencia.»

De las palabras de Rafael Ávila se deduce la feliz armonía que la pintura duerme entre las ramas de la poesía: «Sea un verso o la contemplación del paisaje frente a sus ojos, siempre hay algo que planta la semilla de un sueño, y es en ese sueño donde se vuelcan lo inconsciente, los deseos más íntimos y las esperanzas más queridas. De esa pulsión onírica surge su obra pictórica, estos cuadros donde encontramos a los

seres/árboles que tienen doble mirada, tal vez hacia fuera y hacia adentro, tal vez mirando con atención todo lo que sucede alrededor, árboles/personajes que se ayudan, que se cuidan, que dialogan entre ellos o con el niño que fueron, que son heridos y se ovillan sobre sí mismos o extienden sus brazos para recibir al otro, seres animados que a veces se comunican con más intimidad que otras, pero siempre con cercanía, y por supuesto que se aman.»

«Le gusta a De la Rosa —según Guillermo Busutil— sembrar campos de color y su enigma metamorfoseándose en formas que cobijan la plenitud y el sosiego. Los pinta con gestos delicados y gruesos,



CADA UNO EN SU NOCHE. CARTEL DE LA EXPOSICIÓN.

los empasta y los dimensiona en geometrías ancestrales con la mirada de un niño —incluso los convierte en ellos— y con la mirada de un mago, conocedores ambos de la fuerza magnética del árbol y de su raigambre con lo profundo. Un árbol alberga siempre el escondite de un refugio, y a la vez adquieren fiereza de amenaza cuando juega con el viento y con las sombras. (...) La inteligencia vegetal en el poético bosque con forma de pentagrama y en el que suena la canción atávica de los árboles, sus tonos de otoño en éxtasis creando pájaros de felicidad entre las ramas. ¿Qué hay dentro, qué debajo, de qué hablan los árboles entre árboles? De La Rosa lo sabe y te lo pinta al oído.»

Comprendemos así al artista, que anda buscando las razones de su ser en lo más profundo de la memoria mientras su ideal se pierde entre las nubes. En apariencias nada supera al impacto y la expresividad de las imágenes por sí mismas. Luego todo es una construcción del intelecto. Para el futuro implacable sólo queda ya memoria deconstruída. Árboles, nubes, cielo y tierra nos hablan de un tiempo habido, un campo silente de fértil diálogo entre el deseo y la materia, a la pintura debida. En este tiempo mixto de árboles y sueños. ●

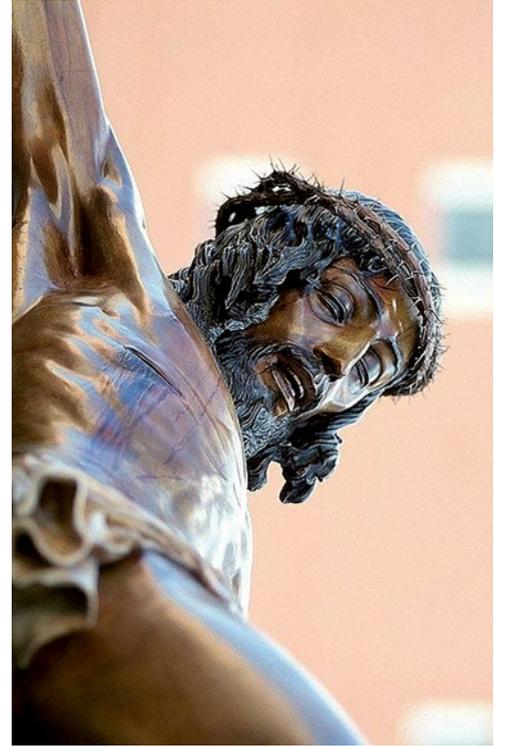
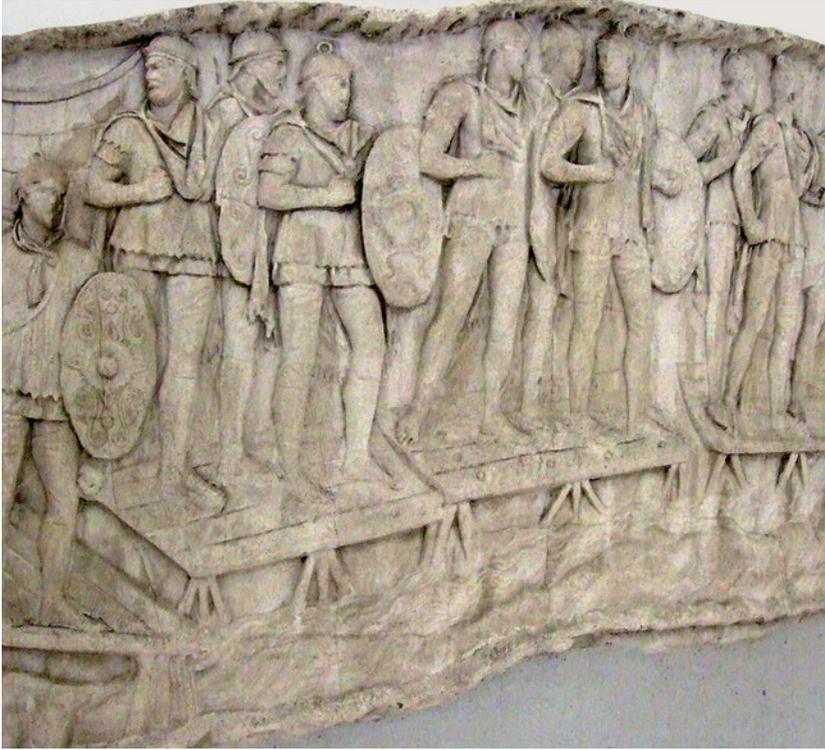


LEGIONARIOS ESPAÑOLES PORTANDO EL CRISTO DE LA BUENA MUERTE, EN LA SEMANA SANTA DE MÁLAGA.

público escenario. La presencia militar y legionaria forma parte natural del guion histórico del gran teatro sacro.

En Málaga, en particular, aquellos legionarios romanos de la Vía Dolorosa de Jerusalén y aquel Centurión legionario reconvertido en el escenario de la crucifixión, se revisten de un realismo semejante a aquel relato histórico del siglo I con La Legión que acompaña, protege, traslada a aquel Cristo del que el Centurión fue testigo de la Buena Muerte. La fe, ese «salto en el vacío» voluntario y libre, se transmuta en emoción popular de creyentes y de espectadores agnóstico. Se sublima la muerte en un hecho de cultura inmaterial, en silencio o en algarabía, ante el motivo religioso. Mortero, almirez, en donde se combina y se mezcla lo trascendente y lo profano con el sentimiento popular ante la fraternidad, la disciplina, el orden, el compañerismo, el honor, la lealtad del credo legionario,

que cree en la muerte sin dejar de gozar de los valores que le dan vida. Tradición y modernidad con el fondo de sordina del Credo canónico, diluido en las masas por el instante emocional del espectáculo sacro. Momentos de tensión dialéctica entre fe y razón; entre secularización y retorno a las catacumbas. El decorado de Jerusalén era rural, muy simple, con población analfabeta y monoteísta, mayoritariamente desempleada y ansiosa de creer en una compensación emocional. Los legionarios romanos eran la excepción, el poder y la gloria, de los que desconfiaban los ciudadanos judíos. Dos mil años después, el escenario es urbano, eminentemente barroco y consumista, con una población diversificada y estratificada que sigue buscando compensaciones emocionales y socialización en las calles en donde hay adhesión cívica, con fe o sin fe, al Cristo de la Buena Muerte (y no hay Cristo de Pasión sin madre en plena Soledad). Ad-



IZQUIERDA: BAJORRELIEVE DE LEGIONARIOS ROMANOS CRUZANDO UN RÍO. COLUMNA DE TRAJANO. (IMAGEN: CRISTIAN CHIRITA). DERECHA: PRIMER PLANO DEL CRISTO DE MENA.

hesión emotiva, con fe o sin fe, a La Legión, que viene en son de paz, que rompe el silencio con canciones y redobles porque para ellos (y para otros) la muerte no es el final del recorrido.

La representación de la Pasión de Cristo, en público escenario como lo fue en Jerusalén del siglo I, quedaría incompleta sin la presencia de los soldados que acompañaron al Cristo hasta el Calvario, según las escrituras, incluso si se volviera a los decorados de orígenes con la austeridad de la época y la supresión de los decorados barrocos. Hoy no existen aquellas le-

giones romanas presentes en un vasto imperio. Ahora tenemos «cuerpos de ejército» presentes en algunas cofradías de pasión, que son rememoraciones religiosas de la sociedad civil insertadas en la iglesia católica como expresión de las libertades públicas. Llegan a formar parte del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, de difícil disección etnográfica. La Legión y el Cristo de la Buena Muerte, arropados por la gente en las calles, es un significativo botón de muestra. El Centurión legionario del Gólgota fue el predecesor. •

GRANDES OBRAS. FÉLIX REVELLO DE TORO

Elías de Mateo Avilés

EXPOSICIÓN: GRANDES OBRAS
SALA TEMPORAL DEL MUSEO REVELLO DE TORO
DEL 10 DE OCTUBRE AL 17 DE DICIEMBRE DE 2023

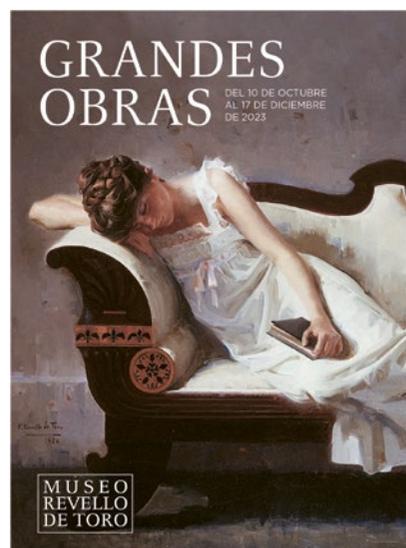
Con motivo del decimotercer aniversario del Museo Revello de Toro tuvo lugar exposición temporal muy especial. Bajo el título *Grandes Obras*, se reunieron tres de las más relevantes y potentes creaciones del maestro.

En primer lugar, el *Tríptico Mediterráneo* (1981-1982-1983), quizás su óleo de gran formato más logrado. En él, Revello lleva a cabo un ejercicio portentoso de virtuosismo. Claramente se concibe como un canto a la tradición clásica, a la estética heredada de Grecia y Roma. Como es habitual en él, resulta también un canto a la figura humana, especialmente femenina. Apreciamos también una relación con la mitología, que vincula a su propio universo personal. En el centro, aparece su musa por antonomasia y actual esposa, M^a Rosa, revestida, como el resto de las figuras adultas, con una elegante túnica de inspiración greco-romana, y de tonos beige, a la manera de una diosa del panteón clásico. El cuerpo de la derecha alberga a él mismo y a su familia, su entonces esposa, Chini y su hija Carmen. Por su parte, el cuerpo de la izquierda está dedicado a otras dos de sus modelos. Una de ellas es Sagrario Huelin con su pequeña hija. Y, de fondo, el Mediterráneo. De alguna manera, esta gran obra, que fue creciendo de manera orgánica, está claramente influida por el concepto dorsiano de Meditteraneidad que tanta importancia tuvo en el arte de Cataluña durante buena parte del siglo XX.

También influido por la mitología clásica, la obra titulada *Confidencias* (1989-1991), se puede glosar como una de sus interpretaciones

pictóricas del mito griego de las Tres Gracias, Eufrosina, Talia y Aglae, hijas de Zeus, que representan el encanto, la alegría y la belleza. Aquí se materializan en un diálogo íntimo entre M^a Rosa, su actual esposa y las hijas de esta, Mónica y María Rosa. Por supuesto están presentes sus famosos blancos y sus transparencias, así como su exquisitez a la hora de presentar los cuerpos femeninos con toda su carga de insinuante erotismo.

Y, finalmente, *Sueño de eterna evocación* (1986) está concebida como una reinterpretación muy personal de las creaciones de la Escuela Malagueña de Pintura del siglo XIX con una figura femenina, Sagrario Huelin, como protagonista, adormecida sobre un sofá estilo imperio. •



EXPOSICIÓN GRANDES OBRAS.
FÉLIX REVELLO DE TORO.
MUSEO REVELLO DE TORO.

RETRATOS DE REVELLO DE TORO EN LA COLECCIÓN DE ARTE FUNDACIÓN UNICAJA

Elías de Mateo Avilés

EXPOSICIÓN: *RETRATOS DE REVELLO DE TORO
EN LA COLECCIÓN DE ARTE FUNDACIÓN UNICAJA*
SALA TEMPORAL DEL MUSEO REVELLO DE TORO
DEL 7 DE FEBRERO AL 30 DE ABRIL DE 2023

La Fundación Bancaria Unicaja, como heredera del patrimonio de las antiguas Cajas de Ahorros de Cádiz, Almería, Antequera, Jaén, Provincial de Málaga y Ronda, atesora, cuida y acrecienta, con mimo, una magnífica colección de arte tanto histórico como actual.

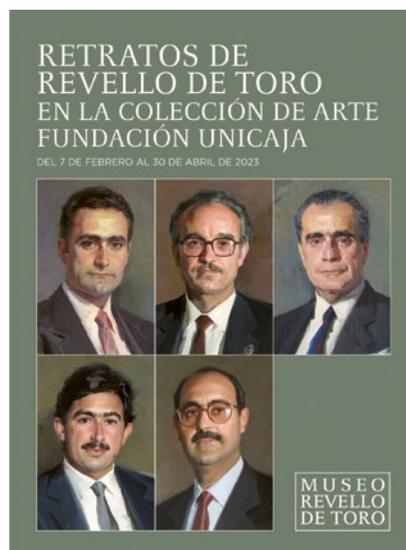
El objetivo de la presente exposición fue mostrar una serie de óleos nunca expuestos en su conjunto. Se trata de los retratos que Félix Revello de Toro realizó, entre 1969 y 1991, de los presidentes de la antigua Caja de Ahorros Provincial de Málaga.

En ella se mostraron los retratos de José Marqués Íñiguez (1969), Antonio Pérez de la Cruz (1970), Francisco de la Torre Prados (1973), Joaquín Jiménez Hidalgo (1976), Antonio Maldonado Pérez (1990), José María Barona (1979), José Sánchez Blanco (1981), Fernando Valverde Dongil (1986) y Francisco Jiménez Morales (1991).

Nos encontramos, pues, ante una galería de retratos oficiales con las características propias de este tipo de colecciones. De la contemplación de estas obras pueden extraerse algunas reflexiones e ideas. En primer lugar, es posible detectar una sutil evolución en el estilo del pintor, que va alejándose, poco a poco del academicismo para encontrar un lugar propio en la figuración con una pincelada cada vez más suelta y libre. Revello renueva el género con poses más relacionadas, en ocasiones, con retrato privado. Huye, en lo posible, de lo solemne y de la rigidez y nos ofrece al personaje bastante cercano. A veces, el modelo aparece sedente, otras de pie. Todos los fondos son neutros.

Revello ha sido uno de los grandes maestros del retrato español durante la segunda mitad del pasado siglo y los primeros años del actual. Sus obras en este género resultan ya fundamentales para los estudiosos a la hora de conocer a los protagonistas de la reciente historia de España y también de Málaga, en este caso en sus dimensiones económica y política.

Finalmente, desde aquí es preciso reconocer la sensibilidad de que hicieron gala los responsables de la Fundación Bancaria Unicaja para acoger este proyecto felizmente culminado organizando esta exposición de manera conjunta con el Museo Revello de Toro. ●

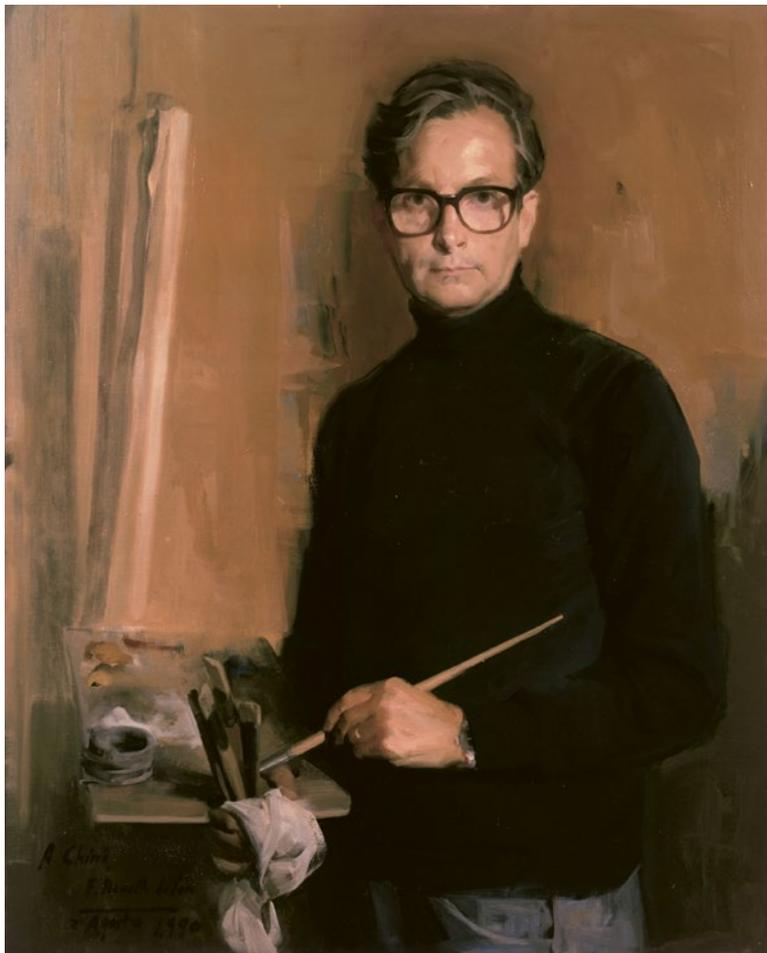


EXPOSICIÓN *RETRATOS DE REVELLO DE TORO EN LA COLECCIÓN DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNICAJA*. FÉLIX REVELLO DE TORO. MUSEO REVELLO DE TORO.

FELICITACIÓN DE LA ACADEMIA A FÉLIX REVELLO DE TORO, CON MOTIVO DE SU XCVII ANIVERSARIO

Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

10 DE JUNIO DE 2023



FÉLIX REVELLO DE TORO. *AUTORRETRATO* (2008).

UN AÑO MÁS desde su creación, el Museo Revello de Toro conmemoró la fecha del nacimiento del maestro con una jornada de puertas abiertas.

Y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, a la que pertenece como Académico de Honor, quiere dejar constancia, a través de estas líneas, de su afecto y reconocimiento hacía uno de los pintores malagueños más relevantes, y del que nos sentimos orgullosos por tenerlo como uno de nuestros miembros.

LOS OJOS DE PICASSO. OBRA INVITADA EN EL MUSEO REVELLO DE TORO

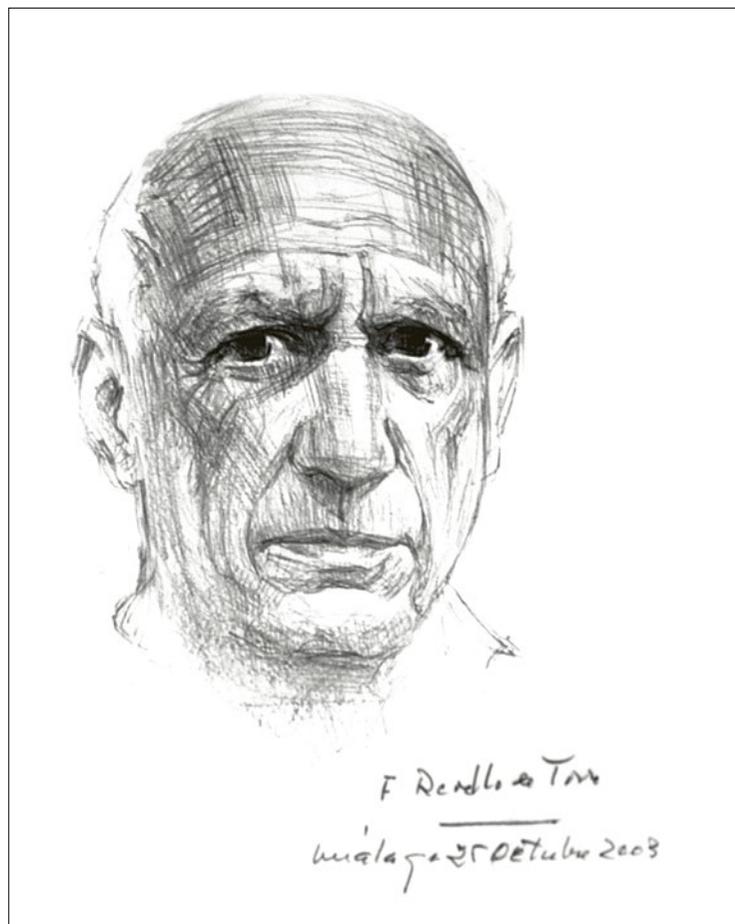
Elías de Mateo Avilés

En 2003 y 2004, el diario *SUR* publicaba dos números extraordinarios con motivo de la inauguración del Museo Picasso Málaga y de su primer año de vida. En ellos aparecía como imagen de portada y de portada interior un magnífico dibujo a grafito realizado por Revello de Toro.

Dicha obra mostraba el rostro del malagueño más universal interpretado magistralmente con la destreza y sabiduría del más afamado pintor vivo nacido en nuestra ciudad. Constituye, esta creación, al fin y al cabo un excelso retrato póstumo de Picasso. El dibujo original fue dedicado y regalado por Félix Revello al periodista Pedro Luis Gómez como reconocimiento a su dedicación a la figura de Picasso.

Con motivo del 50 aniversario del fallecimiento del artista más universal del siglo XX, el Museo Revello de Toro quiso unirse a tal efeméride mostrando a sus visitantes una obra que une a dos creadores de los que Málaga se siente orgullosa.

La generosidad del poseedor de tan singular creación hace posible que durante el «Año Picasso» todos puedan contemplar una obra tan excelsa tanto, por a quién representa como por la maestría con la que está concebida. ●



FÉLIX REVELLO DE TORO. *LOS OJOS DE PICASSO*. OBRA INVITADA EN EL MUSEO REVELLO DE TORO.

Y TENÍA RAZÓN. ELO VEGA

Rosario Camacho Martínez

OBRA: Y TENÍA RAZÓN
OBRA EXPUESTA EN EL MUSEO DE MÁLAGA
4-5 DE MAYO DE 2023



INAUGURACIÓN DE LAS JORNADAS Y TENÍA RAZÓN. ANTE EL CUADRO DE ENRIQUE SIMONET Y TENÍA CORAZÓN DISTINGUIMOS, DE DERECHA A IZQUIERDA, A: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA ACADEMIA; MAITE MÉNDEZ, DIRECTORA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN DE GÉNERO E IGUALDAD DE LA UMA; TEODOMIRO LÓPEZ NAVARRETE, VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN DE LA UMA; ROSARIO CAMACHO, VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA; TECLA LUMBRERAS, VICERRECTORA DE CULTURA DE LA UMA; AURORA VILLALOBOS, DIRECTORA GENERAL DE MUSEOS DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, ELO VEGA, ARTISTA VISUAL E INVESTIGADORA; Mª ÁNGELES ALBERT, DIRECTORA DE LA ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA, Y MARÍA MORENTE (EN PRIMER TÉRMINO, A LA IZQUIERDA) DIRECTORA DEL MUSEO DE MÁLAGA. ENTRE ESTAS DOS ÚLTIMAS, OTRAS PERSONAS DEL MUNDO DE LA CULTURA DE MÁLAGA.

La Academia de España en Roma, fundada el 5 de agosto de 1873, durante el Gobierno de la primera República española, ha celebrado en 2023 el 150 aniversario de su creación.

Esta Academia es un centro de producción e innovación cultural, referente de creadores e investigadores de España e Hispanoamérica, dirigida actualmente por M^a Ángeles Albert; para celebrar este siglo y medio de feliz existencia ha programado una serie de congresos,

proyectos, exposiciones, conferencias, conciertos, etc., tanto en su sede romana del Gianicolo como fuera de ella.

En el marco del proyecto *Vivir varios tiempos a la vez. La memoria compartida de la Academia de España en Roma*, comisariado por Santiago Eraso, la artista visual e investigadora Elo Vega, que fue becaria de la Academia y está ligada a Málaga, ha realizado la obra *Y tenía razón*, que se expone en el Museo de Málaga. Es una obra que se hace eco de la que el pintor Enrique Si-



EN EL SALÓN DE ACTOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO (DE DERECHA A IZQUIERDA): AURORA VILLALOBOS, DIRECTORA GENERAL DE MUSEOS DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA; M^a ÁNGELES ALBERT, DIRECTORA DE LA ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA; ROSARIO CAMACHO, VICEPRESIDENTA PRIMERA DE LA ACADEMIA DE SAN TELMO, Y MARÍA MORENTE, DIRECTORA DEL MUSEO DE MÁLAGA.

monet Lombardo (nacido en Valencia pero malagueño por su formación artística), realizó en 1890 durante su estancia como pensionado en la Academia de España en Roma, titulada *Anatomía del corazón*, más conocida como *¡Y tenía corazón!*. Aunque pertenece al Museo del Prado, durante los años 30 del siglo XX se depositó en el Museo de Málaga, donde permanece y se ha convertido en un icono local.

La obra de Elo Vega se contrapone a la pieza de Simonet integrando también la relectura

que la artista estadounidense Bárbara Kruger realizó en 1988 dentro de una serie que buscaba tensionar entre imágenes vinculadas a la medicina y el dolor.

Elo Vega, a partir de su obra, que explicó ampliamente, ha reunido a un conjunto de personas creadoras, investigadoras, docentes, en su mayoría antiguos residentes en la Academia (Maite Méndez, Pantxo Ramas, Leire San Martín, Justo Navarro, Javier Cuevas del Barrio, Shirin Saleni, Sara Jiménez, Rogelio López Cuenca y Alicia Narejos) para trabajar, discutir, polemizar, sobre temas que atraviesan estas tres obras desde diversas perspectivas, ya sea la historia del arte, la memoria histórica, el psicoanálisis, la lucha feminista, la política, la educación o la literatura.

Estas Jornadas se desarrollaron en el Museo de Málaga y en estos días la Directora de la Academia de España en Roma, M^a Ángeles Albert, y la entonces Directora General de Museos de la Junta de Andalucía, Aurora Villalobos, que inauguró las Jornadas, visitaron la sede de nuestra Academia de San Telmo acompañadas por María Morente, Directora del Museo de Málaga, y Rosario Camacho, Vicepresidenta Primera de la Academia de San Telmo. •



ELO VEGA, Y TENÍA RAZÓN (2023). BORDADO EN HILO ROJO SOBRE ALGODÓN IMPRESO (114 X 195 CM).

LA ACADEMIA CON D^a M^a PAZ TEMBOURY

Rosario Camacho Martínez

El 30 de noviembre, la Academia de San Telmo recibió en su Junta de Gobierno a M^a Paz Temboury Villarejo, que ha hecho donación para nuestra biblioteca de una edición de la *Imprenta Real de Madrid*, de 1784, que reúne el *Tratado de la Pintura* de Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti, traducidos e ilustrados con notas de D. Diego Antonio Rejón y Silva, Académico de Honor de la Real Academia de San Fernando.

M^a Paz es hija de D. Juan Temboury Álvarez, que fue Académico de Número de nuestra Academia desde 1931 y destacó como uno de sus miembros más activos en pro de la cultura y la conservación del patrimonio histórico. También fue nombrado Delegado de Bellas Artes en junio de 1936, cargo que continuó ejercien-

do después de la Guerra Civil, además del de Gestor Delegado de Cultura del Ayuntamiento, Conservador de la Alcazaba desde 1940 y Comisario Local de Excavaciones Arqueológicas desde 1947; desde todos ellos trabajó siempre por defender nuestro patrimonio histórico. También intervino activamente para conseguir que el Palacio de los Condes de Buenavista fuera dedicado a Museo de Bellas Artes de Málaga, arrendando el Ministerio este monumento en 1948 y comenzó la restauración. Junto con el arquitecto Enrique Atencia, también Académico Numerario, y siguiendo criterios de Museología organizaron la distribución del Museo, que se inauguró en 1965, al que quiso dar el nombre de Museo Picasso (él tenía sus ideas). Hoy ese edificio lo ocupa el Museo Picasso, pero afortunadamente el Museo de Málaga ha recalado magníficamente, en este Palacio de la Aduana y, aunque no es el mismo edificio, hay mucho del espíritu de Temboury.

Temboury fue un hombre ilustre, un intelectual e investigador indiscutible, una figura clave en la historia del arte de Málaga y en la recuperación, tutela y difusión de su patrimonio cultural. Fue un autodidacta y, para su trabajo (quería realizar el Catálogo Monumental de Málaga), reunió una gran biblioteca especializada y un importante archivo, con una magnífica sección fotográfica en torno al arte de Málaga que, después de su fallecimiento, su familia donó a la Biblioteca de la Diputación Provincial, constituyéndose el Legado Temboury. Ese archivo está vivo porque de la mano de un personal especializado ha sido digitalizado y está a disposición de los investigadores.

Ese afán por hacer partícipe de la cultura a todos es lo que ha llevado a M^a Paz Temboury, educada en ese ambiente familiar, a donarnos este precioso ejemplar, en este caso de su propia biblioteca, que la Academia de San Telmo sabe apreciar y agradecer. ●



LA ACADEMIA CON D^a M^a PAZ TEMBOURY. DELANTE, DE IZQUIERDA A DERECHA: D^a ESTRELLA ARCOS, D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D^a M^a PAZ TEMBOURY, D^a M^a PEPA LARA, D. JOSÉ INFANTE, D^a MARION REDER Y D. SUSO DE MARCOS. DETRÁS, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. ELÍAS DE MATEO, D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D^a ROSARIO CAMACHO, D. JAVIER BONED PURKISS, D. ÁNGEL ASENJO Y D. RAFAEL MARTÍN-DELGADO.

LA FUENTE DE LA VIDA. OTRA FORMA DE ENTENDER EL ESPACIO PÚBLICO. SUSO DE MARCOS

Alba López Rodríguez

GRUPO ESCULTÓRICO LA FUENTE DE LA VIDA
AUTOR: SUSO DE MARCOS
AVENIDA DE LA CANDELARIA, RINCÓN DE LA VICTORIA
INAUGURADO EL 13 DE ENERO DE 2023

Todo comenzó a gestarse en el año 2008. Suso estaba preparando la exposición que se mostraría en las salas temporales del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga. Tres secciones comprendían esta exhibición, siendo la principal la dedicada a la poesía contemporánea española. Dentro de los múltiples poetas y poetisas elegidos, se encontraba Aurora Luque, con el haiku titulado *Hybris*:

«En la cima, la nada.
Pero todo se arriesga por la cima
del amor o del arte.»

Lo que tradujo el escultor de ese breve poema fue el recuerdo de una posible caja, de la cual se desconocía lo que contuvo, y de la que sólo quedaba el testigo de sus aristas y solapas abiertas, dejando ver la nada, tanto de su contenido y casi el de la propia caja, situada en la parte superior de una escalera, por la que se hacía imposible subir.

Aquel poema, y su consiguiente traducción plástica, hicieron surgir una serie conformada por 25 dibujos, denominada *Introyecciones*, realizados en grafito sobre papel Guarro, de 46 x 32,5 cm y cuatro esculturas de pequeño formato. Dicha serie tenía la particularidad de que en todas las piezas aparecía siempre el mismo elemento: una escalera. Este concepto, que en un principio parecería anecdótico, surge en consecuencia de la realización

de *Hybris*, cómo recoge el catálogo, en el que se pueden leer reflexiones de Salvador Moreno Peralta, Antonio Abad y del mismo autor. Un ejemplar de este catálogo llegó hasta el alcalde de Rincón de la Victoria, Francisco Salado, cuando transcurría el año 2017. Durante el detenido visionado al que sometió su contenido, se detuvo concretamente ante el dibujo designado como *Suite XX*. Aquella imagen le sedujo de una manera tan inesperada, como concluyente, para constituirse como proyecto para la remodelación de la fuente de la rotonda de la Av. de la Candelaria, situada en el acceso norte del término municipal.

A partir de ahí, alcaldía y escultor establecieron las pautas con las que iban a trabajar conjuntamente, y que con la Covid19 de por medio, retrasó su realización, al tiempo que propició el hecho de que el consistorio quisiera dedicarle la obra a todos los afectados por la pandemia, con el título de «La Fuente de la vida». La inauguración tuvo lugar el día 13 de enero.

La escultura realizada en bronce y acero inoxidable cuenta con una iluminación de tono azulado, situada dentro del seno de la fuente, el color poético por excelencia. Esta iluminación se corresponde con la coloración de la pátina aplicada sobre la pareja corpórea de bronce. Asimismo, el alumbrado interactúa por la noche con los anillos expansivos producidos en el agua, la cual discurre por las escaleras desde el punto de los órganos genitales, transformados aquí como la boca de una cerradura y provocando un



SUSO DE MARCOS. LA FUENTE DE LA VIDA (VISIÓN DIURNA).
IMAGEN: NINA RODRÍGUEZ MORALES.

movimiento de círculos excéntricos, creando igualmente, un sombreado ascendente por la escultura, que acaba armonizando con las helicoidales varillas que constituyen la parte superior. Todo ello genera, en conjunto, un juego dinámico de formas ondeantes. Por otro lado, la ya señalada pátina azul, encuentra también correspondencia con la cercanía del mar rinconero.

La controlada cantidad de fluido procedente de las escaleras provoca el suave desborde por

todo el perímetro de este vaso, de un diámetro aproximado a la altura de la escultura (3,20 metros), y más elevado sobre el seno del exterior, cuyo diámetro viene determinado por las dimensiones de la reducida rotonda. La escultura se erige desde el nivel del agua, propiciando de este modo, la ilusión óptica que flota sobre la misma. En total, el monumento alcanza los 4,20 metros de altura, quedando finalmente armonizadas las proporciones entre fuente, escultura y espacio circundante donde se ubica. En el diseño arquitectónico de la fuente, realizada en mármol gris de Sierra Elvira, también participó el artista, con el fin de controlar medidas, proporciones y tonalidades, para que todo concordara.

En la creación de los dos cuerpos, intensamente atraídos y llevados a una controlada síntesis morfológica, (como aconsejaba Jorge Guillén hacer con las palabras) encontramos una clara diferencia entre lo masculino y femenino. Mientras la silueta masculina presenta unos acabados angulosos, más marcados y duros, nos topamos con los rasgos de la figura femenina, más suavizados y sinuosos. Líneas que en ambos casos podemos decir que conectan, en cierta forma, con buena parte de la producción desarrollada en los años 70 y parte de los 80. En relación a este aspecto, resulta interesante constatar el diálogo existente entre todas sus obras, a pesar del ocurrir del tiempo, entre la realización de unas y otras. El autor es fiel a su lenguaje plástico, recurriendo con frecuencia al empleo de distintos materiales en una misma obra, y la que nos ocupa es un ejemplo de ello.

La complejidad de esta pieza escultórica, y en general, de las obras realizadas por Suso, radica en lo conceptual, un rasgo definitorio del imaginario personal de este artista. Sus creaciones suponen un reto imaginativo, ya que, aunque puedan tratarse de unas simples siluetas humanas, estas apelan a asociaciones complejas, escondidas a través de elementos metafóricos, que son reconocidas a primera vista, cómo es el caso de la boca de cerradura o los escalones rectangulares de acero. La primera marca un punto de ruptura, un



ACTO INAUGURAL DEL MONUMENTO *LA FUENTE DE LA VIDA*, EN RINCÓN DE LA VICTORIA. EN EL CENTRO, EL ESCULTOR Y ACADÉMICO SUSO DE MARCOS Y EL ALCALDE, FRANCISCO SALADO, JUNTO CON ALGUNOS MIEMBROS DE LA CORPORACIÓN. IMAGEN: NINA RODRÍGUEZ MORALES.

detalle, que nos interpela furtivamente; el segundo, nos conduce de manera directa a ese punto. Pero también podemos interpretar el sentido del agua, que se desborda por esos cantos hacia fuera, como el fluir de la vida, y el deseo de abrir ese espacio oscuro para revelar un hallazgo incierto. Con ello, el artista trata de remitir una mirada hacia el interior de uno mismo, una característica más que incluir dentro de su marca artística.

Sin embargo, no es fácil llegar a estas conclusiones, pues para ello, resulta fundamental conocer el proceso madurado que hay tras ese ya comentado lenguaje personal, de este excepcional escultor. Para él, es trascendental la concepción de la obra, moldear el concepto, trabajándolo detenidamente. Nada es casual, todo está pensado al milímetro, pues somete a cada una de sus piezas a un juicio muy metódico y calculado para que cumplan con su objetivo fi-

nal. Tras un componente, existe un fundamento. En algunas situaciones, puede que ese razonamiento esté oculto, pero ello es debido al apoyo necesario que debe realizar para tratar de explicar el mensaje metafórico que quiere transmitir. Ese estudio concienzudo, exige, con frecuencia, una detenida lectura de sus obras, que no todos son capaces de prestarle.

Puntualizando un último carácter de su trayectoria artística y personal, resulta sorprendente la facilidad con la que Suso es capaz de materializar la literatura. La asociación literatura-escultura, se convierte en un ingrediente más de sus recientes obras, difíciles de catalogar, para los críticos acostumbrados a etiquetar. El alma creativa de Suso es inquieta por naturaleza, incansable, no se rige por un estilo establecido en concreto, va fluyendo entre las distintas líneas que le va marcando su instinto, liberadas



SUSO DE MARCOS. *LA FUENTE DE LA VIDA* (VISIÓN NOCTURNA).
IMAGEN: NINA RODRÍGUEZ MORALES.

de cualquier atadura que no contemple expresar su mundo interior, a través de un ejercicio meditado de reflexión, en el que suele participar y a veces de forma notoria, la sugerencia de la propia materia. Por ello, su línea artística es incapaz de circunscribirse a alguna corriente artística. Él bebe de todos y de ninguno. Porque, aunque haya ciertos atisbos de influencias artísticas del siglo XX, tales como el surrealismo o el expresionismo, con ninguna se puede corresponder su obra. A pesar de que los historiadores del arte nos empeñemos en ello.

Por otra parte, cabe recordar que no fue esta la única escultura que realizó sobre la reciente pandemia, pues si en este caso la obra está dedicada a los fallecidos, en la que realizó para la facultad de Medicina de Málaga, se homenajea al gran trabajo que realizaron los sanitarios, especialmente en los duros meses de confinamiento.

Y volviendo a la escultura que nos ocupa, esta ha supuesto un largo esfuerzo intelectual y técnico-laboral para el artista, puesto que la misma ha sido progresivamente modificada, desde el propio dibujo hasta los bocetos a distintas escalas, para concluir en lo que hoy día pueden disfrutar los residentes del municipio y todos aquellos que pasan por aquel transitado punto. Esta consecución respalda la fructífera trayectoria del autor y ha venido a enriquecer, de forma singular, el patrimonio público del Ayuntamiento de Rincón de la Victoria. ●

MEMORIAS DE LA EXPO'92

Francisco Javier Carrillo Montesinos

En 1992 España abría puertas y ventanas al mundo con dos acontecimientos paralelos de relevante importancia nacional e internacional: La EXPO'92 en Sevilla y los Juegos Olímpicos en Barcelona. Visité la EXPO'92 en tres ocasiones y tuve la oportunidad de asistir a la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos con una puesta en escena de fuerte presencia de música, canto y baile andaluces.

En aquel entonces residía en París porque trabajaba en la sede de la UNESCO desde donde habíamos seguido con mucha atención la preparación, en España, de la Exposición Universal, así como de los Juegos Olímpicos. El alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, el embajador de España en Francia, Joan Reventós y el que suscribe organizamos una distendida cena, bastante informal, con el director general de la UNESCO, Amadou-Mahtar M'Bow, que admiraba a España. Por obligación de reserva evito transcribir las conversaciones de los comensales que, sin duda, giraron sobre la candidatura olímpica española sin faltar referencias al proyecto de exposición universal en Sevilla. Barcelona ofreció a la UNESCO una rosaleda que se cultivó ante los «muros» de Miró, El Sol y La Luna, que habían sido donados a la Organización Internacional y que allí permanecen expuestos y abiertos al público. A Sevilla me desplazé, asistiendo al director general de la UNESCO, para decidir sobre planos la ubicación de nuestro pabellón, que englobó a toda la ONU. En 1987 la UNESCO había declarado patrimonio cultural de la humanidad a la Catedral, el Alcázar y el Archivo de Indias. En visita de cortesía al presidente de la Junta (1987), José Rodríguez de la Borbolla, que impuso la Medalla de Oro de Andalucía al director general de la UNESCO al tiempo que tuvo la amabilidad

de entregarme 'La Polvera', caja de cobre conteniendo el Estatuto de Andalucía. No estábamos previamente informados y nos cogió de sorpresa.

Personalmente me interesaba y leía poesías entre proyectos y proyectos de cooperación internacional. Incluso ya era aprendiz de poeta, con poco tiempo libre para este menester que requiere espacio y disciplina. El aprendizaje no llegué a consolidarlo, aunque quedó atrás un manojito de poemarios, hoy retales en cajas desordenadas. Coincidiendo con que a Sevilla se le venía encima un «encuentro de culturas» en pública exposición universal, caí de nuevo en la tentación de trabajar unos poemas inspirados en mis anteriores destinos en Centroamérica y en América del Sur, destinos que viví con prematura intensidad. Fue el caso, en Brasil,



EL DIRECTOR GENERAL DE LA UNESCO Y ACADÉMICO DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, AMADOU-MAHTAR M'BOU, RECIBIENDO LA MEDALLA DE ORO DE ANDALUCÍA DE MANOS DEL PRESIDENTE DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, D. JOSÉ RODRÍGUEZ DE LA BORBOLLA.



FRANCISCO J. CARRILLO ANTE LA TV, LEYENDO EL POEMA *MI AMOR SIN RUMBO, ATLÁNTICO GEMIDO*, INCORPORADO AL ESPACIO PÚBLICO DE LA AVENIDA DE EUROPA, EN LA INAUGURACIÓN DE LA EXPO '92.



MURO-SOPORTE DEL POEMA *MI AMOR SIN RUMBO, ATLÁNTICO GEMIDO*, DE FRANCISCO J. CARRILLO. A LA IZQUIERDA EN LOS AÑOS SIGUIENTES A LA EXPO '92, EN ESTADO DE DETERIORO. A LA DERECHA, TRAS SU RESTAURACIÓN, REALIZADA HACE UNOS AÑOS.

en donde la lectura de la obra literaria de Jorge Amado (y diálogos con él en su casa de París), me permitió conocer las tramas culturales de un país encrucijada de culturas rebosante de energías vitales. Finalicé el poemario junto al Sena y lo titulé Cinco Jácaras de Pasión de un Quinto Centenario y el Salmo Desesperado. La suerte acompañó a esa poesía que fue del agra-

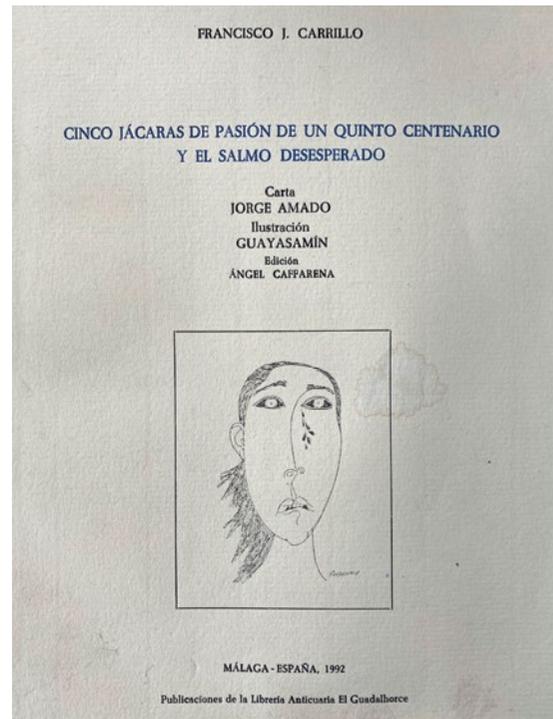
do de los lectores del Instituto de Cooperación Iberoamericana y de la estructura 500 Años. Y la edición, con prólogo de Jorge Amado e ilustración de Guayasamín, fue dirigida por Ángel Caffarena en las Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, quien insistió en que se diera fe notarial del hecho cultural con sello y rúbrica del notario Cayetano Utrera Ravassa. Así se hizo.

En París me unía amistad con el arquitecto Jean-Marie Henin que había ganado el concurso, convocado por la EXPO'92, del Paseo de Europa, más conocido por 'Avenida de las Chimeneas'. A Jean-Marie le entregué un ejemplar del librito de los poemas del quinto centenario. En aquellos días él estaba supervisando en la Isla de la Cartuja sevillana las obras y el montaje de la Avenida de Europa en los terrenos de la EXPO'92. Me había preparado una sorpresa con un hecho irreversible. Sin consultarme, incorporó un murete color ocre rojizo a su proyecto en donde caligrafieron con pintura amarilla el poema *Mi amor sin rumbo, atlántico gemido*, que formaba parte de mi poemario. La elección fue del arquitecto a solas. Cambió mi dedicatoria (A Guainacápac, señor del Perú), también sin consultarme, por el nombre de uno de sus colaboradores que acababa de fallecer en un accidente de moto: Joaquín. Me pareció bien. La poesía ya estaba incorporada a la EXPO'92. Así lo constaté en mi primera visita a la exposición, con lectura del poema ante la televisión.

Después del 92, no revisité al poema hasta meses antes del confinamiento, en 2020. El estado en el que se encontraba el murete y los versos era de abandono deplorable por la erosión del tiempo, sin pátina y sustancialmente descolorido. Más de dos tercios de los versos habían desaparecido y el conjunto estaba casi cubierto por ramas indómitas y resacas. El Paseo de Europa (la 'Avenida de las Chimeneas'), salvo excepciones, recordaba a un envejecido decorado dejado en el olvido. Pensé que el estado de poesía traduce la emoción de un instante con

la mística de la palabra que siempre perdura y trasciende la osadía. Estando absorto ante el murete poético, una mujer se acercó y me preguntó si sabía algo sobre ese muro caligráfico e ilegible en su razón de ser. Le dije que probablemente se debía a un arquitecto soñador y a un aprendiz de poeta desconocido que habita en el círculo de los nostálgicos sumergido en un mar de dudas metódicas. Y añadí: desearía recontrarme con él.

Regresé a Sevilla en 2023 y a la Isla de la Cartuja y al Paseo de Europa (la 'Avenida de las Chimeneas'). Me encontré, esta vez, con los impactos múltiples de la restauración del mobiliario urbano. Murete y versos habían sido limpiados y reescritos como en 1992. La flora en flor. Las chimeneas pulcras por anónimos cepillos desho-llinadores. Los edificios en activo movimiento. Releí en voz baja, como en oración civil, Mi amor sin rumbo, atlántico gemido. El poeta desconocido habría pensado que lo volvió a escribir en solitario para ofrecerlo a todo un complejo encuentro de culturas que se retrotraía a quinientos años con un porvenir incierto que nutre, sin embargo, la espera en la esperanza. ●



FRANCISCO J. CARRILLO. *CINCO JÁCARAS DE PASIÓN DE UN QUINTO CENTENARIO Y EL SALMO DESESPERADO* (1992). PRÓLOGO DE JORGE AMADO, ILUSTRACIÓN DE GUAYASAMÍN Y EDICIÓN DE ÁNGEL CAFFARENA.

'DONACIÓN ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL' AL MUSEO DE MÁLAGA

Francisco Javier Carrillo Montesinos

Un hecho, significativo por su valor artístico, ha tenido lugar en el Museo de Málaga, a la sazón sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo: La 'Donación Óscar Alzaga Villaamil' consistente en cinco lienzos de su colección privada. Diversas razones, subrayando la de una vieja amistad en ancianidad activa, me llevaron a representar un discreto papel de puente invisible entre el donante y la Junta de Andalucía, gestora de este Museo Nacional descentralizado. (Así como para el Museo de Bellas Artes de Granada).

¿Por qué llegó la «donación» a Málaga? Simplemente por el deseo manifiesto del donante de que así fuera, sin duda movido por sus sentimientos emotivos con nuestra Ciudad y con Andalucía. El destino del arte no solamente lo define el mercado, las subastas, las galerías. También hay objetivos finalistas de gratitud sentimental, esa generosidad que encuentra su razón de ser cuando se llega a asumir frente a la cultura del tener, la felicidad del compartir; o aquella otra de devolver a la sociedad parte de lo que nos dio a través de la vida.

La donación al Museo de Málaga se realizó con las siguientes cinco obras:

- *Purificación*, de Juan Correa de Vivar (1510-1566), óleo sobre tabla, (89x67 cm), que muestra un estudio de perspectiva en la estructura del templo y en los diversos planos de la obra.
- *Virgen con el Niño o la Virgen gitana con sombrero*, de Luis de Morales, El Divino Morales (1510-1586), óleo sobre tabla, (59,3x43,1 cm).
- *El Faro de Alejandría*, círculo de Maarten van Heemskerck, (1498-1574), óleo sobre lienzo, (107,3x181,6 cm).



PURIFICACIÓN, DE JUAN CORREA DE VIVAR (1510-1566).
DONACIÓN ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL AL MUSEO
DE MÁLAGA.

- Dos alegorías, *La Magnanimidad* y *La Liberalidad*, de Antonio González Velázquez (1723-1793), óleos sobre lienzo (58x46 cm), bocetos para sendos medallones ovalados de la escalera del Palacio Real de Madrid.

El Museo de Bellas Artes de Granada recibió a su vez cuatro obras en la 'Donación Óscar Alzaga Villaamil', cuatro cuadros: *Florero*, de Gabriel de la Corte (1648-1694) / Bartolomé Pérez (1634-1698), óleo sobre lienzo, (62x83 cm); *Bodegón*, de Frans Ykens (1601-1693), óleo so-



EL FARO DE ALEJANDRÍA, CÍRCULO DE MAARTEN VAN HEEMSKERCK, (1498-1574). DONACIÓN ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL AL MUSEO DE MÁLAGA.

bre lienzo, (52,3x67,2 cm); *Bodegón*, círculo Juan Sánchez Cotán (1560-1627), óleo sobre lienzo, (52,3x67,2 cm); *Retrato del Archiduque Ernesto de Austria*, de Alonso Sánchez Coello (1531-1588), óleo sobre lienzo, (42,5x36,8 cm).

El patrimonio cultural en Andalucía se enriquece notablemente, tanto en Málaga como en Granada, con estas nueve obras de los siglos XVI, XVII y XVIII de la 'Donación Óscar Alzaga Villaamil'. Pienso es un deber de memoria dejar constancia de ello en un lugar tan apropiado como es el Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Con anterioridad, el Museo del Prado completó sus fondos pictóricos con siete lienzos gracias a otra 'Donación Óscar Alzaga Villaamil': *Alegoría de la Redención*, de Jacopo Ligozzi (1547-1626); *San Juan Bautista joven*, de Antón Rafael Mengs (1728-1779); *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, de Juan Sánchez Cotán (1560-1627); *Inmaculada Concepción*, de Antonio del Castillo

(1616-1668); *San Jerónimo*, de Francisco Herrera el Viejo (1590-1654); *Paisaje romántico*, de Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870); *Manuela Isidra Téllez-Girón, futura duquesa de Abrantes*, de Agustín Esteve (1753-1820).

El Museo de Bellas Artes de Bilbao, ciudad natal de los padres de Óscar Alzaga, también recibió tres cuadros en donación: *Retrato de dama con niño*, Anónimo (1570-1580), óleo sobre lienzo (195x123 cm); *Judith recibe de Tamar el anillo firmado*, de Salvatore Rosa (1615-1673), óleo sobre lienzo (66,4x59,2 cm); *Judith y su sierva con la cabeza de Holofernes*, de Orazio Gentileschi (1563-1639), óleo sobre lienzo (131x101 cm).

La donación de los diecinueve cuadros, a la que hemos hecho breve referencia, ha salido de una colección particular para que esas obras puedan ser visitadas en los espacios públicos españoles del Museo de Málaga, del Museo de Bellas Artes de Granada, del Museo del Prado y del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Los mu-

seos son, o deberían serlo, templos de la diversidad cultural, conservadores y transmisores de memoria universal, con una función educativa extraescolar de básica importancia para la formación cívica de paisanos y forasteros. Sin esta función pedagógica, de apertura de espíritu, los museos no tendrían razón de ser y se convertirían en mausoleos cubiertos por la pátina de la erosión del tiempo. La 'Donación Óscar Alzaga Villaamil' es una herramienta formativa muy relevante.



VIRGEN CON EL NIÑO O LA VIRGEN GITANA CON SOMBRERO, DE LUIS DE MORALES, (1510-1586). DONACIÓN ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL AL MUSEO DE MÁLAGA.

CARTA DE FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS A ELÍAS BENDODO SOBRE LA DONACIÓN ALZAGA

FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS

Ex Embajador de la UNESCO y Académico

Málaga, 22 de febrero 2021

D. Elías BENDODO BENASAYAG

Consejero de Presidencia

Junta de Andalucía

SEVILLA

Consejero y querido Elías:

Mi querido amigo (desde la pre-Transición), el Prof. Óscar Alzaga Villaamil (para cumplir 80 años), me informa y me pide haga las gestiones pertinentes para una donación de una colección de pintura (o parte de ella) de elevadísima calidad y valor artístico extraordinario que pretende sea al Museo de Málaga (y/o a otros importantes museos de Andalucía). Esta donación la haría con reserva de usufructo a su favor y también al de su mujer. No hay otra condición. Te adjunto la lista de los cuadros que habla por sí sola. Todos los cuadros están declarados. Habida cuenta de la importancia de este asunto, me ha parecido que la mejor forma de tratar y acelerar los eventuales trámites era pasar a través de ti.

Además, a esta donación podría seguir otra donación complementaria de una cantidad en euros proveniente de una Fundación que el Prof. Alzaga promovió hace unos años y cuyo patrimonio íntegramente está aportado por él.

En marzo de 2017, el Prof. Alzaga donó siete lienzos al Museo del Prado también de elevadísima calidad, hoy expuestos en este museo.

Personalmente considero que se trata de un asunto de importancia relevante para



ALEGORÍAS LA MAGNANIMIDAD Y LA LIBERALIDAD, DE ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (1723-1793)-
DONACIÓN ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL AL MUSEO DE MÁLAGA.

Málaga y para Andalucía en unas condiciones de gratuidad.

El Prof. Alzaga estima que especialistas altamente cualificados de la Junta de Andalucía podrían desplazarse a Madrid (él los recogería a su llegada), para ver y fotografiar los cuadros que se encuentran en su domicilio madrileño y en su residencia secundaria en El Escorial. Y me ha solicitado os facilite su teléfono personal, así como su correo electrónico.

Espero que la cultura en Andalucía se vea enriquecida con esta donación y que se realice con agilidad todos los eventuales trámites para no perder esta magnífica oportunidad.

Un abrazo,
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PD. Como bien sabes, el Prof. Óscar Alzaga fue un destacado abogado (fundó el Despacho Iberforo), Catedrático de Derecho Constitucional, destacado político en UCD (consejero del presidente Suárez y nunca

aceptó ser ministro), y eminente parlamentario con relevantísimo papel en el debate de elaboración de la Constitución 78. (Es clave su libro: *Discursos Parlamentarios*, Ed. Marcial Pons, 2019, que yo recomendaría su lectura, entre otros, a todos los parlamentarios españoles, nacionales y autonómicos).

...

SEMBLANZA

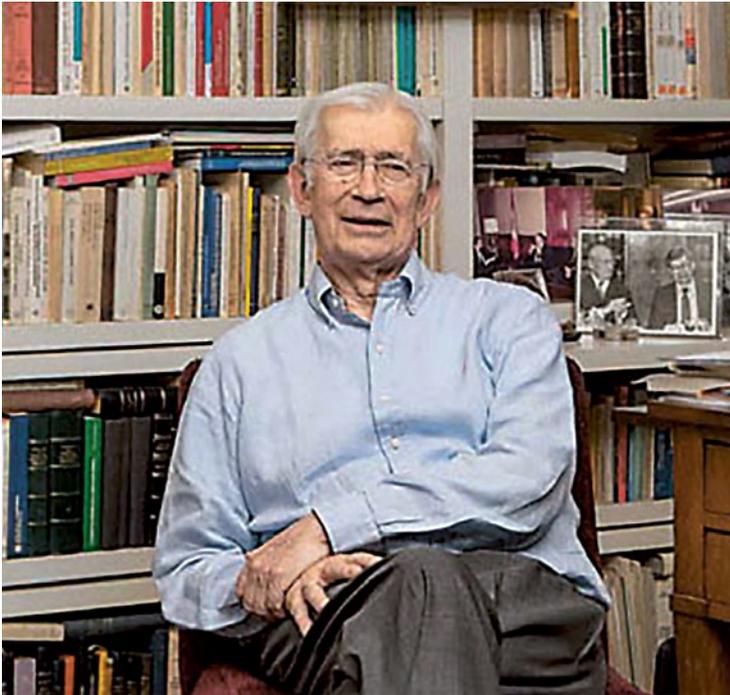
ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL
(MADRID 1942)

Catedrático de Derecho Constitucional emérito y Académico supernumerario de la R. Academia de Ciencias Morales y Políticas. Dirigió un importante bufete de abogados en Madrid.

Compatibilizó su trayectoria como jurista con su compromiso político con la oposición democrata cristiana al franquismo, ocupando posiciones dirigentes destacadas durante el periodo



DONACIÓN ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL AL MUSEO DE MÁLAGA, 9 DE MAYO DE 2022. DE IZQUIERDA A DERECHA: FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS, BEATRIZ PAUNER ROS, MARÍA ISABEL RUÍZ ALCAÍN, ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL.



ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL.

de 1960 hasta las elecciones constituyentes, que es el que abarca este libro. Pese a sus actitudes siempre moderadas, fue detenido, interrogado, multado y confinado en un Estado de Excepción. En la búsqueda de una salida al franquismo, dotada del menor coste social posible, contribuyó a fundar UCD. Como diputado, fue miembro de la Comisión Constitucional en la legislatura constituyente.

En la primera legislatura (1979-1982), tras rechazar una cartera ministerial, asumió ser portavoz de UCD en dicha Comisión Constitucional, en todo el proceso estatutario y de desarrollo de la Norma Fundamental, por consenso, en las primeras leyes orgánicas.

Declinó los ofrecimientos sucesivos de otras cuatro carteras ministeriales y de diversos cargos en altas instituciones, dando prioridad siempre a su vocación de jurista, que ha compatibilizado la cátedra con el ejercicio, como profesional liberal de la abogacía, hasta la fecha tardía en que optó por dedicarse exclusivamente a la Universidad, donde, entre otras tareas, fundó en 1997 la prestigiosa revista científica *Teoría y Realidad Constitucional*, que dirigió durante veinticuatro años.

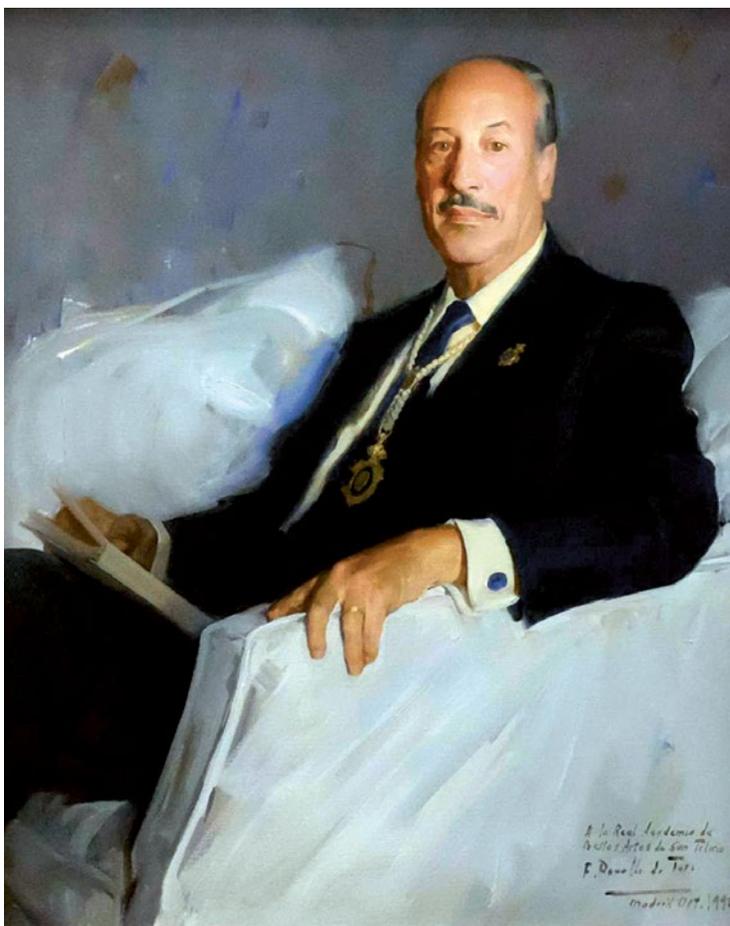
Entre sus numerosos libros destacan: *La primera democracia cristiana en España*, Barcelona 1973; *Comentario Sistemático a la Constitución española de 1978*, Madrid 1978 y 2020; *Derecho Político español según la Constitución de 1978*, II volúmenes y seis ediciones; *Del consenso constituyente al conflicto permanente*, Madrid 2011; *Sociedad democrática y Constitución*, Madrid 2018. Y *Discursos parlamentarios y otras disertaciones*, Madrid 2019. ●

VIVE MÁLAGA Y TU SUEÑO EN MÁLAGA VIVIRÁ: UN PASEO CON ALFONSO CANALES

Rosario Camacho Martínez

Entre el 17 y 18 de noviembre de 2023 recibimos en la Academia de Bellas Artes de San Telmo la visita del Grupo de Investigación de la UMA *Andalucía Literaria y Crítica* (ANLIT-C), que dirige la profesora de la UMA Dra. Belén Molina, actividad que se enmarca dentro del Festival Internacional Open House, Málaga 2023. La profesora organizó una ruta temática titulada *Vive Málaga y tu sueño en Málaga vivirá: un paseo con Alfonso Canales* invitando a recorrer algunos de los enclaves del centro de la ciudad, protagonistas en la vida y la obra de Alfonso Canales, acompañando el recorrido con lecturas de sus versos, que se realizaron ante la que fue su vivienda, ante el busto que preside los Jardines del poeta Alfonso Canales y otros.

Entre estos últimos no podía faltar la Academia de Bellas Artes de San Telmo que, con tanto acierto dirigió Canales entre los años 1986 y 2006. El actual Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna y la Vicepresidenta Primera, Rosario Camacho Martínez, acompañaron a los devotos de Alfonso Canales, departiendo con ellos y mostrándoles las dependencias de la Academia, muy especialmente la Sala de Juntas, donde se encuentra, junto a los de otros presidentes, el magnífico retrato de Alfonso Canales realizado por el pintor malagueño Félix Revello de Toro que es también Académico de Honor de nuestra Academia. ●



FÉLIX REVELLO DE TORO. RETRATO DE ALFONSO CANALES (1995).

LA PALABRA Y EL SILENCIO.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

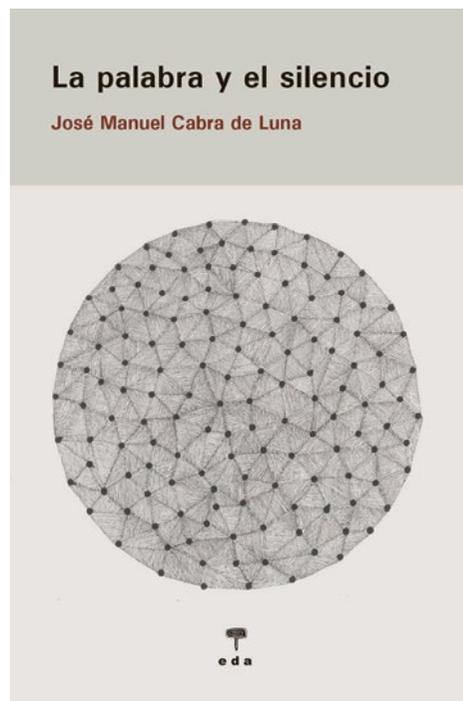
Javier Boned Purkiss

El pasado 1 de diciembre, en la Sala de Juntas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, fue presentada la obra de José Manuel Cabra de Luna titulada *La palabra y el silencio*, publicada por la editorial magagueña EDA Libros.

El autor estuvo acompañado en el acto por el filósofo y escritor Ignacio Gómez de Liaño y por el también filósofo y ensayista Gabriel Albiac. A propósito de la obra, los intervinientes mantuvieron una conversación en torno al significado del silencio y sus paradojas en nuestra sociedad actual.

A propósito de la obra, en su contraportada se comenta: «...Existe un silencio que está más allá de las palabras, de la ausencia de las palabras. Y que disfruta de la misma naturaleza que el silencio que se aloja en el espacio que precede al sonido de la música. Ambos silencios son anteriores al vivir y retornan una vez que esta forma de estar llamada vida se ha extinguido. ¿Puede el hombre alcanzarlo mientras se afana en el transcurso de sus días? *La palabra y el silencio* trata de hallar ese silencio oscuro que estalla, a veces con una luminosidad solar, en el seno de las palabras; de ciertas palabras cuando se unen de manera insólita y aflora ese lenguaje antiguo de los pájaros y los dioses que es la poesía. Este texto tiene su origen en la paradoja pues solo por la palabra aquel silencio originario puede ser dicho y encarnarse. Son entonces palabras niñas, virginales, las que lo van tejiendo entre girones de soledad. Se preguntaba Elías Canetti si los animales tienen menos miedo porque vi-

ven sin palabras. ¿Nos acompañan a nosotros las palabras o nos producen el miedo de contemplar el paso inexorable del tiempo, que es eterno? En esta obra producto de una prolongada decantación, José Manuel Cabra de Luna traza un extraordinario itinerario intelectual a través del cual trata de alcanzar ese tiempo presente en que los animales viven, con escaso miedo porque no sienten ni el ayer ni el mañana.»



LA PALABRA Y EL SILENCIO. AUTOR: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. EDA LIBROS. 2023.

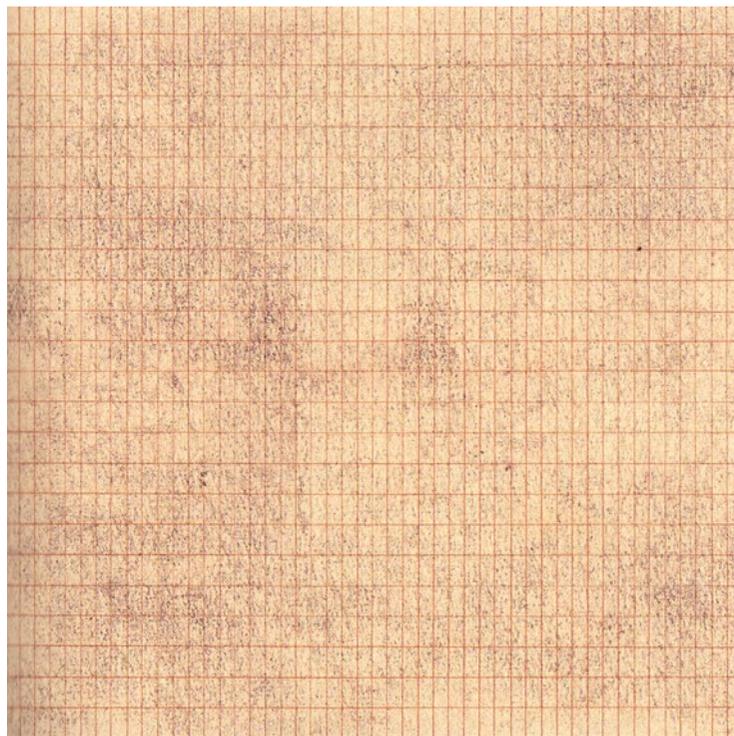
EL VACÍO DE LA ESCRITURA

La palabra y el silencio, de José Manuel Cabra de Luna, supone la elección responsable de una libertad, una libertad «recordante», que va haciendo aparecer, poco a poco, un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa. Podríamos hablar de esta obra como «escritura poética», en el sentido que ya definió Roland Barthes: «...en la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el “pensamiento” es preparado, instalado poco a poco en el azar de todas las palabras (...) Se opone a toda prosa, porque destruye la naturaleza funcional del lenguaje, conservando de sus relaciones tan sólo el movimiento, su música, no su verdad.»¹

El texto está sustentado por su capacidad de «resonancia», estando la gramática desprovista de su finalidad, actuando como un pentagrama donde se representan las palabras, que son escuchadas por el propio lector como una infinitud de melodías. Unas palabras sin pretensiones, sin más espesor que un puro álgebra, que se hacen «morada» efímera en nuestro interior irradiando, desde su infinita libertad, miles de relaciones inciertas y posibles, como una constelación de secretos que retornan desde la infancia para hacerse presentes, generosamente, en el instante de la lectura.

Y que después de resonar muy dentro de nosotros, desaparecen.

La palabra y el silencio no pretende nada, no busca nada, ninguna intención hay en sus páginas. Su verdadero contenido es el vacío. Por eso, y sólo por eso, nos permite disfrutar infinitamente de la escritura como una serie de objetos inesperados que van conformando, silenciosamente, una categoría «sobrenatural» que nos envuelve, nos acoge, nos convence de que debemos olvidar previamente nuestra particular intención, si queremos vivir la hermosa aventu-



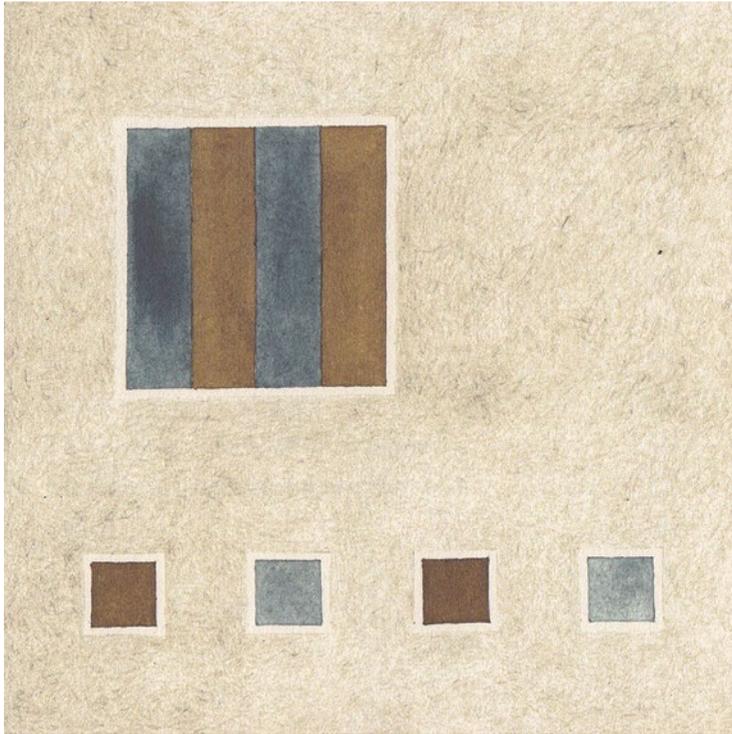
JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. *LA PALABRA Y EL SILENCIO*. OBRA DEL AUTOR. (ILUSTRACIÓN PÁGINA 52).

ra de sentir su vacío. Porque es a ese vacío primordial, ese paisaje solitario donde todo tipo de vida es posible y nada perdura demasiado, donde la lectura de la obra nos lleva, una y otra vez.

La escritura tan sólo aflora, en su pureza, desde el vacío interior.

José Manuel Cabra de Luna nos sugiere lo hermoso, que también es terrible, de sentir que las palabras no tienen capacidad para colmar nuestro mundo, y no pueden sino lanzarnos, como Rilke, al «viento de lo abierto». Pero quizás en esa sensación poética de abandono radique cierta idea de plenitud espiritual, si conseguimos asumir esta escritura como el esplendor y la frescura de un lenguaje soñado, que nada busca y a nada conduce.

Porque esta escritura nos recuerda, como la música, que el silencio es lo que permite su aparición. ¿Cómo es posible que esta ausencia de claridad en los significados produzca tanto goce



JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. LA PALABRA Y EL SILENCIO. OBRA DEL AUTOR. (ILUSTRACIÓN PÁGINA 189).

en su lectura? Porque cada palabra es el resultado de un viaje completo, de ida y regreso, de ocupación y desocupación, de un ser que se da la vuelta a sí mismo para entrar de frente en la vida, liberándonos definitivamente del dominio del lenguaje. El autor nos demuestra que puede hacerlo dándole la vuelta, convirtiendo el lenguaje de convexo en cóncavo, repitiéndolo en sentido inverso, hasta hacerlo sagrado, vacián-

dolo hasta el silencio. El texto nos hace comprender que las palabras pueden irse apagando, o vaciando, por una inclinación hacia la trascendencia de su sentido. Cada palabra, al crecer en su interior el silencio que la va ajustando a la expresión espiritual de lo sagrado, puede ella misma ser retirada voluntariamente, dejando en la escritura un sitio vacío.

Nos recuerda Jorge Oteiza que «... en la antigua Grecia se sacaban en procesión religiosa, como símbolos victoriosos, unas estatuas vacías que nada representaban, que nada explicaban, y que las llamaban *dédalas*, porque a Dédalo se atribuían por tradición. Allí encontramos el vacío sagrado, con el que se llega a dominar la realidad, y se entiende la fase metafísica de las mutaciones en los lenguajes»².

Frente al mundo de la razón occidental, solar, físico, ocupacional, objetivo y sonoro, se opone el mundo de José Manuel Cabra de Luna que se desprende de este texto, *La palabra y el silencio*; un universo gris, interno y nocturno, auditivo, subjetivo, metafísico y silencioso. Es el universo del vacío habitable, de la aventura poética y trascendente, que nos desvela, lenta e íntimamente, la profundidad del ser.

BIBLIOGRAFÍA

- 1 BARTHES, R. «El grado cero de la escritura», Siglo XXI Editores, 1997, p. 83.
- 2 OTEIZA, J. «Ejercicios espirituales en un túnel. (En busca y encuentro de nuestra identidad perdida)» Hordago S. A. Editorial, 1966, p. 104.

06

COLABORACIONES
EXTERNAS

356. LORD BYRON EN ANDALUCÍA / Andrés Arenas / Enrique Girón

365. MÚSICA, UN UNIVERSO EN SEIS LETRAS / Fernando Pérez Ruano

LORD BYRON EN ANDALUCÍA

Andrés Arenas
Enrique Girón

*Un héroe lo es en todos los sentidos y maneras,
y ante todo,
en el corazón y en el alma.*

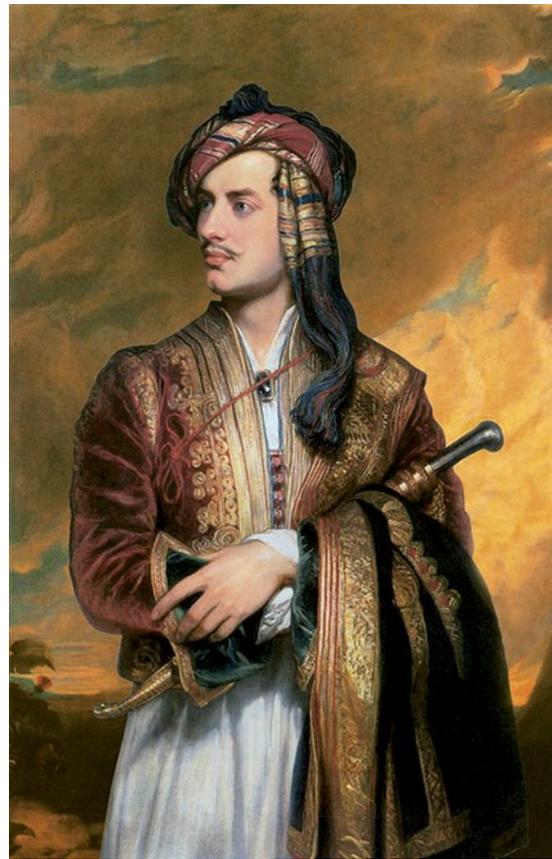
THOMAS CARLYLE

I

La idea de hacer un viaje por el extranjero le había estado rondando por la cabeza ya desde el año 1806. El día 24 del mes de febrero de ese año le escribe una carta a su madre en la que expresa la conveniencia de pasar dos años lejos de Inglaterra, habida cuenta del bajo nivel existente en las universidades inglesas, en concreto en Cambridge, que era donde Byron estaba matriculado. La verdad es que cuesta imaginarse al poeta romántico asistiendo a las clases mañaneras y escribiendo los ensayos imprescindibles para obtener el título de licenciado en Artes.

Habría sido lo más normal que el *grand tour* que el poeta inglés emprendería tres años más tarde recorriese Francia, Italia, parte de Alemania, Suiza y los Países Bajos. No fue el caso, pues, inclinado por temperamento hacia lo exótico y raro, prefirió comenzar el viaje por la ruta del Mediterráneo Oriental, para lo cual se vio obligado a recorrer antes Portugal y España.

El Byron que está a punto de empezar su periplo tiene veintiún años, ya ha ocupado el escaño que le pertenece en la Cámara de los Comunes y ha publicado su primer libro de versos, *Hours of Idleness* (Horas de ocio) que fue duramente atacado por la crítica, lo que provocó un poema satírico, *English Bards and Scott Reviewers* (Bardos ingleses y críticos escoceses). Además, ha escrito algunos poemas breves entre los que destaca *When we two parted* (Cuando los dos nos separamos):



LORD BYRON CON UNIFORME ALBANÉS.

*When we two parted
In silence and tears,
Half broken-hearted
To sever for years,
Pale grew the cheek and cold,
Colder thy kiss;*

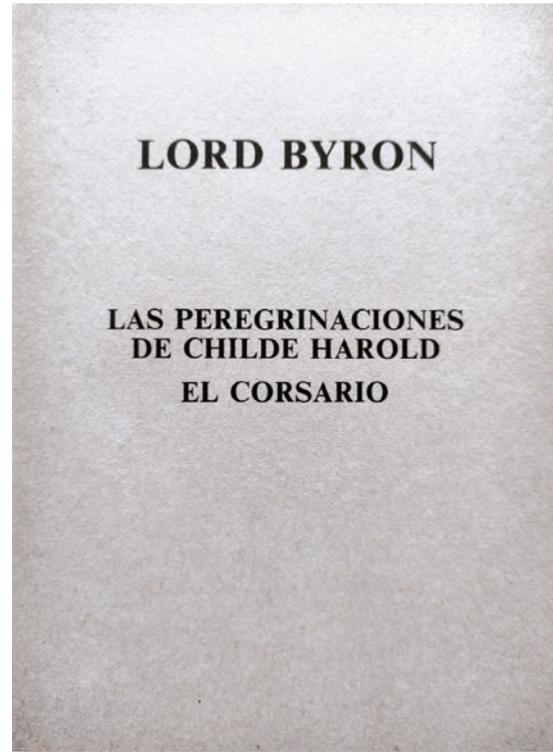
*Truly that hour foretold
Sorrow to this.....*

Cuando nos separamos
en silencio y con lágrimas,
el corazón maltrecho
al distanciarnos durante años,
frías y pálidas tus mejillas se tornaron
más frío tu beso;

en verdad aquel momento
presagiaba un gran dolor.

Desde el punto de vista de las generaciones, Byron pertenece a la segunda oleada de románticos ingleses. En 1798 Wordsworth y Coleridge, miembros de la primera, publican *Baladas líricas*, pequeño volumen que inició el Romanticismo propiamente dicho en la poesía británica, pues aunque ya se vislumbraban en ella aspectos románticos desde muchos años antes, en esas baladas se encuentra un estilo y una inspiración peculiares, que, aunque con indudable base tradicional, renuevan el gusto de los poetas ingleses, con influencia luego en toda Europa. El nombre de Byron suele aparecer en las historias de la literatura junto al de Shelley y al de Keats, sucesores de los lakistas arriba mencionados. Estos vivieron junto a los lagos del Noroeste de Inglaterra, en la zona conocida como Lake District, inspirándose en los encantos de la naturaleza.

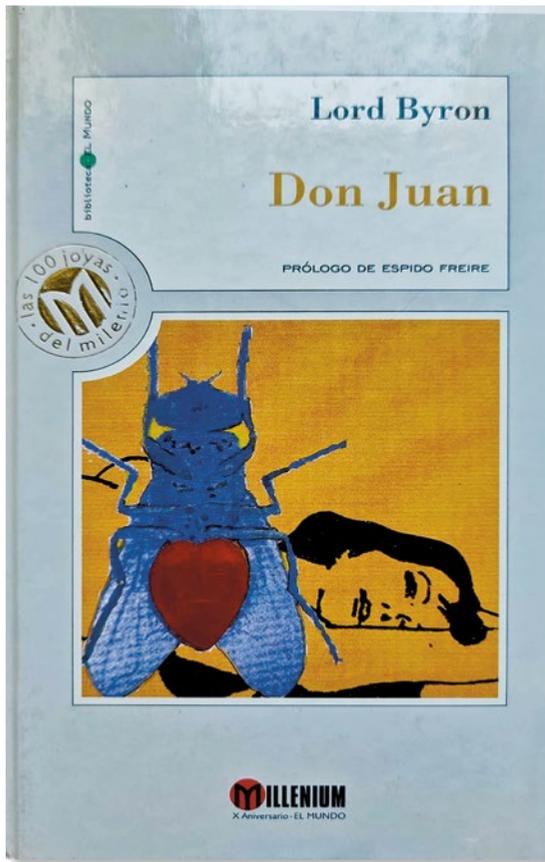
En el triunvirato Shelley-Keats-Byron es este último no solo el más conocido como un poeta británico de gran talento, sino también una personalidad cuya actitud vital representó un símbo-



LORD BYRON. LAS PEREGRINACIONES DE CHILDE HAROLD.

lo de insospechada fuerza y poder de sugestión en la Europa de su tiempo. Por todo ello dirá de él Goethe, admirador suyo sin reserva: «Es el genio más grande del siglo. No es antiguo ni moderno; es el presente». Otro gran admirador suyo será el filósofo Bertrand Russell, quien en su *Historia de la Filosofía* le dedica al poeta inglés un capítulo titulado Byron. Todo ello demuestra que su figura trasciende lo meramente literario. No olvidemos que fue en el continente europeo donde su obra tuvo más influencia. Russell llega a afirmar: «Para muchos de nosotros, sus versos parecen con frecuencia pobres, y su sentimiento a menudo estridente...Pero su manera de sentir y su actitud frente la vida se transmitieron y desarrollaron hasta tener tal difusión que fueron factores de los grandes acontecimientos».

Hay tres obras en las que podemos rastrear las aventuras de Byron en España, habida cuenta de que sus memorias fueron destruidas por inicia-



LORD BYRON. *DON JUAN*
(CON PRÓLOGO DE ESPIDO FREIRE).

tiva de su editor Murray. Éste se deshizo de ellas por miedo a las posibles represalias por parte de personas a las que Byron probablemente no trata demasiado bien en sus escritos. Las tres obras son: *Las peregrinaciones de Childe Harold*, *Don Juan* y, por supuesto, el *Epistolario*. Las dos primeras parecen ser en cierto modo obras autobiográfica.

II

El 11 de junio de 1809 Byron parte de Londres en dirección a Falmouth, allí se reunirá con su amigo Hobhouse. Allí también embarcarán en el paquebote 'Princess Elizabeth' en dirección a Lisboa a donde llegará el 7 de julio. Byron elogiará la capital, así como también tendrá palabras de alabanza para Sintra.

Tras su estancia en Lisboa donde fue feliz porque, como él dice, le encantan las naranjas y puede hablar en latín con los monjes, aunque sea con deficiencias y lleva además una intensa vida social. No le pasarán desapercibidos los juramentos que oye allí y que le suenan algo así como: *carracho*. Sin duda se refiere a uno de los términos más repetidos en gallego: *carallo*; y que es el equivalente del término inglés (o eso asegura Byron) *damn* («maldito») aunque equivale más bien a «carajo» (castellano), «cazzo» (italiano), «caralho» (portugués). No nos ahorrará todo tipo de detalles hasta el de sus excursiones en burro o su diarrea crónica o que le pican los mosquitos. Pero todas las incomodidades se superarán por abandonar su país nativo que está deseando perder de vista y porque: «Comfort must not be expected by folks that go a pleasuring» (No deben esperar comodidades aquellos que van a divertirse por el mundo). Se trata pues de un requisito importante con el que debe contar el viajero: estar dispuesto a soportar las peripecias que surjan durante el viaje con el mejor ánimo posible. Porque de alguna manera el viaje está unido a la aventura, a la posibilidad de que acontezcan avatares. Así a los extranjeros que se arriesgaban a visitar España, lo que equivalía casi a venir a Andalucía, se les aconsejaba en ocasiones que portasen algún objeto de valor para entregar al posible bandolero que asolaba los parajes por donde los esforzados viajeros pasaban. Así nos lo hará saber Byron:

«How merrily we lives that travellers be!
—if we had food and raiment. But in sober
sadness, anything is better than England,
and I am infinitely amused with my pilgrim-
age as far as it has gone.»

«¡Qué contentos viviríamos siendo viajeros!, si tuviésemos comida e indumentos. Pero imbuidos de una sobria tristeza, afirmo que cualquier cosa es mejor que Inglaterra y que por ahora, me siento infinitamente feliz en mi peregrinación.»

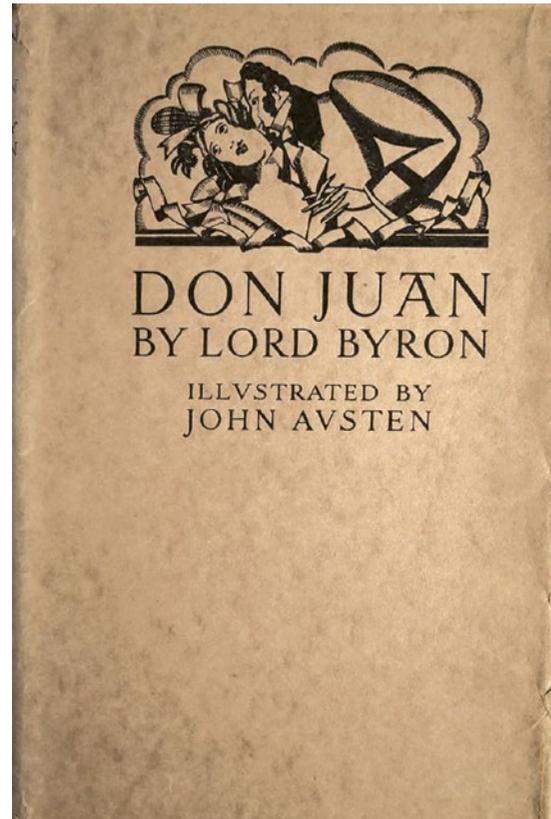
Byron nos irá desvelando todo lo que ve. Ése es otro de los requisitos indispensables para el viajero (que no turista) y es que se tome la molestia de dejar testimonio escrito de lo que va viendo, de lo vivido, de lo que le sobreviene de forma que nos haga sentir las angustias a las que se va enfrentando. No olvidemos que estamos a comienzos del siglo XIX con unas comunicaciones muy primitivas, con unos carruajes para desplazarse adecuados para la época, pero totalmente en desuso hoy en día, con unas posadas inmundas en muchos casos, con unas comidas en las que predominaba el aceite, cosa que espantaba especialmente a los ingleses que no utilizaban este condimento. Frecuentemente escribían que en España todo olía a ajo y a aceite.

Byron tiene sentimientos encontrados con respecto a Portugal afirmando que hay bellas iglesias y conventos, pero también sucias callejuelas y aún más sucios habitantes. Ese comentario tan despectivo tal vez se deba a que Byron requirió a una muchacha y su acompañante le propinó un puñetazo¹. Debió de dolerle el golpe que le dieron en Lisboa; sin embargo, habla maravillas de Sintra a la que califica como «el enclave más hermoso de Europa».

Sabido es que Byron fue un consumado nadador. Por ello no se pudo resistir a la tentación de cruzar a nado el Tajo y lo hace de un tirón. Era pues tan buen nadador que incluso cruzaría más tarde el Helesponto. La travesía desde Lisboa antigua hasta la Torre de Belén le llevó casi dos horas. Asegura su amigo Hobhouse en su diario que, aunque no fuera tan celebrada, esta aventura deportiva resultó más peligrosa que la realizada en el Helesponto.

El 20 de julio partieron de Lisboa e hicieron noche en Aldea Gallega, dispuestos a emprender la marcha al día siguiente. De todos es sabido que España estaba entonces inmersa en una guerra contra el francés lo cual no hacía sino aumentar el interés de los dos jóvenes británicos. Más tarde atraviesan Sierra Morena por el puerto de las Marismas.

Llegan a Sevilla. En una carta a su amigo Francis Hodgson (6 de agosto de 1809) dice: «Los



LORD BYRON. *DON JUAN*
(ILUSTRADO POR JOHN AUSTEN).

caballos son excelentes: hemos recorrido 70 millas (112 km) diarias. Huevos, vino y camas duras es todo lo que hemos podido encontrar, sin embargo, me siento mejor que en Inglaterra. Sevilla es una ciudad bonita, y Sierra Morena, parte de la cual atravesamos, es una cordillera enorme».

Una vez en la ciudad se encuentran con una urbe engalanada y plena de euforia. Le describe a su madre sus limpias y serpenteantes calles, la catedral² y la magnífica Giralda, pero sobre todo se extenderá en los comentarios sobre la mujer española. Merece la pena detenerse un poco para ver la descripción que Byron hace de la capital andaluza y de la aventura amorosa que allí tuvo lugar. Siempre nos quedará la duda de si nuestro protagonista fue o no sincero, si magnificaba un tanto los hechos o simplemente era un fanfarrón que alardeaba de sus conquistas,

algo que un caballero de verdad nunca haría. Así lo cuenta en una carta a su madre, fechada el 11 de agosto de 1809:³

«Nos alojamos en la casa de dos damas solteras, dueñas de seis casas en Sevilla, hecho que me proporcionaría una curiosa visión de las costumbres españolas. Ambas son mujeres de carácter, siendo la mayor una mujer refinada y la más joven, aunque hermosa, carece de la bonita figura de Dña. Josefa. Su trato afable, algo que abunda por estos parajes, me sorprendió gratamente; y, tras una observación más detallada, me doy cuenta de que el recato no es la característica principal de las damas españolas, que son, por lo general, muy hermosas, con grandes ojos negros y figuras muy esbeltas. La mayor le dedicó a tu *indigno* hijo una atención muy especial abrazándolo con gran ternura al despedirse (estuve allí solo tres días), tras cortar un mechón de mi cabello, hizo ella lo propio con el suyo de casi un metro de longitud que te enviaré y que confío lo guardes hasta mi regreso. Sus últimas palabras fueron “¡Adiós tu hermoso! Me gustó mucho — Adieu, you pretty fellow! You please me much⁴.” Me ofreció compartir su habitación, pero mi *honor* me impidió aceptar. Ella se rio y me dijo que yo debía de tener una *amante* inglesa, y añadió que iba contraer matrimonio con un oficial español.»

Este hecho que puede tratarse de un malentendido, o de alguna fantasía tan propia de un romántico, viene corroborado por Hobhouse, quien dice que partieron «después de besar a la patrona y a su hermana, una de las cuales le preguntó a Lord Byron por qué no había acudido a su lecho a las dos de la madrugada, de acuerdo con la invitación».

La versión que da la biógrafa Fiona McCarthy varía ligeramente: «Byron y Hobhouse, gracias a la mediación del cónsul británico, se alojaron con dos señoritas, Doña Josefa Beltrán y su hermana menor. Para su sorpresa los cuatro

durmieron en la misma habitación... La dama le reprochó que no aceptara su sugerencia de acostarse en su cama a las dos de la madrugada.»

Dicha versión se acerca más a la de Hobhouse sobre la despedida. No se sabe si hicieron un *menage à quatre* o si hubo algún que otro movimiento nocturno. En cualquier caso, el desparpajo del que hacían gala las damas españolas les causó a los dos ingleses bastante sorpresa, aunque tal vez todo se tratara de algún malentendido propio de culturas diferentes.

Desde luego el impacto que les causó Sevilla fue más allá de la mera admiración por sus mujeres, pues, como él mismo sugiere, es muy posible que surgiera allí la idea de escribir el más famoso de sus grandes poemas —*Don Juan*— probablemente después de haber presenciado alguna representación teatral del famoso burlador en su auténtico ambiente sevillano. La realidad es que en el primer canto del *Don Juan* se refiere al nacimiento de éste en Sevilla, famosa, dice, «por sus naranjas y sus mujeres». Cita el proverbio «Quien no ha visto Sevilla, no ha visto maravilla»:

«Who has not seen it it will be much to pity,
So says the proverb —and I quite agree;

Of all the Spanish towns is none more pretty,
Cadiz perhaps —but that you soon may see;

Don Juan's parents lived beside the river, A
noble stream, and call the Guadalquivir.»

«Quien no ha visto Sevilla, no ha visto
maravilla eso dice el proverbio y estoy muy
de acuerdo;

de todas las ciudades españolas ninguna
la supera; tal vez Cádiz, lo cual pronto
comprobarás;

los padres de don Juan vivían junto al río, un
hermoso río al que llaman Guadalquivir.»



SEVILLA EN EL SIGLO XIX.

Tras dejar Sevilla el día 28 se dirigen a Cádiz en dos coches de caballos, y tras atravesar pintorescos pueblos deciden pasar la noche en la posada El León de oro, de Utrera. Al día siguiente de madrugada se encaminaron a Jerez de la Frontera. Allí se encontraron con el señor Gordon, bodeguero escocés, pariente de su madre, que los atenderá amablemente llevándolos a sus bodegas donde dieron buena cuenta de sus magníficos caldos. Tras su estancia allí, Byron y su grupo prosiguieron su camino hasta el bullicioso Puerto de Santa María. Allí embarcarán en dirección a Cádiz. La ciudad les cautivó desde su llegada: «Cádiz, dulce Cádiz es la ciudad más encantadora que jamás haya visto», comentará en una carta a su madre.

A la hora de comparar ambas ciudades, Byron al parecer se decantará por Cádiz, como nos recuerda él mismo en el primer canto de *Childe Harold*, estrofa LXV:

«Fair is proud seville; let her country boast
Her strength, her wealth, her site of ancient days,
But Cadiz, rising on the distant coast,
Calls for a sweeter, though ignoble praise.»

«Hermosa es la orgullosa Sevilla; que su
tierra presume de su fuerza, de su riqueza,
y de su pasado, pero Cádiz que se yergue
en la lejana costa, reclama las más dulces
aunque inmerecidas alabanzas.»

Allí residirán «las mujeres más bellas de España» como le dice a su madre en la carta del 11 de agosto. Como corresponde a un dandi como era Byron, éste no permanecerá pasivo ante tal reclamo, así que se enfrenta a nueva aventura amorosa, protagonizada esta vez por Carmen Córdoba que se brinda a darle lecciones de español⁵. A ellas responderá el aristócrata inglés con lecciones de amor. Con ella y su familia va al teatro, a bailes y a conciertos. Invitado por el

gobernador, presencia una corrida de toros en el Puerto de Santa María. El espectáculo le desagrada, pero lo narra magistralmente en las estancias 71-80 del *Childe Harold*, descripción que recuerda a las de Ernest Hemingway, otro hispanófilo que se vio fascinado por el tema de los toros. El colorido y los pormenores de la corrida le impresionaron vivamente. En la estrofa 71 retrata a los asistentes que se desplazan —según Byron— y desde la iglesia corren en tropel a la plaza: «Luego se dirigen a un circo abarrotado:/ jóvenes, viejos de alta y baja posición/ comparten de inmediato la misma diversión.» Empieza la lidia: «Mucho antes de que suene la primera nota de los clarines/ no queda ni un asiento libre para los rezagados.» Se hace el silencio y aparecen cuatro jinetes profusamente adornados. En el centro hace su aparición el protagonista principal, engalanado con un vistoso traje de luces de dudoso gusto. Faena de capa, suenan los tres toques de clarín que anuncian el cambio de suerte. Hay expectación entre el público, aparecen los picadores. En la estrofa 76 se centra en el toro: «El morlaco echa espuma por la boca... mana abundante sangre por sus costados desgarrados.» El poeta inglés mostrará compasión por el toro pues no puede escapar, se agita enfurecido por las heridas; sobre él cae una lluvia de estoques, los rejonos se suceden por doquier. Después se centrará en el caballo: «Uno de los caballos permanece muerto en la arena.» En las estancias 78 y 79 asistimos a la muerte del toro: «Agotado, sangrando, sin aliento, bravo hasta el final, En el centro del ruedo mantienen al toro a raya,/ pases de capa, banderillas colgantes y rejonos en el lomo, / entonces los matadores lo rodean, lo aturden agitando la muleta roja...» Por fin colapsa el morlaco:

«He stops —he starts— disdainful to decline:
Slowly he falls, amidst triumphant cries,
Without a groan, without a struggle dies.»

«Él se detiene —arranca— negándose a caer:
se cae lentamente, rodeado de ritos de aclamación,
sin un lamento ni lucha, muere.»

Describe con habilidad el momento en el que el torero entra a matar:

«Where his vast neck just mingles with
the spine Sheathed in his form the deadly
weapon lies.»

«Donde su poderoso cuello se funde con el
lomo en su cuerpo se hunde la mortífera
espada.»

No tardarán en aparecer cuatro mulas que se llevan arrastrando al astado muerto. Como señala el profesor Pujals las escenas de toros «tienen el mérito de ser posiblemente la primera interpretación de una corrida de toros desarrollado por un extranjero de forma poética».

Pero detengámonos en la segunda aventura antes mencionada de la que fue protagonista una gaditana, la señorita Córdoba, hija del almirante Córdoba, que estaba al mando de una flota española. Un día antes de que Byron partiese para Gibraltar, es invitado a la ópera en la ciudad. Todo esto lo contará desde Gibraltar el aristócrata inglés en la famosa carta a su madre del día 11 de agosto de 1809. Escribirá el poeta sobre la señorita Córdoba en estos términos:

«The girl is very pretty, in the Spanish style;
in my opinion, by no means inferior to the
English in charms, and certainly superior in
fascination. Long black hair, dark languishing
eyes, clear olive complexion and forms more
graceful in motion that can be conceived by
an Englishman used to the drowsy, listless
air of his country women, added to the most
becoming dress, and, at the same time, the
most decent in the world, render a Spanish
beauty irresistible.»

«La muchacha, que es muy hermosa, con ese
aire tan español; en mi opinión, no desmerece
de los encantos de las inglesas, y resultan
con mucho más fascinantes. Poseen un largo
cabello negro, una tez aceitunada clara»

y se mueven con más garbo de lo que pueda imaginarse un inglés, acostumbrado a la sosería, languidez y falta de donaire de sus compatriotas; además, esa forma elegante de vestir, unida a un mayor recato, hace que la belleza española sea irresistible.»

Tras describir a la hermosa muchacha pasa a hacer unos comentarios que producen cierta sorpresa. Así pues, describe el ambiente en la ópera, escenario seguramente de una gran actividad social con miradas y gestos de lo más jugoso:

«I beg leave to observe that intrigue here is the business of life; when a woman marries she throws off all restraint, but I believe their conduct is chaste enough before. If you make a proposal, which in England would bring a box on the ear from the meekest of virgins, to a Spanish girl, she thanks you for the honour you intend her, and replies: “Wait till I am married, and I shall be too happy”. This is literally and strictly true.»

«Me permito observar que la intriga amorosa forma aquí parte de la vida; cuando una mujer se casa se libera de toda atadura; sin embargo, creo que su comportamiento antes de contraer matrimonio es honesto. Cuando en Inglaterra se le hace una proposición no decente a una mujer, te arriesgas a recibir una bofetada, por el contrario, en España una muchacha te agradece el honor que le dispensas, y te contesta: —“Espera hasta que me case, y estaré encantada de aceptar”. Lo cual es lisa y llanamente, verdad.»

Esta forma de expresarse provocará comentarios como los que hace el profesor Pujals: «La juventud, su imaginación romántica, alguna oportunidad y posibles malentendidos, hicieron formular a Byron opiniones desconcertantes y a veces contradictorias de las españolas (...) Yo no sé qué pensar del párrafo en que Byron juzga tan superficialmente a la mujer casada español

la, y desconozco cuáles fueron sus razones para opinar así.»⁶

El siguiente testimonio, muy crítico con las observaciones del aristócrata inglés acerca de las damas españolas, pertenece a Emilio Castelar: «Pero siento en el alma que viera nuestras costumbres tan de ligero...Cádiz le ha inspirado algunas bellísimas estrofas. Mas ¿por qué Byron, que ha visto con una tan clara perfección el valor de los españoles, no ha visto también la virtud de las españolas? (...) Un viajero pasa algunos días por una extranjera ciudad, tiene fáciles placeres, encuentra el vicio en la superficie, y generaliza sus emociones. Así me explico la injusticia de Byron y las duras frases con que marca ligeramente a las mujeres de Cádiz. Y sin embargo, si entra en aquellos hogares, y ve los tesoros de ternura, de pasión unida a la fidelidad más austera ¡cuán otra hubiera sido su ideal!»⁷

Podríamos deducir por el testimonio de Byron en relación a la aventura tanto con las hermanas Beltrán en Sevilla como con la señorita Córdoba que las damas españolas eran más liberales que las inglesas. Sin embargo, Carmen Martín Gaité matiza afirmando que «la ambigüedad era una de las reglas del juego, de forma que, según las apariencias, los galanes nunca traspasaban las reglas del amor platónico». Había pues un código bastante estricto por el que las damas recurrían al coqueteo, pero generalmente después de casarse.

En cualquier caso, la imagen de la muchacha de Cádiz, aparece retratada en *The Girl of Cadiz*, poema escrito en 1809, que en el manuscrito original de *Childe Harold* entraba a continuación de la estancia 84 del Canto I:

«Oh never talk to me
Of Northern climes and British ladies;
It has not been your lot to see, Like me,
the lovely girl of Cadiz.»

«Oh, nunca más me hables
del clima norteño ni de las damas británicas;
pues no has tenido la fortuna de ver, como yo,
a la encantadora muchacha de Cádiz.»

La despedida de la ciudad y de España resulta muy emotiva, aunque su intención de volver nunca se cumplirá: «Volveré a España antes de regresar a Inglaterra, porque estoy enamorado de este país»⁸. Y en la estrofa 85 del *Childe Harold* lo hace en su adiós a Cádiz: «Adieu, fair Cadiz! Yea, a long adieu! Who may forget how well thy walls have stood? When all were changing, thou alone wert true.» («¡Adiós, hermosa Cádiz! Sí, un largo adiós / Quién podría olvidar cómo han resistido tus murallas. / Cuando todos se rindieron, sólo tú permaneciste fiel»). Recordando seguramente su salida de Inglaterra, Byron hace exclamar a su protagonista Don Juan en la estancia 18 del segundo Canto:

«Farewell, my Spain! A long farewell!» he cried, «Perhaps I may revisit thee no more, But die, as many an exiled heart heath died, Of its own thirst to see again thy shore.»

«¡Adiós, España mía; un largo adiós!» exclamó, «Quizás no volveré a verte jamás y moriré, como otros tantos corazones exiliados, sediento de ver de nuevo tus orillas.»

El viaje continuará tras su visita a España, el *gran tour* se prolongará hasta Atenas, pasando por Cerdeña, Malta, Patras y Delfos. En marzo de 1810 Byron y Hobhouse se embarcan con destino a Esmirna y un mes más tarde vuelven a embarcar hacia Constantinopla. Durante el viaje visitan Troya y Byron cruza a nado el Helesponto.

Buena prueba de la influencia de Byron en los escritores españoles de la época es la anécdota en la que el periodista Benoist-Méchin le pregunta a Unamuno que acaba de ser liberado de la cárcel, bajo la dictadura de Primo de Rivera, que qué ha estado leyendo y éste le contesta: «He leído lo esencial: Byron». ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 Dicho altercado es recogido por algunos eruditos portugueses, señalando que ocurrió a la salida del teatro San Carlos de Lisboa una noche en 1809. El historiador Alexandre Herculano relata el momento en el que Lord Byron fue golpeado por un marido celoso con cuya mujer había estado el poeta flirteando. Vid. *Lord Byron's First Pilgrimage*, William A. Borst, Yale Univ. Press, 1948. Pág. 9.
- 2 «Sin embargo, prefiero la catedral gótica de Sevilla a la nuestra de San Pablo, a la de santa Sofía y a cualquier otro edificio religioso que haya visto jamás». Curiosamente no hace mención alguna del Alcázar.
- 3 We lodged in the house of two unmarried ladies, who possess 6 houses in Seville, and gave me a curious specimen of Spanish manners. They are women of character, and the eldest a fine woman, the youngest pretty, but not so good a figure as donna Josepha. The freedom of manner which is general here astonished me not a little; and in the course of further observation I find that reserve is not the characteristic of the Spanish belles, who are in general, very handsome, with large black eyes and very fine forms. The eldest honoured your *unworthy* son very particular attention, embracing him with great tenderness at parting (I was there but 3 days), after cutting a lock of his hair, and presenting him with one of her own, about 3 feet in length, which I send, and beg you will retain till my return. Her last words were, Adios, tu hermoso! Me gustó mucho. She offered a share of her apartment which my *virtue* induced me to decline; she laughed and said I had some English *amante*, and added that she was going to be married to an officer in the Spanish army.
- 4 El error de Byron, que no conocía el español, reside en la transcripción que él hace de la frase que le dice Josefa Beltrán. Hoy en día seguramente se expresaría en inglés con un 'I like you very much'. Nuestro antiguo profesor Esteban Pujals contaba la anécdota de que efectivamente dicho mechón de ella existe aún y es propiedad de la editorial Murray. Este curioso intercambio capilar no debería llevarnos a pensar que las damas españolas de la época eran tan permisivas. Eso afirma la profesora Blanca Krauel en su libro sobre viajeros británicos en Andalucía *De Christopher Hervey a Richard Ford*, [1760-1845], págs. 329-332.
- 5 Siempre fue Byron un buen aficionado a aprender las lenguas de los países por los que pasaba, así lo atestigua su pasión por el armenio, por el portugués, el italiano... Debía tener buen oído como poeta que era y por ello introduce términos en algunas de estas lenguas mencionadas.
- 6 *Lord Byron en España*, Ed. Alhambra, 1982, págs. 17 y 18.
- 7 *Vida de Lord Byron*, Emilio Castelar, Ed. América, Madrid 1920.
- 8 Carta de Byron a Francis Hodgson. Gibraltar, 6 de agosto de 1809.

MÚSICA, UN UNIVERSO EN SEIS LETRAS

Fernando Pérez Ruano*

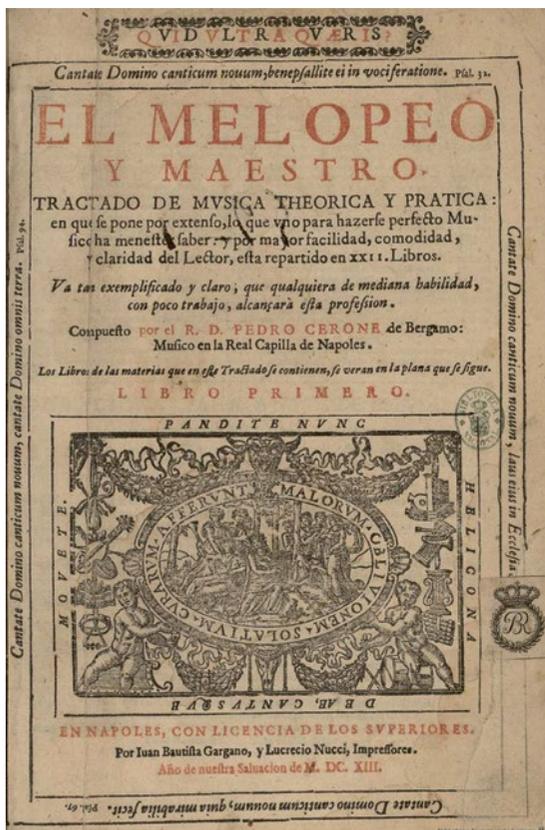
La temática del presente artículo es de muy versátil enfoque y ha experimentado cierta transformación desde su primigenio pensamiento a su actual redacción. Es mi intención desarrollar una serie de ideas a través de las cuales nos situemos ante el hecho musical no como espectadores destinatarios del mismo sino como pensadores que se interrogan y especulan constantemente sobre él. Es, por tanto, mi objetivo invitarles a la reflexión desde cada una de sus diferentes perspectivas que como personas y como seres humanos puedan tener sobre el fenómeno musical emplazándonos como observadores de nosotros mismos, de nuestra historia o de la historia, en general, y de la historia de las músicas —si esto fuera posible—, en particular, pues solo así podremos objetivar el contenido de un mero fenómeno físico, el sonido, cuya secuenciación horizontal (la melodía) y vertical (la armonía), desarrollada bajo parámetros de periodicidad (el ritmo), queda convertido en expresión artística, en fenómeno connatural al hombre, en lenguaje de expresión abstracta (sobre todo si la música es instrumental), en medio de comunicación y de expresión personal y colectiva, en marco de identidad e idiosincrasia de los pueblos y, entre otras muchas cosas, en producto de consumo y, por tanto, en materia comercial.

Si fuéramos deshojando la margarita de cada una de las variables mencionadas, nos encontraríamos ante diferentes cosmos o microcosmos que, aunque han sido estudiados desde diferentes ámbitos y la historia de la música y la musicología lo han analizado generosamente en unos casos, en otros, aún queda mucho por hacer.

Intentaré, en la medida de lo posible, llevar a cabo una redacción en la que la terminología

musical no limite la comprensión y el entendimiento de estas reflexiones y, de antemano, declaro mi propósito de no acudir a estudios científicos resaltando los progresos alcanzados con la investigación en esta materia, como tampoco abordaré aspectos cognitivos ni haré alusión a la más elemental función mnemotécnica de la música; prescindiré de elementos relacionados con especialidades concretas como la musicoterapia y sus diversas ramificaciones y no fundamentaré mis consideraciones en trabajos de otros autores referenciando después una bibliografía concreta. Intuyo, una vez expresadas las precedentes acotaciones que me autoimpongo en aras de una mayor accesibilidad y comprensión de este ensayo, por un lado, y de una genuina meditación personal por otro, que estas condicionarán mis posibilidades de exposición y de expresión, pero espero, a su vez, que contribuyan, como decía al principio, a la reflexión desde cada una de sus diferentes perspectivas y a situarnos como espectadores de nosotros mismos ante el hecho musical.

Grosso modo, podríamos decir que, con diferente grado de profundidad según nuestra propia inquietud, estudio y afición, conocemos las músicas más representativas del repertorio clásico o las de nuestro entorno social y/o geográfico, e, incluso, las de otras latitudes de nuestro planeta, pero... ¿conocemos bien sus intrínsecas características?, ¿cuáles fueron los fenómenos histórico-sociales que las conformaron tal y como se nos presentan ahora?, ¿son comparables como fenómenos sonoros sin ser despojados de su cultura y contextos originarios? Estos pocos interrogantes bastan para darnos cuenta de que nuestro saber musical es claramente insuficiente y, a la vez, tomar conciencia de la colosal preten-



PORTADA DE LA EDICIÓN FACSIMIL DEL LIBRO *EL MELOPEO Y MAESTRO. TRACTADO DE MÚSICA THEORICA Y PRÁCTICA DE PEDRO CERONE DE BERGAMO* (NÁPOLES, 1613). OBRA ENCICLOPÉDICA EN DOS VOLÚMENES QUE FUE, EN SU DÍA, EL MÁS AMPLIO COMPENDIO DE TODA LA TRATADÍSTICA MUSICAL DE SU TIEMPO REALIZADA POR UN SOLO AUTOR; LIBRO DE REFERENCIA HOY EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA. BN R/9274.

sión que supone intentar abordar un fenómeno tan enormemente heterogéneo.

La música, como expresión efímera, se produce en el tiempo, se desarrolla en él y necesita a su vez de este para presentar, desde su condición transitoria e irrepetible, su estructura y contenido, manifestados estos a través de los sonidos o, lo que es lo mismo, a través de fenómenos físicos que, igualmente, son interpretados (repcionados) desde la sensibilidad, el gusto personal y curiosidad o conocimiento del oyente destinatario, parámetros que, naturalmente, hacen que una sola obra o una misma realidad sonora tenga diferentes interpretaciones y aún muchas más distintas percepciones.

Nosotros, como habitantes del mundo occidental, somos consecuencia del contexto en el que hemos nacido y vivido y, por ende, de su historia, tradiciones y desarrollo, entre otros mu-

chos factores. Musicalmente tenemos unos referentes históricos y una evolución que ha dotado a la música, como medio de expresión artística, de las características que le son propias en cada periodo de la historia dando lugar, en cada momento, a la aparición de los géneros, formas y estilos que hoy conforman nuestro repertorio de música de concierto; pero al igual que esta no tuvo la misma importancia y evolución en todos los países de la vieja Europa ni en todos los marcos laicos o religiosos, tampoco tuvo la misma recepción por los ciudadanos de cada lugar, hecho que condicionó su evolución en muchos casos y, naturalmente, el desarrollo cultural en materia musical de los pueblos.

En el ámbito de la música de concierto, el lenguaje de la música es, por sus propias características, una expresión de selectivo entendimiento pues sus múltiples parámetros constitutivos así lo demandan; no igual es su goce y disfrute, aspectos estos puramente subjetivos, aunque puedan estar o no directamente relacionados con la formación y el conocimiento que se posea. «Saber música» y/o «saber de música» no son conceptos sinónimos ni tampoco diametralmente opuestos, sino que podrían ser considerados como expresiones semánticamente parecidas de un conocimiento cuya realidad objetiva y subjetiva es independiente, pero en buena medida, complementaria.

Si estableciéramos tres grandes estadios de relación con el arte musical, podríamos decir que un estudiante basa su formación en el desarrollo de destrezas y habilidades que le permitan abordar el estudio de diversos repertorios de distintos autores, épocas y estilos que hayan sido escritos a lo largo de la historia para su instrumento, incluyendo los autores contemporáneos y los de su tiempo, adquiriendo técnica y conocimiento para su interpretación con el fin de alcanzar el deseado estatus profesional. Un melómano toma la música como una cuestión casi vital en su existencia dada la pasión que siente por ella y el deseo de su audición y de su conocimiento en general. Y un aficiona-

do disfruta de la música en mayor o menor grado dependiendo de su gusto y preferencia ante el estilo, género, época o forma musical que escuche. En este ámbito de la relación con el mundo sonoro conviene también recordar que todo hecho musical comporta la necesidad de, al menos, dos actores intervinientes: el emisor o intérprete y el receptor u oyente. No me olvido del artista creador, el compositor, aunque este no siempre existe como tal en las músicas de transmisión oral, ni tampoco del confluente núcleo que puedan configurar emisor y receptor en sí mismo.

Volviendo a consideraciones de carácter más global, hoy podemos afirmar que cada pueblo, en general, y cada comunidad social, en particular, posee características que le dotan de la idiosincrasia social y cultural que los define e identifica, siendo la música, normalmente, uno de esos factores (a veces muy significativo) que, a su vez, está bastante determinado por caracteres propios del colectivo y por una amalgama de hechos subyacentes y colaterales que, si bien inicialmente son ajenos al hecho musical, posteriormente influyen y moldean el fenómeno acústico a la vez que condicionan y delimitan su expresión sonora fusionándose en una perfecta simbiosis de donde emerge su identidad musical.

La tecnología y los medios de comunicación posibilitaron, tiempo atrás, grandes progresos en la difusión de la música, primero, y en la generación de nuevas herramientas sonoras después. Toda una industria basada en ambos campos emergió con fuerza desde principios del pasado siglo XX acompañada, cómo no, de una terminología que, se mire como se mire y aunque susceptible de mejora, no hizo sino enriquecer el vocabulario musical universal ya existente. Ambos, medios de comunicación y tecnología aplicada a la música y a su difusión, desarrollaron y universalizaron el mundo sonoro y musical de manera extraordinaria hasta alcanzar las cotas de calidad y pluralidad actuales, además de la extensa globalización de la que hoy goza, ahora bien, bajo los parámetros de la



GRAMÓFONO. PRIMER MEDIO DE REPRODUCCIÓN SONORA EN UTILIZAR UN DISCO PLANO DE PIZARRA A 78 R.P.M.; LA FOTO REPRESENTA UN EJEMPLAR DE APROXIMADAMENTE 1910.

cuenta de resultados económicos sobre la que de alguna manera se originaron, factor nada descartable en nuestro pensamiento y reflexión sobre la música y el mundo sonoro.

Es obvio que los ámbitos esbozados hasta el momento nos conducen a espectros musicales bien diferentes: 1) la música compuesta e interpretada como expresión artística, dotada de características que la hacen más o menos perdurable en el tiempo y alejada de las corrientes y modas pasajeras; 2) las músicas propias de colectivos sociales que reflejan características de estos con las que a su vez se identifican; y 3) las músicas nacidas y dirigidas hacia el consumo como ocio y entretenimiento cuya renovación, tendencia y moda están de antemano delimitadas por los resultados de su comercialización, verdadero sello de identidad al que por su propia naturaleza obedecen, salvo excepciones. Así, pues, centraré mi disertación en el primero de



DETALLE DE VASO GRIEGO FECHADO ENTRE EL AÑO 400 Y EL 350 A. C. EN EL QUE LA FIGURA DE LA IZQUIERDA TOCA UN TÍMPANO O PANDERO Y LA FIGURA DE LA DERECHA UN AULÓS, IMPORTANTE Y CARACTERÍSTICO INSTRUMENTO ASOCIADO AL CULTO DE DIONISO. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

ellos, la música de concierto o de expresión artística, aunque de una manera un tanto sucinta y colateral esboce también pinceladas generalistas sobre los otros dos.

Lejos de simplificar el elemento musical en la discreta pseudo-clasificación mencionada, sustento el pensamiento reflexivo del fenómeno sonoro desde las perspectivas citadas para abordar ahora su universalidad desde su más elemental expresión: la emisión de unas frecuencias que son el producto de la vibración de unos cuerpos que han salido de su estado de reposo por una acción, normalmente externa, que les ha sacado de dicho estado de quietud y que surgen con una intensidad y una duración determinada y en las que también intervienen otros factores como el espacio acústico en el que se producen. Unas relaciones sonoras que son interpretadas por el oyente o los oyentes receptores y que, en cada caso, y según su propia condición, percibirán de una manera u otra.

Estos aspectos son comunes a los tres ámbitos musicales mencionados, los cuales, sin embargo, comportan universos sonoros muy distintos.

Todos los pueblos, culturas y civilizaciones han desarrollado, a lo largo de su historia, diferentes sistemas musicales dependiendo de sus tradiciones, creencias, estéticas, rituales y un largo etcétera de elementos que les son inherentes y que definen su propia relación con el mundo sonoro. Occidente no fue una excepción y el temperamento (sistema de afinación temperado o sistema musical occidental) se impuso al precedente sistema modal. Todos, en general, dieron lugar a verdaderos alfabetos musicales con estructuras sonoras diferentes entre sí y también distintos a nuestro sistema temperado si tomamos este como modelo o referencia.

Mientras que el temperamento dividió en doce sonidos equidistantes entre sí la distancia sonora de un intervalo de octava, espacio determinado por la relación numérica de las respectivas frecuencias de las notas o sonidos que lo forman, en el mundo árabe y en Oriente, por poner solo dos ejemplos muy evidentes, esta división es bien diferente. Esto dio lugar a la formación intrínseca de varios alfabetos sonoros que, fundamentados en la idiosincrasia de los pueblos, han perdurado a lo largo de los tiempos y coexisten hoy conformando una amalgama de lenguajes musicales que poco o nada tienen que ver entre sí, tanto por los sistemas de afinación que les son propios y sus concepciones estéticas ante el fenómeno musical, como por la instrumentación empleada en su ejecución (en la que, naturalmente, está incluida la voz humana) configurando genuinas señas de identidad cultural en cada caso. Los tres espectros musicales aludidos anteriormente están sujetos a estos devenires históricos que cada cultura desarrolló tiempo atrás y solo la música de concierto occidental, globalizada hoy como lenguaje sonoro universal, se extendió por todo el mundo constituyendo el «esperanto» musical que hoy es común a todos los pueblos y culturas del mundo civilizado.

La música, en su más amplia acepción, es un ente vivo sujeto a modificación, evolución, transformación y a un sinnúmero de variables que la hacen, *per se*, ser una expresión sujeta al propio movimiento y cambio que conlleva la vida misma. Dos ejemplos bien distintos pueden reafirmar mi aseveración: ¿suena hoy una sinfonía de Beethoven como sonaba en tiempos de su autor? Y, ¿son las actuales interpretaciones de las Cantigas de Alfonso X el Sabio una más o menos fiel reproducción de las que sonaron en el siglo XIII? En ambos casos la respuesta es no y por muy sencillas razones a pesar de la disparidad temporal (siglos XIX y XIII, respectivamente) de los ejemplos mencionados: la determinación del diapasón, los materiales de construcción y técnicas empleadas en la manufacturación de los instrumentos y los conceptos de los *tempi* son los principales patrones que determinaron en su día, y hoy también lo hacen, la realidad sonora de los dos ejemplos planteados. El mismo razonamiento podríamos hacer ahora desde la perspectiva receptora e interrogarnos si percibe hoy el oyente estas mismas referencias musicales mencionadas de igual manera que lo pudieron percibir los ciudadanos de sus respectivos momentos. La lógica consecuencia en modo de respuesta también sería que no, y no solo por la evidente diferencia del producto sonoro emitido en su contexto histórico sino por su propia contextualidad social y cultural y todas sus intrínsecas derivaciones en materia estética y receptora del fenómeno musical.

Ahora bien, llegados a este punto, deberíamos diferenciar entre el fenómeno sonoro intelectualizado y manipulado en su más elemental esencia en la búsqueda de fines concretos y el elemento sonoro no sujeto al tamiz del intelecto, a su vez, conductor y constructor de prototipos de sonidos determinados. Es evidente que esto nos conduce a dos grandes grupos de lenguajes sonoros definidos por el sistema de afinación utilizado y que, al mismo tiempo, quedarían insuficientemente discriminados según los parámetros empleados en sus versátiles formas de expresión sonora.



PIANO, VIOLÍN Y CELLO, INSTRUMENTOS EN LOS QUE SE HAN FUNDAMENTADO BUENA PARTE DE LOS REPERTORIOS DE MÚSICA DE CONCIERTO Y CON LOS QUE SE HAN COMPUESTO IMPORTANTES OBRAS DE MÚSICA DE CÁMARA EN LOS ÚLTIMOS SIGLOS.

Podríamos decir, pues, que los sistemas de afinación o lenguajes sonoros de las músicas del mundo han surgido de manera más o menos estereotipada en favor de un lenguaje musical identitario del pueblo o cultura en el que nacieron y cuyo desarrollo en el tiempo fue fruto de su propia evolución cultural y, lógicamente, diferente a otros. Rápidamente identificamos músicas de otras latitudes del planeta tanto por sus relaciones sonoras (interválica de sus notas) y secuenciación temporal como por el timbre de los instrumentos que les dan vida y constituyen señas de identidad cultural propias, pero no debemos pasar por alto las posibles variables que pueden presentar esos lenguajes y la consiguiente creación, deliberada o no, de otros «sub-lenguajes», y entiéndase este término como una denominación propia con la que pretendo clasificar otras formas de expresión musical a través de sus relaciones sonoras sustentadas en el sistema de afinación inicial.

En el ámbito de la música de concierto del mundo occidental esto tuvo un gran impacto y una gran evolución a la vez que también una buena dimensión y extensión, geográficamente



ESCRITURA NEUMÁTICA SOBRE TETRAGRAMA EN PERGAMINO DEL HIMNO A SAN JUAN BAUTISTA, GÉNESIS DEL NOMBRE DE LAS NOTAS MUSICALES, SIGLO XI.

hablando, en la música contemporánea, aunque no estaría de más intentar determinar o clarificar, al menos, este término: ¿música contemporánea por su proximidad temporal al momento actual?, ¿contemporánea por la utilización de lenguajes sonoros y recursos en emisión de sonidos no comunes a la vez que alejados de los elementos tradicionales de la denominada música tonal sustentada en el temperamento más consonante? O, ¿ambas a la vez?

Formuladas las concepciones semánticas de lo 'contemporáneo', que también podrían dar lugar a diferentes interpretaciones y posicionamientos estéticos y artísticos, permítanme plasmar aquí una clara y evidente muestra de cuanto digo tomando como modelo y referencia al compositor rumano György Ligeti, (Dicsöszentmárton, Transilvania, 1923 - Viena, 2006), que fue uno de los más influyentes del pasado siglo XX¹. A grandes rasgos podría decirse que en la música de Ligeti la textura e

interválica juegan un papel fundamental como expresión de la transformación de un pensamiento abstracto en uno concreto y en donde se plantea una metamorfosis de la forma musical en permanente juego con el dinamismo y el estatismo, el equilibrio y el desequilibrio. Dos creaciones de este autor me parecen altamente representativas de cuanto pretendo exponer en estos párrafos: *Atmosphères* [9], que fue compuesta en 1961 por encargo del Festival de Donaueschingen (Alemania), y *Ramifications* [10], creada en 1968 por encargo de la Fundación Koussevitzky (actualmente en EE.UU.). Sobre la primera hay que decir que desde su estreno la obra se convirtió en un hito, en una referencia de la música contemporánea. Está escrita para gran orquesta sin percusión en la que cada instrumento posee escritura propia y planteada sobre las modulaciones tímbricas logradas a través de planos y masas sonoras sin conexiones ni relaciones armónicas entre sí. Desde su inicial *cluster*², de aproximadamente cinco octavas de tesitura, hasta el final de la composición se plasman una sucesión de relaciones acústicas que se van transformando dando lugar a unas nuevas, y estas, a su vez, son el origen de otras sucesivas en un constante juego dinámico de incesante evolución. Todo un proceso de metamorfosis de polifonía atmosférica creada mediante superposición y sucesión de una nebulosa acústica de difícil discriminación constitutiva a través de la heterogénea masa orquestal que produce una sonoridad en permanente transformación, la que Ligeti obtiene a través de una escritura por capas sonoras y su micropolifonía³, principalmente, pero en la que no faltan tampoco el empleo de recursos técnicos y de vanguardia para alcanzar tal fin. La pieza se configura sobre un lenguaje absolutamente nuevo, pero a la vez, heredero de la Segunda Escuela de Viena y marcaría vanguardia en las generaciones de compositores nacidos tras la Segunda Guerra Mundial. En cuanto a la segunda, *Ramifications* [10], Ligeti hizo dos versiones, una para orquesta de cuerda, y otra, para doce instrumentos de cuerda.

En esta última, la formación instrumental se divide en dos partes con distinta afinación la una de la otra, lo cual produce una percepción sonora distorsionada y borrosa. Se trata de un discurso musical inusual, de un nuevo lenguaje y de una nueva expresión acústica interpretada esta desde la percepción auditiva. En el desarrollo de la obra se ponen de manifiesto espacios de sincronía y asincronía musical con el *cluster* como fenómeno acústico latente en buena parte de la partitura que se conforma y disuelve a través del propio juego que supone el singular discurso sonoro que desarrollan las dos secciones del conjunto instrumental. Las dos obras poseen recursos compositivos distintos a la vez que también planteamientos creadores diferentes, pero ambas perfectamente pueden ser ejemplo del sublenguaje sonoro aludido anteriormente al sustentar su discurso musical en el sistema occidental, aunque en la realidad supongan un lenguaje musical nuevo y propio de su autor e, incluso, diferente el de una y otra obra.

No debería pasar por alto en este marco en el que nos encontramos desde hace ya varios párrafos el concepto ‘fusión’ como sinónimo del mestizaje de sistemas musicales diferentes con los que se pretende la amalgama de sus rasgos más característicos y elementos propios de cada uno en pro de un nuevo lenguaje que, sin perder sus señas de identidad individuales, generan un incipiente sublenguaje inédito y también nuevos géneros musicales cuya pervivencia vendrá determinada, principalmente, por los propios medios que le dieron origen siendo más efímeros cuanto más comerciales y más perdurables cuanto de cruce y vinculación de cultura sean objeto. En mi opinión, esto es hoy mucho más utilizado en músicas de carácter comercial que en otros géneros y estilos, aunque no deberíamos dejar en el olvido aquellos lenguajes sonoros de tiempos pretéritos, surgidos como consecuencia de la sucesión de culturas en un mismo territorio y que han pervivido en el marco de las músicas de transmisión oral, aunque lógicamente moldeadas por el paso del tiempo y



ONDAS MARTENOT. INSTRUMENTO ELECTRÓNICO INVENTADO POR MAURICE LOUIS MARTENOT EN 1928 Y UTILIZADO EN EL MARCO DE LA MÚSICA DE CONCIERTO POR EL COMPOSITOR FRANCÉS OLIVIER MESSIAEN EN SU OBRA *SINFONÍA TURANGALILA*, ESTRENADA EN BOSTON (EE.UU.) EN DICIEMBRE DE 1949, BAJO LA DIRECCIÓN DE LEONARD BERNSTEIN AL FRENTE DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE BOSTON.

las sucesivas evoluciones y adecuaciones culturales de los pueblos.

Pero sea como fuere, y bien obedezcan a razones histórico-culturales o a factores de evolución e identitarios, la más amplia y plural expresión de alfabeto sonoro la encontramos en la denominada «microtonalidad», término este que podría definirse como la concepción de sonidos de identidad propia del fenómeno físico de cualquier frecuencia sonora producida sin el establecimiento previo de unas relaciones establecidas entre sí⁴. Así, pues, los doce sonidos de la escala cromática de nuestro sistema musical occidental se verían multiplicados y las ‘cromas’ o posibles puntos sonoros identificables y diferentes, comprendidos en un intervalo de octava de nuestro actual sistema temperado, serían sonidos independientes de entidad propia, lo que podría dar lugar —y, en mi opinión, así se produce— al más completo, en cuanto a pluralidad sonora se refiere, alfabeto musical del planeta. El lenguaje microtonal es actualmente cultivado tanto por colectivos de aún primitivas

normas de vida como por las vanguardias de las músicas de expresión artística. En los primeros, como incipiente medio de expresión musical, y en los segundos, como herramienta utilizada en la búsqueda de realidades sonoras de nuevo espectro auditivo en oposición al convencionalismo tradicional en el que la realidad musical de los pueblos basó su evolución y la consiguiente configuración de lenguajes que les dotaron de identidad artística y de los repertorios que abastecen su propia historia musical.

Parece obvio, llegados a este punto, poner de manifiesto la permanente renovación y búsqueda de nuevos lenguajes sonoros, en unos casos, y musicales, en otros, que la humanidad se ha afanado en buscar constantemente pues su evolución artística encuentra aquí una de sus fuentes de regeneración y vanguardia más significativa constituyendo tendencias y estilos y, entre otras cosas, delimitando periodos y caracterizándolos a la vez. Pero no olvidemos que cuanto hasta aquí se ha dicho está sujeto a la recepción del otro actor del hecho musical y/o artístico, el oyente, cuya percepción determinará, en cierta medida, la pervivencia del nuevo lenguaje o la experimentación artística de este y su efímera existencia.

Obsérvese que solo he tratado hasta el momento el hecho musical de manera individual, es decir, sin emparentarlo o asociarlo con otras disciplinas artísticas como el teatro o la danza y, en tiempos más recientes, con el cine y otros medios audiovisuales, lo cual, de hacerlo, abriría un nuevo ámbito de reflexión del todo inabordable en un artículo de estas características pues su relación con estas expresiones artísticas y medios ha configurado, a lo largo de la historia, no solo un inmenso repertorio musico-espectacular en todas las civilizaciones y culturas del mundo sino también nuevas vías de desarrollo del propio fenómeno sonoro y de la propia música, dignas, pues, de tener en cuenta y ser abordadas con mayor detalle.

Llegando ya a la recta final de esta disertación, me parece oportuno dedicar unas líneas a

uno de los enfoques de la realidad sonora que he discriminado al principio: las músicas propias de colectivos sociales que reflejan características de estos con las que a su vez se identifican. Y en este epígrafe, y también por razones lógicas de extensión y dimensión de este ámbito, será un tanto escueto pues la evidencia se impone ante la realidad de un nuevo universo musical de imposible desarrollo aquí.

Las músicas de transmisión oral fueron y son, por lo general, núcleos de conservación del patrimonio musical popular, aunque no exentos de alteración normalmente indirecta o colateral y no propia. La cultura popular contiene espacios de saber y conocimientos estancos basados en la tradición y los precedentes más o menos cercanos. Esta suerte de características ha posibilitado el rescate y conservación de un rico patrimonio musical folclórico y etnomusicológico. La ausencia de medios a través de los cuales plasmar y conservar el hecho musical en soportes perdurables en el tiempo ha dejado enterrados en el anonimato contemporáneo ricos tesoros musicales de imposible rescate ya, y solo las fuentes literarias e iconográficas y los estudios sobre ellas realizados, además de los pendientes de realizar, constituyen, tras su análisis e interpretación, el único nexo de unión entre el hoy y ese mundo sonoro desconocido sobre el que no cabe sino la especulación con mayor o menor acierto en virtud de la profundidad y preparación que se ponga al servicio de tan ingente tarea y de los parámetros musicológicos y antropológicos que se manejen. Nada puede hacernos pensar hoy que las características de las músicas de transmisión oral de diferentes partes del mundo en tiempos antiguos y pretéritos fueron, en esencia, muy diferentes a como los estudios especializados en la materia nos han trasladado hasta nuestros días, y solo las variables sociales en virtud de colonizaciones, invasiones territoriales y otros factores similares, pudieron ser determinantes en su cambios y evoluciones.

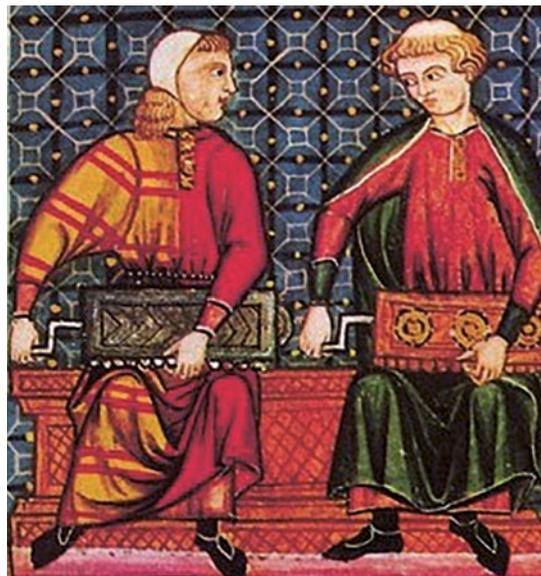
Grandes lagunas presenta la historia, en general, y la historia de la música occidental en particular. Siglos de sombras se intercalan entre

las grandes culturas antiguas y el último milenio a partir del cual el saber y el conocimiento se perfilan como horizontes a conquistar y suponen aspectos determinantes en el desarrollo de los pueblos y las culturas; tiempo este en el que el elemento musical, naturalmente presente en el sentir y vivir de sus gentes, comienza a dejar muestras de su existencia y manifestación y en el que, además, el estudio de la misma a través de la deducción, fundamentada normalmente en aspectos colaterales al propio hecho musical, adquiere categoría de fuente aunque manifiestamente frágil e imprecisa.

El fenómeno de las músicas de transmisión oral ha sido fundamental en la pervivencia de diferentes patrimonios culturales y su funcionalidad las ha hecho perdurables en el tiempo y convertido en expresión social cohabitante en las distintas comunidades sociales.

Por otra parte, intentar abordar ahora, aunque fuera mínimamente, el ámbito de los sistemas de comunicación que tanto desarrollo posibilitaron en las distintas expresiones musicales de la última centuria, es sencillamente imposible y más aún si, además, pretendiera hacerlo en paralelo a la emergente tecnología aplicada al mundo sonoro en su más amplio sentido. Esta, la tecnología, ha cambiado el mundo musical por completo habiendo influido decisivamente tanto en la creación, dando lugar a nuevos sonidos y alterando otros ya existentes e introduciendo nuevos espectros de este, como en la interpretación, con la aparición de numerosos instrumentos muy versátiles en sus funciones. La aceptación social ha sido, afortunadamente, extraordinaria y vertiginosa e, incluso, promovida y demandada por igual tanto en la emisión como en la recepción del hecho musical, factor importantísimo que, a su vez, realimentó el progreso sonoro y musical en las exigentes sociedades del pasado siglo XX y de nuestros días.

La universalidad de la música considero que no debemos entenderla solo desde los parámetros cuantitativos de su pluralidad en géneros, formas, estilos, lenguajes sonoros o finalida-



ZANFONA O ZANFOÑA, INSTRUMENTO DE CUERDA FROTADA MUY UTILIZADO EN EL ÁMBITO DE LA MÚSICA POPULAR CON CLARAS SIMILITUDES AL *ORGANISTRUM* DEL CUAL SE ESTIMA QUE PROCEDE. MINIATURA DE LA CANTIGA 160 DE ALFONSO X EL SABIO.

des y utilidades que comporta o se le atribuyen, sino desde una perspectiva mucho más cósmica en la que los pueblos y culturas son los verdaderos artífices de esa versatilidad con la que se nos presenta hoy. La música es igualmente universal por el lenguaje sonoro que le es propio y por la metafísica en él implícita, sea cual sea su sistema musical y su catalogación y encuadre en los parámetros tratados anteriormente, como por su propia esencia acústica entre los hombres. Y es también universal por el no menos mosaico de posibilidades que su creación, interpretación y audición comporta a los seres humanos en sus diferentes formas de vivir y sentir.

Así, pues, y tras el conjunto de reflexiones aquí expuestas, podríamos ahora interrogarnos si este heterogéneo discurso desarrollado en estas páginas ha sido fiel a los objetivos planteados al comienzo de esta disertación, lo cual podría conducirnos, a su vez, a nuevos planteamientos más o menos afines a cuanto aquí se ha expuesto, que la música es, en sí misma, un universo en seis letras. ●

* Fernando Pérez Ruano es musicólogo y compositor, y Académico correspondiente en Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga

NOTAS

1 Ligeti se formó musicalmente en los conservatorios de Kolozsvár y de Bucarest (Rumanía). Una de sus señas de identidad más genuina fue la investigación sonora en el más amplio sentido de la expresión en un casi perpetuo afán por demostrar las múltiples formas de belleza que pueden existir. Buscó de manera incesante un lenguaje musical propio y sus inquietudes por las nuevas vanguardias musicales de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta del pasado siglo le llevaron a explorar nuevos horizontes a través de la música electrónica, aunque posteriormente no cultivara mucho estas tendencias en su dilatada carrera que pasó por diferentes estéticas y varias corrientes de vanguardia, configurando un catálogo compositivo que, si bien no es muy numeroso, sí es especialmente rico en versatilidad estética y cultivo de la práctica totalidad de

las corrientes de vanguardia europeas que emergieron en el ecuador del pasado siglo.

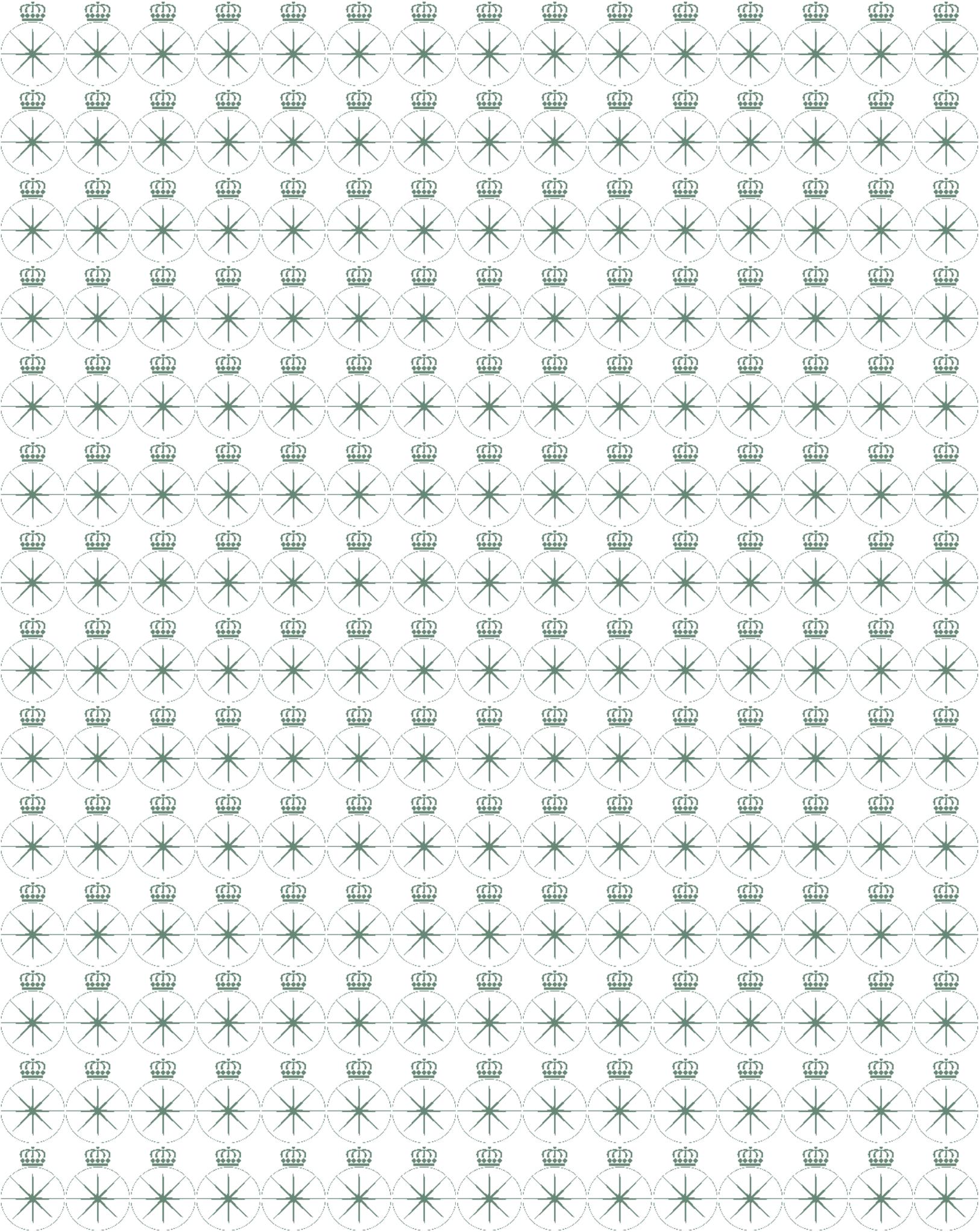
- 2 Efecto sonoro que se produce en el marco de una interpretación musical y que consiste en la ejecución simultánea de un conjunto de sonidos correlativos de extensión o tesitura determinada o no.
- 3 Expresión y técnica compositiva acuñada por el propio Ligeti para designar una técnica creadora basada en una serie de combinaciones interválicas cambiantes surgidos de simultaneidades armónicas creándose así una amalgama sonora de gran riqueza tímbrica.
- 4 Dada la riqueza patrimonial que supone desde el punto de vista musical y sonoro este nuevo espectro aludido anteriormente de la microtonalidad, no debo pasar por alto, aunque solo sea a modo de mención, la genuina forma de expresión musical microtonal española que es el flamenco, género patrio e identitario y, en mi opinión, máxima expresión de este lenguaje o sub-lenguaje sonoro.

07

CRÓNICA
ANUAL

377. PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2023

384. CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2023



PREMIOS MÁLAGA INVESTIGACIÓN 2023



Un año más, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de las Ciencias, con el patrocinio y colaboración de Fundación Málaga, han convocado una nueva edición de los Premios Málaga de Investigación, en sus dos modalidades de Humanidades y Ciencias.

Los Premios Málaga de Investigación nacieron a mediados del siglo XX de la mano de Luis Armentia, principal coordinador de estos galardones, originalmente otorgados por el Liceo de Málaga desde 1967, con la vocación de fomentar y difundir la cultura malagueña. Así, las bases del concurso establecen que los trabajos serán realizados, en cada uno de los dos campos señalados, en Málaga o su provincia o por investigadores residentes en las mismas.

Tras un periodo de ausencia (1999-2007), la Real Academia de Bellas Artes, junto con la

Academia Malagueña de Ciencias, lo retoman y dan su respaldo científico al premio, que contó unos años con el patrocinio de la entidad financiera Cajamar. A partir del año 2012, el Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga colaboró con la edición de las obras premiadas. La finalidad de estos premios es reconocer aquellos trabajos de investigación que, en cualquiera de sus dos modalidades de Ciencias y Humanidades, requiriendo en sus bases que las obras presentadas se refieran principalmente a investigaciones sobre Málaga y su provincia. Actualmente la organización de estos premios corresponde a la Fundación Málaga.

En 2017, en un esfuerzo conjunto en pro de la cultura de la provincia, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de las Ciencias, contando con la colaboración y el patrocinio de la Fundación Málaga, se hizo realidad la recuperación los Premios Málaga de Investigación. Nació así la Tercera Época de estos galardones.

CONVOCATORIA PREMIOS MÁLAGA INVESTIGACIÓN 2023

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de Ciencias, con el patrocinio y colaboración de Fundación Málaga, convocaron una nueva edición de los Premios Málaga de Investigación 2023 en sus dos modalidades de Humanidades y Ciencias. El plazo de entrega de los trabajos finalizaba el 13 de julio de 2023, a las 14:00 horas. Como en ediciones anteriores, cada uno de los premios estuvo dotado íntegramente de 3.000 euros aportados por Fundación Málaga. Los trabajos se entregaron de forma presencial o mediante correo electrónico o postal.

Esta nueva convocatoria es la séptima edición de la Tercera Época de los prestigiosos galardones gracias a la alianza estratégica de las tres instituciones, que se unieron un año más para impulsar y apoyar el trabajo de los investigadores malagueños. Esta alianza persigue, además, un crecimiento cuantitativo y cualitativo de los trabajos en el ámbito científico.

BASES DE LA CONVOCATORIA 2023 PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN DE CIENCIAS

SUPERVISIÓN CIENTÍFICA A CARGO
DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS

1. Las propuestas presentadas deberán tener relación directa con las Ciencias. Se referirán a investigadores que actualmente realizan su actividad en Málaga o su provincia. No podrán concurrir al Premio quienes lo hubiesen obtenido con anterioridad en esa misma modalidad.
2. El Premio estará dotado íntegramente por la Fundación Málaga con la cantidad de

3000€. Se entregará, además, a los premiados un diploma acreditativo. El importe en metálico que percibirán los ganadores estará sujeto a las retenciones fiscales vigentes.

3. Las propuestas que opten al Premio especificarán que se presentan en la modalidad de Ciencias e incluirán un título o lema. Los textos de las propuestas deberán ser escritos en español, tamaño DIN A4, a doble espacio, 20 líneas de texto, tamaño de letra 12 y tipo de letra 'Times New Roman'. La extensión máxima de las propuestas permitida es de 50 páginas. Hasta 30 páginas estarán dedicadas a lo que se considere lo más sustancial del proyecto científico que ha desarrollado el candidato y las restantes a explicar su biografía y CV, adaptando el contenido a los requerimientos de la convocatoria, expresados en el p. 5.
4. Igualmente se adjuntará un resumen de la candidatura presentada, de no más de cinco páginas, en un formato semejante al anterior, en el que se harán constar los datos y argumentos que fundamentan la propuesta.
5. Las propuestas se basarán en las siguientes premisas: Se trata de premiar carreras investigadoras en vías de consolidación pero que ya hayan demostrado una trayectoria fructífera, con una coherencia y una personalidad destacables, en las ciencias de la Naturaleza, ciencias sociales o las ingenierías. Se fija la edad de los candidatos hasta 40 años máximo en el momento de la convocatoria. Los CV de los candidatos, cuando reflejen obras colectivas, deberán demostrar que en su obra escrita ocupan una posición de liderazgo. Su participación en proyectos deberá estar claramente identificada y clarificada. Serán valoradas muy positivamente las estancias en centros e instituciones de prestigio, diferentes al de su formación primera, en las que la función realizada sea claramente identi-



ENTREGA DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2023, EN EL SALÓN DE LOS ESPEJOS DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. DE IZQUIERDA A DERECHA: ROSARIO CAMACHO, FRANCISCO RUIZ NOGUERA, ELÍAS DE MATEO, FERNANDO ARCAS CUBERO, ÁLVARO GALÁN CASTRO, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, CARLOS SARRIA GÓMEZ, ANTONIO ALBUERA GUIRNALDOS, FRANCISCO JOSÉ SERRANO ALARCÓN, MARIANA PINEDA, FERNANDO ORELLANA Y GONZALO OTALECU.

ficable como ampliación de estudios, realización de proyectos concretos, especializaciones adicionales, teóricas, técnicas, prácticas, etc. Gozarán de valor adicional el impacto social y/o económico de la investigación realizada, así como la participación del candidato en actividades de divulgación de la Ciencia. La presentación a este premio no se hará de modo personal, sino a través de las distintas instituciones de Málaga y provincia, que podrán presentar un solo candidato: institutos de investigación, departamentos universitarios, servicios hospitalarios, colegios profesionales, academias, industrias, empresas, agrupaciones o asociaciones empresariales, y corporaciones asimilables. La Academia Malagueña de Ciencias y la Fundación Málaga se ocuparán de hacer llegar la convocato-

ria a todas las instituciones mencionadas. El premiado deberá atender los actos con los medios de comunicación que dispongan la Fundación Málaga y la Academia Malagueña de Ciencias en torno a la entrega del premio, así como impartir una conferencia plenaria organizada por la Academia Malagueña de Ciencias en los meses siguientes. Dentro del mismo año deberá escribir un artículo *ad hoc* de su especialidad para publicar en el Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias. La Academia Malagueña de Ciencias, en colaboración con la Fundación Málaga, procurará la máxima divulgación del premio en los medios de comunicación de su ámbito de actuación.

6. La entrega de candidaturas se realizará por envío telemático a la Fundación Málaga

(enviando un e-mail a info@fundacionmalaga.com) o bien en soporte papel (presencial o mediante correo postal), que será entregado en la sede de la citada Fundación.

7. El plazo de entrega de las propuestas que opten al PREMIO MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2023 finalizará a las 14 h. del jueves 13 de julio de 2023.
8. El jueves día 20 de julio de 2023 se publicará en la web de Fundación Málaga www.fundacionmalaga.com un listado con el nombre de las propuestas recibidas (título o lema). En caso de que una propuesta no aparezca en dicha relación, los proponentes podrán contactar con la Fundación Málaga antes del lunes día 24 de julio de 2023 a las 14:00h. de cara a aportar la documentación requerida. Ese mismo día se publicará el listado definitivo de candidaturas (título o lema) que optan al Premio Málaga de Investigación 2023 en la modalidad de Ciencias.
9. Se constituirá un Jurado formado por cinco miembros que será presidido por el Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias. En dicho jurado actuará como secretario el Presidente de la Fundación Málaga, con voz, pero sin voto. Los demás miembros del jurado serán designados por la Junta de Gobierno de la Academia Malagueña de Ciencias y se harán públicos tras el fallo.
10. El fallo del jurado se anunciará durante la primera quincena de octubre de 2023. La entrega del Premio se realizará a partir de la primera quincena del mes de noviembre en un acto público, salvo decisión contraria de las entidades convocantes.
11. El Premio podría ser declarado desierto. Se podrán otorgar menciones a los candidatos finalistas no premiados.

12. La decisión del jurado será inapelable.
13. La documentación de las propuestas que no resulten premiadas serán destruida conforme a lo establecido en la Ley de Protección de Datos.
14. Los aspirantes a este Premio aceptan explícitamente estas bases, sometiéndose para posibles reclamaciones al fuero de los Tribunales de Málaga con expresa renuncia a cualquier otro.

BASES DE LA CONVOCATORIA 2023 PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN DE HUMANIDADES

SUPERVISIÓN CIENTÍFICA A CARGO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

1. Los trabajos presentados deberán tener relación directa con las Humanidades. Serán realizados en Málaga o su provincia o por investigadores residentes en las mismas. No podrán concurrir al Premio quienes lo hubiesen obtenido con anterioridad en esa misma modalidad.
2. El Premio estará dotado íntegramente por la Fundación Málaga con la cantidad de 3000€. Se entregará, además, un diploma acreditativo. El importe en metálico que percibirá el ganador estará sujeto a las retenciones fiscales vigentes.
3. Los trabajos que opten al Premio especificarán que se presentan en la modalidad de Humanidades e incluirán un título o lema. Los textos deben ser escritos en español, tamaño DIN A4, a doble espacio, 20 líneas de texto, tamaño de letra 12 y tipo de letra 'Times New Roman'. La ex-

tensión máxima de los trabajos permitida es de 150 páginas.

4. Igualmente se adjuntará un resumen de la investigación, de no más de diez páginas, en un formato semejante al original, en el que se harán constar los objetivos del trabajo, las principales fuentes consultadas y las conclusiones finales obtenidas.
5. Los trabajos presentados serán inéditos.
6. La entrega de ejemplares se realizará por envío telemático a la Fundación Málaga (enviando un e-mail a info@fundacionmalaga.com) o bien en soporte papel (presencial o mediante correo postal), que será entregado en la sede de la citada Fundación. Tanto se utilice uno u otro sistema de entrega, se depositará físicamente (presencial o mediante correo postal) en la sede de la Fundación Málaga, PLICA en sobre cerrado y en éste se indicará el título o lema del trabajo presentado. En el interior de dicha plica se hará constar el nombre del autor o autores, su profesión, dirección, teléfono y correo electrónico. En ningún caso constará el nombre del autor en el exterior del sobre, ni en el trabajo presentado.
7. El plazo de entrega de trabajos que optan al PREMIO MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2023 en la modalidad de Humanidades finalizará a las 14 h. del jueves 13 de julio de 2023.
8. El jueves día 20 de julio de 2023 se publicará en la web de Fundación Málaga www.fundacionmalaga.com un listado con el nombre de los trabajos recibidos. En caso de que un trabajo no aparezca en dicha relación, su autor podrá contactar con la Fundación Málaga antes del lunes día 24 de julio de 2023 a las 14:00h. de cara a aportar la documentación requerida. Ese mismo día se publicará el listado definitivo de trabajos que optan al Premio Málaga de Investigación 2023 en la modalidad de Humanidades.
9. Se constituirá un Jurado formado por cinco miembros que será presidido por el Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo. En dicho jurado actuará como secretario el Presidente de la Fundación Málaga, con voz, pero sin voto. Los demás miembros del jurado serán designados por la Junta de Gobierno de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y se harán públicos tras el fallo.
10. El fallo del jurado se anunciará durante la primera quincena de octubre de 2023. La entrega del Premio se realizará a partir de la primera quincena del mes de noviembre en un acto público, salvo decisión contraria de la entidad convocante.
11. El Premio podría ser declarado desierto.
12. La decisión del jurado será inapelable.
13. Los trabajos que no resulten premiados serán destruidos conforme a lo establecido en la Ley de Protección de Datos.
14. Las entidades convocantes se reservan la posibilidad de publicar total o resumidamente, por el autor, la obra galardonada con el Primer Premio, en cuyo caso la citada edición no devengará ningún tipo de derechos económicos a favor del autor; obligándose éste a obtener, previamente a la edición, los permisos y autorizaciones que procedan en relación con el copyright por la reproducción de imágenes de obras de terceros y el costo de los mismos —de haberlo— será de su exclusiva cuenta.
15. Los aspirantes a este Premio aceptan explícitamente estas bases, sometiéndose para posibles reclamaciones al fuero de los Tribunales de Málaga con expresa renuncia a cualquier otro.



PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2023 DE HUMANIDADES. DE IZQUIERDA A DERECHA: FERNANDO ARCAS CUBERO (PREMIADO), ANTONIO ALBUERA GUIRNALDOS (PREMIADO), JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, CARLOS SARRIA GÓMEZ (PREMIADO), MARIANA PINEDA, GONZALO OTALECU Y FERNANDO ORELLANA.

PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS GANADORES

MÁLAGA, 16 DE NOVIEMBRE DE 2023
SALÓN DE LOS ESPEJOS DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

Tal y como anunciaron el pasado mes de octubre el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna; el presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, Fernando Orellana Ramos, y el Presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea Ruiz, el 16 de noviembre se celebró el acto solemne de entrega de los reconocimientos de unos Premios Málaga de Investigación 2023, con la presencia y partici-

pación de la concejala de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, Mariana Pineda, así como la del gerente de Fundación Málaga, Gonzalo OtalecU, quien fue el encargado de conducir el acto.

Las investigaciones premiadas obtuvieron una distinción de 3.000€ para cada modalidad, aportados por la Fundación Málaga.

El Premio Málaga de Investigación 2023 de Humanidades recayó ex aequo a los siguientes trabajos: *La tinta del espíritu. Una introducción a Le Chant Des Morts de Picasso y Reverdy*, de Álvaro Galán Castro y *La mujer en la caricatura de prensa andaluza de la II República (1931- 1936) (Marianne)* de Fernando Arcas

Cubero, Antonio Albuera Guirnaldos y Carlos Sarria Gómez.

En *La tinta del espíritu. Una introducción a Le Chant Des Morts de Picasso y Reverdy*, el estudio plantea y analiza la relación entre el texto literario (el poema de Reverdy) y la ilustración como texto concebido novedosamente en lo picassiano, puesto que, además de la resolución abstracta, se enfrenta a la vigente estética del realismo socialista soviético. El estudio se basa, rigurosamente, en la textualidad de ambos registros: el literario y el plástico.

El trabajo *La mujer en la caricatura de prensa andaluza de la II República (1931-1936) (Marianne)* supone una aportación novedosa sobre la visión de la mujer en el humor gráfico durante la II República con su carga crítica y satírica y un mensaje polisémico. Entre sus conclusiones destaca que, pese a las reformas republicanas, la realidad social se mantuvo casi anclada en el pasado.

Finalmente, cabe destacar el estudio de las trayectorias vitales y profesionales de los humoristas gráficos más emblemáticos de cada uno de los periódicos analizados.

Respecto a la categoría de Ciencias, se otorgó el premio al trabajo *Origen y evolución del vuelo en aves* presentada por el Departamento de Ecología y Geología de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Málaga, correspondiendo al investigador Dr. D. Francisco José Serrano Alarcón. La carrera investigadora de éste muestra una trayectoria muy fructífera, diseñada con gran coherencia y personalidad. La principal línea de investigación desarrollada por el candidato, iniciada ya desde su etapa predoctoral y realizada de forma completamente independiente, aunque en colaboración multidisciplinar con diversos investigadores de distintas instituciones, nacionales e internacionales, se centra en el estudio de la evolución de las aves y su vuelo. Mediante un enfoque integrador entre la Paleontología, la Biología Evolutiva, la Mecánica de Fluidos y la Morfología Funcional, el Dr. Serrano ha realizado



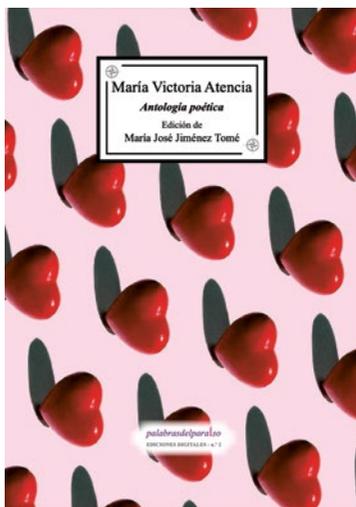
PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2023 DE HUMANIDADES. DE IZQUIERDA A DERECHA: FERNANDO ORELLANA, GONZALO OTALECÚ, MARIANA PINEDA Y ÁLVARO GALÁN CASTRO (PREMIADO).



PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2023 DE CIENCIAS. DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, FRANCISCO JOSÉ SERRANO ALARCÓN (PREMIADO), MARIANA PINEDA, GONZALO OTALECÚ Y FERNANDO ORELLANA.

investigaciones de vanguardia con un marcado carácter transversal, que va más allá de las fronteras del conocimiento, en varias cuestiones clave para entender el origen y la evolución del vuelo. Es de destacar su intensa actividad divulgadora tanto en medios nacionales como internacionales. ●

CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2023



MARÍA VICTORIA ATENCIA, ANTOLOGÍA POÉTICA. FUNDACIÓN MÁLAGA, COLECCIÓN PALABRAS DEL PARAÍSO, 2023. EDICIÓN DE MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ TOMÉ.

SE PUBLICA EN EDICIÓN DIGITAL ANTOLOGÍA POÉTICA, DE MARÍA VICTORIA ATENCIA

3 DE ENERO

La Fundación Málaga, en colaboración con Diario Sur y Fundación El Pimpi, emprendió las ediciones digitales de la Colección de Literatura Contemporánea *Palabras del paraíso*, dirigida por Juvenal Soto. Las primeras ediciones estuvieron protagonizadas por grandes poetas malagueños, a fin de divulgar sus obras y acercarlas a un público más amplio. En el pasado mes de enero se publicó el segundo título de la colección, *Antología poética*, de la escritora, poetisa y Académica María Victoria Atencia, en edición de María José Jiménez Tomé, conmemorativa de los 90 años de la autora.

CONFERENCIA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DESDE MÁLAGA

21 DE ENERO

El pasado 21 de enero, y dentro del ciclo de actividades culturales de la Casa Museo Suso de Marcos, en Puerto de la Torre, el profesor y Académico Javier Boned Purkiss impartió la conferencia denominada *Arquitectura Contemporánea desde Málaga*, en la que se ofrecía una lectura crítica y panorámica de la producción de la arquitectura en Málaga y su entorno, desde los años sesenta del pasado siglo hasta la actualidad.

ELVIRA ROCA BAREA, PREMIO PRIMAVERA DE NOVELA 2023, CON *LAS BRUJAS Y EL INQUISIDOR*

17 DE FEBRERO

La escritora y Medalla de Honor de la Academia, Elvira Roca Barea, ha ganado el Premio Primavera 2023 —otorgado por la editorial Espasa (Grupo Planeta) y Ámbito Cultural de El Corte Inglés— por su obra *Las brujas y el inquisidor*, una novela histórica que recrea uno de los episodios más conocidos y al mismo tiempo más enigmáticos de la caza de brujas y la Inquisición española. Según el jurado, se valoró la pro-



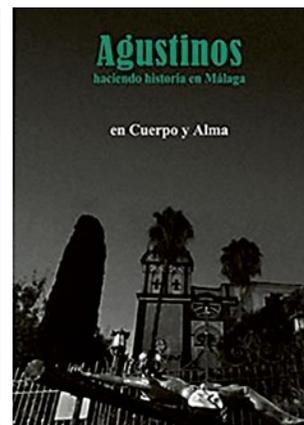
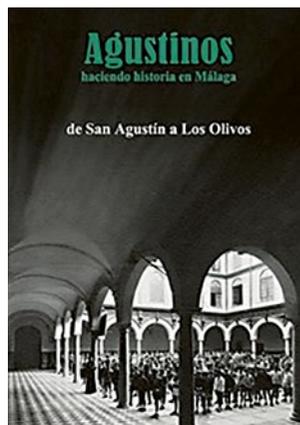
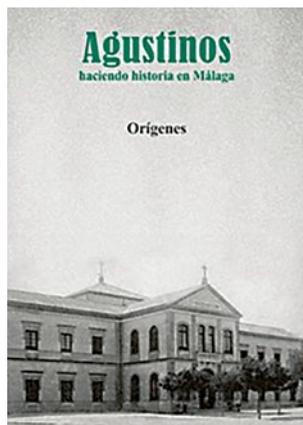
EL PROFESOR Y ACADÉMICO JAVIER BONED PURKISS, PRONUNCIANDO SU CONFERENCIA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DESDE MÁLAGA.

funda investigación histórica que ofrece este trabajo sobre la brujería en nuestro país, brindando la posibilidad de conocer los entresijos de esta historia y su trasfondo político, ofreciendo toda una serie de interesantes interpretaciones.

CELEBRANDO LA POESÍA ESPAÑOLA. LA ACADÉMICA AURORA LUQUE EN LE MOYNE COLLEGE, SIRACUSA, (NY, ESTADOS UNIDOS)

22 DE FEBRERO

El pasado 22 de febrero la escritora y Académica de Número, Aurora Luque ofreció un recital de poesía bilingüe denominado *Celebrando la poesía española*. El Acto tuvo lugar en el Centro de Razonamiento Cuantitativo, ubicado en la Biblioteca Noreen Reale Falcone en Le Moyne College, Si-



LOS TRES PRIMEROS VOLÚMENES DE LA OBRA AGUSTINOS, HACIENDO HISTORIA EN MÁLAGA, ENTREGADOS A LA BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO.

racusa (NY, Estados Unidos). La lectura fue gratuita y abierta al público.

Además del evento de Le Moyne, el jueves 23 de febrero Aurora Luque impartió la conferencia *Safo y su recepción moderna: María Rosa De Gálvez*, en el H.B. Sala Crouse Hall 009 en la Universidad de Siracusa.

El acto fue Patrocinado por el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas del Mundo, el Comité de Conferencias y el Centro Hetterich

para el Compromiso y el Impacto Global de Le Moyne College; el Departamento de Lenguas, Literaturas y Lingüística y el Corredor de Humanidades del Centro de Nueva York.

ENTREGA A LA BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA DE LOS TRES PRIMEROS VOLÚMENES DE LA OBRA AGUSTINOS, HACIENDO HISTORIA EN MÁLAGA

1 DE MARZO

El pasado día 1 de marzo, Gemma Olmedo Paradas y Juan José Toledo Navarro, hicieron entrega a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, para su Biblioteca, de los tres primeros volúmenes de la obra *Agustinos, haciendo historia en Málaga*, obra en la que el Padre Laureano Manrique ha dejado huella de su interés y amor por este colegio. Se trata de una obra colectiva en la que han colaborado más de 250 personas. Consta de seis volúmenes. Los dos primeros *Orígenes* y *De San Agustín a Los Olivos*, publicados en 2022, y el tercero, *En cuerpo y alma*, en 2023. En los primeros volúmenes se recogen los testimonios, anécdotas, vivencias, historias de vida de



LA ESCRITORA Y MEDALLA DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, ELVIRA ROCA BAREA.



LA ESCRITORA Y ACADÉMICA DE NÚMERO, AURORA LUQUE.

profesores, y antiguos alumnos, algunos de los cuales han tenido un gran impacto en la vida cultural y social de Málaga. En el tercero, se presentan sesenta y nueve preciosas semblanzas y se constata la estrecha vinculación de la Orden de San Agustín con tres importantes cofradías malagueñas: Amor y Caridad, Estudiantes (fundada por alumnos de San Agustín) y Pollínica. En resumen, es una obra en la que se aprecia la estrecha vinculación de la educación con la historia de la ciudad de Málaga.

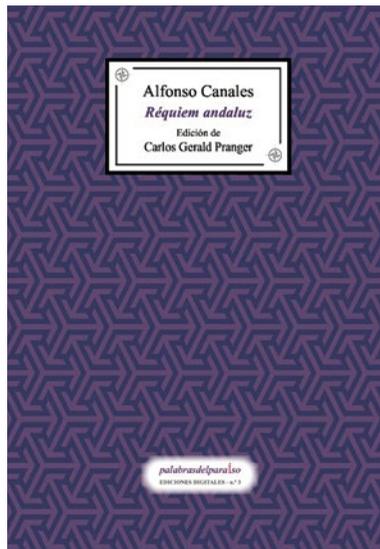
EXPOSICIÓN GUBIA Y PINCEL, LA PASIÓN EN MÁLAGA, COMISARIADA POR ELÍAS DE MATEO

9 DE MARZO

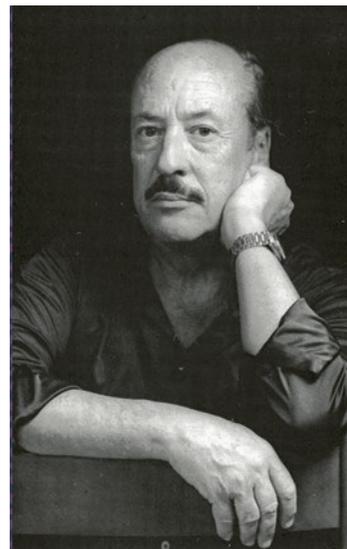
Desde el 9 de marzo, y hasta el 30 de abril, pudo visitarse en el MAD de Antequera la exposición *Gubia y pincel, la pasión en Málaga*, una colección de imágenes y pinturas religiosas, muchas de ellas relacionadas con la Semana Santa. Obras de artistas como Asensio de la Cerda, Gutiérrez de León, Juan de Ávalos, Palma García, Revello de Toro, Chicano, Hernández, Montiel o Berzosa, estaban presentes en la muestra, destacando el diputado de Cultura, Manuel López Mestanza, el valor



EXPOSICIÓN GUBIA Y PINCEL, LA PASIÓN EN MÁLAGA, EN EL MAD DE ANTEQUERA.



PRESENTACIÓN DE *RÉQUIEM ANDALUZ*, DEL POETA Y ANTIGUO PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, ALFONSO CANALES.



artístico e histórico de las obras de imaginaria y pintura expuestas.

La muestra, comisariada por Eduardo Nieto y nuestro Académico Elías de Mateo, reunía 32 obras, destacando entre ellas una *Dolorosa* del siglo XVIII, de Vicente Asensio de la Cerda, o una *Soledad*, del siglo XIX, de Antonio Gutiérrez de León.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *RÉQUIEM ANDALUZ*, DE ALFONSO CANALES

21 DE MARZO

El pasado 21 de marzo, en la Sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo (Palacio de la Aduana) tuvo lugar la presentación del libro *Réquiem andaluz*, del gran poeta y que fuera Presidente de la Academia, Alfonso Canales.

La obra, que fue galardonada en 1973 con el Premio de la Crítica, incorpora el prólogo y la revisión de Carlos Gerald Pranger, y cuenta con el patrocinio de la Fundación Málaga, siendo el tercer número publica-

do de la colección *Palabras del Paraíso*, dirigida por Juvenal Soto.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *LA IMPRONTA DE UNA FAMILIA. LOS ASENSIO DE LA CERDA, ESCULTORES EN LA MÁLAGA DEL SIGLO XVIII*

22 DE MARZO

El día 22 de marzo, en el Salón de Actos de la Academia del Palacio de la Aduana, tuvo lugar la presentación del libro *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, bajo la autoría de Juan Antonio Sánchez López y Sergio Ramírez González. La edición está patrocinada por la Fundación Málaga, colaborando en ella la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. La obra fue presentada por la Vicepresidenta 1ª de la Academia, Rosario Camacho, y en palabras de Danae Pérez de Aguilera, que intervino en representación de la Fundación Málaga, «...se conforma como una valiosa labor de investigación que



PRESENTACIÓN DEL LIBRO *LA IMPRONTA DE UNA FAMILIA. LOS ASENSIO DE LA CERDA, ESCULTORES EN LA MÁLAGA DEL SIGLO XVIII*. EN LA MESA, DE IZQUIERDA A DERECHA, DANAE PÉREZ AGUILERA (FUNDACIÓN MÁLAGA), JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE DE LA ACADEMIA) Y ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ (VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA). A LA DERECHA, IMAGEN DE LA PORTADA DE LIBRO.

da a conocer una saga de escultores malagueños, revelando una parte desconocida, hasta el momento, del patrimonio de Málaga.» En palabras de Rosario Camacho, «...esta saga de maestros, los Asensio de la Cerda, procedente de Cieza (Murcia), trabajó ampliamente en Málaga y sus proximidades, suponiendo esta edición una reconstitución y reconocimiento de toda su obra, en una gran labor de investigación y recuperación en los archivos, por parte de los autores»

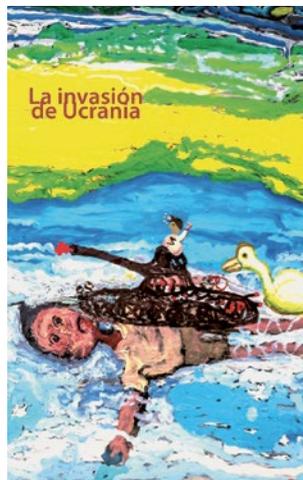
EXPOSICIÓN *LA INVASIÓN DE UCRANIA*, DE FRANCISCO PEINADO

24 DE MARZO

El pasado 24 de marzo, en la casa Gerald Brenan, se inauguró la exposición *La invasión de Ucrania*, con obras del pintor y Académico de Número, Francisco Peinado. Se trata de una serie de piezas creadas en las dos últimas décadas, que reflejan la barbarie y sinrazón de los conflictos. En concreto, *La invasión de Ucrania*, (realizada en 2022) se representaba en un óleo de grandes dimensiones que el pintor fue

creando al tiempo que las tropas rusas iban atacando ciudades ucranianas, siendo la obra de gran formato que daba nombre a la exposición. Otras obras como *Retrato de guerra* (2000), *Hijos de la guerra* (2008) y *Alta tensión* (2003), incidían igualmente en este singular análisis de la sinrazón y la barbarie realizado por el pintor.

La muestra se completaba con un audiovisual y un catálogo, con prólogo firmado por el entonces director del Museo Picasso Málaga, José Lebrero. En el audiovisual, el responsable de la Casa de Gerald Brenan, Alfredo Taján, y la comisaria de la muestra, Marta del Corral, reflexionaban sobre el trabajo de Peinado.



EXPOSICIÓN *LA INVASIÓN DE UCRANIA*, DE FRANCISCO PEINADO. A LA IZQUIERDA, CARTEL DE LA EXPOSICIÓN; A LA DERECHA, IMAGEN DEL ARTISTA Y ACADÉMICO.



LOS ACADÉMICOS ÁLVARO MENDIOLA, ROSARIO CAMACHO Y ELÍAS DE MATEO, PARTICIPANDO EN LA PROCESIÓN DE LA HERMANDAD DEL SANTO SEPULCRO Y NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD, EN ESTA OCASIÓN ACOMPAÑADOS DE JOSÉ VERGARA QUERO, ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN BARCELONA (A LA DERECHA).

REPRESENTACIÓN ACADÉMICA EN PROCESIÓN DEL VIERNES SANTO

7 DE ABRIL

El pasado 7 de abril, día de Viernes Santo, los Académicos Álvaro Mendiola, Rosario Camacho y Elías de Mateo participaron, en representa-

ción de la Academia, en la salida procesional de la Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad, aceptando la amable invitación de la citada Hermandad a participar en los actos de la Semana Santa. En esta ocasión lo hicieron acompañados de José Vergara Quero, Académico Correspondiente en Barcelona.



EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, IMPARTIÓ LA CONFERENCIA TITULADA *HISTORIA DE UN POEMA: S-L PERSE, DON «GERALDO», EL HISPANISTA INGLÉS Y LA MÍSTICA DE SAN JUAN DE LA CRUZ.*

CONFERENCIA *HISTORIA DE UN POEMA: S-L PERSE, DON «GERALDO», EL HISPANISTA INGLÉS Y LA MÍSTICA DE SAN JUAN DE LA CRUZ.* JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

20 DE ABRIL

El 20 de abril, en el Centro Cultural La Malagueta y dentro del ciclo Huellas de España, el Presidente de la Academia, José Manuel Cabra de Luna, impartió la conferencia titulada *Historia de un poema: S-L Perse, don «Gerald», el hispanista inglés y la mística de San Juan de la Cruz.*

Alfredo Alvar presentó al conferenciante, de quien destacó su creatividad, su dedicación al Humanismo y a las Artes y su labor como Presidente del Consejo Social de la Universidad de Málaga, consiguien-

do que se impartieran en ella las carreras universitarias de Arquitectura y Bellas Artes.

De la conferencia, nos resume Cabra de Luna que «... a través de la cronología del nacimiento y desarrollo de un poemario titulado *De los que frecuentan las alturas*, nos aparecen las figuras del Premio Nobel 1960 Saint-John Perse, la del escritor inglés Gerald Brenan, para los españoles de entonces *don Gerald*, hispanista *sui generis*, y la mística de San Juan de la Cruz, tan diferente a la de otras místicas europeas que le precedieron y continuaron. Puede verse, en todo ello, la relación, concomitancias y diferencias con otras formas del pensamiento espiritual.»

LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, EN EL 50 ANIVERSARIO DE SU FUNDACIÓN, HONRA CON LA MEDALLA DE HONOR A SUS RECTORES Y PRESIDENTES DEL CONSEJO SOCIAL

21 DE ABRIL

El pasado 21 de abril, en el edificio del Rectorado, la Universidad de Málaga concedió la Medalla de Honor a los rectores que presidieron la institución desde su creación, en 1972. Fueron seis rectores y una rectora los que precedieron a José Ángel Narváez, rector vigente en 2023: José Antonio Gallego Morrell (1972-1975), José María Smith Agreda (1975-1980), Antonio Pérez de la Cruz (1980-1984), José María Martín Delgado (1984-1994), Carlos Camacho (rector en funciones en 1994), Antonio Díez de los Ríos (1994-2003) y Adelaida de la Calle (2003-2015).

Asimismo, se concedió la Medalla de Honor a las personas que presidieron el Consejo Social de la UMA en este tiempo, a saber: José Pérez Palmis (1987-1992), Pedro Pérez Fernández (1992-1995), Salvador More-

no Peralta (1995-2000), José Manuel Cabra de Luna (2000-2004), Francisco José Barrionuevo Canto (2004-2011), Francisco Mochón Morcillo (2011-2014), Antonio Morales Lázaro (2014-2016), Juan de Dios Mella-do Morales (2016-20) y Antonio Luis Urda Cardona (actual).

CELEBRACIÓN DEL DÍA DEL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA

22 DE ABRIL

Ayuntamiento, Diputación de Almería y Junta de Andalucía celebraron, el pasado 22 de abril, el Día del Instituto de Academias de Andalucía, en el Colegio Oficial de Médicos de Almería. Ha sido la primera ocasión, desde la creación de la entidad en 1985, que la capital almeriense acoge este acto de una corporación que agrupa a 27 academias y reales academias. La alcaldesa de Almería, María del Mar Vázquez, reconoció «...la trayectoria de un instituto que va más allá de lo académico y favorece la investigación y la innovación para formar espíritus críticos», y agradeció «... el permanente compromiso con la búsqueda de la excelencia y su vocación de compartirla para hacerlos más libres.»

FRANCISCO RUIZ NOGUERA, NUEVO SECRETARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. JOSÉ INFANTE MARTOS, NUEVO BIBLIOTECARIO

27 DE ABRIL

En Sesión Ordinaria de 27 de abril, se comunicó, por parte del Presidente José Manuel Cabra de Luna, que se había procedido a una reestructuración de la Junta de Gobierno, por la que hasta ese momento



LOS PRESIDENTES DEL CONSEJO SOCIAL DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, JUNTO AL RECTOR JOSÉ ÁNGEL NARVÁEZ (5º POR LA IZQUIERDA). CABE DESTACAR LA PRESENCIA DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (1º POR LA IZQUIERDA), Y DEL QUE FUERA ACADÉMICO DE NÚMERO, SALVADOR MORENO PERALTA (3º POR LA DERECHA).



CELEBRACIÓN, EN EL COLEGIO OFICIAL DE MÉDICOS DE ALMERÍA, DEL DÍA DEL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA. (IMAGEN: AYUNTAMIENTO DE ALMERÍA).

Secretario, el Académico Numerario José Infante Martos, pasaba a ser Bibliotecario, y el hasta ese momento Bibliotecario, Francisco Ruiz Noguera, pasaba a ser nuevo Secretario. El Presidente valoró enormemente la labor realizada por José Infante como Secretario de la Aca-

demia a lo largo de su mandato, labor que fue motivo de felicitación y aplauso por todos los asistentes a la Junta General.

Tras estas palabras, ambos Académicos tomaron posesión, dándose el relevo mutuamente, de sus nuevos cargos.



JOSÉ INFANTE MARTOS, ACADÉMICO DE NÚMERO Y NUEVO BIBLIOTECARIO DE LA ACADEMIA. FRANCISCO RUIZ NOGUERA (A LA DERECHA), ACADÉMICO DE NÚMERO Y NUEVO SECRETARIO.



PEPE BORNOY, RECIBIENDO LA DISTINCIÓN DE HIJO PREDILECTO DE MÁLAGA, DE MANOS DEL ALCALDE, FRANCISCO DE LA TORRE. IMAGEN: JAVIER ALBIÑANA.

JOSÉ MANUEL CUENCA MENDOZA, PEPE BORNOY, RECIBE LA MEDALLA DE LA CIUDAD Y ES NOMBRADO HIJO PREDILECTO DE MÁLAGA

3 DE MAYO

El pasado 3 de mayo, el Ayuntamiento entregó la Medalla de la Ciudad al artista y Académico José Manuel Cuenca Mendoza, Pepe Borno, a quien también se reconoció con el nombramiento de Hijo Predilecto de Málaga, como homenaje a su trayectoria artística y pictórica. El acto se celebró en el Salón de Planos de la Casona del Parque, en sesión presidida por el Alcalde de Málaga, Francisco de la Torre. Pepe Borno posee importantes premios, entre los que destacan la Medalla de Plata Nacional en Valencia (1966), el Premio Internacional de Grabado Contemporáneo de Madrid (1979), habiendo celebrado numerosas ex-

posiciones individuales en Madrid, Barcelona, Nueva York o París. Museos y galerías de arte de todo el mundo conservan en sus colecciones obras del artista y Académico. Tristemente, Pepe Borno fallecería en noviembre de 2023, seis meses más tarde de haber recibido esta importante distinción.

ACADÉMICOS DE SAN TELMO EN EL HOMENAJE A JANE BOWLES, EN EL 50 ANIVERSARIO DE SU MUERTE

4 DE MAYO

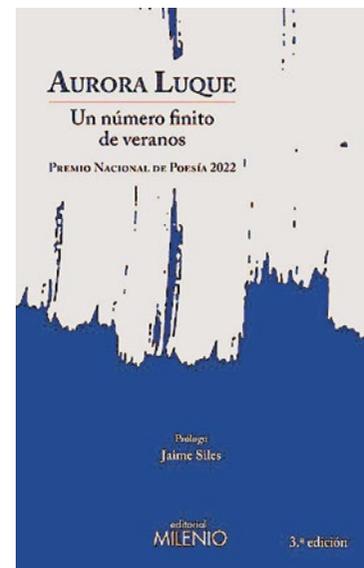
Málaga rindió un homenaje, el jueves 4 de mayo, a la escritora neoyorquina Jane Bowles (1917-1973), esposa del compositor y también escritor Paul Bowles, coincidiendo con el 50 aniversario de su muerte en la ciudad andaluza. A la celebración acudió el alcalde de Málaga, Francisco de la Torre, asistiendo Jose Manuel Cabra de Luna, Fran-

cisco Ruiz Noguera y José Infante en representación de la Academia. El acto tuvo lugar en el Cementerio Histórico de San Miguel, donde la autora fue enterrada. Durante el homenaje se recitaron poemas y cartas consagradas a Bowles, una de las figuras emblemáticas de la «generación beat», y se realizó una ofrenda floral en su honor. La ceremonia concluyó con la interpretación de la pieza musical *Dos damas muy serias* dedicada a la novelista norteamericana, por parte de la chelista Beatriz Claudio.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *UN NÚMERO FINITO DE VERANOS*, DE AURORA LUQUE

13 DE MAYO

El pasado 13 de mayo, en la librería Animal Sospechoso de Barcelona, se presentó el libro *Un número finito de veranos*, obra con la que nuestra escritora y Académica Aurora Luque consiguió el Premio Nacional de Poesía 2022. El libro cuenta



AURORA LUQUE. *UN NÚMERO FINITO DE VERANOS*. EDITORIAL MILENIO, 2021



ACADÉMICOS Y PERSONALIDADES DE LA CULTURA EN EL HOMENAJE A JANE BOWLES, EN EL CEMENTERIO HISTÓRICO DE SAN MIGUEL.

ya con tres ediciones, y en su prólogo, Jaime Siles comenta, refiriéndose a la autora: «... Esa riqueza y variedad helenística con que Aurora Luque enriquece sus textos, contribuyendo así a la exactitud y belleza de los mismos, esa constante traducción de tiempos y espacios que ella hace, esa articulación del poema en una forma culta y clara a la vez, todo eso, en fin, que constituye su creación, su estilo y su manera de mirar y comprender el mundo, es tan antiguo y moderno como nosotros mismos.»

CONFERENCIAS DE MARION REDER Y ROSARIO CAMACHO, EN LA IGLESIA DE LOS SANTOS MÁRTIRES

1 Y 9 DE JUNIO

El Centro Superior de Estudios Teológicos 'San Pablo' y la Congregación de los Santos Patronos Ciriaco y Paula han celebrado un ciclo de conferencias para ahondar en la figura de los mártires desde una perspectiva histórica y evangélica. El ciclo representa el esfuerzo de dar a conocer los santos patronos de Málaga, darles más visibilidad tras siglos de ser patronos de la ciudad. En el ciclo participaron las catedráticas y Académicas Marion Reder Gadow y Rosario Camacho Martínez.

Marion Reder, el día 1 de junio, impartió la conferencia titulada *San Ciriaco y Santa Paula: historia y tradición de la ciudad de Málaga*, en la que se acercaba a los malagueños la figura de los patronos, no sólo desde el punto de vista histórico, sino también teológico.

Por su parte, Rosario Camacho, el 9 de junio, clausuró el ciclo con una valiosa aportación al conocimiento del templo de los Mártires, impartiendo la conferencia titulada *La*

Iglesia de los Mártires: arte y religión. En ella se explicaban las transformaciones que sufrió la parroquia de los Mártires, desde su fundación en 1490, como una iglesia gótico-mudéjar de tres naves, hasta la ampliación que sufrió en el siglo XVIII, al agregarse un amplio espacio en la zona de la cabecera, que funcionó como capilla sacramental y Martirium.

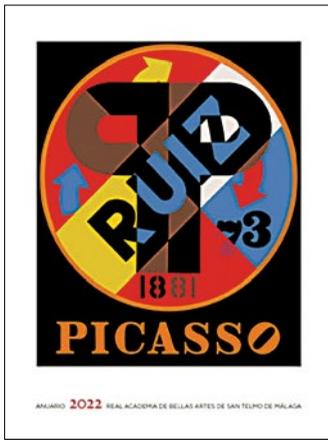
PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2022

21 DE JUNIO

El 21 de junio, en la Sede del Palacio de la Aduana Museo de Málaga, fue presentado el Anuario 2022 de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en acto presidido por el Presidente de la Academia, José Manuel Cabra de Luna, con la intervención del Académico Numerario y Director del Anuario, Javier Boned Purkiss. Al acto acudieron numerosos Académicos y diversos miembros de la prensa, regalándose tras su finalización un ejemplar del Anuario al público asistente.



IZQUIERDA: LA CATEDRÁTICA Y ACADÉMICA MARION REDER, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *SAN CIRIACO Y SANTA PAULA: HISTORIA Y TRADICIÓN DE LA CIUDAD DE MÁLAGA*. IMAGEN A. MEDINA. DERECHA: LA CATEDRÁTICA Y ACADÉMICA ROSARIO CAMACHO, IMPARTIENDO SU CONFERENCIA *LA IGLESIA DE LOS MÁRTIRES: ARTE Y RELIGIÓN*. IMAGEN A. MEDINA.



ACTO DE PRESENTACIÓN DE ANUARIO 2022. EN LA IMAGEN EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL ACADÉMICO Y DIRECTOR DEL ANUARIO, JAVIER BONED PURKISS. A LA DERECHA, PORTADA DEL ANUARIO 2022.



PRESENTACIÓN DE LA EDICIÓN DIGITAL DE LA OBRA *ELEGÍA Y NO*. DE IZQUIERDA A DERECHA: ANA PÉREZ-BRYAN, JOSÉ MARÍA PRIETO, JOSÉ INFANTE, AUXILIADORA GONZÁLEZ, JUVENAL SOTO, FRANCISCO RUIZ NOGUERA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA Y ANTONIO J. QUESADA.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *ELEGÍA Y NO*, DE JOSÉ INFANTE

21 DE JUNIO

El pasado 21 de junio, en el auditorio del Museo Carmen Thyssen Málaga, tuvo lugar la presentación de la cuarta entrega de la colección *palabras del paraíso*, la recuperación digitalizada de la obra *Elegía y no*, del poeta y Académico José Infante, galardonada en su momento con el Premio Adonais. El acto fue organizado por la Fundación Málaga, la Fundación El Pimpi y el diario Sur. La edición corrió a cargo del profesor Antonio J. Quesada, concluyendo la presentación con la lectura de poemas del libro, por parte de Auxiliadora González Infante, José

María Prieto, Juvenal Soto, y los Académicos José Manuel Cabra de Luna, Francisco Ruiz Noguera y el propio José Infante.

EXPOSICIÓN *PINTAR ESCRIBIR MOSTRAR*. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

23 DE JUNIO

Del 23 de junio al 20 de octubre, en el espacio de la galería JM de Málaga, se pudo disfrutar de la exposición denominada *Pintar Escribir Mostrar*, en la que se exhibían las últimas obras del artista y actual Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna.

Las obras expuestas suponían una profunda meditación sobre la geometría y el color, sobre la interacción de los colores en el plano y en el espacio y la percepción compleja que de ello resulta. En un texto del autor realizado a raíz de la exposición, denominado *pintar; escribir; habitar el misterio*, nos dice: «...como alguien escribió, “la palabra es el territorio común”. En cambio, el lenguaje de la plástica llega a cada uno individualmente, de forma singular e intransferible y, ante la imposibilidad de comunicar nuestra percepción al otro —cualquiera sea— acudimos humildemente al lenguaje común de las palabras, por limitado que pueda ser».

PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL *MAPAS DE AGUA Y ARENA: LAS VIDAS DE JANE Y PAUL BOWLES*. CARLOS TAILLEFER DE HAYA

29 DE JUNIO

El 29 de junio, en el Salón de Actos de la Real Academia del Palacio de la Aduana, fue presentado el documental titulado *Mapas de agua y arena: las vidas de Jane y*



EXPOSICIÓN *PINTAR ESCRIBIR MOSTRAR*. OBRA: *CÍRCULO CROMÁTICO* (2023), 400 X 400 CM. AUTOR: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA.

Paul Bowles, de Javier Martín Domínguez. La presentación estuvo a cargo del Académico de Número Carlos Taillefer de Haya. En palabras de Javier Martín Domínguez, «... hay muchas mujeres importantes de la historia que no contaban con visibilidad. Jane Bowles ha sido catalogada por Truman Capote como una de las grandes escritoras americanas del siglo XX. (...) El trasfondo del documental es la aventura vital del viaje, una odisea protagonizada por Paul y por Jane (...) También quise hacer la historia del último gran viajero, un vitalista de la generación *beat*, una historia muy existencialista que Paul Bowles cumplió a rajatabla, reneando siempre de la modernidad estadounidense (...) El documental está rodado en 16 mm. permitiendo este formato de cine unas luces más cálidas y un aire de nostalgia, plasmando un retrato de Tángier que casi ya no existe».



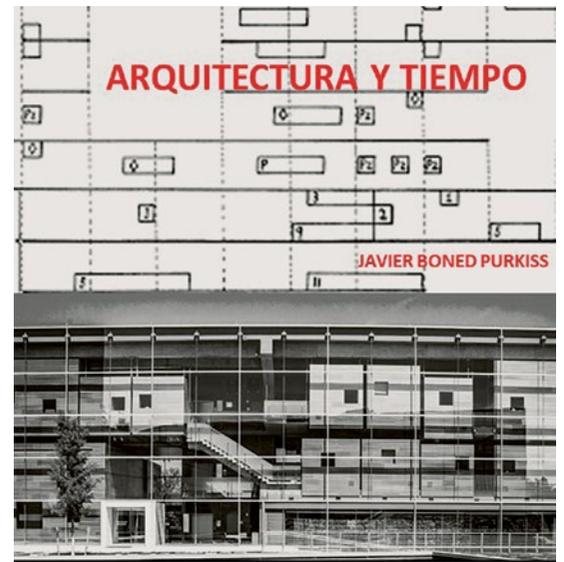
PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL *MAPAS DE AGUA Y ARENA: LAS VIDAS DE JANE Y PAUL BOWLES*. DELANTE, DE IZQUIERDA A DERECHA: CARLOS TAILLEFER, JAVIER MARTÍN DOMÍNGUEZ, ROSARIO CAMACHO Y MARÍA PEPA LARA. DETRÁS, DE IZQUIERDA A DERECHA: PABLO ALONSO HERRÁIZ, FRANCISCO RUIZ NOGUERA, FERNANDO DE LA ROSA, RAFAEL MARTÍN-DELGADO Y MARION REDER.

CONFERENCIA *ARQUITECTURA Y TIEMPO*. JAVIER BONED PURKISS

29 DE JUNIO

El 29 de junio, en el ámbito del curso de verano titulado *Arte, espacio y lenguaje*, organizado por la UNED y la cátedra Hecritia, y celebrado en el Convento de Santo Domingo de Ronda (Málaga), el Académico Javier Boned Purkiss impartió la conferencia titulada *Arquitectura y Tiempo*.

En ella se hacía hincapié en considerar el objeto arquitectónico como un lugar en el que se pueden apreciar variaciones de condensación de dos factores, *espacio y tiempo*. No el tiempo considerado en un sentido filosófico o como realidad física, sino como temporalidad estética en donde pudieran residir elementos metacrónicos. En este sentido, la estructura rítmica constituiría, precisamente en cuanto a proyección de las ideas en el tiempo, una organización sucesiva de la materia ordenada de elementos



JAVIER BONED PURKISS. *ARQUITECTURA Y TIEMPO*. CARTEL DE LA CONFERENCIA.

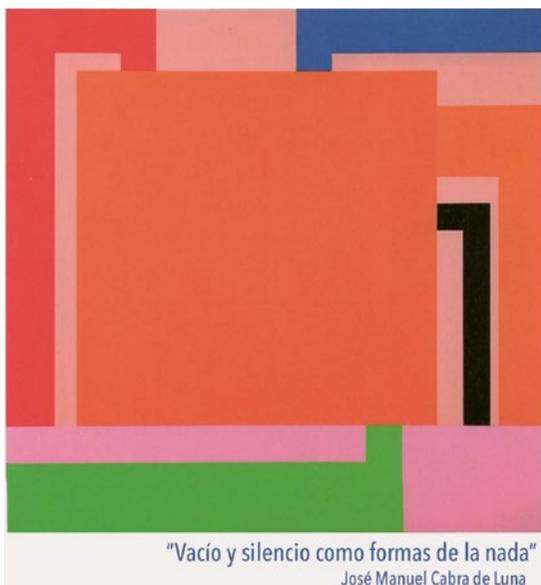
musicales, arquitectónicos, o plásticos, en el discurrir temporal. Así considerado, el ritmo trascendería del escueto encasillamiento musical, para convertirse en un atributo específico generador de arquitectura.

CONFERENCIA *VACÍO Y SILENCIO COMO FORMAS DE LA NADA*. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

30 DE JUNIO

El 30 de junio, en el mismo curso de verano al que nos hemos referido anteriormente, celebrado en el Convento de Santo Domingo de Ronda, el Presidente de la Academia, José Manuel Cabra de Luna, impartió la conferencia titulada *Vacío y silencio como formas de la nada*.

Algunas ideas y reflexiones del conferenciante fueron las siguientes: «...Ciertas imágenes son capaces de resumir la absoluta soledad del hombre contemporáneo, su *nada* vacía (...) Como la célula-habitáculo que representa Peter Halley, el hombre de hoy está condenado a vivir en un espacio cerrado. Ese habitáculo no tiene ventanas, es oscuro, único, la vida es virtual, sin posibilidad de conexión, sin contacto real con el exterior. (...) ¿Acaso no es toparse con la *nada* de manera frontal e inexorable la obligada inmersión en



"Vacío y silencio como formas de la nada"
José Manuel Cabra de Luna

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. VACÍO Y SILENCIO COMO FORMAS DE LA NADA. CARTEL DE LA CONFERENCIA, SOBRE LA OBRA LA CÉLULA, DE PETER HALLEY.

el mundo virtual, este desasimiento de nuestro soporte real en el mundo? (...) Me pregunto si no es ahora cuando debemos imperiosamente insistir en nuestro pensar sobre la fe. Porque la *nada* a la que hemos llegado no es aquella NADA plena y preñada de esperanza del ser y al que precede, sino una *nada* a la que nos hemos visto arrojados, y que está cargada de perversión y de tristeza (...).

COLOQUIO
INTERNACIONAL
LA RAIJA QUE NOS UNE.
A FRONTEIRA QUE NOS UNE.
MARION REDER GADOW

12 AL 15 DE JULIO

Auspiciado por la Embajada española en Portugal y en colaboración con el Instituto Cervantes, tuvo lugar los días 12, 13, 14 y 15 de julio de 2023, el *Coloquio Internacional 'La Raia que nos une. A fronteira que nos une'*, en las sedes de Lisboa y Sintra, bajo la dirección de Doña Manuela Mendonça, Presidente de la Academia Portuguesa da História, y de Don Emilio de Diego García, Presidente de la Sección de Humanidades de la Real Academia de Doctores de España y Académico correspondiente en Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de Málaga.

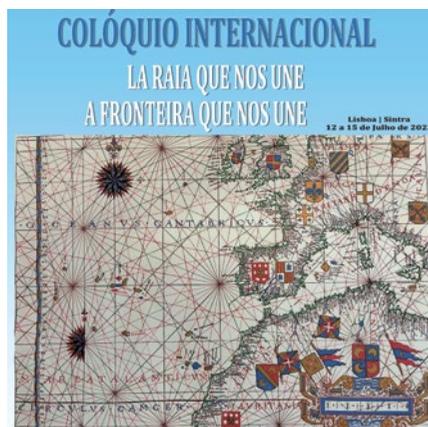
Este coloquio se enmarca en los encuentros que anualmente celebran un grupo de historiadores españoles y portugueses con el objetivo de profundizar en la historia común a los dos países y, sobre todo, en la trayectoria del proceso histórico de la Península, en sus interrelaciones que llevaron a la formación y evolución de los diversos reinos peninsulares, hoy España y Portugal.

La conferencia inaugural, en la sede de la Academia Portuguesa da História, estuvo a cargo del Prof. Emilio de Diego, que versó sobre *La «raja»: de muro a puerta abierta* y, en la misma, nos da a conocer como: «a lo largo de los siglos Portugal y España han caminado entre el recelo, la desconfianza y la confrontación en más ocasiones de las convenientes. En esa historia de desencuentros, la frontera común ha servido más de muro de separación, que como espacio de comunicación. Podríamos decir que españoles y portugueses hemos caminado de espaldas tanto tiempo que hemos acabado, inevitablemente, por encontrarnos cara a cara en el espejo de una historia construida como herramienta confrontativa, demasiadas veces».

Añadió, «no han faltado etapas de aproximación, pero jalonadas, re-

iteradamente, por otras en las que parecían no existir intereses comunes. Desde hace más de tres décadas, un conjunto de historiadores portugueses y españoles venimos trabajando por superar la "raja", que tanto nos ha separado, buscando el fortalecimiento de los lazos entre los dos países. Algo que sólo resulta posible, a partir del conocimiento mutuo, que posibilita la comprensión de las situaciones favorables y desfavorables vividas en el pasado, contribuyeron así a desarrollar el entendimiento creciente que siempre debimos buscar».

Esta andadura se viene desarrollando de manera continuada, a partir de la segunda mitad de los años 70 del pasado siglo, cuando España y Portugal solicitan su incorporación a las instituciones, sobre las que ha sido edificada la Unión Europea. Un logro hecho realidad en 1985/86, que marca un hito decisivo para los dos países ibéricos. Por tanto, la actividad académica que se desarrolló se inscribe en el marco de los trabajos históricos cuya finalidad acabamos de señalar, una circunstancia especialmente favorable dentro del marco de la presidencia española de la Unión Europea, en el segundo semestre del 2023.



COLOQUIO INTERNACIONAL LA RAIJA QUE NOS UNE. LA FRONTEIRA QUE NOS UNE. CARTEL DE LAS JORNADAS. A LA DERECHA, LA CATEDRÁTICA Y ACADÉMICA DE NÚMERO, MARION REDER GADOW.



Ciertamente, estos encuentros han tenido un punto álgido en los Cursos de Verano de La Granda y de Mondoñedo, celebrados siempre en España, por lo que este año fue Portugal la que organizó este encuentro hispanoportugués. En este *Coloquio Internacional* intervinieron, con interesantes puntos de vista sobre la «raya», académicos de la Academia portuguesa y de otras españolas, profesores universitarios lusitanos e hispanos, embajadores, doctores y altos cargos militares. La Academia de San Telmo también estuvo presente por la participación de la académica numeraria Doña Marion Reder Gadow con la exposición de la ponencia: *La «raya» escenario prematrimonial en los enlaces regio Hispano - Portugueses*; además, intervino el profesor Emilio de Diego.

Los asistentes al *Coloquio Internacional* tuvieron diversas actividades lúdicas, como las excursiones al cabo Roca, extremo más occidental de la Europa continental; a Estoril, en la Riviera portuguesa, y al Palacio Nacional de Mafra, visitando su

basílica, convento y espléndida biblioteca, declarado Patrimonio de la Humanidad.

HOMENAJE A JOSÉ INFANTE EN EL MUSEO RANDO

14 DE SEPTIEMBRE

El pasado 14 de septiembre, el Museo Rando, en su ciclo Noches del Rando, organizó un merecido homenaje al poeta y Académico de San Telmo, José Infante. El evento, dirigido por Isabel Romero, estuvo acompañado por las interpretaciones de la soprano Viviana Idrovo, el contratenor Eduardo Tolito y el pianista Germán González. Las lecturas estuvieron a cargo de Agustín Hervás, Auxi González, Ángeles Castillo, Salvador Sepúlveda, Antonio Borja, Cristina Navarro, Inés María Guzmán, y Mari Luz Aguilar-Galindo.

En palabras pronunciadas por José Infante, «...a veces pienso cómo hubiese sido mi vida sin la poesía y no logro imaginármela. Creo que toda ella ha girado siempre sobre el



EL POETA Y ACADÉMICO JOSÉ INFANTE, RECIBIENDO SU HOMENAJE EN EL MUSEO RANDO.



LA ESCRITORA Y ACADÉMICA AURORA LUQUE, SIENDO PRESENTADA ANTES DE IMPARTIR SU CONFERENCIA EN LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID.

fenómeno poético, que éste ha sido su eje y ha formado mi existencia de forma determinante»

CONFERENCIA EN LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. AURORA LUQUE

26 DE SEPTIEMBRE

El pasado 26 de septiembre, en la Sala de Juntas del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, se inauguró el curso 2023-24 del Máster en Estudios Clásicos, con la conferencia titulada *Después de Safo: recepción literaria de la poesía sáfica en el primer tercio del siglo XX*, impartida por la escritora y Académica de San Telmo, Aurora Luque.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *LAS SIRENAS DE ABAJO*, DE AURORA LUQUE

5 DE OCTUBRE

El 5 de octubre, en el Edificio Histórico de la Universidad de Salamanca, fue presentado el libro *Las sirenas de abajo. Poesía reunida (1982-2022)*, de la escritora Académica Aurora Luque. La autora estuvo acompañada por Juan Antonio González Iglesias y Josefa Álvarez, siendo la edición coordinada por Luis Arturo Guichard.



EXPOSICIÓN PICASSO. DE IZQUIERDA A DERECHA, LOS ACADÉMICOS JOSÉ INFANTE, ROSARIO CAMACHO, PABLO ALONSO HERRÁIZ, FERNANDO DE LA ROSA Y FRANCISCO RUIZ NOGUERA.

Esta misma obra fue presentada al día siguiente, 6 de octubre, en el Colegio de Málaga de la Universidad de Alcalá de Henares, y el 10 de octubre en el Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga. Del libro, D. Hernández de la Fuente, en *La Razón*, comentaba: «...Luque es experta en reflejar un mundo interior que corre parejo con el pasado grecolatino en una rica dinámica entre creación poética y evocación clásica, autobiografía e historia literaria, que establece puentes entre lo vivido, lo leído y lo soñado».

EXPOSICIÓN PICASSO. FERNANDO DE LA ROSA

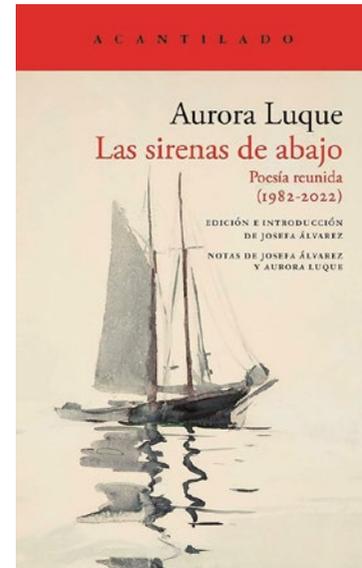
6 DE OCTUBRE

El pasado 6 de octubre se inauguró, en las salas de la Sociedad Económica de Amigos del País, la que se denominó *Exposición Picasso*, con

creación artística del pintor y Académico de San Telmo Fernando de la Rosa, y comisariada por Lucía Reigal Fernández. En ella que se trataba de abordar una exposición de Picasso, que no llegó a celebrarse en Málaga, a partir de la documentación sobre la gestión de la misma, en 1936. Como nos comenta Fernando de la Rosa, se trataba de «...un planteamiento de una exposición en dos salas que dividía los contenidos en dos partes, cada una de ellas centrada en poner de relieve dos asuntos que se entrelazan estrechamente: los cuadros y los documentos. Así pues, cada sala acoge una lectura, de las muchas posibles, de este acontecimiento (...) Como pintor, y tratándose de una exposición documental, fundamentada en la investigación y el relato debido a los archivos, mi pretensión no ha ido más allá de ju-



LA ESCRITORA Y ACADÉMICA DE SAN TELMO AURORA LUQUE, NOMBRADA ACADÉMICA CORRESPONDIENTE EN MÁLAGA POR LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA.



AURORA LUQUE. *LAS SIRENAS DE ABAJO POESÍA REUNIDA* (1982-2022). ED. ACANTILADO.

gar con algunos documentos y fotografías que habían llamado mi atención. Jugar con la imagen existente, pero jugar también con la posibilidad de que la exposición realmente hubiese visitado Málaga en 1936».

La exposición estuvo financiada por la Sociedad Económica de amigos del País y la Fundación Unicaja, y pudo visitarse hasta el día 26 de noviembre.

**AURORA LUQUE,
NOMBRADA ACADÉMICA
CORRESPONDIENTE
EN MÁLAGA POR LA
ACADEMIA DE BUENAS
LETRAS DE GRANADA**

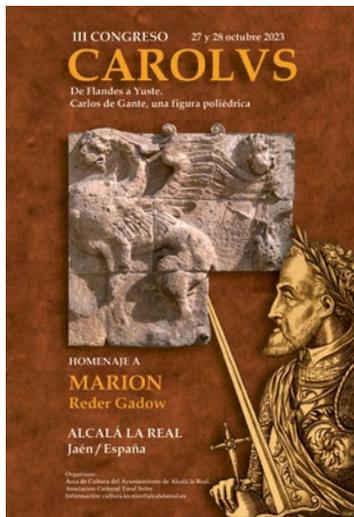
16 DE OCTUBRE

El 16 de octubre, en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, la escritora y Académica de San Telmo, Aurora Luque, fue recibida como Académica Correspondiente en Málaga por parte de la Academia de Buenas Letras de Granada. Su discurso de ingreso se tituló *Reflexiones sobre la vitalidad de la tragedia clásica (con preludios lorquiano y galveziano)*.

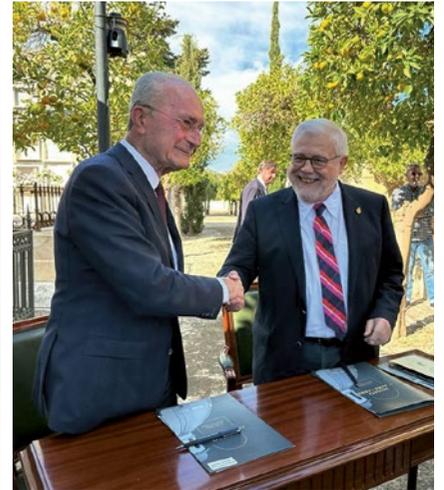
**HOMENAJE A MARION
REDER EN EL CONGRESO
CAROLUS, DE FLANDES A
YUSTE. CARLOS DE GANTE,
UNA FIGURA POLIÉDRICA**

27 Y 28 DE OCTUBRE

Los días 27 y 28 de octubre, se celebró en Alcalá la Real (Jaén) el III Congreso Carolus, de Flandes a Yuste. Carlos de Gante, una figura poliédrica.



III CONGRESO CAROLUS, DE FLANDES A YUSTE. CARLOS DE GANTE, UNA FIGURA POLIÉDRICA. CARTEL DEL CONGRESO.



HOMENAJE A ALFONSO CANALES EN EL CEMENTERIO HISTÓRICO DE SAN MIGUEL. A LA IZQUIERDA: EL ALCALDE DE MÁLAGA, FRANCISCO DE LA TORRE, Y EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA DESCUBREN LA PLACA CERÁMICA CON UNOS VERSOS Y RETRATO DEL POETA Y QUE FUERA TAMBIÉN PRESIDENTE DE LA ACADEMIA. A LA DERECHA, EL ALCALDE Y EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA FIRMAN UN PROTOCOLO PREVIO A LA CESIÓN DE UN PANTEÓN, DEDICADO A PERSONAS ILUSTRES, A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO.

En él se rindió homenaje a la catedral y Académica de San Telmo, Marion Reder.

Este III Congreso Carolus proponía analizar y estudiar la figura de Carlos de Gante y la época en la que le tocó vivir, esos años tan cruciales para la historia mundial, así como debatir sobre los inicios de la globalización, los cambios estructurales derivados de los descubrimientos de nuevos mundos y de las fuertes interacciones culturales que tuvieron lugar en Europa y en el Mediterráneo. Resulta fundamental revisar el papel de aquel joven que llegó a España desde las tierras del norte y que se retiró, ya anciano, al monasterio de Yuste.

**HOMENAJE A
ALFONSO CANALES
EN EL CEMENTERIO
HISTÓRICO
DE SAN MIGUEL**

1 DE NOVIEMBRE

El alcalde de Málaga, Francisco de la Torre, acompañado de los concejales delegados de Sostenibilidad Ambien-

tal y Parcemasa, Penélope Gómez; Cultura y Patrimonio Histórico, Mariana Pineda, y Distrito Centro, Francisco Cantos, participó el día 1 de noviembre en el acto de homenaje al poeta que también fuera Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Alfonso Canales, con motivo del centenario de su nacimiento. El Alcalde, junto con el actual presidente de la Academia, José Manuel Cabra de Luna, descubrieron una placa de cerámica con versos y un retrato del homenajeado. El cuarteto de cuerdas del Proyecto Promúsica de Málaga interpretó la pieza *Gran fuga* de Beethoven, y se realizó una lectura de versos del poeta, seleccionados por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, que eligió los lectores de cada uno de ellos. La lectura resultó de la forma siguiente: *Ciudad Madre*. Lector: Francisco de la Torre Prados; *El amanecer (7 de la mañana)*. Lector: José Manuel Cabra de Luna; *Los años*. Lectora: Penélope Gómez; *Gran fuga*. Lectora: Mariana Pineda; *Discurso de César a las legiones*. Lector: Federico

Souvirón; CXXVI. Lector: Fernando Orellana; CCIX. Lector: Francisco Rodríguez Marín; CCCXXX. Lectora: Rosario Camacho; 9. Lector: Carlos Ismael Álvarez; *Birthday*. Lector: Francisco Ruiz Noguera; *Vita pacta momentis*. Lectora: Aurora Luque; *Este poema*. Lector: José Infante; *Olas*. Lector: José Luis Cabrera

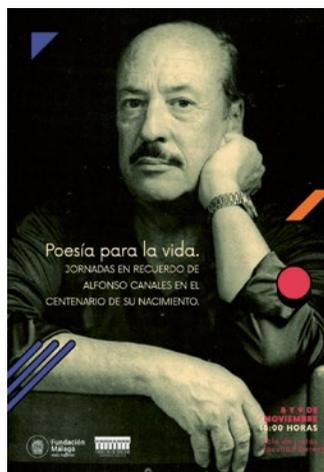
Al finalizar el acto, el alcalde, Francisco de la Torre, y el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cebra de Luna, firmaron un protocolo de intenciones para la cesión por parte del Ayuntamiento a la institución académica de un panteón situado en el Cementerio Histórico de San Miguel, destinado a albergar personas ilustres de la ciudad. Se trata de un espacio que fue ocupado en los últimos años por la Compañía de Jesús, por cesión de la familia Huelin, y cuya renuncia se encuentra en el archivo de Parcemasá.

Al acto acudieron numerosos Académicos de San Telmo, familiares de Alfonso Canales y distintas personalidades de la cultura malagueña.

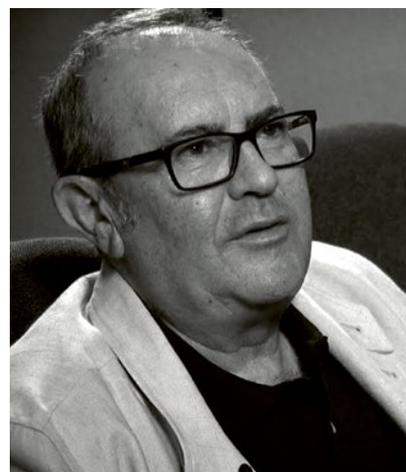
**POESÍA PARA LA VIDA.
JORNADAS EN RECUERDO
DE ALFONSO CANALES
EN EL CENTENARIO
DE SU NACIMIENTO.
FRANCISCO RUIZ
NOGUERA**

9 DE NOVIEMBRE

Los días 8 y 9 de noviembre, en la Sala de Juntas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Málaga, tuvieron lugar las jornadas denominadas *Poesía para la vida. Jornadas en recuerdo de Alfonso Canales en el Centenario de su nacimiento*. Organizadas por la Fundación Málaga y la Facultad de Derecho, se recordó en ellas la intensidad de la poesía de Alfonso Canales, de gran observación clásica, con un contenido memorable por universal, y con una nitidez formal heredera de una amplísima cul-



POESÍA PARA LA VIDA. CARTEL DE LAS JORNADAS EN RECUERDO DE ALFONSO CANALES EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO. A LA DERECHA, EL ESCRITOR Y ACADÉMICO DE SAN TELMO, FRANCISCO RUIZ NOGUERA.



M^a VICTORIA ATENCIA Y JOSÉ INFANTE, ACADÉMICOS HOMENAJEADOS EN EL CONGRESO 50 AÑOS DE POESÍA EN ANDALUCÍA (1979-2022). UNA NUEVA MIRADA.

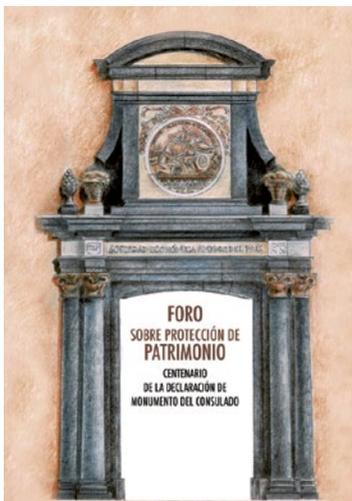
tura. Esta reivindicación de la obra poética de Canales estuvo significada especialmente con la intervención del escritor y Académico de San Telmo Francisco Ruiz Noguera, quien impartió la conferencia denominada *Canales clásico*.

**HOMENAJE A MARÍA
VICTORIA ATENCIA
Y A JOSÉ INFANTE EN EL
CONGRESO CINCUENTA
AÑOS DE POESÍA EN
ANDALUCÍA (1970-2022).
UNA NUEVA MIRADA**

16 DE NOVIEMBRE

La Asociación Colegial de Escritores organizó en Málaga, entre el 14 y el 16 de noviembre, el congreso *Cincuenta*

Años de Poesía en Andalucía (1970-2022). Una nueva mirada, a fin de reivindicar la poesía andaluza más actual, la poesía andaluza de los últimos años, su riqueza e importancia en la literatura española, destacando la especial relación que mantenemos los andaluces con la poesía. La inauguración se llevó a cabo en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento malagueño, a las 12,30 horas del día 14, en un acto en el que intervinieron el director del Centro Andaluz de las Letras, Justo Navarro, y los presidentes de ACE, Manuel Rico, y ACE-A, Manuel Gahete, que estuvieron acompañados por Susana Martín, directora general de Cultura del Ayuntamiento de Málaga; Manuel López, diputado provincial de Cultura; y Emilia Garrido, di-



CARTEL DEL FORO SOBRE PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO. CENTENARIO DE LA DECLARACIÓN DE MONUMENTO DEL CONSULADO.

rectora de actividades culturales de la Fundación Unicaja.

El congreso, que reunió a poetas consagrados, profesores universitarios, investigadores y amantes de la poesía en general, ofreció un amplio programa de conferencias, lecturas y homenajes, con los que se pretendía analizar las obras publicadas en los últimos cincuenta años, ofrecer lecturas de los poetas más representativos o visibilizar la poesía de las nuevas generaciones y la poesía escrita por mujeres.

Los poetas homenajeados fueron la Académica María Victoria Atencia, Rafael Ballesteros, el Académico José Infante y Rosa Romojaro. Como comentaba Manuel Gahete, presidente de ACE-A, «este congreso es una oportunidad única para sumergirse en la riqueza de la poesía andaluza, entender su evolución a lo largo de los años y descubrir las voces que están marcando el camino hacia el futuro».

CONFERENCIA *LA CASA DEL CONSULADO EN MÁLAGA, SEDE DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS.*

ROSARIO CAMACHO
23 DE NOVIEMBRE

El pasado 23 de noviembre, la catedrática y Vicepresidenta 1ª de la Academia, Rosario Camacho, pro-

nunció la conferencia *La Casa del Consulado de Málaga, sede de la Sociedad Económica de Amigos del País*, en el ámbito del Foro sobre protección del Patrimonio, Centenario de la declaración de monumento del Consulado.

El foro se celebró entre los días 23 y 28 de noviembre, en la sociedad Económica de Amigos del País de Málaga, fue patrocinado por la Fundación Unicaja, y en él intervinieron, además de Rosario Camacho, aurora Villalobos Gómez, Salvador Moreno Peralta, Eduardo García Alfonso, Román Fernández-Baca y Ana Arancibia Román.

TERESA SAURET, NOMBRADA MIEMBRO DE HONOR DEL CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE GRANADA Y SU REINO

28 DE NOVIEMBRE

El pasado 28 de noviembre la catedrática y Académica de Número, Teresa Sauret Guerrero, fue nombrada, a propuesta de la Universidad de Granada, Miembro de Honor del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino.

EXPOSICIÓN *BORNOY DIGITAL: EL COLOR DE LA MÁQUINA*, EN EL CENTRO CULTURAL MARÍA VICTORIA ATENCIA. PEPE BORNOY

4 DE DICIEMBRE

Entre los días 4 de diciembre de 2023 y 8 de enero de 2024, tuvo lugar la exposición *Bornoy digital: el color de la máquina*, considerada como un homenaje póstumo al artista y Académico José Manuel Cuenca Mendoza, Pepe Bornoy, que había fallecido tan sólo unos días antes, el 25 de noviembre, tras una larga enfermedad. Inauguró la exposición el Presidente de la Diputación de Má-



LA CATEDRÁTICA Y ACADÉMICA DE NÚMERO TERESA SAURET GUERRERO, NOMBRADA MIEMBRO DE HONOR DEL CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE GRANADA Y SU REINO.



EXPOSICIÓN *BORNOY DIGITAL: EL COLOR DE LA MÁQUINA*. CARTEL DE LA EXPOSICIÓN. A LA DERECHA, EL ARTISTA Y ACADÉMICO JOSÉ MANUEL CUENCA MENDOZA, PEPE BORNOY.



laga, Francisco Salado, quien hizo referencia a esta circunstancia: «No sé si congratularme por esta exposición o lamentarme por la ausencia de su autor. O las dos cosas al mismo tiempo».

La muestra recogía 41 obras, una producción que abarcaba desde 2008 hasta 2023, seleccionada por el propio autor con la colaboración de Floreal Roa y el Académico Francisco Cabrera Pablos, Comisario de la exposición.

En la inauguración estuvieron presentes autoridades, familiares de Pepe Bornoy, compañeros, Académicos y amigos, que coincidieron

en destacar la versatilidad y singularidad de su obra, que fue interpretada por el Presidente como «... una cultura encerrada en la figura de un creador malagueño, que siempre ha sido muy avanzado en su tiempo».

La obra creativa de Pepe Borroy ha merecido no pocos recono-

cimientos: Medalla de Plata Nacional, Valencia, 1966; Medalla de Oro Nacional y Medalla Ciudad de Barcelona, Barcelona, 1968; Medalla de Oro Nacional y Primer Premio de Arte Abstracto, Alicante, 1969; Premio de la Crítica al Mejor Conjunto Artístico, presentado en la tem-

porada 1971/1972, Valencia; Primer Premio en la II Bienal Internacional de Arte, Málaga, 1974; Premio Internacional del Grabado Contemporáneo, Madrid, 1979, etc. En 1997 fue nombrado académico del Senado por la Academia Internacional de Arte Moderno de Roma. En 2001 fue académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, desempeñando durante muchos años tareas de gobierno como vicepresidente primero y director de su anuario.

En 2005, el Ayuntamiento de Málaga dio su nombre a una calle en la barriada de Huelin. En el pasado mes de mayo de este 2023, el mismo Ayuntamiento malagueño le concedió el título de Hijo Predilecto y Medalla de la Ciudad de Málaga.

ACTIVIDADES EN LA CASA MUSEO SUSO DE MARCOS 2023

La programación desarrollada durante el año 2023 en la Casa Museo del escultor y Académico Suso de Marcos, ha resultado tremendamente interesante y variada, abarcando numerosos aspectos de las artes y la cultura. De las múltiples actividades de la Casa Museo es buena muestra la imagen sintética que se adjunta de los numerosos carteles anunciadores de las mismas, a lo largo del año.

A esta gran actividad de difusión cultural hay que añadir las numerosas visitas de particulares, instituciones y centros de formación, a la colección escultórica de la Casa Museo Suso de Marcos.



CARTELES DE LAS DIFERENTES ACTIVIDADES DESARROLLADAS EN LA CASA MUSEO SUSO DE MARCOS DURANTE 2023.

08

HOMENAJES, MEMORIA Y RECUERDOS

402. IN MEMORIAM. HOMENAJE A CHEMA COBO / Fernando de la Rosa Ceballos

409. IN MEMORIAM. RAFAEL BEJARANO PÉREZ, ARCHIVERO, HISTORIADOR,
PINTOR Y POETA / María Pepa Lara García

415. IN MEMORIAM. JOSÉ MANUEL
CUENCA MENDOZA, (PEPE BORNOY) / José Manuel Cabra de Luna

419. IN MEMORIAM. HOMENAJE A MARIO TORELLI EN EL MUSEO
ARCHEOLOGICO NAZIONALE DELL'UMBRIA EN PERUGIA / Pedro Rodríguez Oliva

423. HOMENAJE. A JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR / Fernando de la Rosa Ceballos

/ Juan Pablo Orellana / Pablo Alonso Herráiz

437. HOMENAJE. ELENA LAVERÓN
/ Rosario Camacho Martínez / Sebastián García Garrido / Antonio Abad

451. HOMENAJE. THOMAS KIMBALL BROOKER / Pedro Rodríguez Oliva

IN MEMORIAM

HOMENAJE A CHEMA COBO

(1952-2023)

Sr. Presidente, querida Rosa, Sras. y Sres. invitados, amigos todos, gracias por su asistencia a este acto en recuerdo de nuestro académico Chema Cobo.

No hace mucho que recibimos con estupor la mala noticia, el golpe que significó su fallecimiento. Hoy rendimos desde aquí homenaje a su figura y su obra. Para mí fue un alto honor dar la bienvenida a nuestra Real Academia a un pintor de su carácter e importancia. Él mismo se presentó aquí, en este salón de actos, casi como un escapista de su propio yo, su múltiple yo, la pintura por delante y la palabra en el reverso, como un prestidigitador sin chistera, pero travestido en bufón, en comodín malévolo volviendo los naipes, que en su baraja son los de un mago, de aquellos de los que siempre guardamos una secreta sospecha, pero de los que esperamos solícitos el arte del engaño.

Hoy nos queda la pirlueta de su juego malabar y nos ocupa la tristeza de despedirle. Estuvo entre nosotros y le vimos, siempre escurridizo, desplegar su yo múltiple en muchos de los desdobles de los que era capaz, así como andar en especulares y laberínticos caminos. Un singular caminante de la pintura actual. Llegado a esta Real Academia de San Telmo el 28 de octubre de 2021, casi no hubo tiempo para dar cabida o integrar sus aportaciones en el haber de nuestra ya larga historia, pero no por ello dejará de conocerse su pensamiento, desde su pintura y sus escritos.

Gaditano de Tarifa e hijo de un médico ginecólogo, era desde hacía tiempo y por decisión propia malagueño de adopción, pues vivía en Alhaurín el Grande desde el año 1999.

Su primer encuentro con el arte, según él mismo contaba, era un temprano recuerdo: Interesado por su bellissimo desnudo, como por el reflejo de su cara en un espejo, copió la Venus de Velázquez de una estampa que había en el despacho de su padre. A pesar de que Chema había llegado a considerar que aquello fue una perversión infantil, dibujó y pintó desde entonces con auténtica obsesión. Entre otros motivos, por aquella fascinación que le que-



CHEMA COBO. (LORENZO CARNERO, LA RAZÓN).

dó por los espejos, y por el desdoble que éstos producían, así en la imagen como en la mirada. Contaba también que su mano izquierda pudo seguir dibujando cuando por la fuerza debió dejar de escribir, cediendo esa habilidad a la mano derecha, con la que corregía, además, la reversibilidad de la escritura de aquellos dictados, que en el colegio era ya capaz de desarrollar escribiendo también de derecha a izquierda. Más adelante llegó a firmar cuadros con otros nombres, multiplicándose como artista y haciendo pródiga su pintura. Le quedó de ello la destreza de ser ambidiestro y el doblez de un espíritu burlón que ya no corrigió nunca.

Aprendió a pintar bodegones con pintores locales, aunque enseguida le llamó la curiosidad a experimentar con todo lo nuevo que empezabas a conocer, imitando lo moderno, incluido aquello que le llegaba del otro lado del atlántico. Sin embargo, más allá de lo morfológico, se descubrió pronto como una persona con una inquietud artística e intelectual que le impulsaba a buscar el porqué del hecho artístico, lo que le hacía abordar los temas y cuestiones de la pintura desde disciplinas distintas de aquellas propias de las Bellas Artes. Comenzó entonces sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid, y consciente de las posibilidades comunicativas de la pintura, se decantó por la Lingüística. Chema explicaba que fue: «con la intención de profundizar en los mecanismos propios del hecho de comunicar, aunque muy consciente de que tanto la pintura, la poesía o la música, son lenguajes cuyo sentido se encuentra más allá de los límites que le impone su propio lenguaje específico.»

En sus años de estudiante, Madrid le abrió las puertas del Museo del Prado, o de la Filmoteca Nacional, así como las muchas exposiciones de arte contemporáneo en tantas otras galerías que ya abundaban en la ciudad. Y

confesó que fue el cine el que le dio la oportunidad, con aquellas que él llamaba «peliculitas», que filmaba a los 20 años con su cámara de 8 mm. de llegar a entrar en ese cerco inexpugnable llamado mundo del arte, a veces tan deseado por todo artista y otras aborrecido —principalmente por los que se quedan tangentes a sus círculos—.

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

Así pues, de un modo azaroso, se vio metido entre los artistas de la que fue llamada «Figuración Madrileña», plagada de andaluces, como él mismo hizo notar: Carlos Alcolea, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta o Luis Gordillo, que, sin ser el padrino, éste último sí era el de mayor edad y también el que incorporaba un cromatismo más afín a las nuevas corrientes exteriores, y del que Chema Cobo llegó a reconocer sin pudor, que asimiló como propios algunos de sus hallazgos.

Tras las Vanguardias y la Modernidad, entraron en escena diferentes modos de arte conceptual, aunque la pintura no había perdido vigencia, es más, vivía entonces con gran fortaleza. En el contexto de auténticos y profundos cambios en la política y la sociedad españolas, que pueden llamarse históricos sin equívoco, esta que podría haberse llamado «generación transición» impulsaría desde Madrid una renovación en el arte nacional que se anticipó a lo que luego se llamó «Posmodernidad». Con cierto aire de suficiencia, éstos a los que llamaron esquizos, se zafaban del discurso reglamentado, del camino trazado por la historia o la crítica, negando en suma que el arte tuviera que ser deudor de sus propios antecedentes y abriendo las posibilidades de avanzar por itinerarios más libres y caprichosos. En resumen, Cobo emprendió la exploración del yo más huidizo de sí mismo. Era sin embargo una buena zona de partida, las artes se intercambiaban en un mestizaje digno del *fin de siècle*, y sin duda fueron sometidas a una honda revisión, que fue en el fondo una radical transformación. Muy pocos años después, en 1979, recibió una beca del Ministerio de Cultura en Madrid. Ya figuraba entonces como artista predilecto en las galerías de arte que entonces comenzaron a proliferar en un Madrid bastante movidito: Vandrés, Bética, Juana Mordó o Juana de Aizpuru.

A pesar de que Madrid era entonces la última escala para llegar al cielo, Chema Cobo, que ni diseñaba ni trabajaba, se despegaba de aquella Nueva Figuración y se iba a instalar en Estados Unidos por mor de una beca *Fullbright*, programa de estudios que, por cierto, recibió en 2014 el premio Príncipe de Asturias de la Cooperación Internacional. Dejará atrás dictaduras, también estéticas, pues según él mismo afirmó en alguna ocasión, el artista en España estaba de algún modo forzado a hacer arte comprometido si quería salir adelante. Empezaba entonces una vida americana, que no era sueño, y que prometía ser pródiga en experiencias de arte por todo lo alto. De he-

cho, el mundo allí se ampliaba, porque allí converge el mundo, después de París. En Chicago, Boston, Seattle o New York se encontraba Chema con las pinturas y los artistas que habían alimentado su sueño y su inventario de pintor, y así mismo, sus cuadros fueron alimentando las más importantes colecciones de arte de los Estados Unidos.

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

Más acá de los Estados Unidos son también muy numerosos los museos donde se puede acceder a su obra: el *Kunstmuseum* de Berna, el Instituto de Arte Contemporánea de Nápoles, La Galería de Arte Contemporánea de Roma, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo de Bellas Artes de Santander, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria o el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, entre otras muchas colecciones públicas y privadas.

En España, fueron fructíferos unos años 80 donde muchas galerías de todo el país se disputaban su obra. Su estancia en USA no fue una estancia permanente, la equilibró y enriqueció con largas temporadas en Roma, donde aprendió las artes gráficas, conocimientos éstos que luego amplió en Japón, donde la tradición y el saber en torno a la estampa es bien conocido y apreciado por su decisiva influencia en el arte moderno occidental. En los años 90, su vida en los Estados Unidos se afianzó ejerciendo como profesor invitado por la *School of Art* del prestigioso *Art Institute of Chicago*.

La docencia tuvo un peso específico en su carrera, y como él mismo admitía, habiendo aparecido de manera circunstancial, fue calando en su forma de destilar el pensamiento y el lenguaje propios de su obra plástica. En los muchos talleres y clases que impartió a lo largo de su vida, aceptó que el ejercicio de la docencia le ayudaba a pensar, estableciéndose así como principio fundamental en la construcción de su propio discurso artístico. Cuando se trata de comunicar a otros que esperan de ti recibir alguna enseñanza, no sirve de mucho ejercer sin el fundamento que otorga la ciencia. La enseñanza no era para Chema Cobo solo un medio de transmisión, sino que se convirtió en una estrategia de comunicación. Del ejercicio de la misma surgió una transformación, un cambio que afectaba a las dos partes en liza. La enseñanza preparará nuestro intelecto para conducir nuestra experiencia hacia fuera, como lo que es, en suma, una reflexión, un acto de desdoble que debe tornarse tan reversible como flexible.

Apoyado por la experiencia propia, como por la ajena (todos tenemos maestros) condujo y expuso sus ideas en centros de enseñanza superior como las Facultades de Bellas Artes de Málaga, Cuenca o La Laguna en Tenerife, así como la *Northwestern University* de Chicago, ciudad donde también fue profesor invitado en la *School of Art* de su afamado *Art Institute*. Institutos

y escuelas de arte, como la Winchester School of Art de Barcelona, el Instituto de Estética o el Círculo de Bellas Artes, ambos de Madrid, o la mismísima New York Art School.

Más tarde y ya en Bélgica ultimaba el primer volumen de su libro de aforismos titulado *Amnesia*, que presentaría en el Museo Cruz-Herrera de La Línea de la Concepción, en Cádiz. Brevemente y sin amnesia, recordamos ahora sus andanzas y presencias en los espacios dedicados al arte por todo el mundo. Desde luego no es posible glosar tan extensa trayectoria en este breve tiempo para la loa, sin caer, ebrios de nombres, fechas y lugares, en una retahíla sin fin.

El gran número y la calidad de las exposiciones colectivas en las que llegó a participar, lo sitúa en un lugar prominente entre los artistas contemporáneos de referencia internacional. Muchas de estas exposiciones, especialmente aquellas que tratan de recoger el discurso crítico desde los años 70 y 80 hasta ahora, ensayan compilaciones de los usos y modos de la figuración actual, así como su vigencia entre la proliferación de los nuevos lenguajes de lo post-heredado.

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

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

Y sobre *Amnesia*, ese recopilatorio de frases (como las llamaba él) «tan agudas como perversas» hay publicados dos volúmenes y avances de un tercero, del cual esperamos noticias. Con el aforismo se produce el quiebro, el regate intelectual y el rejonazo final que Chema Cobo clavaba al lector con un pincel más afilado que colorido. En cierto sentido pasaba por ser un escritor que pintaba. «Yo somos dos». Tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda, y con ambas manos. «Yo somos gemelos». Esa ambivalencia provoca un deslizamiento del sentido, que nos enfrenta al juego sutil de la paradoja. Puede leerse en *Amnesia*: «¿Yo soy dos? A decir verdad, tan solo soy una reedición». Podemos entretenernos un buen rato dilucidando si se nos anto-

ja más interesante bucear el denso trasfondo literario y filosófico de su obra o dejarnos seducir por la riqueza cromática y complejidad visual de sus cuadros. Tal vez la razón y la intuición tensen nuestro apetito en direcciones opuestas, pero es esa tensión provocada la que dará sentido a nuestra exploración y seguramente algún fruto jugoso al intelecto. Tomado también de *Amnesia*: «Si algo pinto es simplemente aquello que no puedo recordar».

«No pinto a partir de la naturaleza, —nos decía— este es un asunto de herencia romántica que las Vanguardias acabaron de abolir en el s. XX. No pinto siguiendo ningún modelo estético». Tampoco tenía el referente de ningún estilo en concreto. O de algún artista predilecto. No preparaba su obra desde un planteamiento previo. No había un boceto que condujera las líneas maestras de la obra. Sin embargo, admitía que una sola frase podía poner el pie para dar el siguiente paso. El cuadro empieza en el bosquejo de una máxima o una sentencia, un dicho del que aflora la idea, que se conduce por las palabras hasta la aparición de una imagen, fuere esta imagen una pipa que no lo es o el perfecto trampantojo de un simulacro visual (asunto éste de la imagen y el lenguaje que guio su discurso de ingreso titulado *El artista es un fingidor*). Otro de sus aforismos dice: «La vida imita, es el doble del lenguaje».

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

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

Decía también que «para ser libre hay que perderse». Sea como fuere, lo importante es que fue siempre libre en el menester de la pintura, y que su obra, que reafirma las posibilidades de un lenguaje tantas veces dado por muerto, se pierde y se propaga entre los fuegos fatuos del arte de hoy. Su obra está allí donde puede anidar su pensamiento y así lo ha hecho en la pin-



EL ACADÉMICO D. FERNANDO DE LA ROSA, PRONUNCIANDO SU CONFERENCIA EN HOMENAJE A CHEMA COBO.

tura. La pintura es ese lugar de la mente donde Chema Cobo se entendía con la imagen y sus fantasmas, donde se registra el eco de sus resonancias. Siempre la pintura, cargada de argumentos y significados, de dobleces e intenciones. El bufón no es sólo un personaje cómico, sino dual como Géminis, y al decir de Cirlot, es el que expresa con dureza lo que es agradable y en tono jocoso lo que es terrible.

A pesar de lo que pueda decirse y en la forma en que se diga, armando y rearmando las palabras en juegos conceptuosos, la pintura queda precisamente para «no querer decir nada». Todo lo que hay que decir acerca del mundo puede materializarse en la pintura; digámoslo de otro modo: que todo contenido puede extraerse de la pintura y con ella construir un silencio cargado de sentido. En sus cuadros, como un azogue extraño donde se deforman las representaciones del pensamiento, se nos devuelve el eco filosófico de una invención, construida estética e intelectualmente para mirarnos en ella, tal es el juego de la imaginación.

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

Hacer pensar podría parecer un fin intrínseco de la pintura. Sin embargo y para gozo de aquellos que nos refugiamos en su universo, cuánto podemos pensar (incluso haciendo ruido) sin perturbar nunca su siempre silenciosa presencia. De un modo constante, y con más de un centenar de exposiciones individuales, Chema Cobo llegó a construir el andamiaje que ahora sustenta un concienzudo ideario pictórico, que fue argumentando y desarrollando desde un complejo relato intelectual. No son relatos paralelos, el de la pintura y el pensamiento, sino que se imbrican sólidamente sin que podamos librar a uno del otro, como le sucede a esos gemelos siameses que en su libro «Amnesia», amalgaman pareceres opuestos y disyuntivos irreconciliables. De tal modo se desarrolló una trayectoria, la de nuestro Chema Cobo, que sin duda ha pronunciado muchas líneas, dibujado muchas palabras y trazado algunas manchas maestras en el arte actual, en el que es y será ya un referente de primer orden.

Es para todos en esta Real Academia de San Telmo un privilegio enorme poder decirlo hoy, con nuestro más alto respeto y hondo sentir, que estarás entre nosotros para siempre.

FERNANDO DE LA ROSA CEBALLOS

IN MEMORIAM

RAFAEL BEJARANO
PÉREZ, ARCHIVERO,
HISTORIADOR,
PINTOR Y POETA
(1933-2023)

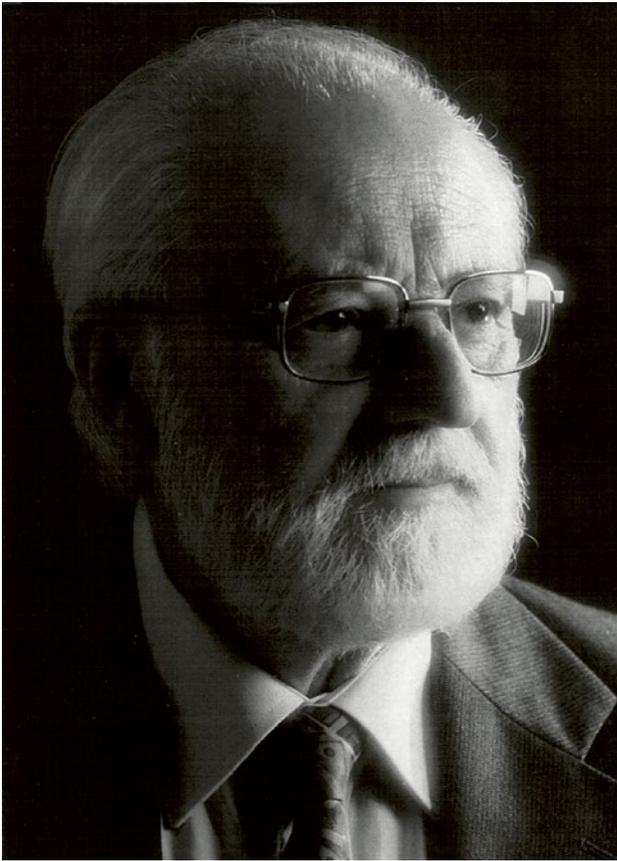
Es muy difícil resumir en unos pocos folios una actividad profesional que ha durado casi sesenta años, y a la cual, además, ha dedicado gran parte de su tiempo. Sobre todo, cuando ésta ha sido tan variada, amplia y productiva.

Con una profesión tan intensa, pues, es necesario completar todos los aspectos que han de ser estimados en un Archivo y Biblioteca: la conservación y custodia de los fondos, el ingreso, clasificación y descripción de los documentos, la selección documental, los elementos de control interno, el servicio administrativo y el servicio al público.

Pero empecemos por el principio. Rafael Bejarano Pérez nació en Málaga el año 1933, y se licenció en Filosofía y Letras, sección Geografía e Historia. Ejerció la docencia en distintos colegios de Málaga y de Alhama de Granada, alternándola con trabajos bibliotecarios en las bibliotecas del Museo de Bellas Artes, Sociedad Económica de Amigos del País, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, del Colegio Oficial de Arquitectos y del Colegio Oficial de Abogados, todas ellas en la ciudad de Málaga.

En 1972 se le nombra profesor auxiliar de Paleografía Española en la Universidad de Málaga, plaza a la que renuncia para ocupar la que había ganado en el Ayuntamiento de Málaga como Archivero-Bibliotecario en el mismo año. Este cargo lo ejercerá hasta su jubilación en 1998. También desde 1972 y hasta 1989 actúa como Perito Calígrafo ante los tribunales de Justicia. Ha colaborado en distintos periódicos y revistas con artículos sobre temas históricos, literarios, biográficos y de opinión.

Premio Málaga de Investigación en 1970. En 1992, socio fundador y primer presidente de la Asociación «Isla de Arriarán», y de la revista del mismo nombre. En el año 1993 es nombrado Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo e ingresa como miembro numerario en



RAFAEL BEJARANO PÉREZ (1933-2023).

la Sociedad (hoy Academia) Malagueña de Ciencias (en la actualidad es Correspondiente de ambas por cambio de residencia). En 1995 fue nombrado Correspondiente de la Academia de la Historia.

Según palabras de Alfonso Canales, cuando Rafael ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Telmo: «Este nuevo Bejarano que nos llega es, como un prodigio del Renacimiento, historiador, pintor y poeta. Como buen humanista, apuesta por el hombre total y se resiste a ser clasificado... Domina el más acabado instrumento de la poesía: el soneto. Esa fórmula que no admite medias tintas, que o cuaja o se desgracia».

A todo lo anterior hay que añadir, dentro de su actividad profesional, la de pintor, que comenzó a desarrollar desde muy joven. De

1941 a 1947 asiste a la sección de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes y Oficios, comenzando a participar en exposiciones a partir de 1963. En total, hasta el año 2015, ha realizado 20 exposiciones individuales y 10 colectivas. Asimismo, ha ilustrado con sus dibujos numerosas publicaciones.

Todo ello sin dejar de lado su tarea propiamente archivística, elaborando, al mismo tiempo que sus investigaciones históricas: inventarios, catálogos e índices de los fondos del Archivo.

Rafael Bejarano confeccionó para la Administración, durante su trayectoria profesional, estudios valiosísimos, con un concepto de archivo muy actual, ya que consideraba esta institución no sólo como un organismo de conservación del patrimonio documental de carácter histórico, sino como un centro de difusión del mismo. Servicio que el Archivo presta a la Administración y al público en general.

Con esta idea de servicio y apoyo a la gestión municipal, aportó, a modo de ejemplo, estudios tan completos como la investigación sobre el Escudo de la ciudad. Sus dotes artísticas y sus conocimientos históricos le permitieron realizar la reconstrucción pictórica del escudo de armas concedido a la ciudad de Málaga por los Reyes Católicos, basándose en un sello del Concejo y en documentación, ya que el original se había perdido. Gracias a este estudio, se ha podido restablecer el color rojo en el campo del referido escudo. Después del informe favorable emitido por la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, la Junta de Andalucía aprobó dicho cambio en el año 2002.



EXPOSICIÓN DE RAFAEL BEJARANO. JUNTO A ÉL, EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE, Y EL VICEPRESIDENTE 3º DE LA ACADEMIA, D. ELÍAS DE MATEO.

Un capítulo muy importante de su actividad, y que queremos destacar, son los cinco volúmenes que integran la colección de Los Repartimientos de Málaga.

Francisco Bejarano Robles ingresó como archivero en el Ayuntamiento en 1924, permaneciendo como tal casi cincuenta años. Muy pronto empezó a estudiar los Repartimientos, pero el primer tomo no se publicó hasta el año 1985; el segundo en 1990; el tercero en 1998 y el quinto en el 2000; coincidiendo con el centenario del nacimiento de Francisco Bejarano. A estos dos últimos tomos, los Índices: alfabéticos, toponímicos, de materias y cronológicos; así como el cuidado de la edición, estuvieron a cargo de su hijo, Rafael Bejarano Pérez.

El tomo IV y último, está realizado íntegramente por él. Ha sido un largo camino: casi veinte años, desde la impresión en 1985, y el último editado en el 2004, y que nosotros consideramos como una fuente esencial para la Historia de Málaga.

Con esta breve síntesis, creemos que hemos dado a conocer una obra fundamental, a los malagueños interesados en el pasado y los orígenes de nuestra ciudad.

PUBLICACIONES

Muchos de estos trabajos de investigación cristalizaron en las siguientes publicaciones de variada temática, predominando aquellas relacionadas con la historia de Málaga:

- 1969.- *Los Repartimientos de Benalmádena y Arroyo de la Miel.*
- 1971.- *Los Repartimientos de Álora y Cártama* (por la que recibe el Premio Málaga de Investigación de 1970).
- 1990.- *Creación del Cabildo Municipal por los Reyes Católicos, 1990.*
- 1995.- *Calle Larios, 1995; et. al.*
- 1995.- *La Sede. (Colegio de Abogados)* con María Pepa Lara García.
- 1996.- *Índice de la Colección de Originales del Archivo Municipal (1487-1773)*, con María Pepa Lara García.
- 1996.- *Medina Conde; et. al.*
- 1997.- *Pregón de la Feria de Casarabonela.*
- 1998.- *Cien años del Parque de Málaga; et. al.*
- 1999.- *El Escudo de Málaga. Aproximación a su realidad heráldica.*
- 1999.- *El Escudo de la ciudad de Málaga.* Catálogo Exposición.
- 1999.- *Francisco Bejarano Robles.* Currículo.
- 2001.- *Orígenes y evolución de la Feria de Málaga*, con María Pepa Lara García.
- 2002.- *Escudo de la ciudad de Málaga.* Tríptico.
- 2003.- *Antiguos Cafés de Málaga de Francisco Bejarano Robles.* Diseño, Introducción y Notas Rafael Bejarano Pérez.
- 2004.- *Los Repartimientos de Málaga. Tomo IV.*
- 2005.- *El Callejero de 1939.*
- 2010.- *Cartas entre amigos (1919-1935).*
- 2010.- *Sobre Literatura.*
- 2011.- *Artículos. Pensamientos y Opiniones.*
- 2012.- *Artículos. Memorandos.*
- 2012.- *Corresponsalía de Albama de Granada.*
- 2013.- *Málaga y su entorno.*
- 2013.- *Francisco Bejarano Robles. Actitud e integración (La Biblioteca del Archivo Municipal).*
- 2014.- *Historia del Regimiento Infantería de Málaga nº 40 por el teniente Isidro Salaberrí.* Edición e Estudio, Rafael Bejarano Pérez.

PINTURA Y DIBUJOS

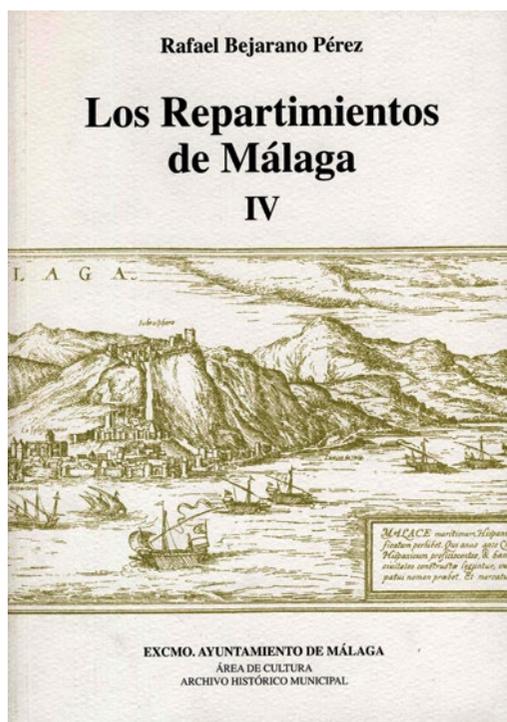
- 1964.- *Revista Índice*. Madrid, (ilustraciones en dos números, marzo y abril).
- 1965.- *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 190, Madrid, Ilustraciones.
- 1967.- *Dibujos* (Cuaderno).
- 1969.- Villamana Peco, Elena. *Lengua y Literatura Española* 3° curso. Zaragoza. Ilustraciones Rafael Bejarano Pérez.
- 1972.- *Escenas callejeras de Francisco Bejarano*. Dibujo portada y contraportada Rafael Bejarano Pérez.
- 1980.- *Las carencias por Concepción Palacios*. Dibujo portada e interior Rafael Bejarano Pérez.
- 1985.- *Catalogo Exposición de prospectos*. Diseño cartel y Catálogo.
- 2003.- *Antiguos Cafés de Málaga, de Francisco Bejarano Robles*. Diseño Portada, Rafael Bejarano Pérez.
- 2011.- *Intuición y Expresión*. Catálogo Exposición.
- 2013.- *Salmos*. Diseño Portada.
- 2015.- *La personalidad de Benedicto XIII (Papa Luna) de Jesús Bermejo*. Ilustraciones de Rafael Bejarano Pérez.

INVESTIGACIÓN Y ENSAYO

- 1986.- *El prospecto, propaganda cinematográfica, 1986*.
- 1993.- *Evolución y revolución, 1993*.
- 1993.- *Del valor de los escritos y de la importancia del escritor*.
- 1994.- *En torno a Salvador Rueda*.

POESÍA

- s/a Biblioteca de la Poesía Española y Americana. Siglo XX.- Corona del Sur (Separata)
- 1985.- *Oración. Poema (y Dibujos)*.
- 2010.- *La Soledad del amor*.
- 2012.- *En el silencio de Dios*.
- 2013.- *Salmos*. Texto y dibujo portada, Rafael Bejarano Pérez.



RAFAEL BEJARANO PÉREZ.
LOS REPARTIMIENTOS DE MÁLAGA.
(TOMO IV).

A través de mis 35 años de trabajo en el Archivo Municipal, he podido comprobar, día a día, la ingente labor de Rafael Bejarano, y por ello admirarlo cada vez más; de ahí, y como prueba, este modesto homenaje con estas letras, junto con mi agradecimiento por su adoctrinamiento, enseñándome a investigar, valorar, conservar y difundir el Archivo, unido a nuestro deseo de no olvidar su figura, su humanidad y su obra en sus variadas vertientes.

En el 2015, tuvo lugar la última exposición de sus cuadros y libros, productos estos últimos de sus investigaciones; con ello, el Ayuntamiento quiso brindarle un homenaje con motivo de la donación realizada por Rafael Bejarano a esta Institución de 25 cuadros: pinturas y dibujos, junto con más de 300 libros de su producción.

Rafael Bejarano Pérez falleció el 25 de agosto de 2023. Descanse en paz.

MARÍA PEPA LARA GARCÍA

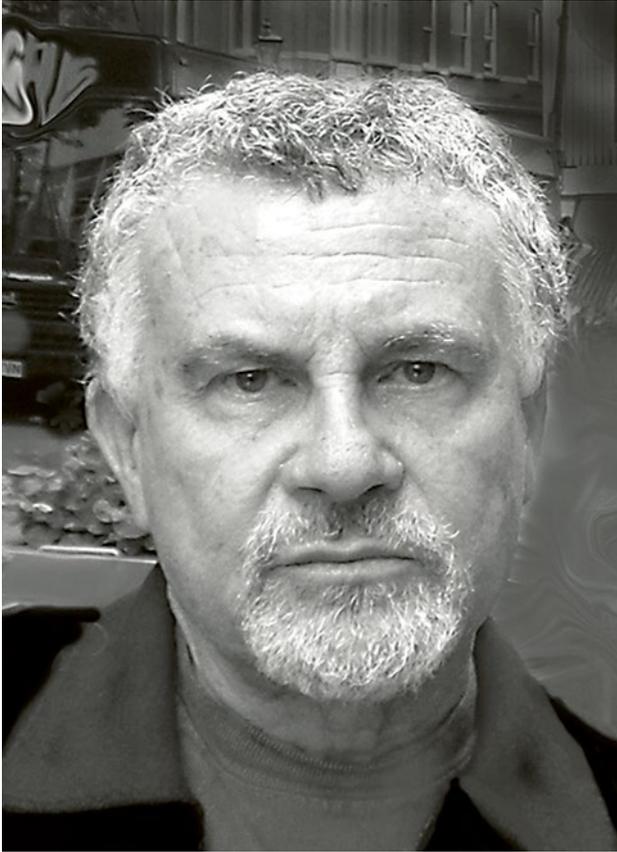
IN MEMORIAM

JOSÉ MANUEL
CUENCA MENDOZA,
(PEPE BORNOY)
(1942-2023)

El pasado 25 de noviembre de 2023 fallecía nuestro compañero de Academia José Manuel Cuenca Mendoza, que había nacido el 6 de octubre de 1942 en el litoral malagueño de las playas de El Palo (su padre era pescador). Siempre llevó a gala sus raíces el que, seis meses antes de su muerte, llegaría a recibir el nombramiento de Hijo Predilecto y Medalla de su Ciudad.

José Manuel Cuenca Mendoza, Pepe Bornoy, fue elegido miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en diciembre de 2001, y tomó posesión el 27 de febrero de 2002; desde entonces, y hasta 2014, se hizo cargo de la dirección, diseño y edición del *Anuario*. Fue vicepresidente primero de la Institución entre 2010 y 2014.

Pintor, poeta, editor y diseñador gráfico, fue —partiendo de una formación autodidacta— un incasable trabajador en cada una de las disciplinas mencionadas, aunque, de hecho, su acercamiento primero al mundo del arte fue otro: desde muy joven, entró en contacto con la música, la fotografía o el teatro, tomando clases de interpretación y declamación en la entonces renombrada escuela dramática de Guillermina Soto. Coincide allí con otros jóvenes que luego harían carrera en los medios de comunicación, como Julián Sesmero, Diego Gómez o María Teresa Campos. Otro sería, sin embargo, el camino seguido por José Manuel Cuenca que, por entonces —y tras haber pasado por varios oficios casi desde la infancia— entra en contacto con el mundo de la pintura (después de la muerte del padre «me reciclé en carpintero y le hacía los bastidores a Brinkmann, a Barbadillo, a los pintores de entonces»), y fue en el taller del pintor malagueño Paco Moreno Ortega y el húngaro Eugenie Korini donde comienza su dedicación a la pintura. Fueron estos dos pintores lo que propiciaron su primera exposición en la Casa de la Cultura, en 1965, para la que el artista ya adoptó el seudónimo Pepe Bornoy («era un homenaje a mi barrio»). El '*bornoy*' es el nombre que los pescadores dan al corcho circular de la red).



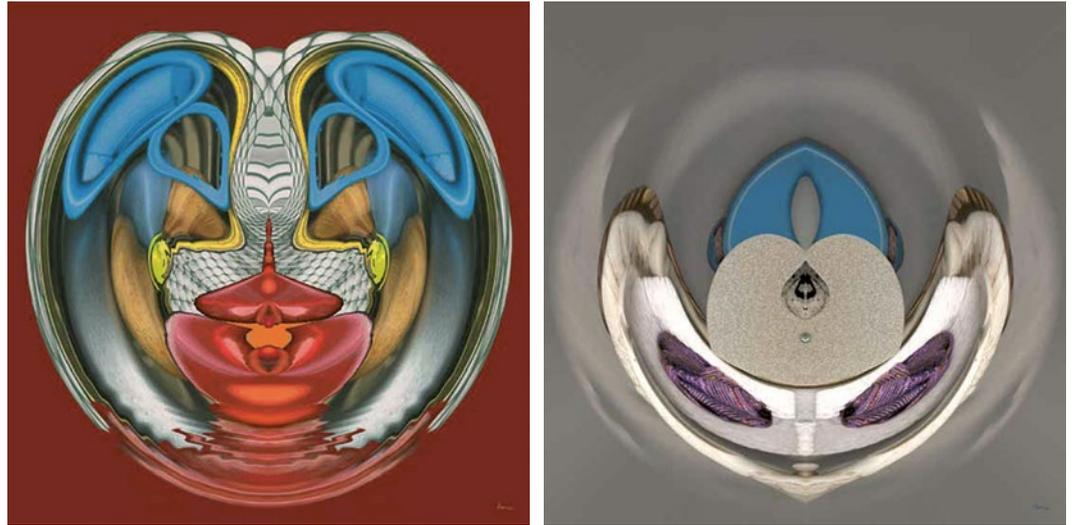
JOSÉ MANUEL CUENCA MENDOZA, PEPE BORNOY, (1942-2023).

Tras esta primera muestra malagueña, el despegue del joven pintor fue notabilísimo: en los años inmediatos tuvo exposiciones individuales en Madrid (Galerías Amadís, La Rueda, Skira), Murcia y Alicante (Caja de Ahorros del Sureste), Valencia (Galerías San Vicente, Cite, Ribalta), Málaga ('Arte Último' La Económica, Caja de Ahorros de Antequera, Galería Libra, Sala de la Diputación Provincial), Nueva York (Fontainebleau Gallery), Valladolid (Galería Studium), Estocolmo (Svenska Gallery), y exposiciones colectivas en Madrid ('Exposiciones Nacionales de Bellas Artes' y 'Concursos Nacionales de Bellas Artes' en el Museo de Arte Contemporáneo, Bienales Blanco y Negro), Málaga (Salón de Invierno, Salón de Independientes, La Pintura de Vanguardia), Valencia ('Exposición Nacional de Educación y Descanso'), Sevilla ('Pintores de Extremadura y Andalucía'), Oporto y Lisboa ('Semana de Málaga'), Nueva

York ('Colectiva de Arte Español'), Montreal (New Masters Gallery) y en las Bienales de Zaragoza, León, Bilbao y Barcelona.

Fueron años en los que recibe premios que propiciarán la llamada de atención sobre esta etapa inicial de su obra, como la Medalla de Plata Nacional (Valencia, 1966), Medalla de Oro Nacional y Medalla Ciudad de Barcelona (Barcelona, 1968); Medalla de Oro Nacional y Primer Premio de Arte Abstracto (Alicante, 1969); Premio de la Crítica al Mejor Conjunto Artístico Presentado en la Temporada 1971/1972 (Valencia, 1972), Primer Premio en la II Bienal Internacional de Arte (Málaga, 1974); Premio Internacional del Grabado Contemporáneo (Madrid, 1979), además de la beca 'Picasso' (Ayuntamiento de Málaga, 1973).

Desde aquel comienzo, Borno ha ido consolidando sus diversas propuestas plásticas (la abstracción, lo matérico, el collage, el pop, lo geométrico, la figuración) en numerosas exposiciones en galerías de España y diversas partes del mundo: Málaga, Madrid, Barcelona, Valencia, Valladolid, Granada, Córdoba, Cádiz, Almería, Alicante, Marbella, Burgos, Sevilla, Nueva York, París, Beirut, Lisboa, Estocolmo, Dresde, Roma, Venecia...

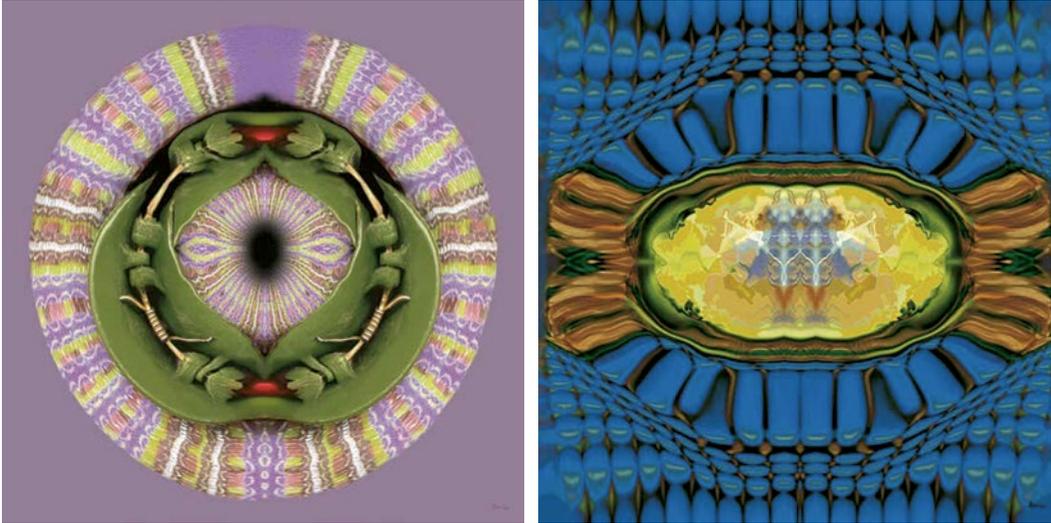


IZQUIERDA: ADORNO 177. DERECHA: ADORNO 156. DIGITAL SOBRE PRINT-FOAM, 100 X 100 CM. PEPE BORNOY (2022).

Como ya advirtió José Infante en un temprano texto de 1970 (*Bornoy sucesivamente*) con motivo de la exposición celebrada en la galería de la Caja de Ahorros de Antequera, que dirigía Alfonso Canales, el pintor malagueño era un artista con continuo afán de innovación y evolución; idea, por cierto, que se mantuvo en la película documental de igual título que dirigió Ana Pajares en 1972 y que obtuvo el premio del festival de cine experimental de Sitges. Ese carácter evolutivo de la obra de Bornoy ha sido resaltado también en ensayos posteriores sobre su obra, como la Julián Sesmero (*Bornoy, aproximación a un pintor sucesivo*, 1979), la del propio Infante (*Bornoy. Imágenes para un fin de siglo*, 1993) o la de Fernando Núñez (*Bornoy, matérico y digital. 50 años de pintura*, 2013). Fruto de esa constante evolución fue su apuesta por el arte digital en su última etapa, con muestras como 'Bornoy, diseño digital' (1999), 'Naturas' (2001), 'Rojo, Blanco, Negro' (2005), 'A pie de imprenta' (2006), 'Cristalografía' (2012), 'Cromo-Concierto' (con Fernando Núñez, 2013), 'Bornoy Digital. Dos décadas de bits' (2015), 'Ornamentos' (2016), o la inaugurada solo ocho días después de su muerte 'Bornoy Digital: el color y la máquina' (comisariada por Francisco Cabrera, 2023).

Como ilustrador y diseñador gráfico, son abundantísimas las colaboraciones en revistas literarias o artísticas, especialmente el diseño y cuidado de la colección de poesía Ibn Gabirol (Centro Cultural Generación del 27). Asimismo, diseñó numerosos carteles; por ejemplo, los del III Encuentro de Poetas Andaluces (1987), el del Carnaval de Málaga (1989), los de los Ciclos de poesía europea de Italia, Portugal, Rusia, Georgia, Bulgaria (1999), o el de la Feria de Málaga (2006).

Como poeta, sus comienzos fueron en los años 70, con publicaciones como *Tiempo de número, 004 y medio IBM y compañía*, *La alcuza*, *Mar cómplice*,



IZQUIERDA: *ADORNO 186*. DERECHA: *LOS CUMPLIDOS AZULES 20*. DIGITAL SOBRE PRINT-FOAM, 100 X 100 CM. PEPE BORNOY (2023).

Celebración de las aguas (entre 1971 y 1987, ediciones El Guadalhorce), y, en sus propias ediciones Zafó, editaría, entre 1984 y 2015, *Campo de ensayo*, *Universo mínimo*, *Terminando en binza* y *Háblame de las metáforas secretas*.

Finalmente, en su labor como editor, hay que destacar que, entre 1980 a 1984, crea y dirige, junto a José Infante, la colección de poesía Jarazmín, que publicó cuadernos de, entre otros, Jorge Guillén, Elena Martín Vivaldi, Antonio Gala, Claudio Rodríguez, Rafael Pérez Estrada, Pureza Canelo, Alfonso Canales, Francisco Brines, Julio Aumente, Pablo García Baena, y de los dos codirectores. Por otra parte, se encargó de la edición de diversos volúmenes, siempre sobre poesía o arte; entre ellos, junto a Francisco Ruiz Noguera, del *Homenaje a Alfonso Canales*, publicado en 2007 por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

IN MEMORIAM

HOMENAJE A MARIO TORELLI EN EL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DELL'UMBRIA EN PERUGIA (1937-2020)

Como indicamos en el anterior número de nuestro *Anuario*¹, desde su fallecimiento en Palermo, el 15 de septiembre de 2020, quien fue nuestro académico correspondiente en la ciudad de Perugia, la capital de la región italiana de la Umbria, ha sido objeto de importantes y numerosos actos de reconocimiento *in memoriam* y, entre ellos, se ha dado su nombre al Museo Arqueológico Nazionale de Venosa y a una sala del Museo dell'Accademia Etrusca de Cortona². Ahora, en el Museo arqueológico Nazionale dell'Umbria se han celebrado (21-23 de febrero 2024) unas *Giornate di Studio* con el título *Egregio Prof. Torelli, Caro Mario. Una vita per l'archeologia* en las que en la jornada del día 22 intervino el autor de estas notas desarrollando el tema 'Las relaciones de Mario Torelli con la Universidad de Málaga, Spagna' y en la que, asimismo, se dio detallada cuenta de los contactos del ilustre arqueólogo desaparecido con nuestra Academia en la que, recordemos, el 31 de mayo de 2018 tomó posesión como académico correspondiente de 'San Telmo' en Perugia con un discurso sobre la 'Tumba del Guerrero', un excepcional descubrimiento de la Málaga fenicia del siglo VI a.C. que se expone en la sección de Arqueología de nuestro Museo³.

En la primera jornada, la del día 21, coincidiendo con el inicio de las sesiones, se inauguró una placa que da el nombre de Mario Torelli a una de las salas principales del Museo, precisamente aquella en que se han celebrado estas jornadas de estudio. La ceremonia del descubrimiento de la placa conmemorativa la protagonizaron el director general de los museos de Italia, Massimo Osanna, el director regional de los museos nacionales de



MARIO TORELLI (1937-2020).

Umbria, Costantino D’Orazio, la directora del Museo Arqueológico Nacional de Umbria, Tiziana Caponi, la directora del parque arqueológico del Coliseo de Roma, Alfonsina Russo, y la profesora Concetta Masseria, viuda del profesor Torelli.

Los nombrados también inauguraron estas importantes jornadas dedicadas a quien durante tres décadas y media fue catedrático de Archeologia e Storia dell’Arte Greca e Romana en la Università degli Studi di Perugia y maestro indiscutible en el estudio de la arqueología de Grecia, Etruria y Roma y del que se ha llegado a escribir que fue «uno dei più grandi archeologi del mondo e non c’è prestigiosa Università o importante Istituto di ricerca dove non abbia insegnato o effettuato conferenze, in Europa, in America, in Australia»,⁴ lo que se le reconoció cuando en 2014 se le otorgó el Premio Balzan per l’Archeologia Classica.

En la jornada del miércoles día 21, intervinieron Attilio Mastino y Raimondo Zucca (Università degli Studi di Sassari), Carlo Rescigno (Università degli Studi della Campania ‘Luigi Vanvitelli’), Marco Fabbri (Università degli Studi di Roma ‘Tor Vergata’), Stefano Bruni (Università degli Studi di Ferrara), Simonetta Angiolillo (Università degli Studi di Cagliari), Lucio Fiorini (Università degli Studi di Perugia), Angelo Centini (Tarquinia), Antonio Sgamellotti (Università degli Studi di Perugia), Dorica Manconi (Gravisa). En la del jueves, día 22, Pedro Rodríguez Oliva (Universidad de Málaga), Cristina Papa (Fondazione Alessandro e Tullio Seppilli, Perugia), Maurizio Di Puolo (Roma), Francesca Silvestrelli (Università del Salento), Arturo Ruíz (Universidad de Jaén, España), Marco Arizza (CNR ISPC), Nicola Terrenato (University of Michigan, Kelsey Museum of Archaeology), Roberto Marcucci (Casa Editrice l’Erma di Bretschneider, Roma), Maria Grazia Lungarotti (Fondazione Lungarotti, Torgiano PG), Elmo Mannarino (Università degli Studi di Perugia), Lino Conti (Accademia delle Scienze dell’Umbria), Lara Anniboletti (Università di Roma Tor Vergata), Alessandro Mandolesi y Maria Rosa Lucidi (Direzione Generale Musei, Museo Archeologico Nazionale



IZQUIERDA: CONCETTA MASSERIA Y MASSIMO OSANNA DESCUBREN LA PLACA QUE DA EL NOMBRE DE MARIO TORELLI A UNA SALA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE PERUGIA. DERECHA: EL 8 DE SEPTIEMBRE DE 2014 EN EL PALACIO DEL QUIRINAL, EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA ITALIANA, GIORGIO NAPOLITANO, HIZO ENTREGA AL PROFESOR TORELLI DEL PREMIO BALZAN DE ARQUEOLOGÍA CLÁSICA.

di Civitavecchia). En la última jornada, la del viernes, día 23, intervinieron: Giuseppina Manca Di Mores (Accademia di Belle Arti di Sassari), Massimo Cultraro (CNR ISPC), Francesco Marcattili (Università degli Studi di Perugia), Donatella Scortecci (Università degli Studi di Perugia), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia), Donato Loscalzo (Università degli Studi di Perugia), Sabrina Boldrini (Università degli Studi di Perugia), Enrico Signorini, Olindo Stefanucci, Primo Tenca, Alberto Mori, Raffaele Davanzo, Giancarlo Paoletti, Luana Cencioli. Como cierre, las «considerazioni conclusive» las desarrolló la organizadora y directora del Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria, Tiziana Caponi.

Todas las intervenciones habidas a lo largo de los tres días de estas jornadas de estudio (la mayoría presenciales en la sala del Museo de Perugia que ahora lleva su nombre y algunas realizadas en streaming) pueden consultarse en los correspondientes vídeos que han sido colgados en YouTube.⁵ Quienes participaron coincidieron en destacar, junto al extraordinario valor de su obra científica, la excepcional cultura de Mario Torelli y sus grandes cualidades humanas como maestro y amigo;⁶ especial énfasis pusieron quienes hicieron notar la especial capacidad que el desaparecido maestro tuvo para el análisis arqueológico y el acertado uso que supo hacer de las fuentes literarias clásicas, así como el carácter interdisciplinar e innovador de sus muy numerosas investigaciones, su curiosidad y sentido crítico, su gran capacidad de trabajo, su facilidad de síntesis y, en fin, su condición de ejemplar docente universitario entusiasta y generoso con sus discípulos.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2022a): «Homenajeado in memoriam (2021-2022) Mario Torelli, quien fue nuestro correspondiente en Perugia», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 22: 430-438.
- 2 RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2022a): 432-434, figs. 2-3.
- 3 TORELLI, M. (2018): *La Tumba del Guerrero del Museo de Málaga. Discurso del Académico electo, Excmo. Sr. D. Mario Torelli, leído en el acto de su recepción pública el día 31 de mayo de 2018, con introducción del Presidente de la Academia, Excmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna, y contestación del Académico de número, Ilmo. Sr. D. Pedro Rodríguez Oliva*, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga; RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2018): «Mario Torelli nuevo académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en Perugia (Italia)», *Anuario de la Real Academia de Bellas de Artes de San Telmo*, 18, 2018: 86-93.
- 4 REDAZIONE: 'Mario Torelli, l'archeologia, la cultura umanistica e i beni culturali', *Oltrepensiero News Press Agency. Rivista Telematica di Cultura e Attualità*, Tarquinia-Viterbo, 1 octubre 2014.
- 5 Día 21. Sesión mañana (<https://www.youtube.com/watch?v=aOxJAt4yo-s>); sesión pomeridiana (<https://www.youtube.com/watch?v=AgeaN4jjhoI>); 2ª sesión pomeridiana (<https://www.youtube.com/watch?v=93G3R1nsrs8>). Día 22. Sesión matutina (<https://www.youtube.com/watch?v=zibziIApsHY>); 2ª sesión mañana (<https://www.youtube.com/watch?v=o2GboImp1fQ>); sesión pomeridiana (<https://www.youtube.com/watch?v=WqZCzLTeIQg>) 2ª sesión pomeridiana (<https://www.youtube.com/watch?v=tFKv8alUEvA>). Día 23. Sesión mañana (<https://www.youtube.com/watch?v=AGJ3sN8o2Ec>); 2ª sesión mañana (<https://www.youtube.com/watch?v=yqoBvWnicsE>); 3ª sesión mañana (<https://www.youtube.com/watch?v=RFg7aeiv4Uw>); sesión pomeridiana (<https://www.youtube.com/watch?v=XCfPLfvrW1A>); 2ª sesión pomeridiana (<https://www.youtube.com/watch?v=T-HoxzQtgK8>).
- 6 RODRIGUEZ OLIVA, P. (2020): 'La última década de Mario Torelli (Roma, 1937-Palermo, 2020)', *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 20: 166-180; ID. (2021): 'Mario Torelli in memoriam. Evocaciones de su última década', *Ostraka. Rivista di antichità*, año XXX: 29-38; RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2022b): 'Recensiones. Homenajes póstumos a Mario Torelli. *Ostraka, revista di antichità*, año XXX, 2021', *Mainake*, XL: 383-391. SETTIS S. (2024): «Archeologia e ideologia in Mario Torelli (1937-2020)», en *Registro delle assenze. Profili e paesaggi*, Milán, Salani Editore: 179-185; ID. (2023): *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, 156: 1-14.

HOMENAJE

A JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR

ENTREGA DE LA ESTRELLA DE LUZ
DE SAN TELMO

Señor presidente, autoridades, apreciados compañeros académicos, familiares, queridos amigos todos.

Esta tarde nos reunimos con un escultor de gran talla y molde irrepetible. La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo se honra en hacer público reconocimiento al escultor, Don Jesús Martínez Labrador, a quien rendimos en nombre de todos este sentido y cariñoso tributo.

Antequerano de nacimiento y artista ligado por la poesía, a la tierra y su sustancia, querido Jesús, vives ahora en Archidona, donde te pusiste a los pies la vega y el cerro de la virgen por monterera. La ventana de tu estudio enmarca la silueta mágica de la Peña de los Enamorados. Allí trabajas a diario, dando forma a la arcilla de tus días, soñando la piedra de tus noches, pensando y diciendo lo que piensas, del arte y de la vida a quien a ti se acerca y quiere escuchar. Tu mirada de cristal refracta las luces y las sombras y beben las palabras al vuelo. Como pájaros que se posaran o plumas que, como lanzas, van a clavarse en el barro.

Según leemos en algunas notas biográficas que andan por los catálogos, pasaste tu infancia en Benamejé, creciendo en el taller de artes decorativas de tu abuelo José Labrador Aguilar, lugar que al parecer despertó tu vocación, pues allí se realizaban distintas técnicas de estucado, carpintería de armar, además de vaciados y cerámica. Durante tus estudios de Bachillerato en Antequera y Córdoba, aprendiste en el taller del escultor Francisco Sánchez Ramos, iniciándote en el fresco y el grabado. En 1968, a la edad de 18 años ingresaste en la Escuela superior de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Al año siguiente, recibiste el Premio de Estado en Talla Escultórica. Simultaneando tus estudios trabajaste en el Taller de Reproducciones Artísticas y Vaciados, en el Museo de América y también en la Fundación Capa, casa con nombre y apellido tan importante para la escultura contemporánea. También realizaste entonces tus primeras exposiciones individuales, tanto en tu ciudad natal, como fuera de ella... Ciudad Real, León, Madrid, La Coruña... Recibiste así mismo algunos premios en Málaga, como el Moreno Carbonero —del VIII Salón de Invierno— o el Premio Picasso. De Málaga recibiste, a la edad de 22 años, el encargo de una estatua, deseada hacía mucho tiempo

para la ciudad que vio nacer a Antonio Cánovas del Castillo, tal vez su más ilustre hijo. El monumento, que lo es, a la persona de Cánovas y por extensión a los malagueños, es desde su instalación (que no fue ni mucho menos inmediata) una figura inevitable en el paisaje artístico y cultural de la ciudad, y por ende, fuente de infinitas fantasías artístico-literarias.

Para dejar seña de la importancia de esta obra maestra, utilizaré las palabras que hace públicas en su web el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

«El monumento se localiza en la Avenida Cánovas del Castillo. Su elaboración y materialización a cargo de Jesús Martínez Labrador implica el triunfo de una concepción estética de signo moderno, bastante lejana de la grandilocuencia, redundante y muchas veces hueca, inherente al monumento decimonónico que había inspirado los modelos precedentes. De la mano del artista antequerano, el conjunto aparece como una de las grandes estatuas públicas del panorama escultórico malagueño del siglo XX. Estilísticamente, la estatua de Cánovas es un exponente de un expresionismo arcaizante y casi morbosamente torturado que definió la producción escultórica de Labrador durante los años setenta. El político aparece erguido con las manos en la espalda y su silueta valientemente proyectada hacia delante, de manera sorpresiva y un tanto desafiante. El protagonismo conferido a las formas inconcretas y la valoración del efecto de masa, al que contribuye el tratamiento impresionista de las superficies, son los recursos apelados por el escultor a la hora de incidir en los valores humanos y el trasfondo anímico del homenajeado. Aunque se han señalado coincidencias con los criterios expresionistas empleados por los ilustradores gráficos y caricaturistas del XIX, la deformación que anula cualquier pretensión retratística convencional del Cánovas de Labrador dista mucho de la intención satírica de aquéllas. En este sentido, si hubiera que señalar un “precedente” de la obra de referencia ése sería, como para tantas otras, el Balzac (1883-1897) de Auguste Rodin. Martínez Labrador renuncia a la imitación servil de la realidad y a los estereotipos icónicos del retrato burgués, por cuanto la verdadera intención no es tanto fijar el aspecto externo del homenajeado como evocar la esencia de su personalidad que, en el caso del político malagueño, remite a un espíritu introvertido, a una voluntad férrea y una sagacidad y clarividencia notables, dando fe de su talla de hombre de Estado. Inscripción: “Málaga / a / Cánovas / 1975” (letras al frente del pedestal). El mandato de Cayetano Utrera Ravassa al frente del Consistorio y la gestión del poeta Rafael León en el Área de Cultura verían culminar la idea casi ochenta años después de principiarse; si bien dando origen a una página antológica de la literatura del absurdo —en acertada expresión del periodista José Infante— por el rechazo proferido a la obra definitiva y la polémica ciudadana que generó su encargo y pospuso su inauguración.»

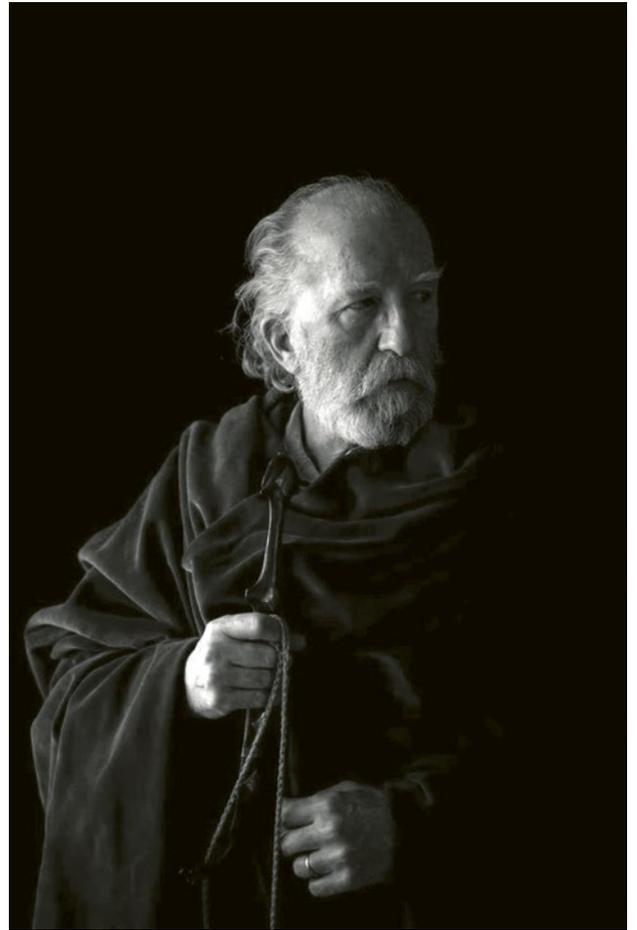
Las referencias bibliográficas corresponden al profesor de la Universidad de Málaga, D. Juan Antonio Sánchez López y su libro *La voz de las estatuas: escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga*.

Tras el Cánovas, tuviste que hacer la mili. Pero el ejército puede ser un lugar, algunos lo sabemos, donde pueden derivarse nuestras inquietudes artísticas y curiosidad hacia márgenes insospechados, y no por ello menos interesantes. Todo pintor ha resuelto su servicio militar, como tu hiciste, con encargos variopintos.

En los años siguientes, continuaste trabajando en Villanueva de Algaidas, que alberga desde entonces algunas de tus obras y es, como saben ustedes, lugar de nacimiento del también escultor Miguel Berrocal. En aquel año, realizaste un retrato de Picasso para la Universidad de Málaga y otro de nuestra más alta poetisa, María Victoria Atencia. Seguiste exponiendo en Málaga (*40 bronce sobre el hombre*, Galería La Mandrágora) así como en Sevilla (Caja San Fernando), Barcelona (Sala Ausiàs March), Segovia (en Plaza de las Sirenas) y Madrid (Sala Ponce y Plaza Mayor).

En 1978, vuelves a Antequera. Allí fundaste el Taller Ambulante. Muchos de los asistentes, más si son paisanos suyos, recordarán sus acciones (de eso se trataba, de actuar, pues el taller aunaba Pintura y Teatro) con tantos niños en danza, por las calles, haciendo del arte una fiesta compartida. Si mal no recuerdo, estabas disfrazado de «no sé qué» cuando yo te conocí, de la mano de nuestro gran amigo y compañero mío en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Juan Pablo Orellana. Junto a otros jóvenes artistas, era tu pupilo y como tantos otros, había sido niño del Taller Ambulante. Ellos se encargaron de dinamizarlo, un año tras otro, después de que lo dejaras en sus manos, en 1984.

Siguen en estos años, y más cerca de tu tierra, algunas exposiciones —dos de ellas antológicas—, pero es la sala creada por el colectivo «Palmo», en 1979, y del que eres miembro fundador, la que conseguirá romper el aislamiento cultural de Málaga y dinamizar a los artistas y el arte, hermanándolos en la apuesta común por una modernización definitiva de la ciudad. Por esta mítica sala —así la podemos calificar por la trascendencia de su legado—



JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR (ANTEQUERA, 1950).



JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR. MONUMENTO A CÁNOVAS (1975).
AVDA. CÁNOVAS DEL CASTILLO, MÁLAGA.

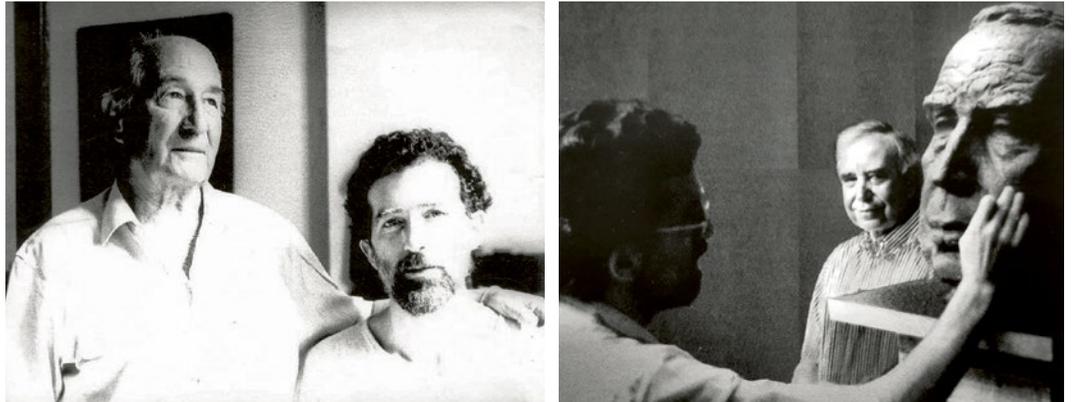
pasó la práctica totalidad de arte español contemporáneo, incluyendo a los dos grandes grupos artísticos con más peso internacional: El Paso y *Dau al set*. Fue 'Palmo' punta de lanza y motor de la reactivación del movimiento artístico. Significó mucho para vosotros, pero también fue un revulsivo en la motivación de tantos artistas que se sumaron al impulso. Desde 'Palmo' hicisteis posibles contactos (la conexión, en definitiva) con otros grupos artísticos, fundaciones y otras entidades a nivel nacional, que, sin el colectivo, no hubiesen podido darse.

Es con dos miembros de este colectivo, Dámaso Ruano y Manuel Barbadillo, con quienes creas en 1981, los murales monumentales en el edificio de Servicios Múltiples de Málaga, que aún pueden verse.

En estos tempranos años 80, concibes el monumento a Jorge Guillen (1983) quien, a pesar de los avatares, encontró su sitio en la ciudad, como también lo hizo algo más tarde el de Blas Infante (1985).

Paralelamente a la importante labor divulgadora —también didáctica— de 'Palmo', es fundamental tu labor creadora y tu em-

peño en proyectarla, o perpetuarla, a través de la actividad docente. Hablo en este caso de las archiconocidas Escuelas-Taller, que se implantaron en Andalucía a principios de los años 80, y que fueron una iniciativa, en gran parte creación tuya, para restaurar sitios históricos o monumentales, enseñando a los aprendices todos los oficios de los que necesitaba el lugar histórico o monumental para salvarse de la ruina o levantarse de nuevo. Así, eres nombrado director de la Escuela-Taller 'La Colegiata'. Entre 1986 y 1988 te encargarás de restaurar en su integridad la Real Colegiata de Santa María la Mayor, de Antequera. Con esta tarea, de gran calado, se proporcionaba trabajo y estudios especializados a un centenar de jóvenes. Se les capacitaba para acometer faenas de cantería renacentista, y poder restablecer así el aspecto original de la piedra, formando a su vez canteros y escultores. Había que reponer o restaurar muchos otros elementos. La forja del hierro comen-



IZQUIERDA: EN ANTEQUERA CON EL POETA JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS. DERECHA: TRABAJANDO EN EL RETRATO DE PABLO GARCÍA BAENA, QUE POSA COMO MODELO.

zaba forjando herreros. El mismo proceder para con la madera, la albañilería, las vidrieras, los relieves, las molduras, los artesonados, las cubiertas y solerías, cerámicas, y otros oficios casi extinguidos, pero que son fuente de conocimiento y aprendizaje de nuestra historia y nuestra cultura. A la cabeza de este gran proyecto, y aún hoy, sostienes la vigencia y la utilidad social y artística de un sólido andamiaje educativo con sobradas razones y admirable tesón. El programa de estudios teóricos aglutinaba distintas asignaturas, que comprendían disciplinas artísticas, mecánicas y técnicas. Además de director, llevabas personalmente el taller de técnicas de vaciado, Geometría Elemental, y especialmente, el taller de Cantería, que restaura y reintegra la piedra de aleros, pilastras, balaustradas, bóvedas, arcos, dinteles, contrafuertes y zócalos de todo el edificio.

Dones tienes, Jesús, que solo manan de artistas completos. Como es el de la docencia. Los que vivimos el día a día de la labor educativa sabemos bien, y sin abundar lo digo, que se ha de ser muy constante y generoso para no desfallecer con tan importante y la vez exigente responsabilidad para con los otros.

Con este impulso, accedes como Profesor Asociado a la Facultad de Bellas Artes de Granada, en 1987, plaza que obtendrás como titular en 1992. Ya en el seno de la vida académica, retomarás un ambicioso proyecto con el que retratarás a grandes personalidades de la cultura contemporánea. Empezando, como no, por los retratos de los poetas, entre los que se encuentran Jorge Guillen, José Antonio Muñoz Rojas, Antonio Gamoneda, Pablo García Baena, como también nuestros académicos María Victoria Atencia, y nuestro actual presidente José Manuel Cabra de Luna. Estos retratos serán los que irán conformando el corpus de tu tesis doctoral, cuyo título será sugerido por tu admirado amigo Muñoz Rojas: *Palabras de barro*. Por eso ausente de palabras. Una tesis de carácter práctico, con la que defiendes la creación artística como forma autónoma de expresión y de conocimiento. Explicabas además que estas esculturas no las habías realizado a partir de fotografías, pues siempre fue fundamental la presencia del amigo y la pose viva en el estudio.

En Granada dirigiste el Taller de Escultura en Piedra de los Cursos de la Universidad de Verano de Escultura que la Fundación Capa convocaba en el Castillo de Sta. Bárbara en Alicante. Allí escribiste el tratado *La razón y la mano*, sobre las vicisitudes de la escultura ante el desarraigo de las tendencias y los medios.

Tomo de ese texto estos fragmentos: «Conocemos el mundo por datos y haceres que heredamos de la memoria del tiempo, y también lo conocemos por lo que nos va dictando nuestra experiencia viviente. De una parte, la razón y las razones, de otra nuestras manos. En el centro los sentidos.» También dices en *La razón y la mano*: «Cuando una escultura se acaba, empieza su andadura real en el tiempo. Es un viejo tópico. El tiempo es ahora el hacedor. Toda una fortaleza de granito se convierte en arena, mientras una concha se hace fósil.»

Así también el destino sin hacer del alumno, o el aprendiz; a partir del momento en que se aleja de la sombra del maestro y camina solo buscando una luz propia.

Se diría que vivieras vidas varias y libres, con las alas de piedra o de barro de la Escultura, que te escogió para que nos contases la verdad de la forma, de la materia y el sentido que emana de ellas. El alma, buscada siempre allí donde hay materia. La vida de la música y la vida de las palabras, todo lo que la poesía es capaz de devolver al desorden mágico del arte. La vida de la pintura, que no es poco para el escultor, materia y alma es también el color... y la vida que brota de la maraña de líneas en el boceto de un cuerpo, de un rostro veraz. La vida misma que también propina los palos, que son el envés de la caricia amorosa, la cruz del sentido último de las cosas. Palos muy duros y crueles, que casi te matan en un trance, del que afortunadamente para todos, estás sanando. Sé de tu propia voz, que el barro te sirve como materia plástica con la que ejercitar y recuperar la movilidad de tus manos rotas. La arcilla dará así nueva forma y plasticidad a tus dedos.

A principios de este año, buena parte tu obra ha sido acogida en el Museo Municipal de Antequera, reservándole (reservándote) una de sus salas, lo cual debiera ser frecuente en vida del artista. Eres Académico de Honor de la Real Academia de las Nobles Artes de Antequera, a cuyos miembros aquí presentes saludo especialmente. Es ejemplar que una ciudad como Antequera exhiba en sus colecciones públicas a sus artistas vivos, tan importantes en el panorama nacional, como también lo hace con Cristóbal Toral y debiera hacer, tal vez, con Alfonso Albacete.

Habiendo sido profesor, con vocación de escultor, me consta que te has cruzado con muchos jóvenes con hambre por conocer los secretos de la escultura. Secretos que unas veces esconde la técnica y otras la materia, y que están reservados a los maestros como tú, educados en la *techné*, que no es sólo técnica, o modo inherente en la práctica de un arte o artesanía, sino la conjunción del hacer y el saber, de donde manan al unísono arte y ciencia.

Clara Martínez Mesa, filóloga y profesora, pero sobre todo poeta y una de tus dos preciosas hijas, en su rico escrito para el catálogo *El escultor y el*

tiempo (Coín, 2007) nos ilustra (pues así pinta con su palabra) acerca de estas que ella llama «palabrotas». Permítanme, y por supuesto también tú, Clara, citarlas.

«Arte y técnica se han intercambiado los papeles según la moda, el siglo o el momento. Así, aunque ambas voces comparten otras acepciones, con su sentido fundamental se produce en la actualidad una paradoja en nuestra lengua: hoy llamamos *técnica* a lo que originariamente era *ARS* latino, y *arte bella* a lo que era la *techné* griega, en un sorprendente trueque lingüístico. No es sólo la *producción* lo que designa, sino *el saber* que la hace posible, y el conjunto es la *creación*. De ahí el sentido original de *arte* como “habilidad” y “oficio”, al servicio de la *técnica*, que era la original *arte bella*.»

Y continúa Clara, ampliándonos esta etimología, y es a la sazón por lo que la cito:

«Nuestro término *poeta* también tiene un origen que le otorga al poeta la categoría de artesano, (...) pues viene del sustantivo griego *poietés* (autor, fabricante, artesano) ya que el verbo *poieo* significaba “hacer”, “fabricar”, “crear”. El *poiema* (nuestro *poema*) era una obra, cualquier manufactura. Así un poema podía ser una escultura, y una silla, y un poema, y un pan.»

Y sigo con sus palabras, que apuntan mejor que las mías a la verdadera razón de ser del arte de nuestro hoy señalado artista.

«Lo admirable es que ambos, poeta y panadero, nos ofrezcan su artesanía: uno su pan para deleitar nuestro estómago, y otro su poema para deleitar nuestra alma.»

Así es, nos dice Clara, como puede hacerse comprender la Escultura a través de la Poesía, hablando, como estamos, de Jesús Martínez Labrador, quien a la poesía sigue anudado. Y para ello, lo dije antes, nos ilustra con dos hermosos poemas en los que el poeta expresa su quehacer a través del contacto con la materia. Leo los versos de Miguel Hernández:

*Me llamo barro aunque Miguel me llame
Barro es mi profesión y mi destino
Que mancha con su lengua cuanto lame*

Puede que te consideres más poeta que profesor, pues hay como dije, muchas vidas en la tuya, pero nunca dejaste de ejercer como maestro. Paula Castro, jovencísima y talentosa discípula tuya, dará cuenta de tu buena madera.



CON SU HIJA SARA, FRENTE AL RETRATO DE SU PUPILA, PAULA CASTRO.

Tu dedicación a la actividad docente ha sido muy intensa, pero siempre fue acompañada de tu ser como artista y como persona, comprometida con una transmisión auténtica del sentido último de arte y de obra artística.

Precisamente el año en el que tu abandonas la docencia (nos dices que eso fue en 2004) Clara y yo éramos compañeros en el instituto Ben al Jatib, donde trabajaba también Antonio Martí. Te invitamos a montar una exposición, que por supuesto aceptaste. Presidida por un cartel que rezaba «se puede tocar», nos trajiste además de algunas obras importantes, el *Labriego de las lluvias*, monumento que hiciste para la Plaza Mayor de Fresno de la Vega, en León. A mí me recordó entonces al *profeta* de Pablo Gargallo, quizás por la épica aquella de meter tus obras en un instituto de Enseñanza secundaria. Con sus más de 300 kilos de bronce, entró de manos de nuestro alumnado, que nos ayudó a descargar y montar la muestra. A ellos les enseñaste a mover gran peso sin hacerse daño... A ti te vimos acariciar tus obras con la mirada confiada en el pálpito de la materia, en su respiración.

Viniste a vernos días más tarde, para ofrecernos una magnífica charla, en formato mesa redonda. Para ello te trajiste a tus amigos de 'Palmo' y de toda la vida, Dámaso Ruano y Pepa Caballero, que más adelante también llegaron a exponer en nuestra sala.

Como nosotros entonces, muchos son los que han compartido tus inquietudes, en ocasiones oír y sentir tus mazazos de escultor, pero también la voz honda de tu pensamiento, las palabras de barro que relatan una vivencia ancestral, detenida en el gesto mismo de la materia quieta.

Traigo ahora la afirmación que haces en tu texto antes citado, de la imposibilidad de que el artista pueda ser libre: «el artista no puede elegir, tiene que actuar, una y otra vez, confrontándole a la materia para que en esa lucha “acceda a la razón”, que no podrá alcanzar sino a través del *sentido* (...) que, a su vez, como

invocaba Kandinsky para la pintura, debe ser iluminado por el impulso activo de una necesidad interior». Palabras que no son de barro, sino que podrían estar cinceladas en la piedra de nuestra memoria: «Una escultura es la cosa menos razonable de cuantos objetos existen. No es resultado de una elección sino de una necesidad, de alguna ley desconocida pero imperante. La libertad no es posible. Mas la imagen, rescatada, se aparece a quien no la busca y parece huir del que la persigue. Ella es la libre. El escultor y sus manos siguen prisioneros del Sentido. Y la Razón, de nuevo a solas, no puede hacer nada. En arte, como en amor, no se elige. Se obedece el mandato o se lamenta no haberlo hecho.»

FERNANDO DE LA ROSA CEBALLOS

• • •

He traído además unas palabras de un buen amigo nuestro, y pintor verdadero, a quien antes he mencionado y que me ha pedido que te transmita. Juan Pablo Orellana no ha podido venir, pero ha querido estar hoy aquí con este mensaje, que te entrego y leo.

«Jesús, la palabra y el reconocimiento; no tengo más remedio. Nada me complacería más que estar ahí, sin más, con tantos amigos. Un abrazo, un gesto esbozando un ademán de antaño, una sonrisa, acaso algunas lágrimas, no hace falta más y sin embargo, por razones que no obedecen al capricho ni a la frivolidad, no tengo más remedio.

El acto de reconocer nos devuelve la palabra iluminando aquello que nombra, liberándolo del anonimato y del olvido. ¿Y cómo puede olvidarse lo que de suyo permanece en la continuidad de aquellos actos que, sin diluir el ser, mero actualismo, muy al contrario, lo mantienen a flote?

Sin duda, las emociones nacidas del encuentro interpersonal consolidan la experiencia de la amistad, una experiencia que, pese a los vaivenes de la vida crea un ámbito de encuentro, abierto, por su propia índole, al reencuentro. Reconocer es, de alguna forma, reencontrarse, reconocerse en el amigo y por el amigo; mantenerse a flote es pisar tierra firme, pisar tierra conocida, tierra amiga, una tierra fértil que encausa inquietudes y anhelos.

Puedo decir, todavía con pudor, que yo he vivido esa experiencia contigo, Jesús. Tuve la suerte y la dicha, no sé si merecida o no, de crecer rodeado de tus dibujos, plateados grafitos bellamente tratados o arropado por tus retratos en barro, imanes de luz, donde la misma luz emerge de un saliente, quizás un entrecejo pensativo, para abandonarse palpitando entre texturas y oquedades.

No se trata, empero, de sumar recuerdos, como un contable, en un registro de entradas y salidas, sencillamente porque la amistad no

es susceptible de ser cuantificada. El acto de recordar nos remite a algunas vivencias originarias que siguen aquí, presentes, y si todo lo que he querido no ha sido, todo lo que ha sido querido sigue siendo, sigue actualizándose: sigue siendo lo mismo de otra manera. Por ejemplo, dibujando un rostro, acto tan antiguo como reciente, me reconozco y te reconozco; la representación del rostro no ha sido para nosotros, feliz coincidencia, un motivo más o menos recurrente, sino n referente inexorable para habitar ese lugar que manifiesta lo más íntimo en su enigmática exterioridad.

La palabra y el encuentro: sirvan estas líneas Jesús, que ahora te ofrezco con la misma gratitud con la que tú me regalaste tu amistad.»

JUAN PABLO ORELLANA

• • •

Querido amigo Jesús, nos ha pedido nuestro compañero Pablo Alonso Herráiz, que te leyera esta carta, escrita desde México, donde ahora se encuentra.

TRIBUTO AL ESCULTOR JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR

Sr. presidente, Sr. Secretario, Sres. Académicos, Autoridades, familiares y amigos.

Carta:

6 de septiembre de 2023.

Querido amigo Jesús; Espero te encuentres bien. Te escribo desde México, concretamente desde Guadalajara, ya que por cuestiones de trabajo me encuentro aquí; te escribo desde el Hospicio Cabañas, antigua Casa de la Caridad y la Misericordia, casa de niños huérfanos desde 1810 hasta 1980; un edificio emblemático del México Neoclásico obra del arquitecto español Manuel Tolsá, en el Barrio de San Juan de Dios; en este edificio se encuentran los frescos de José Clemente Orozco realizados en el año 1937. Estoy ahora bajo la cúpula donde está pintado *El hombre de fuego* donde te recuerdo con gran afecto y admiración y anoto estas ideas en una pequeña libreta de viaje que dice: «Reflexiones sobre Martínez Labrador, palabras de agradecimiento». Yo estoy bien mi querido amigo, muy contento y algo nervioso por esta encomienda, tal vez, un sentimiento peculiar de vértigo por los recuerdos y por este asunto tan importante que nos reúne en torno a ti. Supongo que elegí este enclave por la persona y la



JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR, RECIBIENDO LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO DE MANOS DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. A LA IZQUIERDA, EL SECRETARIO DE LA ACADEMIA, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA.

roca que tú eres, por la pureza y la estabilidad, por el misticismo y la solemnidad que hay en ti.

Escribirte para este reconocimiento, para este homenaje, me produce una intensa emoción Jesús, no una, un cruce de cientos de emociones que se amontonan y trato de identificarlas, ordenarlas en mi mente antes de colocarlas en el papel. Tal vez ponerle cierta fecha y nombre, me ayude. Voy a compartirte Jesús algunos apuntes de mi libreta; notas que comencé a escribir desde que Fernando de la Rosa y yo nos reunimos en Málaga para preparar esta celebración.

Comenzaré de nuevo:

Miércoles 2 de agosto 2023. Vuelo Madrid-México.

Jesús Martínez Labrador. «La importancia de la persona como persona». Querido maestro; permíteme este sincero elogio y alabanza, pensando en la agudeza de tu pensamiento y tu obra, en la brillante claridad de tu trabajo y tu persona. Hoy recordé la importancia decisiva, diría memorable de mi primer encuentro contigo y la potencia creativa y decisiva para mí de ciertas experiencias cotidianas en la ciudad de Granada a mediados de los ochentas. Conocer la vigorosa elocuencia de tu obra y esa actitud de apertura creadora hacia tus alumnos que me ofreció una visión nueva del arte y la vida. «Toda vida verdadera es Encuentro» y «La persona surge en cuanto entra en relación con otras personas», dirá Martin Buber. Esos encuentros y ámbitos creados en esas clases en



JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR, TRAS RECIBIR LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO, JUNTO AL ACADÉMICO D. FERNANDO DE LA ROSA.

Granada, en Úbeda y Baeza fueron decisivos en mi vida y jamás los olvidaré.

Tu método de «liberar verdades» Jesús; la palabra necesaria e incómoda donde hay que decirla y no donde ocasionaría el aplauso, severo y mordaz siempre si el objetivo es demoler barreras impuestas. Es tu espíritu de hombre libre y profundo que ha sabido sacudirse el yugo de las ideologías y las modas artísticas. Lo que siempre he admirado de ti, es tu originalidad y precisa concordancia entre pensamiento y acción, cuyo principal testimonio es tu propia vida, lo que nos convoca a emprender este convivio y del que nos das ejemplo. Es, pues, tu pensamiento honesto, lúcido y edificante lo que nos mueve a

buscar en el corazón de tu obra el discernimiento y el libre examen de nuestras propias debilidades y creencias.

En tu visión estética del mundo consideras que la realización del hombre «consiste en hacer de él una obra de arte», cuyo fin último es la felicidad, la meditación de la verdad y la contemplación de lo bello.

Viernes 5 de agosto.

Posibles reflexiones en torno a la obra de Labrador.

Querido amigo en estos años entendí tu obra como un instante decisivo de la escultura y relacioné tu obra con el fotógrafo Cartier Bresson:

«La fotografía es, para mí, el impulso espontáneo de una atención visual perpetua, que atrapa el instante y su eternidad.» (C. Bresson). La escultura es para ti un impulso espontáneo, una necesidad de expresión.

Tu escultura querido maestro capta ese instante único, fugaz e irrepetible. Instante clave y preciso. La convergencia de elementos precisos. Es un elogio al fragmento, si me permites, muchas veces te has decantado por lo fragmentario e incompleto, con tu factura libre, te sumerges en la estética del fragmento, yo diría «escondiendo el final». Como seña-



HOMENAJE A JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR. ACUDIERON AL ACTO ACADÉMICOS Y ACADÉMICAS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO Y DE LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE ANTEQUERA. SENTADOS, EN PRIMER TÉRMINO, LA ACADÉMICA D^a MARÍA VICTORIA ATENCIA Y EL HOMENAJEADO JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR.

la Omar Calabrese «el fragmento es un elemento con entidad propia que no precisa de la presencia de la “totalidad” para ser definido».

Lunes 8 de agosto.

Querido maestro, una vez te escuche decir: «Tenemos que ser vulnerables al amor», y pienso que Labrador siempre deja la obra en estado «vulnerable». Ser vulnerable para ti es la condición que hace posible toda nuestra experiencia humana. Inconclusa, siempre abierta y contradictoria. Esa apertura esencial es lo que constituye tu «escultura vulnerable» y la categoría estética de vulnerabilidad. Creo, Jesús que planteas vulnerable como «ser afectado», poroso y que la condición humana consiste en estar abiertos al mundo.

Jueves 11 de agosto.

Querido Jesús; ser maestro y la docencia han sido tu mayor obra de arte.

Viernes 20 de agosto.

Querido amigo y maestro, para mí la escultura de labrador unas veces es Equilibrio e Inestabilidad que dan lugar a la aparición de composiciones provocadoras e inquietantes. Es Simetría y Asimetría. Otras; Simplicidad y Complejidad. Es Unidad y Fragmentación. Es Economía versus Profusión. Reticencia versus Exageración. La escultura de Labrador es la No Predictibilidad y espontaneidad. Es Actividad contra Pasividad. La actividad como movimiento y dinamismo. Labrador es Sutileza y Audacia. Es Neutralidad y Acento donde siempre persigues vencer la resistencia del observador, con la utilización de elementos plásticos muy simples. Labrador es Transparencia y Opacidad. La escultura de Labrador es Coherencia-Variación. La escultura de Labrador es Realismo y Distorsión. La escultura de Labrador es Planitud y Profundidad. Es Singularidad-Yuxtaposición. Es Secuencialidad y Aleatoriedad. La escultura de Labrador es Agudeza. Agudeza vinculada a la claridad de la expresión visual.

Tu obra querido amigo Jesús, con extraordinaria lucidez, se teje, de modo realista, en torno a la persona como eje de coordenadas.

Ante ti y tu obra no podemos quedarnos nunca indiferentes: tu pensamiento nos reclama a ser presencia y compromiso, a una mayor conciencia y plenitud de nuestra vida personal y comunitaria.

Gracias querido maestro por todo, recibe un fuerte y afectuoso abrazo.

PABLO ALONSO HERRÁIZ

• • •

Querido amigo, maestro, poeta y escultor, celebramos con alegría tu presencia hoy en Málaga entre tus seres queridos y amigos. En el seno de esta Real Academia de Bellas Artes, nos honramos de hacerte entrega de nuestra Estrella de luz de San Telmo.

HOMENAJE

ELENA LAVERÓN

ENTREGA DE LA ESTRELLA DE LUZ
DE SAN TELMO

LAVERÓN, ESTRELLA DE LUZ

El 18 de octubre de 2023 la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, celebró un acto extraordinario para entregar la Estrella de Luz de San Telmo a la escultora Elena Laverón. Se trata de un reconocimiento con el cual la Academia distingue a aquellas personas o entidades que hayan destacado en la creación, difusión y defensa de la cultura y de las artes. Pensamos que una creadora tan valorada y estimada, nacional e internacionalmente, como Elena Laverón, debía ser reconocida por nuestra Academia.

En ese acto el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, distinguió con unas palabras a la escultora, le entregó la Estrella de Luz, cuyo diseño corresponde al académico de número por la sección de Artes Visuales, Sebastián García Garrido, explicó el sentido de este reconocimiento y lo acompañó también de un diploma con la mención *Magister Honoris*.

El acto, al que acudió el Alcalde de Málaga y la responsable del Área de Cultura, congregó a numeroso público de la esfera cultural de la ciudad, así como muchos amigos y familiares de Elena Laverón.

El acto fue organizado por la Academia, de manera evidente, y especialmente, por Sebastián García Garrido y Rosario Camacho, más como amigos de Elena Laverón que como académicos, y realizamos su *laudatio* según nuestras especialidades, él la parte artística y técnica, realizando un precioso video y yo la más literaria y didáctica, aunque hablando en nombre de los dos y, en definitiva, de la Academia. Queríamos que no fuera una exposición fría porque lo hemos hecho desde la admiración y el cariño que sentimos por Elena, a lo cual se unió también el artista y escritor Antonio Abad.

LAUDATIO

Buenas tardes. Excmo. Sr. Presidente, compañeros de Academia, señoras y señores, amigos todos. Querida Elena.



ELENA LAVERÓN
(CEUTA, 1938).
IMAGEN: *DIARIO SUR*.

Ya se han indicado las intenciones de este encuentro. Y quiero insistir en la satisfacción que siente la Academia al reunirnos esta tarde en torno a Elena Laverón.

Yo conocí a Elena Laverón hace años, en la mediación de los setenta; me acerqué a ella como artista, seducida por su obra; yo, interesada, era la profe que quería arrastrar a los alumnos al conocimiento de su obra, pero nos hicimos amigas, también somos vecinas y nos llevamos muy bien. Elena es un poco tímida, no prodiga mucho su imagen, trabaja en solitario y es callada, pero en las distancias cortas es otra cosa: se anima, es muy expresiva y charlamos fluidamente, muy a gusto; siempre tenemos tema.

Es una mujer sencilla, sensible, cálida; afortunadamente no se queda ahí, porque también es valiente, inquieta, trabajadora, vitalista, retadora; por su especialidad se ha movido en un mundo tradicionalmente reservado al hombre y allí ha encontrado su espacio, donde se ha hecho respetar, reconocer y admirar. Es fiel a sus convicciones y principios éticos, con una enorme capacidad humana, constantemente volcada en su gran familia, sus muchos amigos, pero sin apartarse de su investigación plástica, teniendo siempre presente los objetivos que se ha ido marcando.

Por otro lado, hemos tenido la suerte de entrar en su estudio. Y no es romper su intimidad, porque ella te abre la puerta y te acoge. Es su espacio más íntimo, y ante los bocetos se aprende a comprender. Sus proyectos siguen un largo proceso: de la mente al papel, de éste a la arcilla en tama-

ño pequeño, sus «maquetillas»; son propuestas experimentales de las que ya arrancará una forma que se ha ido definiendo lentamente. Pero no todos sus dibujos son un medio, también dibuja por recrearse en el trazo, por el gusto del diseño. El conocimiento de sus dibujos es importante, porque el estudio de la obra de un escultor quedaría incompleto sin el análisis de sus dibujos.

Antes de seguir con su evolución artística, voy a acercarme brevemente a su biografía, porque algunos sólo conocen su obra, y es importante conocer a la persona, lo que unimos a los rasgos de su carácter ya citados.

Elena nació en Ceuta (1938), hija de un militar destinado en Marruecos, allí se crió y dio sus primeros pasos en la plástica, aunque empezó su formación artística en Gerona con el pintor Roca Delpec y el escultor Backelaine, donde aprendió a tallar en piedra; alumna de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona desde 1955, se licenció en 1959, año de su primera exposición individual en Barcelona, que no era fácil, pero ella tenía una obra lo suficientemente sólida, fruto de un incesante trabajo, que le permitía responder también a diferentes encargos, especialmente como retratista.

Siendo tan inquieta, explora otras formas de expresión artística, la cerámica, pues siempre prevaleció su interés por el barro y la materia; pasó por la Escuela Massana y reanudó este aprendizaje con Angelina Alós, con tal vehemencia en el oficio que pronto la dejó al frente de un taller de cerámica.

Recibió premios desde que era estudiante; un premio siempre es un estímulo y la afirmó en su vocación. Ganó el premio de escultura 'Aristide Maillol', del gobierno francés, para ampliar estudios en París, a donde se trasladó en 1959 para estudiar bajo la dirección del escultor cubista Zadkine, pero aprendió más directamente en los museos, buscando la enseñanza de los grandes maestros, las exposiciones, los talleres y, sobre todo, vivió intensamente el ambiente de modernidad de la ciudad, evolucionando su personalidad artística. Inicialmente se sintió atraída por Rouault y Bissière, el sentimiento del primero y la técnica del segundo la marcaron, realizando trabajos con acusado sentido religioso, siendo el tapiz el medio donde mejor ha expresado estos sentimientos. La costura brindó a Elena esta habilidad ar-



ANTONIO ABAD, EN SU DISCURSO DE HOMENAJE A ELENA LAVERÓN.

tística porque no responden al concepto que tenemos de tapiz de telar; ella cose, sobre un tejido de base, trozos de tela recortados de diferentes colores, tamaños y diseños que actúan como manchas de color plano contrastadas y fuertemente emotivas. La costura requiere la habilidad de las manos, esas manos que elogió magistralmente Vargas Llosa, en las que la esencia y la existencia son indiferenciables, y transmiten gran energía.

Regresa a Ceuta como docente en el Instituto de Enseñanza Media y se entregó plenamente a los alumnos, adquiriendo una imagen pública de «maestra». Allí despierta vocaciones, formó discípulos y, siendo tan solidaria fue monitorea en los talleres de Psiquiatría de la prisión, a donde acudían también los presos, un mundo que consideró apasionante y en el que se volcó. Pero no se permitió desviarse de su producción creativa personal; improvisó un modesto estudio donde sin descanso mantenía su actividad en los géneros donde se había iniciado, superando las limitaciones que, en los primeros años sesenta una ciudad como Ceuta podía presentar, que fueron muchísimas. El crítico Antonio Aróstegui, que allí coincidió con ella en las tareas docentes, le auguró una brillante y ascendente trayectoria al observar cómo alimentaba su vocación, y desde el otro lado del Estrecho comienza una actividad expositiva en diferentes ciudades de la Península.

En 1963 contrajo matrimonio con el Dr. Aser Seara; siento que no pueda acompañarnos Aser, este acto lo debíamos haber celebrado antes, porque Aser, aunque parecía que estaba en otra cosa, era su más fiel admirador y su mejor estímulo, eso lo sabíamos, Y hubiera disfrutado mucho hoy. Vivió tres años en Alemania, fundamentales en su formación. Para entonces ya había optado por la escultura, y había realizado algunas piezas notables que definen dos de sus propuestas temáticas. La *Maternidad de pie* (Gerona, 1957), figura de formas rotundas y suaves líneas curvas, transmitiendo una ternura que aparecerá en sus «familias», tema fundamental en su obra. La otra opción es la escultura animalista; en 1964 realizó *La cabra*, destacando aquí la desmaterialización del volumen, la presencia del vacío como elemento fundamental de la forma abierta, algo en lo que investigará profundamente, inclinándose también por el volumen.

Al volver fijó su residencia en Málaga, pero prefiere vivir lejos de la ciudad, rodeada de naturaleza. Sigue trabajando otros géneros (la pintura y el dibujo, donde las ideas le afloran con gran facilidad, la relajan, me indica, y en el momento actual, con un brazo muy lastimado, sigue pintando, lo que nos habla de su voluntad de superación). Su vocación por encima de tantas limitaciones.

Ya en Málaga, y decidida abiertamente por la escultura, se monta un buen taller que le permite superar algunas de las dificultades del proceso escultórico. Experimenta con diferentes materiales, siempre la piedra, pero también la arcilla y el yeso, como medios autónomos y para pasar al bronce, alcanzando un notable dominio técnico de los recursos del metal que será uno de sus medios más expresivos, así como resinas, piedra artificial, o las mixturas con diversas fibras que permiten otras texturas y acabados sofis-



ELENA LAVERÓN, RECIBIENDO LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO DE MANOS DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA.

ticados. Pero puede alternar: vuelve a la cerámica y sus experiencias fueron más asiduas al contar con su propio horno, que instaló en 1973.

Y ha seguido fiel a sus objetivos manteniendo un compromiso de fidelidad personal, que le ha permitido mostrar una absoluta coherencia, ha trabajado con gran libertad, en silencio consigo misma, sin presiones, situándose al margen de las inquietudes que implica la participación en certámenes. Sin embargo, aunque no es muy competitiva no se aísla, en ocasiones ha competido, porque siempre ha creído en la igualdad de derechos y oportunidades, y ha concursado especialmente para la realización de monumentos que tenían una implicación social y humanitaria (premio ‘Convivencia de las Cuatro Culturas’ (Ceuta 1998), ‘A los donantes de órganos’ (Málaga 1999), Premio Nacional de Enfermería Cardiovascular ‘Pilar Pacetti’ (2000), más que por competir, por participar en estas acciones, convirtiendo, a veces, el premio en objeto de donación.

Aunque ha practicado diferentes lenguajes artísticos, es en la escultura donde se ha volcado casi con total exclusividad y en ella se afirma su vehemencia poética. Enrique Castaños la considera la más importante escultora que ha trabajado en Málaga desde la posguerra, y la más internacional, no solo porque su escultura pública se encuentra en diferentes países sino por los museos y entidades que tienen obra suya y las galerías y museos en los que ha expuesto (Nueva York: Museo Guggenheim y la Spanic Society of America, Museo de Massachussets, entre otros).

Elena Laverón se desenvuelve entre dos mundos: la herencia del pasado, que supone una preocupación por aprender de los grandes maestros, ahondar en su pensamiento, investigarlos, que es una base estática; y su circunstancia personal, su propia aportación, que introduce un factor dinámico, y está representada por la disposición que muestra para dar nueva configuración a lo recibido, integrándolo en su mundo, adaptándolo a su propia forma de expresión. Ella no oculta las fuentes en las que bebe; se relaciona con diferentes movimientos presentando su obra un cierto aire de familia con Moore, Brancusi, Arp, Barbara Hepworth, Maillol, Lobo, aunque su estética no responde a un impulso mimético sin más, le interesa el carácter experimental de las piezas, ciertas formalizaciones.

Su formulación plástica coincide con un estilo moderno, orgánico, en el que confluyen diferentes referencias. Cuando trabaja busca elementos y formas que se vayan redondeando, y acaban aproximándose a la mujer como volumen. Así los materiales finamente pulimentados, muestran sus ondulaciones, facetados exquisitos, superficies por las que la luz resbala determinando sugerentes espacios y se apoderan del ambiente circundante por la plenitud del volumen. El vacío configura otras superficies equiparables a la propia materia, no se puede obviar el valor que los huecos desempeñan en la plástica como espacio signifiante activo. Elena, con una lógica aplastante definió lo lleno como el espejo del vacío, y la forma como un soplo de ella misma. Sus vacíos se introducen en la dimensión volumétrica de la escultura y el observador puede ver a través de ellos. La interrelación masa-vacío, permite asimismo el paso de la luz, acentuando el juego de las sombras. Combinando estos elementos se logra una figuración donde la geometría, precisión, el orden, siempre bien trabados, conducen a la perfecta arquitectura del edificio humano, prevaleciendo en su obra la monumentalidad como una capacidad de grandiosidad, visible aún en piezas de pequeño formato.

Su gran tema es la mujer, el cuerpo femenino. Sus formas son rotundas y plenas, pesan; se evidencian desde su producción más temprana y se mantendrán como una constante, aunque se deje seducir por las sinuosidades y cadencias de las curvas, de inspiración orgánica, y se decante por una suave estilización en determinados momentos, llegando incluso a formas esquemáticas, casi abstractas, pero sin perder la solidez, la referencia de masa, su dimensión volumétrica, como en *La muchacha con los brazos arriba* (1960).

En algunas figuras hay deformaciones anatómicas intencionadas, que responden a una diferente valoración de la masa, subordinando los detalles de la superficie a las texturas, a las articulaciones de forma y volumen. La exageración de las proporciones puede provocar rupturas de la configuración anatómica, como en *Figura reclinada en tres piezas* (1983), fragmentos que representan de forma geometrizada las unidades básicas del cuerpo, donde se combina el espíritu sintético y simplificador con su ambición de monumentalidad, pero resistiéndose a la total pérdida de la figuración. O la linealidad de *Pareja como columna* (1995), formas biológicas transformadas en figuracio-

nes geométricas, manteniendo un delicado equilibrio entre la abstracción y la figuración.

Muchas de sus obras pertenecen al género de la escultura pública. Una de las primeras, *La Familia*, (1971/82, Málaga, frente al Estadio de La Rosaleda), realizada en piedra artificial, conecta la noción de verticalidad con la plenitud del volumen y la complicitad del vacío interior para enlazar las tres figuras en su expansión en el espacio. O *La pareja* (1975) que, fundida en bronce, se alza en el Espacio Bonvin de la UNESCO en París, y se ancla poderosamente en tierra diseñando un espacio interior de acogida, de carácter simbólico. Otra pareja encontramos en Atlanta o grupos familiares en Torremolinos. Y hay más.

Otras esculturas son de pequeño formato, pero tienen la capacidad de crecer. Y así «creció» el «Marengo», que desde 1996 señorea el Paseo Marítimo Antonio Machado de Málaga. La desaparición de todo lo anecdótico en la figura, limitada a la tensión de los volúmenes,

elasticidad, proyección hacia adelante, el vigor de sus curvas, refuerzan la capacidad de movilidad y su agresión al espacio sugiriendo la sensación de fuerza y avance, a la vez que se rinde homenaje al esforzado trabajo de la población secular de esta zona, la industria y el faenaje del mar.

También en su escultura urbana se manifiesta el espíritu sintético y simplificador que conduce a la abstracción. En *Hombre recostado en tres módulos* (1990), descompone la figura en fragmentos sujetos a una posible reordenación subjetiva. Semisumergidos en el lago del Parque del Oeste estos segmentos de la figuración, perforados para integrar la proyección del espacio y la transparencia, reiterados por su reflejo en la superficie del agua, remiten a la simplicidad de la estatuaria primitiva, pero no son nada simples.

Figura de pie en tres módulos (1996) preside desde 2005 el Campus Universitario de Teatinos. Es obra que ahonda en el esquematismo y responde a una concepción sintética y minimalista, prevaleciendo la escueta silueta y



Dª ROSARIO CAMACHO, VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, PRONUNCIANDO SU LAUDATIO EN HOMENAJE A ELENA LAVERÓN.

un frontalismo que minimiza los perfiles laterales, fundiéndose en una línea desde determinadas perspectivas, pero se impone por su tamaño y sólidos planos de diseño limpio y purísimo.

Aunque Laverón siempre se ha interesado por el movimiento, explorando la idea de equilibrio, como demuestran sus bailarinas de los años sesenta, en la mediación de los noventa ese interés la llevó a realizar una serie de anatomías deportivas que son un pretexto para estudiar el movimiento en acto, la proporción, el ritmo y en las cuales es muy importante el acabado, en fino pulimento, donde la vista resbala siguiendo el mismo desplazamiento que la forma genera.

Tal vez un tema sea menos propicio a lo monumental: las cabezas, casi máscaras (1990-94), en las que resurge su fascinación por la escultura primitiva y supone más que una temática un método de síntesis que impone a la obra esa cualidad arcaizante, capaz de vigorizar lo simbólico y religioso, plasmando también lo emotivo, lo gestual. Pero, por su potencia, adquieren cualidad monumental.

A mí también me gusta mucho su tratamiento de la escultura animalista que desde siempre le interesó; tal vez sea la facilidad de simplificación que pueden ofrecer las formas animales lo que le atrae y el poder analizarlas al margen de la anécdota. Es manifiesta la simplicidad de líneas, los ritmos contrapuestos y las enseñanzas del cubismo. Sus caballos, osos, hipopótamos, pingüino, pantera, focas, incluso las palomas, son formas cerradas, contundentes, que vuelven sobre sí mismos, apenas sin huecos, sin sombras y esas superficies fuertemente pulimentadas no permiten el paso de la luz, enfatizando el volumen. Elena indica que prefiere el hipopótamo a la gacela. He citado en primer lugar el caballo, un animal con el que se siente unida. Cuando era adolescente era una gran amazona, y ganó diferentes concursos de salto; además, junto a sus hermanos, fue una buena domadora, «la chica que surraba a los caballos». E indudablemente las formas de aquel percherón del cuartel, no las ha olvidado.

Hemos hablado de formas, de temas y ha quedado resaltada la relación de Elena con la figuración. Ahora nos referiremos brevemente al contenido de sus obras. He insistido en la relación de Laverón con la figuración, especialmente con el cuerpo de la mujer, y a través de éste hay una exploración de la condición femenina, pero no es lo fundamental. Porque tampoco rechaza el cuerpo masculino, la arquitectura del cuerpo bien construido es una cuestión estética, y a ella se deben magníficos torsos y varones esquematizados.

El desnudo femenino, como señala Lynda Nead, no es sólo un juego de formas es un motivo particularmente significativo en el arte y la estética occidentales. Es una metáfora del valor y la significación del arte, y puede ser entendido como un medio de contener la feminidad y la sexualidad femeninas. La mujer representa la naturaleza, es a la vez *mater* (madre) y *materia*, que en latín tienen la misma raíz. Se ha querido ver en los dos elementos geométricos fundamentales, la recta y la curva, los determinantes de un sistema representativo que se corresponde con el hombre y la mujer; elemen-



IZQUIERDA: ELENA LAVERÓN, EN SU ESTUDIO. DERECHA: ELENA LAVERÓN, EN SU CASA, CON MARIO VARGAS LLOSA.

tos expresivos, cargados de significación. Y la discusión de si hay un lenguaje de formas femenino diferente del masculino, puede cristalizar la polaridad «curvo-angular», como señaló José Luis Romero Torres.

Antonio Abad observa en las composiciones más abstractas de Laverón una clara estructura formal de apariencia fálica que parece mostrarse, con intencionalidad, en un tema expuesto en clave más figurativa, el *Nacimiento de Eva* (1982), que es único en su producción. Sin embargo, ella indica que cuando piensa en la forma no busca connotaciones eróticas, incluso si al modelar van surgiendo formas que pudieran leerse de este modo, generalmente las rechaza por pudor.

La lectura que Nead hizo del *Nacimiento de Eva* como tema general, podemos aplicarla a su obra: Eva formada de la costilla de Adán, fue creada para llenar la insuficiencia del hombre, ocupando un lugar secundario. Sin embargo, Eva tiene una función complementaria, tal vez amenazante, porque da testimonio de la carencia del hombre. Esa complementariedad, desde el punto de vista formal es evidente en el tratamiento que Elena Laverón ha dado a este tema y que, sin prescindir de Adán, es el origen de sus parejas, maternidades y familias.

Como se ha visto, en la plástica de Laverón destacan estas asociaciones: parejas, maternidades, familias, siempre como contraposición y mixturas de diferentes caracteres, y las segmentaciones, divisiones modulares o los ritmos de unión, sirven a la autora para definir los diferentes roles de los componentes del grupo y expresar algo más que el puro deleite estético de volúmenes y vacíos, significación que se completa al resaltar la condición femenina, situando a la mujer como elemento fundamental de la compo-



ELENA LAVERÓN. ESCULTURAS EN EL JARDÍN DE SU ESTUDIO.
IMAGEN: SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO.



ELENA LAVERÓN. ESCULTURAS EN EL MUELLE DOS, MÁLAGA.
IMAGEN: SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO.

ción. Y en algunas obras se configura una unidad (como un tronco de cono invertido), señalizando una fijación en la tierra, encontrándose perfectamente caracterizada en las maternidades, de ahí que Abad lo ha visto como un símbolo de la fertilidad. También esa condición existe en figuras femeninas aisladas, incluso cuando la autora las despoja de rasgos faciales, pero destaca senos y glúteos, y las ancla en la naturaleza, como ha indicado Tecla Lumbreras, el «lugar donde brota la vida y en el que la mujer se halla plenamente segura de su misión».

Es a partir de esas unidades de volumen caracterizadoras, que podríamos hablar de una estética feminista en cuanto a conciencia estética. Y aunque, generalmente, Elena ha preferido que en su obra el género fuera considerado marginal, no cabe duda de que el reino de la experiencia femenina es distinto al del hombre, y su

sensibilidad, los temas, los modos de percepción sensorial, las intenciones en la aplicación de las fórmulas, han prevalecido como indicadores de unas diferencias.

Y termino. En los últimos años Elena Laverón, muy activa, ha seguido inmersa en la escultura. Curiosamente ella, cada vez más serena, tiende a interesarse nuevamente por el dinamismo, pero de otro modo, como en los *Caminantes*, un movimiento relajado, tranquilo, el paso del que se concentra en su propio pensamiento. Se han calificado algunas obras de Elena como religiosas, y estos *Caminantes* a los que dio forma tras su experiencia del Camino de Santiago, en 2001, son expresión de una fuerza espiritual que se transforma en valor estético.

Asimismo, en estos años se inclina más por la pintura porque, como ha indicado, la relaja y le permite acceder a la creación a través de un proceso menos dialéctico. Hay paisajes, pero generalmente son retratos de la familia, los amigos, el territorio de los afectos, realizados con destreza y cariño.

Últimamente parece como si Laverón quisiera integrarse aún más con el público y, retomando la experiencia de la Trienal de Bad Ragatz (Suiza, 2006), sus exposiciones de 2016 en Torremolinos, Ceuta, y Vélez-Málaga o la

de 2018 del Muelle Dos en Málaga, han supuesto una instalación múltiple en el espacio público.

Así pudimos disfrutar de un largo y placentero paseo entre esculturas, y desde febrero de 2019 de una forma más duradera en Torremolinos. Con proyecto de Moreno Peralta, en lo que antes era carretera y plaza Costa del Sol, se ha creado un espacio amable, de convivencia y disfrute, con pérgolas onduladas que evocan el mar, y que jalonan algunas esculturas de Elena.

La personalidad de Laverón no ha cambiado a lo largo de esta intensa trayectoria: mantiene su aplomo, sigue siendo una mujer positiva y optimista, destacando su perfil humano de mujer honrada, luchadora, independiente, generosa, con carácter y capacidad para romper los convencionalismos. Louise Bourgeois, gran artista luchadora y vehemente, ha repetido a menudo que el arte es una garantía de cordura. Elena Laverón, tan inseparable de su arte, es la serenidad y la cordura.



ELENA LAVERÓN. *EL MARENGO* (1963). ESCULTURA SITUADA, DESDE 1996, EN EL PASEO MARÍTIMO ANTONIO MACHADO DE MÁLAGA.

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

...

Esto que voy a leer no es una presentación. Lo que voy a exponer es sencillamente un viaje o, mejor dicho, la constatación de un viaje en torno a la figura y la obra de Elena Laverón. Lo que significa que pretendo recorrer un camino, tomar un autobús de posibilidades inéditas y deslizarme a lo largo de unos minutos para llegar, probablemente, a un lugar que no sea a ninguna parte.

De acuerdo con esta iniciativa comienzo a recorrer en la memoria de los días una fecha. No importa tener que consignarla. Los años pasan, y pesan. Las cosas y los lugares fluyen en discontinuidad y se evaporan en formas que ya tienen perdido su dibujo.

El caso es que yo sabía quién era. Sabía quien era Elena Laverón. La miraba de lejos y su nombre llegaba a mis oídos como algo que vibraba en el aire recortando sus límites. Recuerdo ese latir que rige silencioso en la cal-

ma de un viento, y el vigor de la calma, y sus pasos cuando al fin se cruzaron —cierta tarde— con los míos.

Estuvimos tomando el té de la amistad y luego seguimos hablando de la vida.

Elena Laverón se mostraba serena. En ella todo es silencio. El silencio es un mar en el que se mece la plenitud de una presencia. Yo la escuché desde esa otra obligación de la duda y le recordé que la verdad no existe. Que la mirada es una violación de la existencia. Que el mundo, en fin, no siempre ha sido redondo. Ella me dijo que eso lo sabía. Por eso me formuló una propuesta retadora:

—Lo lleno es el espejo del vacío. Un hombre no es una definición de un cuerpo erguido o recostado, un hombre es un cúmulo, un volumen, y una ausencia también. Mira ese cuerpo —me dijo—. No tiene ojos, no tiene, boca, no tiene brazos, lo que tiene es toda la desnudez del universo incorporada en su carne de bronce. Lo que tiene, más que el bronce, la piedra o el mármol, es un soplo de mí.

Un día que la vi trabajando le dije:

—¿Qué haces?

—Contemplar las edades del agua— me respondió sin dejar de seguir horadando en el hueco infinito de un torso travertino.

También me dijo: El agua es un cincel de terciopelo y el tiempo su mano seductora. En fin, mi querido amigo, imito a la Naturaleza.

Me quedé sin preguntas.

Hay un proverbio judío que dice: «El hombre piensa y la verdad se le escapa». ¿Pero qué es la verdad, la certidumbre de la verdad?

Elena se limita a mirarme; sigue horadando en el hueco sin entender que yo le insista sobre algo que no tiene respuesta.

—La verdad —me vuelve a responder— es la verdad del agua, y el agua hace blando lo duro, y lo blando es una expresión de la ternura, y la ternura es un sentimiento humano. No hay que saber, hay que sentir, mirar con el corazón.

Reparo en sus palabras y me pongo a pensar con los ojos y a mirar con el alma.

Estoy en su estudio. Hay un espacio habitado por criaturas silentes que a su vez me contemplan como si yo fuera un vulgar forastero. Dialogar con ellas no me será fácil porque en la serenidad de sus rostros veo una especie de mueca cercana a la ambigüedad. Y es que son ellas mismas y son a la vez Elena.

Dante lo decía muy claro: «En todo acto (creativo), la primera intención de quien lo realiza es revelar su propia imagen». Me detengo ante ese espejo del que habla el autor de *La Divina Comedia* y me quedo pensando en lo que



HOMENAJE A ELENA LAVERÓN. DELANTE, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. PABLO ALONSO HERRÁIZ, D. SUSO DE MARCOS, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. JOSÉ INFANTE, D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO Y D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA. DETRÁS, DE IZQUIERDA A DERECHA: D. ANTONIO ABAD, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D^ª ROSARIO CAMACHO, D. ELÍAS DE MATEO, D^ª ELENA LAVERÓN, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. JAVIER BONED, D^ª MARÍA MORENTE Y D. ÁNGEL ASENJO.

dice Ortega: «La obra de arte es un pedazo de vida». Toda vida —prosigue el gran filósofo— incluye un argumento.

Intento desvelar ese argumento. Toco la pátina exquisita del bronce y me doy cuenta que otra vida fluye debajo, mineral, metálica, pero vida al fin. Y Elena emerge allí, en cada porción de tan singulares criaturas que han surgido de su mano. Entonces, ¿a qué me atengo?, ¿cómo sabré discernir entre el bronce y la carne?

Y es verdad. La razón me doblega al misterio ya que la realidad se desvanece.

A todo esto, ¿qué es la realidad sino otra forma alterada de la ficción?

Me adentro, por lo tanto, en su aventura artística y observo pátinas delicadas de ardiente pulimento que recuerdan al rumano Brancusi; protuberantes formas curvilíneas que recuerdan al francoalemán Jean Arp; entrantes y oquedades que recuerdan al británico Henry Moore. Elena tamiza todas esas resonancias con un nuevo sello creador. Es como si hubiera sido raptada esta Elena sin (H) por los tres grandes pilares de la escultura moderna.

Y es que no hay aprendizaje sin devoción, no hay lenguaje nuevo sin referencias.

Luego vino París. La Grand Chaumier. Viaje de Gerona a Ceuta. Estancia en Alemania. Residencia en Torremolinos.

Y surgió el verbo. La palabra encendida de la arcilla y el bronce. El vocabulario de los mármoles. El neologismo del poliéster con la piedra y la fibra de cristal.

Todo creador precisa de un estilo. Elena se interna como un árbol en las profundas raíces de la tierra. Sus criaturas son árboles. Por debajo, firmes y anchurosas como el tronco de un olivo; por arriba, ágiles y esbeltas como son de sutiles las picudas hojas de sus ramas.

Comienza de este modo a despojarse de cualquier añadido. Miguel Ángel decía: «El arte o la eliminación de lo superfluo». Elena hace que sus criaturas, poco a poco, se despojen de todo lo que les sobra como si sus figuras hubieran sido erosionadas por las torrenteras de los ríos ancestrales o las furias de los vientos africanos.

Sus esculturas exigen la redondez del guijarro, la ondulación de las dunas y las cuevas horadadas por el mar.

Ella lo ha sabido siempre. Por eso se ha adelantado al paso de los años y a la acción de los elementos hasta conferirle a cada una de ellas esa cualidad amable de la melancolía. Por eso todas sus criaturas nos miran con esa mansedumbre que el tiempo agita en su cansancio.

Y es que a Elena le interesa la calma más que el drama, la serenidad intemporal más que las expresiones y las emociones fugaces, lo eterno más que lo momentáneo, la figuración y sus valores abstractos...

Ese otro gran creador, Eduardo Chillida, decía: «Yo no represento, yo pregunto». Yo también, otra de esas tardes, le pregunté a Elena:

—¿Acaso, como Joyce, buscas el inalcanzable momento presente en cada una de tus esculturas?

—Yo me busco a mí— fue lo que me contestó.

ANTONIO ABAD

HOMENAJE

THOMAS KIMBALL BROOKER

ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN
CHICAGO, PATROCINADOR DE LA XXXV
EDICIÓN DEL PREMIO DE COLECCIONISMO
DE LIBROS EN LA UNIVERSIDAD DE CHICAGO

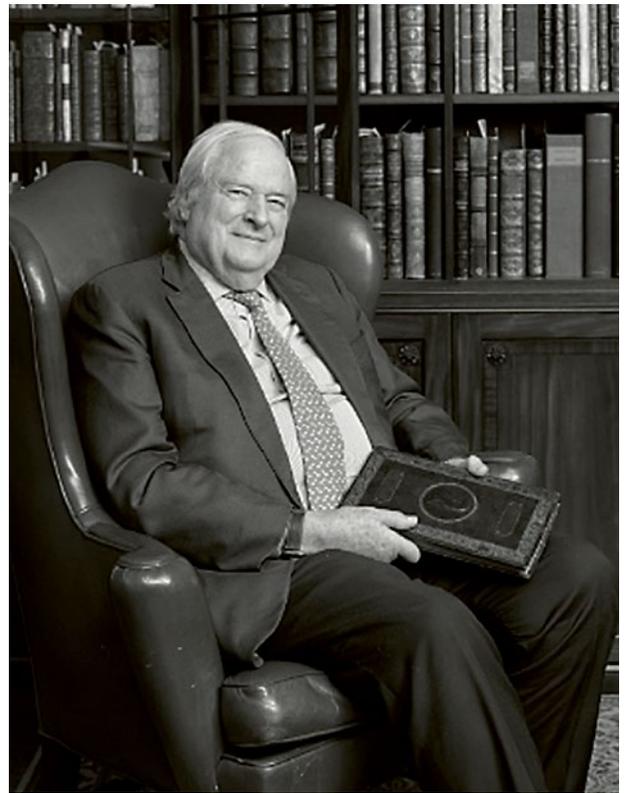
El internacionalmente reconocido bibliófilo Dr. Thomas Kimball Brooker (Los Angeles, California, 1939), nuestro académico correspondiente desde 2013 en la ciudad norteamericana de Chicago¹, creó en 1990 el prestigioso premio que lleva su nombre en la University of Chicago Library con el fin de «fomentar el amor por el libro y alentar su coleccionismo» entre estudiantes de aquella universidad norteamericana. Finalizado el proceso de la edición de este curso 2023, hasta el próximo abril estará abierto el plazo de la actual convocatoria, precisamente cuando en 2024 se cumplirá su edición treinta y cinco, una muy evidente prueba de la solidez y consolidación de este *Kimball Brooker Prize for Undergraduate Book Collecting*. Aunque como mera curiosidad, traemos a colación la noticia de que en la edición de 2006 se premió el trabajo presentado por Sabahat F. Adil que llevaba por título *From Málaga to Miyagi. Collected Wisdoms of the Seeker*, un estudio donde aparece nombrada nuestra ciudad junto a la Miyagi de la isla japonesa de Honshū que, pocos años después, habría de sufrir las terribles consecuencias del tsunami que, en marzo de 2011, arrasó aquella zona costera del Pacífico. Este premio anual patrocinado por nuestro académico norteamericano es doble y se otorga a estudiantes de segundo y cuarto años de la Chicago University que presenten a la valoración de un competente jurado sus colecciones de libros, de mapas o de partituras musicales (los ejemplares premiados se exponen en la Joseph Regenstein Library), colecciones que en conjunto reflejen de modo adecuado los motivos e intereses coleccionistas de los participantes y, entre otros aspectos a valorar, la adecuada elección de su temática, diseño, tipo de ilustraciones, encuadernaciones, etc. La idea sobre los libros de nuestro correspondiente en Chicago está muy bien expresada en su discurso *Elogio de la Bibliofilia: Recuerdos de un coleccionista* (*In praise of bibliophily: reminiscences of a collector*) pronunciado en el Caxton Club de Chicago y que se publicó en 1982. Como amante

y admirador del libro y de la lectura, es bien conocida su activa intervención en actividades culturales y su decidido liderazgo y de mecenazgo en varias instituciones académicas de los Estados Unidos. Es presidente del patronato de la Morgan Library & Museum, administrador de la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York y uno de los miembros de la junta de gobernadores de la John Carter Brown Library de Providence, Rhode Island, del Webster Club, del Caxton Club, y de otras instituciones relacionadas con el libro y las bibliotecas.

T. Kimball Brooker se graduó y licenció, sucesivamente, en la Yale University, donde obtuvo el título de Bachelor of Arts (BA) en Literatura Francesa (1961), en la Harvard Business School de la Harvard University en la que realizó el Master of Arts Bachelor (MBA) en Administración de Empresas (1968)², y en la University of Chicago donde, en 1989, finalizó sus estudios de Master of Arts (AM) en Historia del Arte y en la que en el Department of Art History consiguió el grado de Doctor of Philosophy (PhD) en 1996 con una tesis titulada *Upright Works: The Emergence of the Vertical Library in the Sixteenth Century*. Sobre temas de su especialidad ha intervenido como conferenciante asiduo en muchas instituciones y ha venido publicando un número importante de libros y artículos científicos de reconocido valor, especialmente en lo que se refiere al análisis e ilustración reconstructivos de la transformación en los momentos de transición del manuscrito al libro impreso y del modo como se almacenaban los volúmenes en las antiguas bibliotecas³. En 1998 y 1989 publicó en la revista *The Book Collector* un estudio excelente⁴ sobre Luís de Torres, el arzobispo de la diócesis siciliana de Monreale, junto a Palermo, un malagueño fallecido en 1584 y del que en la Capilla de San Francisco de nuestra Catedral se conserva su cenotafio frente al monumental sepulcro de su tío de igual nombre, el arzobispo de Salerno⁵. El profundo análisis que hace en esa publicación sobre este humanista malagueño lo amplió, con notable repercusión, en una conferencia que ofreció el 1 de diciembre de 2011 en el Adler Planetarium de Chicago. Pertenece a varios de los más selectos clubs sociales de los Estados Unidos en Nueva York, Chicago, Edgartown (Massachusetts)... y forma parte de diversos comités de importantes bibliotecas como la Morgan Library & Museum de Nueva York, la John Carter Brown Library de Providence, Rhode Island, las de las universidades de Chicago y Yale, la Biblioteca Newberry de Chicago y la Wittockiana de Bruselas. Es socio benefactor de la The Renaissance Society of America General Fund de Nueva York y pertenece a un buen número de sociedades de bibliofilia como, entre otras, la Société des Bibliophiles Français de Paris, el Caxton Club de Chicago y el Grolier Club (Nueva York). Es Associate Fellow del Saybrook College de la universidad de Yale y ha recibido diversas distinciones como la medalla Sir Thomas More de la Universidad de San Francisco (1992). En 2017 la Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Besançon et de Franche-Comté le eligió académico correspondiente.

Su larga actividad profesional la inició en la aseguradora Arthur J. Gallagher & Co. y en el banco Morgan Stanley & Co., entidad esta última en la

que ocupó importantes cargos directivos en Nueva York y Chicago (1968-1988) y en la que llegó a ser vicepresidente y director general para la región del Medio Oeste. Desde 1989 (y hasta la actualidad) ocupa la presidencia de la Barbara Oil Corporation. Entre sus labores de mecenazgo y otras actividades filantrópicas debemos mencionar las que ha venido desarrollando a través de la T. Kimball Brooker Book Foundation. Asimismo, en el Field Museum de Chicago, creó la T. Kimball and Nancy N. Brooker Gallery, junto con su desaparecida esposa Ms. Nancy Neumann Brooker (+ 2003), protectora del Northwestern Memorial Hospital y presidenta de la junta de mujeres de la Opera Lírica de Chicago. El destacado li-



THOMAS KIMBALL BROOKER, ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CHICAGO.

derazgo de Kimball Brooker en la banca y en las industrias petroleras, junto a sus importantes contribuciones culturales han sido reconocidos por el principal editor mundial de perfiles biográficos, la prestigiosa y centenaria publicación *Marquis Who's Who*⁶ al incluirlo el pasado 2019 en la lista de ejecutivos destacados otorgándole el premio *Albert Nelson Marquis* a toda una trayectoria profesional (*Albert Nelson Marquis Lifetime Achievement*), figurando entre la relación de sus muchos méritos su condición de «corresponding member of the Real Academia de Bellas Artes de San Telmo in Spain». Es, sin duda, un excelente ejemplo de una persona de formación humanística capaz con ese bagaje de desarrollar liderazgo y contribuciones exitosas en el mundo empresarial y en diversas actividades comerciales (Zenith electronics corporation, Miami Corporation, Cutler Oil & Gas Corporation...), como otros muchos admirables ejemplos similares que suele ofrecer la sociedad civil en USA.

En su condición de especialista de renombre internacional en la historia del libro, Mr. Thomas Kimball Brooker, entre 2006 y 2013, ocupó la presidencia de la *Association Internationale de Bibliophilie* (de la que también fue vicepresidente durante muchos años y en la que ahora ocupa la presidencia de honor)⁷. Esta asociación, como es bien sabido, se trata de una auténtica academia internacional dedicada al estudio del coleccionismo y a la investigación sobre libros antiguos. Kimball Brooker, coleccionista entusiasta, ya manifestó su interés por la bibliofilia en su época de estudiante en la Universidad de Yale (en la que ganó un concurso sobre esta materia, el premio Adrian van Sinderen, 1962) y, a partir de 1959, cuando estudiaba literatura francesa en La Sorbonne de París, inició sus primeras adquisicio-

nes de libros antiguos, compras que ha mantenido a lo largo de seis décadas llegando a formar una biblioteca especializada en libros del Renacimiento que ha venido en ser denominada la «Bibliotheca Brookeriana» y que es, sin duda, la más importante del mundo fuera del continente europeo en su especialización de libros impresos en Francia y, sobre todo, en la Italia de los siglos XV y XVI, fundamentalmente compuesta por tratados de arquitectura, libros de temática sobre teoría del arte y ediciones de los clásicos con sus encuadernaciones originales. Muchos de los ejemplares de esta excepcional biblioteca se han podido ver a lo largo de los años en diversas exposiciones internacionales en las que su mismo propietario ha colaborado en sus catálogos. Entre sus más de 1.300 títulos destaca el millar de ejemplares de pequeño formato y característica letra cursiva salidos de las famosas prensas venecianas de Aldo Manuzio (la editorial Aldina, quizá la más importante del Renacimiento), ejemplares de filosofía, política, historia, ciencia y, sobre todo, de literatura griega y de clásicos latinos e italianos. Todo este tesoro bibliográfico, cuyo valor se estima en más de 25 millones de dólares, en julio y octubre 2024 y a lo largo de 2025 sale a subasta en diversos lotes en la galería Sotheby's de Nueva York y de Londres⁸. Mr. Kimball Brooker ha decidido separarse de su colección de libros que, según ha manifestado en un comunicado, ha sido para él, a lo largo de seis décadas, una «fuente duradera de satisfacción y disfrute».

PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 13, 2013, pp. 210 y 217.
 - 2 KIMBALL BROOKER, T., *Rare books as an investment and as a possible hedge against inflation and devaluation*, s.n., 1968; ID., *Sixteenth century bookbindings from Italy and France in the library of T. Kimball Brooker*, University of Chicago, Dept. of Art History, 1988.
 - 3 KIMBALL BROOKER, T. (2014): *Index of Best Authors by Subject Classification Compiled in 1547 by Antoine Morillon for Antoine Perrenot de Granvelle. Including a Selection of Greek Manuscripts in the Library of Diego Hurtado de Mendoza*, New York, Jerry Kelly.
- KIMBALL BROOKER, T. (1997 a): «Paolo Manutio's Use of Fore-edge Titles for Presentation Copies (1540-1541)», *The Book Collector*: 27-68 y 193-209.
- KIMBALL BROOKER, T. (1997 b): «Bindings Commissioned for Francis I's 'Italian Library' with Horizontal Spine Titles Dating from the Late 1530s to 1540», *Bulletin du Bibliophile*: 33-91.
- KIMBALL BROOKER, T. (2000): «Giorgio Uzielli, 5 June 1905-28 November 1984», *A Further Grolier Club Biographical Retrospective in Celebration of the Millennium 2000*, New York, The Grolier Club: 383-386.
- KIMBALL BROOKER, T. (2006 a): «Bernard H. Breslauer (July 1, 1918-August 14, 2004)», *Bulletin du Bibliophile*: 144-152.
- KIMBALL BROOKER, T. (2006 b): «Identifying Books by Colors», en *Bibliophilies et reliures: Mélanges offerts à Michel Wittock*, Brussels: 65-107.

- KIMBALL BROOKER, T. (2010): «Bindings Commissioned for Francis I's 'Italian Library' with Horizontal Spine Titles Dating from the Late 1530s to 1540. A Supplement», en *Comites Latentes, per gli ottanta anni di Francesco Malaguzzi*, Torino: 35-41.
- KIMBALL BROOKER, T. (2012): «Student Book Collecting Contests Sponsored by American Colleges and Universities», *Bulletin du Bibliophile*, 356: 217-227.
- KIMBALL BROOKER, T. (2013): «The Institut de France and the Bibliothèque Mazarine: Seventeenth-Century Cultural Treasures», *The Grolier Club. Iter Gallico-Helveticum: A Bibliophilic Tour of Paris & Alsace & Geneva*, New York, The Grolier Club: 35-41.
- KIMBALL BROOKER, T. (2015 a): «The Library of Antoine Perrenot de Granvelle», *Bulletin du Bibliophile*, 361: 23-72.
- KIMBALL BROOKER, T. (2015 b): «André Jammes and Aldine Press Bibliographies, Published and Unpublished», en Sandra Hindman, Isabelle Jammes, Bruno Jammes y Hans P. Kraus Jr. (eds.), *Le Livre, La Photographie, L'Image & La Lettre: Essays in Honor of André Jammes*, Paris, Editions des Cendres: 107-122.
- KIMBALL BROOKER, T. (2017): «Bernard M. Rosenthal (May 5, 1920-January 14, 2017)», *Bulletin du Bibliophile*, 366: 383-384.
- KIMBALL BROOKER, T. (en prensa): «Aldine Editions Were Seen as Very Special throughout Five Centuries», New York, *Aldus In the House of Grolier, Gazette of the Grolier Club*.
- 4 KIMBALL BROOKER, T. (1998-1999): «Who was L.T.? Part I», *The Book collector*, vol. 47/4: 508-519; «Who was L. T.? Part II», *The Book collector*, vol. 48/1: 32-53.
- 5 CAMACHO MARTÍNEZ, R.-MIRÓ DOMINGUEZ, A. (2021): «Relaciones entre Málaga y Roma a través de la familia Torres. Iglesia, diplomacia y promoción artística», *Revista Eviterna. Revista iberoamericana, académica científica de Humanidades, Arte y Cultura*, 10: 38-54. Revista.
- 6 En anteriores ocasiones ya fue destacado por sus distintas actividades en *Who's Who in America*, *Who's Who in the World* y *Who's Who in Finance and Business* (1987, 1988, 1990, 1992, 1997, 1999, 2000, 2003, 2004, 2006, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2016).
- 7 Fue editor junto a Carol Z. Rothkopf de las actas de los congresos de la *Association Internationale de Bibliophilie* núms. XXV (New York-Chicago, 2007), XXVI (Austria, 2009), XXVII (Cracovia-Varsovia, 2011) y XXVIII (Munich, Ratisbona, Augsburg, Eichstätt, Neuberg, 2013).
- 8 Bibliotheca Brookeriana: the T. Kimball Brooker Library of Renaissance Books and Bindings: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/bibliotheca-brookeriana-a-renaissance-library-magnificent-books-and-bindings?locale=en>

ÍNDICE

PRESENTACIONES

- PÁG. 11 EL ANUARIO NÚMERO VEINTITRÉS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SEGUNDA ÉPOCA
José Manuel Cabra de Luna
Javier Boned Purkiss
- PÁG. 14 CARTA DE LA CASA REAL AGRADECIENDO EL ENVÍO DEL ANUARIO 2022 DE LA ACADEMIA
- PÁG. 15 CARTA DEL SECRETARIO GENERAL DE PRESIDENCIA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, AGRADECIENDO EL ENVÍO DEL ANUARIO 2022 DE LA ACADEMIA

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

- PÁG. 19 ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2021 A D. ANTONIO SOLER
Francisco Ruiz Noguera
Antonio Soler
- PÁG. 28 DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA
Andrés Amorós Guardiola
- PÁG. 32 INGRESO DE D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID
María Pepa Lara García
- PÁG. 37 ACTO DE RECONOCIMIENTO DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA A LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE ANTEQUERA, LA SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE MÁLAGA, LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS Y EL ATENEO DE MÁLAGA, EN EL MARCO DE SU 50 ANIVERSARIO
José Manuel Cabra De Luna
Gaspar Garrote Bernal
- PÁG. 46 DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN EL ESCORIAL DE D. F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA
F. Javier Campos Fernández de Sevilla
- PÁG. 53 INGRESO DE D. F. JAVIER CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN EL ESCORIAL
Marion Reeder Gadov
- PÁG. 63 DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CHIETI (ITALIA) DE D. STANISLAO LIBERATORE
Stanislao Liberatore

- PÁG. 70 INGRESO DE D. STANISLAO LIBERATORE COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CHIETI (ITALIA)
Pedro Rodríguez Oliva
- PÁG. 77 ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2022 A LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
José Manuel Cabra de Luna
- PÁG. 81 ACTO DE ENTREGA DE LA PLACA DE HONOR DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, EN EL 175 ANIVERSARIO DE SU CREACIÓN
José Manuel Cabra de Luna
- PÁG. 85 DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN LEGANÉS (MADRID) DE D. JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO
Juan Carlos Lázaro Cumplido
- PÁG. 95 INGRESO DE D. JUAN CARLOS LÁZARO CUMPLIDO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN LEGANÉS (MADRID)
Fernando de la Rosa Ceballos

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

- PÁG. 102 SOBRE MARCELLO BARBANERA (1961-2022)
Pedro Rodríguez Oliva
- PÁG. 119 EL CLIMA DE MÁLAGA Y EL TRATAMIENTO DE LA TUBERCULOSIS EN LOS SIGLOS XIX Y XX
Elías de Mateo Avilés
- PÁG. 145 CIEN AÑOS DE *RHAPSODY IN BLUE* (GEORGE GERSHWIN, 1924)
Javier Boned Purkiss
- PÁG. 154 PALESTINA EN EL CRECIENTE FÉRTIL
Francisco Javier Carrillo Montesinos
- PÁG. 158 FERNANDO GUERRERO-STRACHAN ROSADO, ARQUITECTO
María Pepa Lara García
- PÁG. 170. *LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO*
Sebastián García Garrido
- PÁG. 178 EL MAPA DEL COLEGIO MARTIRICOS
Estrella Arcos von Haartman
- PÁG. 188 EL ARQUITECTO MALAGUEÑO TOMÁS BRIOSE MAPPELLI (1853-1908)
Rosario Camacho Martínez
- PÁG. 209 EL ORIGEN DE UN POEMA
José Manuel Cabra de Luna
- PÁG. 226 APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE ÁLVARO SIZA
Ángel Asenjo Díaz

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

- PÁG. 266 CONFERENCIA. PALABRAS DE PRESENTACIÓN DE PEDRO RODRIGUEZ OLIVA CON MOTIVO DE SU CONFERENCIA SOBRE EL BUSTO DEL EMPERADOR ANTONINO PÍO
José Manuel Cabra de Luna
- PÁG. 269 CONFERENCIA. LA LEGISLACIÓN DE CASTILLA Y LA MUJER EN INDIAS. UNA MIRADA ALTERNATIVA
Marion Reder Gadow
- PÁG. 275 CONFERENCIA. PABLO PICASSO, POETA Y DRAMATURGO
Antonio Jiménez Millán
- PÁG. 277 CONFERENCIA / PROYECCIÓN. PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL *MÁLAGA Y PICASSO*, DE MIGUEL ALCOBENDAS
Carlos Taillefer de Haya
- PÁG. 285 DISCURSO. LA MÁLAGA LÚDICA ENTRE DOS SIGLOS (XIX-XX)
María Pepa Lara García
- PÁG. 289 CONFERENCIA. LA HISTORIA DEL CINE EN MÁLAGA
María Pepa Lara García
- PÁG. 293 INFORME. CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO COFRADE
Estrella Arcos von Haartman
- PÁG. 296 CONFERENCIA. PORT ROYAL, EL POETA Y EL FILÓSOFO
José Manuel Cabra de Luna
- PÁG. 299 INFORME. EL PROYECTO DEL EDIFICIO NEOALBÉNIZ EN LA LADERA DE GIBRALFARO, EN MÁLAGA
Ángel Asenjo Díaz
Javier Boned Purkiss
Carlos Taillefer de Haya
- PÁG. 318 *EXPOSICIÓN PICASSO*. FERNANDO DE LA ROSA
Fernando de la Rosa
- PÁG. 322 *ACOPLAMIENTO*. OLIVER Y FERNANDO DE LA ROSA
Sebastián Gámez Millán
- PÁG. 326 *CADA UNO EN SU NOCHE*. FERNANDO DE LA ROSA
Ángel María Rojo
- PÁG. 329 *ARTE DESDE MÁLAGA Y PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD*. LEGIONARIOS DE PASIÓN
Francisco Javier Carrillo Montesinos
- PÁG. 332 *GRANDES OBRAS*. FÉLIX REVELLO DE TORO
Elías de Mateo Avilés
- PÁG. 333 *RETRATOS DE REVELLO DE TORO EN LA COLECCIÓN DE ARTE FUNDACIÓN UNICAJA*
Elías de Mateo Avilés
- PÁG. 334 FELICITACIÓN DE LA ACADEMIA A FÉLIX REVELLO DE TORO, CON MOTIVO DE SU XCVII ANIVERSARIO
Real Academia de Bellas Artes de San Telmo
- PÁG. 335 *LOS OJOS DE PICASSO*. OBRA INVITADA EN EL MUSEO REVELLO DE TORO
Elías de Mateo Avilés
- PÁG. 336 *Y TENÍA RAZÓN*. ELO VEGA
Rosario Camacho Martínez
- PÁG. 338 LA ACADEMIA CON D^a M^a PAZ TEMBOURY
Rosario Camacho Martínez
- PÁG. 339 *LA FUENTE DE LA VIDA*. OTRA FORMA DE ENTENDER EL ESPACIO PÚBLICO. SUSO DE MARCOS
Alba López Rodríguez
- PÁG. 343 MEMORIAS DE LA EXPO'92
Francisco Javier Carrillo Montesinos
- PÁG. 346 'DONACIÓN ÓSCAR ALZAGA VILLAAMIL' AL MUSEO DE MÁLAGA
Francisco Javier Carrillo Montesinos
- PÁG. 351 VIVE MÁLAGA Y TU SUEÑO EN MÁLAGA VIVIRÁ: UN PASEO CON ALFONSO CANALES
Rosario Camacho Martínez
- PÁG. 352 *LA PALABRA Y EL SILENCIO*. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Javier Boned Purkiss

RESEÑAS Y CRÍTICAS

- PÁG. 304 *MADE IN BENALMÁDENA, 1990-2023*. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO
Milagros Villalba Delgado
José Manuel Cabra de Luna
Rosario Camacho Martínez
- PÁG. 313 PRESENTACIÓN DEL LIBRO *ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN MÁLAGA 01. DIEZ EDIFICIOS SINGULARES*
José Manuel Cabra de Luna
- PÁG. 316 *...Y LA PINTURA VINO*. FERNANDO DE LA ROSA A LA LUZ DE PICASSO
Fernando de la Rosa

COLABORACIONES EXTERNAS

- PÁG. 356 LORD BYRON EN ANDALUCÍA
Andrés Arenas
Enrique Girón
- PÁG. 365 MÚSICA, UN UNIVERSO EN SEIS LETRAS
Fernando Pérez Ruano

CRÓNICA ANUAL

- PÁG. 377 PREMIOS MÁLAGA
DE INVESTIGACIÓN 2023
- PÁG. 384 CRÓNICA ANUAL
DE ACTIVIDADES 2023

HOMENAJES, MEMORIA Y RECUERDOS

- PÁG. 402 IN MEMORIAM.
HOMENAJE A CHEMA COBO
Fernando de la Rosa Ceballos
- PÁG. 409 IN MEMORIAM.
RAFAEL BEJARANO PÉREZ,
ARCHIVERO, HISTORIADOR,
PINTOR Y POETA
María Pepa Lara García

- PÁG. 415 IN MEMORIAM.
JOSÉ MANUEL CUENCA MENDOZA,
(PEPE BORNOY)
José Manuel Cabra de Luna

- PÁG. 419 IN MEMORIAM.
HOMENAJE A MARIO TORELLI
EN EL MUSEO ARCHEOLOGICO
NAZIONALE DELL'UMBRIA
EN PERUGIA
Pedro Rodríguez Oliva

- PÁG. 423 HOMENAJE.
A JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR
Fernando de la Rosa Ceballos
Juan Pablo Orellana
Pablo Alonso Herráiz

- PÁG. 437 HOMENAJE.
ELENA LAVERÓN
Rosario Camacho Martínez
Sebastián García Garrido
Antonio Abad

- PÁG. 451 HOMENAJE.
THOMAS KIMBALL BROOKER
Pedro Rodríguez Oliva



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA