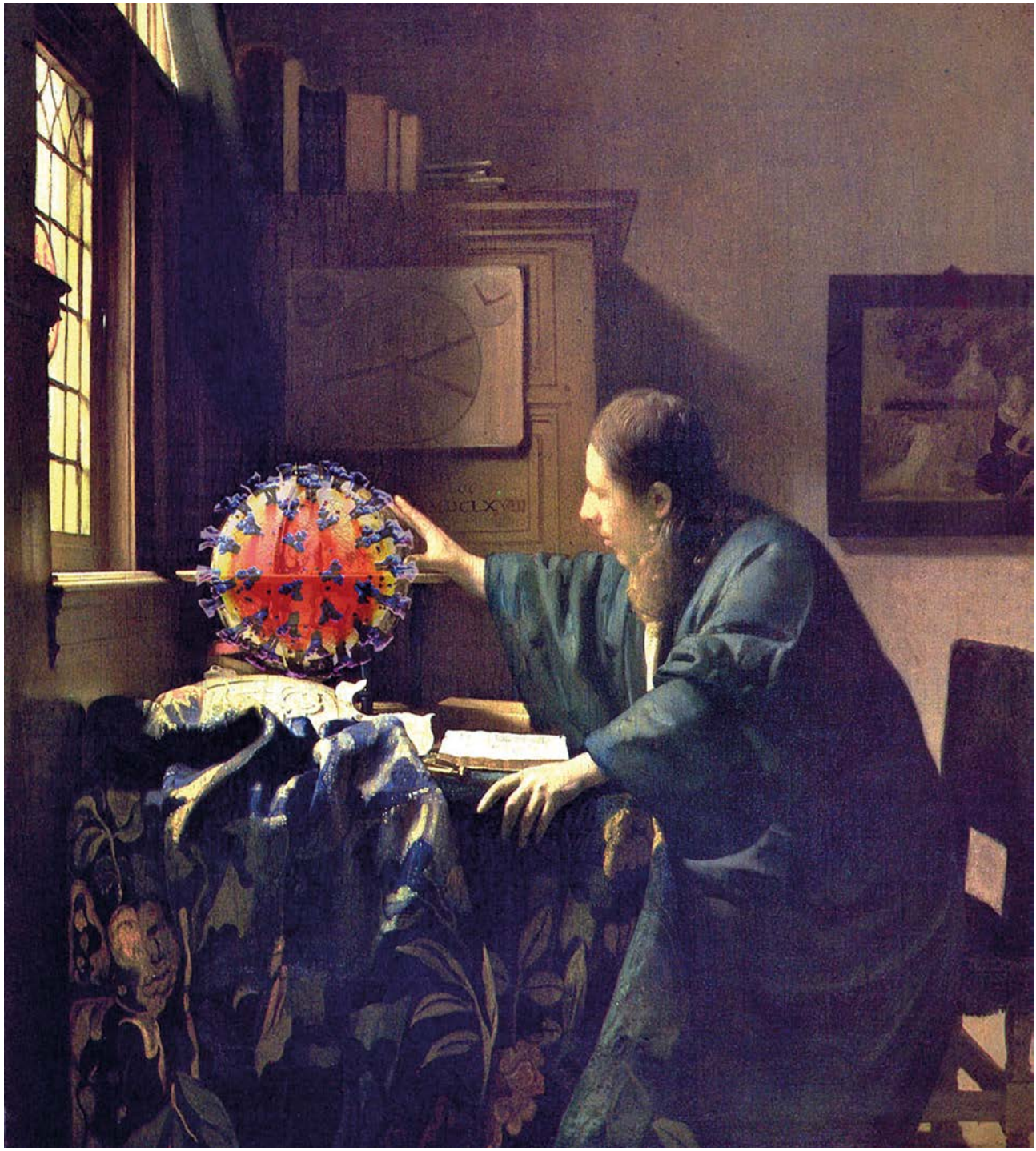


ANUARIO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DE MÁLAGA

2020

NÚMERO VEINTE. SEGUNDA ÉPOCA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

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

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

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

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

SECCIÓN 1ª: PINTURA
Ilmo. Sr. D. Rodrigo Vivar Aguirre (28.03.1980)
Ilmo. Sr. D. Francisco Peinado Rodríguez (03.06.1998)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna (03.06.1998)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cuenca Mendoza (Pepe Bornoy) (27.02.2002)
Ilmo. Sr. D. Manuel Pérez Ramos (31.10.2013)
Ilmo. Sr. D. Fernando de la Rosa Ceballos (25.04.2014)
Ilmo. Sr. D. José María Cobo Pérez (Electo)

SECCIÓN 2ª: ARQUITECTURA
Ilmo. Sr. D. Álvaro Mendiola Fernández (30.04.2003)
Ilmo. Sr. D. Ángel Asenjo Díaz (17.07.2009)
Ilmo. Sr. D. Rafael Martín Delgado (29.10.2009)
Ilmo. Sr. D. Javier Boned Purkiss (16.05.2014)

SECCIÓN 3ª: ESCULTURA
Ilmo. Sr. D. Jaime Fernández Pimentel (30.10.1977)
Ilmo. Sr. D. Jesús López García (*Suso de Marcos*) (30.05.1986)

SECCIÓN 4ª: MÚSICA
Ilmo. Sr. D. Manuel del Campo y del Campo (27.10.1967)
Ilmo. Sr. D. Adalberto Martínez Solaesa (Electo)

SECCIÓN 5ª: POESIA Y LITERATURA
Ilma. Sra. Dña. María Victoria Atencia García (30.11.1984)
Ilmo. Sr. D. Francisco Ruiz Noguera (18-01-2016)
Ilmo. Sr. D. José Infante Martos (13.04.2012)
Ilma. Sra. Dña. Aurora Luque Ortiz (Electa)

SECCIÓN 6ª: ARTES VISUALES
Ilmo. Sr. D. Sebastián García Garrido (25.02.2016)
Ilmo. Sr. D. Carlos Taillefer de Haya (30.06.2016)

SECCIÓN 7ª: AMANTES DE LAS BELLAS ARTES
Ilma. Sra. Dña. Rosario Camacho Martínez (26.02.1987)
Ilmo. Sr. D. José Antonio del Cañizo Perate (04.06.1991)
Ilmo. Sr. D. Manuel Olmedo Checa (27.02.1992)
Ilmo. Sr. D. Francisco García Mota (03.06.1998)
Ilma. Sra. Dña. Marion Reder Gadow (03.03.2000)
Ilma. Sra. Dña. María Teresa Sauret Guerrero (24.03.2000)
Ilmo. Sr. D. Pedro Rodríguez Oliva (04.04.2002)
Ilma. Sra. Dña. María Pepa Lara García (27.06.2002)
Ilmo. Sr. D. Francisco Cabrera Pablos (31.10.2002)
Ilma. Sra. Dña. Estrella Arcos Von Haartman (30.11.2006)
Ilma. Sra. Dña. María Morente del Monte (26.06.2009)
Ilmo. Sr. D. Siro Villas Tinoco (28.10.2011)
Ilmo. Sr. D. Elías de Mateo Avilés (22.11.2011)
Ilmo. Sr. D. José María Luna Aguilar (30.10.2015)
Ilmo. Sr. D. José Lebrero Stäls (Electo)

ACADÉMICOS EMÉRITOS
Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Carrillo Montesinos (21.10.2019)

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

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

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

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

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

PRESIDENTE DE HONOR
Excmo. Sr. D. Manuel del Campo y del Campo

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

MEDALLAS DE HONOR

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

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

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

OFICINA DE SECRETARÍA

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

Málaga, 31 de diciembre de 2020

Anuario 2020
Nº 20 Segunda época

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

ASOCIADA AL INSTITUTO DE ESPAÑA

INTEGRADA EN EL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA

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

ISSN 1887-0953
Depósito legal MA-1766/2002

Imagen de cubierta:
Collage «El astrónomo y el COVID».
Autor: Javier Boned Purkiss

PRESIDENTE
José Manuel Cabra de Luna

DIRECTOR DEL ANUARIO Y EDICIÓN
Javier Boned Purkiss

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

© TEXTOS
José Manuel Cabra de Luna, Javier Boned Purkiss, Rosario Camacho Martínez, Pedro Rodríguez Oliva, Ángel Asenjo Díaz, Pedro Rodríguez Oliva, Emilio Gil, Sebastián García Garrido, Fernando Pérez Ruano, Estrella Arcos von Haartman, Mari Pepa Lara García, Fernando de la Rosa Ceballos, Suso de Marcos, Francisco J. Carrillo Montesinos, Carlos Taillefer, Francisco Ruiz Noguera, Andrés Arenas, Enrique Girón, José Infante, Elías de Mateo Avilés, Rafael Martín Delgado, Álvaro Mendiola Fernández, Ángel Espartero, Andrés Arenas, Enrique Girón, Juan Bautista Salado Escaño, José Suárez Padilla, Juan Fernández Ruiz, Carmen García Suviri, Enrique Benítez Palma, Aurora Luque Ortiz, Jaime Siles, Carlos Álvarez, Mª José Jiménez Tomé, Juan Cobalea, Emilio de Diego, Francisco Salado, Benito Valdés, Carmen Casero, Javier González de Lara, Mª Victoria Atencia, Francisco de la Torre, Noelia Losada, Luis María Anson, Luis del Olmo, Jaime Peñafiel, Pero Luis Gómez, Marino Gómez-Santos, Francisco Jiménez-Alemán, José Luis Sánchez Domínguez, Luis Merino Bayona.

© IMÁGENES
Real Academia Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna, Rosario Camacho Martínez, Javier Boned Purkiss, De Bwag, Francisco J. Carrillo, María Pepa Lara García, Elías de Mateo Avilés, Fernando de la Rosa Ceballos, Matías Schaller, Marion Reder Gadow, Pedro L. Pérez Frías, Francisco J. Carrillo Montesinos, Estrella Arcos von Haartman, Sebastián García Garrido, Ángel Asenjo Díaz, Pedro Rodríguez Oliva, Francisco Ruiz Noguera, Archivo «Estudio Lamela», Ángel Espartero, Juan Bautista Salado Escaño, José Suárez Padilla, Juan Fernández Ruiz, Carmen García Suviri, Museo de Nerja, Diario de Málaga, Carlos Taillefer de Haya, Andrés Arenas, Enrique Girón, Fundación Málaga, Joaquín Hernández Kiki, Málaga Hoy, Andújar Comunicación, Maspons + Ubiña, Lluis Casals, F. Catalá-Roca, Hisao Suzuki, Scott Frances/Esto, Steve Rossenthal, Duccio Malagamba, Antxón Hernández, Roland Halbe, Miguel Fernández.

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

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

SUBVENCIONES Y AYUDAS
Excmo. Ayuntamiento de Málaga: Área de Gobierno de Cultura, Turismo, Deporte, Educación y Juventud.
Junta de Andalucía: Consejería Economía, Innovación, Ciencia y Empleo y Consejería de Cultura.
Excma. Diputación Provincial de Málaga: Delegación de Cultura y Deportes.
Fundación Unicaja.
Fundación Málaga.
Banco Sabadell.
Donativos anuales de Sras. y Sres. Académicos.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Antonio Herráiz PD

IMPRIME
Imagraf Impresores

COLABORAN:

SUMARIO

01
PRESENTACIONES
PÁGINA 7.

02
ACTOS RELEVANTES
PÁGINA 15.

03
COLABORACIONES DE ACADÉMICOS
PÁGINA 47.

04
INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS
PÁGINA 207.

05
RESEÑAS Y CRÍTICAS
PÁGINA 243.

06
COLABORACIONES EXTERNAS
PÁGINA 257.

07
CRÓNICA ANUAL
PÁGINA 285.

08
HOMENAJES, MEMORIA Y RECUERDOS
PÁGINA 391.

01
PRESENTACIONES

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

El año 2020 será siempre recordado por una crisis sanitaria de escala planetaria, producto de una pandemia que ha agitado de manera muy especial nuestras conciencias, ante su efecto devastador. Insertarse en esta realidad desde una actitud activa que mostrara más que nunca la trascendencia de una función social divulgadora de la cultura, ha supuesto el principal reto de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en estos meses tan difíciles.

La Academia ha entendido bien estos momentos de naufragio, de incertidumbre, desde una conciencia orteguiana no tanto de reflexión sobre sí misma, sino de actuación, una búsqueda espontánea de salvación consistente en acentuar el propio movimiento, en sentirse actuando, expresando una voluntad de hacer. La cultura como salvación del naufragio vital, y que nos permite vivir con un sentido, «evitando la tragedia o el envilecimiento».

La Academia se ha planteado, ha emprendido y ha desarrollado proyectos a lo largo del año, proyectos con atractivo suficiente que han motivado, activado y dirigido sus actuaciones. Porque la creatividad siempre siente deseos e inventa motivos para actuar, sabiendo del obligado diálogo con las circunstancias. Se ha demostrado, como asegura el pensador José Antonio Marina, que «gran parte de la tarea creadora va a consistir en una hábil gestión de las restricciones».

Así pues, las actividades presenciales de la Academia se han visto en general mermadas, pero gracias al compromiso individual y colectivo de los Académicos, se ha ido constatando que, entre otras cosas, la cultura es un repertorio de proyectos elaborados a lo largo del tiempo. Los obstáculos se han ido venciendo desde la necesidad, y también desde la obligación, de ser consecuente con la condición Académica. Esta publicación es fiel testigo, una vez más, de esta victoria.

Así, la Academia ha tomado conciencia más que nunca de su condición como institución de cultura, y asumiendo con energía las limitaciones del contexto, se ha llenado de oxígeno.

•

En concreto, este Anuario nº 20 (2ª época) presenta una portada diseñada por su Director, basada en la obra «El Astrónomo», pintada por el holandés Johannes Vermeer en 1668. La interpretación particular de esta obra estriba en la sustitución del globo celeste que aparece en el cuadro por una imagen

del virus de la Covid-19. Se constata así la capacidad sintética y expresiva que el arte posee para plasmar, en este caso, la curiosidad, el respeto y el asombro de la ciencia frente a lo desconocido. La Academia quiere así dejar testimonio plástico de una realidad pandémica que ha cambiado, a lo largo del año 2020, nuestra forma de percibir y de estar en el mundo.

En el año 2020 tuvo lugar un hecho trascendental para la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo: la inauguración de su Nueva Sede en el Palacio de la Aduana-Museo de Málaga. Por fin la Academia pudo tomar posesión del espacio que siempre tuvo reservado para ella, un espacio amplio, moderno y verdaderamente representativo, que denota la importancia y la categoría de la Institución.

El año vino también presidido por varios aniversarios importantes que dieron lugar a actividades relevantes en las que participaron nuestros Académicos, haciéndose eco el Anuario de todas ellas. En primer lugar, destaca el 250 aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven, que unido al décimo aniversario de la muerte del que fuera gran poeta y Presidente de la Academia, Alfonso Canales, ha dado lugar a la edición del magnífico libro titulado *Grosse Fuge. Gran Fuga. Beethoven-Canales-Cabradeluna*. En este cuidado ejemplar, con una tirada de 300 ejemplares numerados, se recoge la partitura *Grosse Fuge (Op. 133)* del músico alemán, la reproducción del libro de artista *Gran Fuga,* que presenta el poema de Alfonso Canales inspirado en la obra beethoveniana, y una serie de ocho grabados al aguatinta de José Manuel Cabra de Luna que acompañaron al poema en el libro de artista reproducido. Una edición de nuestra Real Academia con cuidado diseño del Académico Sebastián García Garrido.

También cabe destacar la edición del ejemplar de la colección *Los libros de la Academia*, titulado *Galdós en su centenario —desde Málaga—*, conmemorativo del centenario de la muerte del gran escritor español, en el que ejercieron como editores los académicos Elías de Mateo y Francisco Ruiz Noguera. Nos consta que en este momento, seis meses más tarde de su presentación, el libro ha tenido un gran éxito y su edición está prácticamente agotada.

Resultó asimismo relevante la conmemoración del milenario nacimiento de Ibn Gabirol, importante filósofo y poeta hispano-judío andalusí, recordado y analizado en la conferencia titulada «Ibn Gabirol, conmemorando el milenario». Esta conferencia fue impartida desde el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo por su Presidente, D. José Manuel Cabra de Luna, con motivo del acto de apertura del curso 2020-21.

También resultó notable el homenaje a la escritora, poetisa y Académica Mª Victoria Atencia, a raíz de la presentación de su obra *Semilla del Antiguo Testamento,* editado por la *Fundación CEM (Cultura, Economía y Medio Ambiente).*

El capítulo «Colaboraciones de Académicos» presenta diversas miradas sobre temas de arquitectura, museografía, arqueología, pintura, tipografía o aspectos relacionados con la Historia de Málaga. En cuanto a la sección de «Colaboraciones externas», que cada año continúa dando muestras de gran

vitalidad, aporta diversas reflexiones sobre música, arqueología, o sobre hechos históricos y personajes ligados a la cultura malagueña.

El apartado de «Informes, Discursos y Conferencias» contribuye, como siempre, a divulgar la opinión cualificada que tienen nuestros Académicos sobre cuestiones que afectan a la conservación del Patrimonio, y que resultan especialmente importantes para la ciudad y el territorio. A su vez, el capítulo de «Reseñas y Críticas» destaca y comenta exposiciones y acontecimientos significativos, destacando este año una recopilación de felicitaciones de diversas personalidades al ilustre pintor y Académico de Honor, D. Félix Revello de Toro, por su 94 cumpleaños.

La «Crónica Anual», junto a las actividades más representativas de los miembros de la Academia a lo largo del año, destaca de nuevo la importancia que ya han adquirido en la cultura malagueña los «Premios Málaga de Investigación», cada año con una participación más numerosa y cualificada, y recoge, como homenaje a Alfonso Canales, una serie de contribuciones realizadas por Académicos sobre la figura del poeta. También resulta significativo el apartado dedicado al 250 aniversario de la muerte de Beethoven, con textos del barítono Carlos Álvarez, de José Manuel Cabra de Luna y de Mª José Jiménez Tomé.

En este año tan peculiar, la actividad académica, en su faceta más creativa, viene recogida en una nueva sección de la Crónica anual, denominada «Días de la Pandemia», donde se recogen diversos trabajos pictóricos, poéticos y literarios de los Académicos realizados durante el periodo de confinamiento domiciliario a causa de la crisis sanitaria. Una muestra inequívoca de la creatividad y constante compromiso con el arte y la cultura de los miembros de la Academia, a la que también se sumaron diversos Académicos Correspondientes.

Finalmente, en el capítulo de «Memoria y Recuerdos» se evocan las figuras de Joaquín Cestino, Joaquín Verissimo, Manuel Sotomayor y Julio Diamante.

Por todo ello, el Anuario 2020 de la Academia continúa haciendo patente su vocación de vehículo de comunicación social y divulgación de la Cultura, mostrándose a través del trabajo y el esfuerzo de sus Académicos, siempre desde la mayor calidad posible. Esta publicación continúa siendo un lugar de encuentro, un espejo donde mirarse, testimonio periódico de la excelencia y el buen hacer al que aspiran siempre las actividades de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

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

JAVIER BONED PURKISS
Director del Anuario

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

Palacio de La Zarzuela
Madrid, 4 de febrero de 2021

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:

De acuerdo con los deseos que manifiesta en su carta del pasado 18 de enero, con mucho gusto he hecho llegar a Su Majestad el Rey el ejemplar número 1 del libro *Grosse Fugue* que, con motivo de la conmemoración del doscientos cincuenta aniversario del nacimiento de Beethoven y el décimo de la muerte del poeta don Alfonso Canales, ha editado la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.

Su Majestad me encarga que, en Su nombre, le agradezca esta publicación y le envíe un cordial saludo, que desea haga extensivo a todos los miembros de esa Real Academia, lo que cumplo con el mayor agrado.

Le saluda atentamente,

JAIME ALFONSÍN

jl

CASA DE S. M. EL REY

EL JEFE DE LA OFICINA DE
S. M. LA REINA Dª SOFIA

Palacio de La Zarzuela
Madrid, 15 de febrero de 2021

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 de la atenta carta que el pasado 18 de enero dirigió al Jefe de esta Casa, con la que tiene la amabilidad de remitir para Su Majestad la Reina Doña Sofía un ejemplar del libro "Grosse Fuge", editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo con motivo del doscientos cincuenta aniversario del nacimiento de Beethoven y del décimo del fallecimiento del poeta español Alfonso Canales.

Con mucho gusto he hecho llegar la citada obra a Su Majestad, quien me encarga que, al agradecerle el envío de la misma, le transmita, en Su nombre, Su más afectuoso saludo, extensivo a todos los miembros de esa Real Academia.

Le saluda cordialmente,

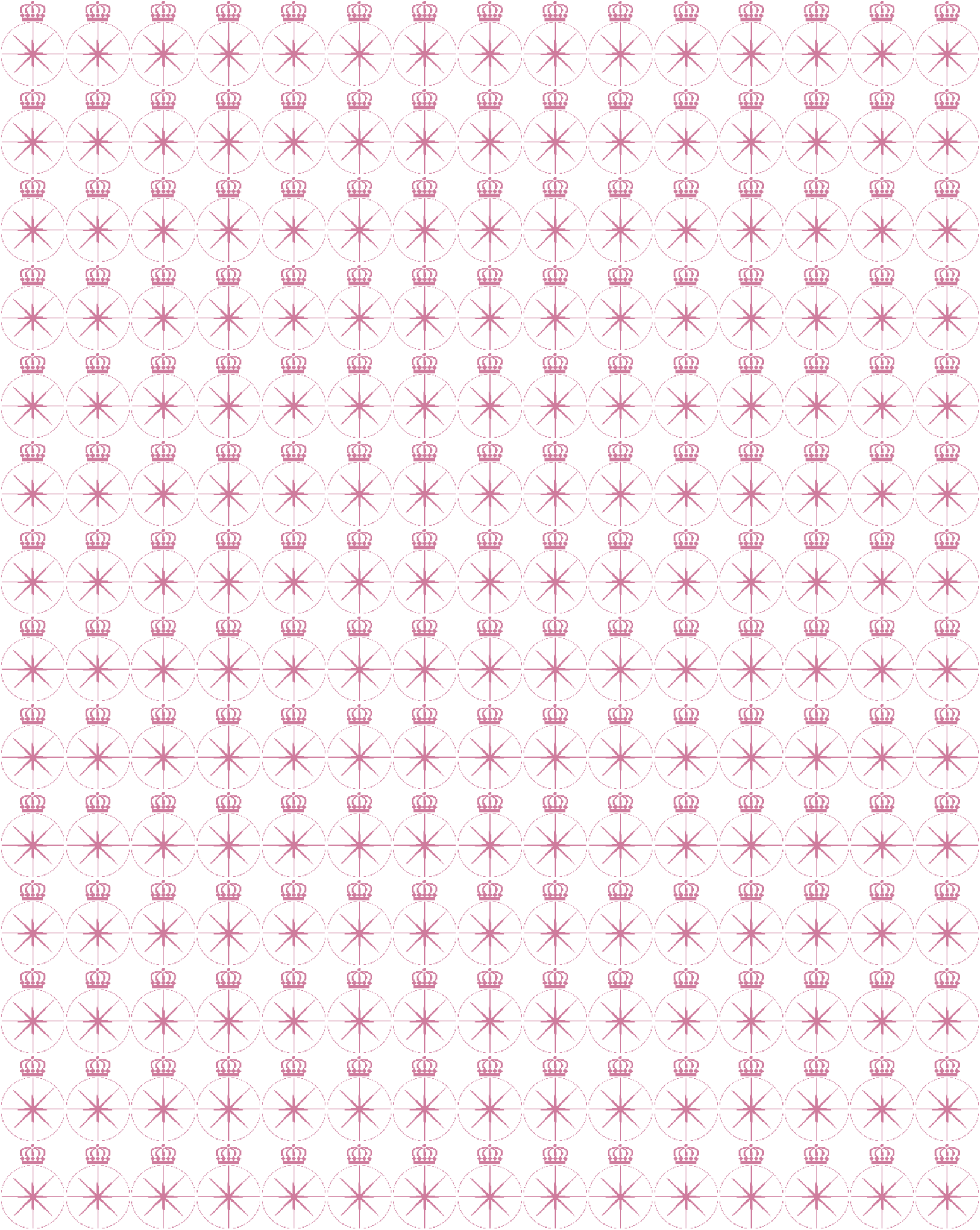
ARTURO LUIS COELLO VILLANUEVA

al

02

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

17. SOLEMNE ACTO DE INAUGURACIÓN DE LA NUEVA SEDE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, EN EL PALACIO DE LA ADUANA / Francisco Salado Escaño / Benito Valdés Castrillón / Carmen Casero Navarro / José Manuel Cabra de Luna 29. HOMENAJE A ALFONSO CANALES EN EL DÉCIMO ANIVERSARIO DE SU MUERTE / José Manuel Cabra de Luna 33. HOMENAJE A MARÍA VICTORIA ATENCIA CON MOTIVO DE LA PRESENTACIÓN DE SU LIBRO *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO* / Javier González de Lara / José Manuel Cabra De Luna / María Victoria Atencia 43. PRESENTACIÓN DEL LIBRO *GALDÓS EN SU CENTENARIO. DESDE MÁLAGA* / José Manuel Cabra de Luna



SOLEMNE ACTO DE INAUGURACIÓN DE LA NUEVA SEDE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, EN EL PALACIO DE LA ADUANA

El 5 de febrero de 2020, en el Palacio de la Aduana de Málaga, tuvo lugar el solemne acto de inauguración de la nueva sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, ubicada finalmente en unos espacios del mismo Palacio, edificio que fue reconvertido en «Museo de Málaga» en 2016, acogiendo de forma unificada las colecciones del Museo de Bellas Artes y del Museo Arqueológico.

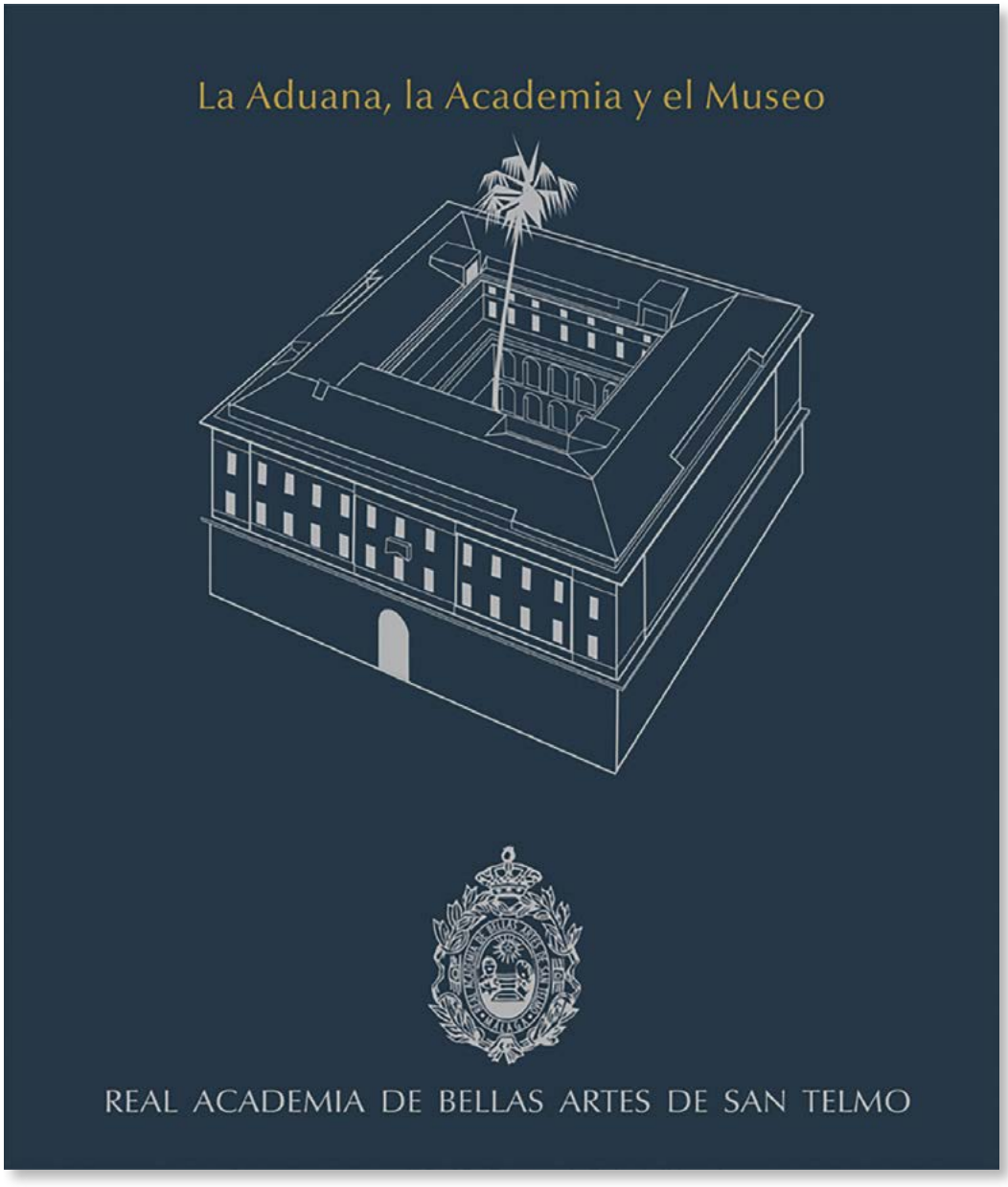
Así, tras largos años de espera desde el desalojo de su sede anterior en el Palacio de Buenavista, y habiendo realizado durante ese tiempo sus actividades en diversos lugares de la ciudad de forma provisional, consigue ubicarse en su lugar natural. La sede en este edificio que acoge al Museo de Málaga, muchos de cuyos fondos son propiedad de la Academia, cuenta con un Salón de Actos para conferencias, sesiones académicas y diversas actividades, una sala para las reuniones de la Junta Directiva, despachos para el Presidente y el Secretario, y una biblioteca.

Como recordó el Presidente, José Manuel Cabra de Luna, poco antes de la inauguración, «con esta sede cerramos un periodo difícil para la Academia, en el que únicamente hemos podido desarrollar nuestras actividades gracias a la generosidad de las instituciones que han querido acogernos» (Fuente: *Málaga Hoy*).

Desde este momento la Academia va a disponer de total autonomía para realizar sus actividades, lo que redundará sin duda en la calidad de las mismas y en su incremento en la vida cultural de la ciudad.

Al acto acudieron, junto al Presidente de la Academia y numerosos Académicos, diversas personalidades, entre las que destacan el Alcalde de Málaga, Francisco de la Torre; el Presidente de la Diputación de Málaga, Francisco Salado; la Delegada de Fomento, Ordenación del Territorio, Cultura y Patrimonio de la Junta de Andalucía, Carmen Casero; el Presidente del Instituto de Academias de Andalucía, Benito Valdés, y el Presidente de la Real Academia Malagueña de Ciencias, Fernando Orellana.

Una vez finalizado el acto se hizo entrega a los asistentes del libro «La Aduana, la Academia y el Museo», editado con motivo de la llegada de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo a su nueva sede en el Palacio de la Aduana, Museo de Málaga.



PORTADA DEL LIBRO *LA ADUANA, LA ACADEMIA Y EL MUSEO*, EDITADO POR LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, EN CONMEMORACIÓN DE LA INAUGURACIÓN DE SU NUEVA SEDE EN EL PALACIO DE LA ADUANA

DISCURSO DEL EXCMO. SR. PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN DE MÁLAGA. D. FRANCISCO SALADO

Buenas tardes.

Saludo a la Delegada de Cultura de la Junta de Andalucía, al Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, al Sr. Presidente del Instituto de Academias de Andalucía, Académicos, personalidades de la cultura, muchas gracias por su presencia.

LA COSTA DE MÁLAGA Y EL INTERIOR SON DOS NEXOS QUE SE RETROALIMENTAN UNO DEL OTRO

Hoy estamos en un día de celebración. Recuerdo cuando se inauguró el Museo de la Aduana, que con mi amigo Antonio Garrido Moraga estuvimos viendo todos los espacios, pero él nos trajo aquí, y nos dijo «esta será la futura Sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo». Esto se ha convertido en una realidad y es una pena que no esté ahora aquí con nosotros. Pero seguro que allí donde está, estará feliz y disfrutando de este momento. Creo que esta sede es inherente al Museo de la Aduana, que no se entendería sin la Real Academia. Porque lleváis 170 años de historia trabajando por la cultura, por la ciencia y por las artes en la provincia de Málaga, y evidentemente éste es un momento que tenía que llegar, así que os felicito por el trabajo que habéis realizado. También quiero reconocer a dos figuras que deberían estar aquí con nosotros, como Manuel Alcántara y Eugenio Chicano, que seguro están aquí con nosotros, y estarían gozosos con este acto de inauguración.

Quiero, como Presidente de la Diputación, felicitaros por el trabajo que hacéis, para dinamizar la vida cultural, artística y científica de la ciudad de Málaga y de toda su provincia, porque al final todo lo que se hace en la ciudad de Málaga irradia a toda la provincia, y viceversa. La costa de Málaga y el interior son dos nexos que se retroalimentan uno del otro, y no entenderíamos la provincia de Málaga sin la ciudad, su costa y su interior. Frente a los que «critican» la labor que hace la Diputación en la ciudad de Málaga, está claro que lo que pasa en ella, el crecimiento cultural que ha tenido, ha beneficiado no solo a Málaga sino a toda su provincia. Somos un destino no solo para el que viene a visitarnos sino para el malagueño, que no quiere estar de una manera sedentaria en su ciudad y también quiere conocer lo que pasa en su provincia. Todo lo que hacemos en la Diputación desde la ciudad de Málaga beneficia esa oferta turística, cultural, deportiva social, en todos los ámbitos de la provincia. Por eso la Diputación Provincial de Málaga tiene que estar con el tejido asociativo de la ciudad de Málaga, porque nos beneficia a todos. Lo estamos demostrando día a día con los dos Centros que tenemos, que potencian la vida cultural y esa programación se irradia a toda la provincia. Uno es el Mª Victoria Atencia, que se ha convertido en un centro importante dinamizador de la cultura malagueña, y el otro es el Centro de la Térmica, que se ha convertido ya en un

EL PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN DE MÁLAGA, D. FRANCISCO SALADO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO

centro no de referencia provincial, sino de referencia en Andalucía y en España, y mucha de la programación que cada año presentamos, viene a copiarla otras Diputaciones Provinciales. Todo esto no es una labor del presupuesto y del Área de Cultura, sino labor de todos los colectivos de Málaga, a los cuales quiero agradecer muchísimo el trabajo y la confianza que nos prestáis. No podríamos llegar a esa calidad en la gestión cultural y en todos los ámbitos sin vuestro asesoramiento, sin vuestro apoyo y sin vuestras aportaciones. Nos hacéis más fácil ese trabajo y llegáis a los rincones a los que nosotros no llegamos como administraciones públicas. Así que eterno agradecimiento a los colectivos, que nos hacéis mucho más llevadera la labor de la gestión pública día a día. Para alimentar ese trabajo creamos el Centro Cultural La Malagueta, que como sabéis ha abierto sus puertas parcialmente, con una primera exposición, fantástica, de Carlos Saura, una unión entre el cine, el flamenco y la fotografía. Vamos a seguir ampliando esa oferta cultural, estando ese espacio a vuestra entera disposición, Sr. Presidente, si éste se queda pequeño, tienen la Térmica, el auditorio Edgar Neville, tienen el Centro Mª Victoria Atencia y el centro de la Malagueta, con un salón de Actos para unas 200 personas.

Así pues, mis palabras pues no pueden ser más que de agradecimiento, de puesta a disposición de la Diputación Provincial de Málaga a la Academia y a todos los colectivos de la provincia de Málaga, porque Málaga es lo que es gracias a esa oferta cultural que hemos creado desde el Ayuntamiento, desde todas las Instituciones y desde los Colectivos. Cuando se elige un destino turístico no solo es de «sol y playa», que está muy bien, pero la gente es cada vez más exigente, y exige una oferta cultural y complementaria como se está dando aquí en Málaga, y eso es gracias a vosotros.

Así pues, enhorabuena, y mucho éxito a la labor que estáis haciendo durante todos los años, y a partir de ahora a partir de esta maravillosa sede.

FRANCISCO SALADO ESCAÑO
Málaga, 5 de febrero de 2020

NO PODRÍAMOS LLEGAR A ESA CALIDAD SIN VUESTRO ASESORAMIENTO, SIN VUESTRO APOYO Y SIN VUESTRAS APORTACIONES

EL PRESIDENTE DEL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA, D. BENITO VALDÉS, PRONUNCIANDO SU DISCURSO

DISCURSO DEL PRESIDENTE DEL INSITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA, D. BENITO VALDÉS

Buenas tardes.

Permitirán que comience mis breves palabras a la manera académica en la cual llevamos nuestros actos, y por eso me dirigiré al Excmo. Sr. Presidente de la Diputación, a la Ilma. Sra. Delegada de Cultura de la Junta de Andalucía, al Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Arte de San Telmo de Málaga, al Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia Malagueña de Ciencias, al Excmo. Sr Secretario General de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera, al Excmo. Sr. Presidente de la Sociedad Erasmiana de Málaga, Ilmos. Sres. Académicos, dignísimas autoridades, señoras y señores:

Para mí, como Presidente del Instituto de Academias de Andalucía, no puede ser nada más que motivo de satisfacción asistir hoy a un acto en el cual se inaugura la Sede de una de nuestras Academias. Saben ustedes, o deberían saber, que el Instituto de Academias de Andalucía está formado por las 27 Academias y Reales Academias que tienen su sede en Andalucía. Cubren todas las áreas del saber, en Ciencias, Artes y Letras. Tienen una antigüedad enormemente diversa, desde la más antigua, la Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla, que fue fundada en 1700, y que acabará de abrir la semana que viene su 320º curso, y la más moderna, la Academia Iberoamericana de La Rábida, que se ha creado en 2011.

El margen de conocimientos que se desarrollan en las Academias, la antigüedad que tienen, es enormemente variada. El que se inaugure la sede de una de nuestras Academias no puede ser otra cosa que motivo de satisfacción, porque no todas disponen de una sede propia. Sí es así con las tres Academias que tienen su sede en Málaga, aunque la Real Academia Malagueña

CONSTITUYENTES DE LA MESA PRESIDENCIAL DEL ACTO. DE IZQUIERDA A DERECHA, CARMEN CASERO (DELEGADA DE FOMENTO, ORDENACIÓN DEL TERRITORIO, CULTURA Y PATRIMONIO DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA), FRANCISCO SALADO (PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN DE MÁLAGA), JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO), Y BENITO VALDÉS (PRESIDENTE DEL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA)

de Ciencias tiene una sede en la Calle Moratín que suponemos es todavía una sede provisional, ya que perdió su sede real hace ya bastantes años, la que debería volver a ocupar.

La Real Academia de Nobles Artes de Antequera ha tenido su sede en la ciudad de Antequera, pero hace dos años ha inaugurado, con todos los apoyos posibles por parte del Ayuntamiento de Antequera, una magnífica sede en la cual se están desarrollando actividades varias veces por semana.

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, a partir de ahora, desarrollará sus actividades en esta sala fundamentalmente. Cuando hace tiempo se nos dijo que se iba a restaurar el antiguo edificio de la Aduana, y que en él se iba a albergar la magnífica colección artística de todo tipo, desde arqueología hasta pintura y escultura, se nos dijo también que probablemente la Academia de Bellas Artes tendría aquí su sede. Vemos con satisfacción que así ha sido, y por eso quería felicitar profundamente al Presidente de la Academia y a sus miembros, por haber conseguido al final que se hiciera realidad el poseer una sede propia, que todavía no tenía la Academia de San Telmo, y que haya esperado pacientemente el número de años suficiente para tener una sede tan magnífica como la que hoy estamos inaugurando.

Nada más, muchísimas felicidades y espero, como así va a ser, que se desarrollen tantas actividades académicas como desarrollan nuestras otras dos Academias malagueñas, que rara es la semana en la que no desarrollan una actividad científica o cultural.

Muchas gracias por su atención.

BENITO VALDÉS CASTRILLÓN
Málaga, 5 de febrero de 2020

EL MARGEN DE CONOCIMIENTOS QUE SE DESARROLLAN EN LAS ACADEMIAS, LA ANTIGÜEDAD QUE TIENEN, ES ENORMEMENTE VARIADA

LA DELEGADA DE FOMENTO, ORDENACIÓN DEL TERRITORIO, CULTURA Y PATRIMONIO DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, Dª CARMEN CASERO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO

DISCURSO DE LA DELEGADA DE FOMENTO, ORDENACIÓN DEL TERRITORIO, CULTURA Y PATRIMONIO DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, Dª CARMEN CASERO

Buenas tardes.

Querido Presidente de la Academia, Presidente del Instituto de Academias de Andalucía, Sras. y Sres. Académicos, querida Directora del Museo de Málaga, un saludo para el Alcalde, Presidente de la Diputación de Málaga, resto de autoridades... Quiero saludar especialmente a mi predecesora como Delegada de Cultura de la Junta, que estoy segura hoy estará muy feliz por poder compartir este momento con todos ustedes.

Me decían las personas que me dan las ideas y que me ayudan a preparar las intervenciones, que hablar la última de las autoridades, tenía una cosa muy mala, y es que normalmente te pisaban los discursos, y es cierto, porque buena parte de las cosas que el Presidente de la Diputación ha comentado, yo tenía previsto decirlas y por supuesto no las voy a repetir para no aburrirles demasiado.

Creo que hoy es un día muy importante para la Academia, también muy importante para la Junta de Andalucía, y sobre todo un día muy importante para Málaga. A mí me parece que es otro paso, otro símbolo de lo que fue una lucha interna, sin ideologías, que representó la unidad de todos los malagueños en favor de un equipamiento, el que tenemos aquí, que es la casa de

la historia, de la verdadera historia de Málaga, y que hoy tenemos el placer de visitar cuando queremos, que forma parte de nuestro día a día. Yo no voy a relatar el avatar y la historia de la Academia porque son ellos, los que lo han vivido en primera persona, quienes pueden hacerlo sin duda mejor que yo. Para nosotros es un día de reencuentro, creo que la Consejería de Cultura y la Academia compartimos una vocación común de un profundo servicio público en favor de la custodia y la transmisión del legado patrimonial y el contenido de este Museo, lo que se plasmó en su momento en un convenio de colaboración que cedía este espacio, que por lo que veo ya queda pequeño, para la infinidad de actividades que desarrollará aquí la Academia, por eso hoy escenificamos este acuerdo, y sellamos una vinculación que está basada en la protección y a difusión de la cultura. Me parece que es un día de celebración, un día de alegría, un día para desearos mucha suerte en vuestra cantidad de actividades que tenéis la oportunidad de desarrollar durante el año, y que además a partir de ahora contáis con un espacio permanente donde reuniros, y poder seguir aportando tanto y tanto para esta ciudad y para esta provincia. Así que, en nombre de la Junta de Andalucía, enhorabuena querido Presidente, enhorabuena a todos los Académicos, enhorabuena a todas las personas que de una u otra forma están vinculadas a la Academia y a este magnífico Museo. Muchísimas gracias y bienvenidos a su casa.

CARMEN CASERO NAVARRO
Málaga, 5 de febrero de 2020

DISCURSO DEL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DE MÁLAGA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Tras un largo periplo de veinte años por estancias y salones prestados, por fin nos encontramos en nuestra nueva sede. Ya no nos será preciso apelar hasta la reiteración a una u otra entidad amiga para que nos dejen sus salones a fin de poder celebrar nuestros actos, que son los de ustedes y los podremos celebrar en esta casa, que desde ahora es también la suya.

Y como nos encontramos en una Academia de Bellas Artes, a la poesía acudo para efectuar la cita que sigue. Ese gran poeta español que fue José Ángel Valente, tan prontamente ido, escribió un texto hermético pero luminoso y, en cualquier caso, muy bello, al que tituló *Tres lecciones de tinieblas*. Partía de la idea cabalística de que cada carácter del alfabeto ju-

dío, el alefato, está cargado de múltiples significados y a su vez todos ellos impregnados de simbolismo. En torno a la letra BET, la segunda del alefato, escribió:

> *Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, presencia: casa, lugar, habitación memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté y se fije, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda el humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada.*

Al igual que le ocurre a los hombres, las instituciones son constituidas por los lugares en los que les ha sido dado vivirse. Sí, utilizo el verbo a la manera en que lo hacía el filósofo Ortega y Gasset reflexivamente. Porque aquí no sólo vivirá nuestra Academia, sino que se vivirá; será consciente de que el tiempo que transcurre a su través ha de ser para ella y para todos los demás, para todos ustedes, en definitiva.

El que fue académico mayor y Presidente de nuestra Corporación, Alfonso Canales, escribió un libro de poemas dedicado a las casas en que había vivido y al que tituló *Reales Sitios*; refiriéndose a ellas dijo, en verso memorable: *Sois yo, si es que soy algo.* Pues eso mismo nos ocurre a nosotros con este lugar que ahora surge como nuevo espacio para el conocimiento; en él nos encarnamos, transformándolo así, también, en Academia.

Hemos llegado a un Palacio que costó hacerlo del común. Por una vez Málaga —y utilizaré la expresión popular— «se tiró a la calle», reclamando su uso como museo. En este punto es obligado recordar al académico, artista y enamorado de la ciudad, Eugenio Chicano que diseñó un *logo* que ha alcanzado el carácter de símbolo de aquel empuje ciudadano. Aquí ya siempre nos acompaña su obra.

LAS INSTITUCIONES SON CONSTITUIDAS POR LOS LUGARES EN LOS QUE LES HA SIDO DADO VIVIRSE

Les decía que, donde se ubicaba el anterior museo de Málaga, el Palacio de los Condes de Buenavista, había sido urgentemente destinado a ser Museo Picasso, así ocurrió a toda prisa y tanto el Museo de Málaga como la propia Academia salieron con presura del maravilloso palacio renacentista. Las obras del museo hacia un almacén del PTA y la Academia hacia donde pudo, iniciando una diáspora que ha durado hasta hoy. Sus pertenencias se albergaron en los mismos almacenes que utilizaba el Museo de Málaga y nuestras actividades, ya hemos dicho, de un lado para otro, casi cumpliendo un destino trashumante.

Muchos de ustedes podrían preguntarse el porqué de nuestra unión con el Museo de Málaga y es que no debemos olvidar que la primera aspiración de esta Corporación, fundada en 1849, fue la de fundar un museo, lo que se consiguió al cabo de muchos años, en 1916. Piensen ustedes que el que se inauguraba entonces era un museo de arte contemporáneo pues muchas de las obras cedidas por la Academia estaban o realizadas por los académicos o pertenecían a sus propias colecciones particulares. Desde el origen existe pues una clara simbiosis entre ambas instituciones. Hoy el museo está

dirigido por una mujer y fue precisamente nuestra Academia la primera de entre las de Bellas Artes de España que contó con una mujer entre sus miembros, fue en 1942 y hablamos de doña Ángeles Rubio Argüelles.

En estos años nuestro deambular ha sido muy variado, unas veces en los ilustrados salones de la Sociedad Económica de Amigos del País, otras en los de la Cofradía del Sepulcro y antes en las salas de Caja Rural y —siempre abierto— en el Salón de los Espejos de nuestro Ayuntamiento. A todos debemos hondo agradecimiento, pero hoy llegamos ya a nuestra casa y, como es bien sabido, como en la casa de uno, en ningún lado.

Pero nada de ello hubiese sido posible si no fuese por la generosidad de diferentes Administraciones y de entidades y personas significadas de la sociedad civil. No quiero ser prolijo, pero debo ser justo y por ello me veo obligado a nombrar, aquí y ahora, al Ministerio de Cultura y a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía porque al primero corresponde la propiedad de este noble edificio y a la segunda su gestión. Y ¿cómo olvidar la ayuda del Ayuntamiento y de la Diputación, de la Fundación Málaga o de la Fundación Bancaria Unicaja?

De otro lado, sería imperdonable por mi parte no recordar a Monsalud Bautista, antigua delegada de la Consejería y a la actual, Carmen Casero; ambas también nos han ayudado para poder llegar hasta aquí e ir navegando, en lo posible, en el proceloso mar del discurrir administrativo. Faro en esa travesía ha sido María Morente, nuestra académica numeraria y Directora del Museo de Málaga.

Todos nos han ayudado y a todos agradeceremos siempre su entrega y disposición. Hay también una serie de llamémosle *mecenas privados* que nos han cedido muebles, enseres y obras de arte para que formen parte del acervo patrimonial de la Academia y a los que no citaré nominalmente por no hacer interminable el listado pero con los que seguiremos, en un futuro inmediato, la costumbre anglosajona de referenciar junto al bien donado y en una discreta cartela, el nombre de la persona donante y la fecha de la donación; con lo que se podrá tener presente su gesto en todo momento y circunstancia.

Pero, permítanme ustedes mirar ahora las cosas desde otra perspectiva. Ya tenemos casa, morada y ello ha de servirnos para proporcionarnos más libertad aún: libertad de estudio, de deliberación, de confrontación de ideas, libertad en suma para fortalecer una actitud crítica, que es la labor primera de toda tarea intelectual y artística. Los académicos estamos obligados a transformar este lugar en un claro del bosque en el que los dioses puedan instalarse, los dioses del conocimiento quiero decir. No ha de ser un sitio de complacencia, sino de excelencia. Ésta casa no debe transformarse nunca en una torre de marfil, sino en una atalaya del pensamiento y de las artes y, por ello, de la libertad de crítica y del pensar.

Nuestra Constitución asigna al Rey el Alto Patronazgo de estas instituciones, porque las Academias son corporaciones de Derecho Público y de ahí que, en cuanto hemos tenido lugar propio, hayamos decidido que todos nuestros actos los presidan las banderas de Europa, de España y de Andalucía.

Y todo eso desde la más leal independencia que, según las palabras de S.M. el Rey otorga a las Academias una capacidad de acción singular, por-

HOY EL MUSEO ESTÁ DIRIGIDO POR UNA MUJER, Y FUE PRECISAMENTE NUESTRA ACADEMIA LA PRIMERA DE ENTRE LAS DE BELLAS ARTES DE ESPAÑA QUE CONTÓ CON UNA MUJER ENTRE SUS MIEMBROS

EL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRONUNCIANDO SU DISCURSO

que «*con su arraigo en muchas partes de España, representan un potencial muy notable, que debe ser activado y sumado conveniente e inteligentemente a favor del progreso de nuestra nación. Con generosidad y altura de miras, no perdamos de vista ese gran potencial*».

Y permítanme continuar con las palabras de nuestro Soberano: «*La aportación que el mundo académico puede realizar se materializa en la generación, la conservación y la transmisión del conocimiento, pero es también esencial en nuestros tiempos que todo este caudal llegue a impregnar las distintas realidades de la vida y alcance al mayor número de ciudadanos en su propio beneficio y en el todo el cuerpo social. Y también es muy necesario que, en correspondencia, aumente el reconocimiento, el aprecio y la visibilidad de su trabajo, de su ejemplo*».

Estas palabras de nuestro Jefe del Estado nos han de servir de guía. Nuestra Academia, por nacer con vocación de enseñanza de las artes náuticas, fue puesta bajo la advocación de San Telmo. Como ustedes saben el «fuego de San Telmo» es un fenómeno natural eléctrico consecuencia de una descarga o resplandor luminoso que saltaba en la punta de los mástiles y el bauprés de los barcos en determinadas noches de tormenta especialmente cargadas de electricidad. Se representa por una estrella de ocho puntas que desde el origen estuvo en la medalla de nuestra Academia y que hoy aparece en el emblema que, junto con nuestra sede, estrenamos como señal de estos nuevos tiempos. Emblema y escudo convivirán desde ahora como símbolos de la institución.

Como ejemplo de cuanto hemos dicho hasta ahora, me es muy grato comunicarles que nuestra institución se continúa abriendo a la sociedad y lo hace de la mano del Museo de Málaga. Para celebrar nuestra venida, comenzará mañana un ciclo completísimo sobre la Aduana, sobre este palacio, abarcando desde los hallazgos arqueológicos producidos en su construcción, hasta la gestación del proyecto de la misma y el contexto arquitectónico de la ciudad, pasando por la rehabilitación del edificio para su adecuación como Museo de Málaga. No señalo literalmente las diversas conferencias, siete, que en total se impartirán, ni sus autores, porque lo tienen todo ello explicitado en el programa de mano que se les repartirá a la salida. Sí he de significar que este ciclo, que se celebrará en el Salón de Actos del Museo, que tiene mayor cabida que éste, ha sido posible gracias al patrocinio de la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidades.

Y ya concluyo esta intervención que deseo haya estado y esté plena de reconocimiento y agradecimiento para con todos los que nos han ayudado para llegar hasta aquí. Evocaré también a algunos académicos que especialmente han estado en la más directa preocupación por la sede, desde Elías de Mateo, hasta Rosario Camacho, Javier Boned, Ángel Asenjo, José María Luna y tantos otros, a los que pido perdón por no citarlos singularmente. Debemos ser comedidos en el uso del tiempo y ya estoy dejando de serlo.

A todos ellos y a todos ustedes, un mensaje: No les defraudaremos. Trabajaremos para no banalizar la cultura, para que sin merma del arrojo del que ha de ser capaz, luche por huir de la frivolidad y sepa conquistar la hondura que da sentido a su existencia y a la nuestra. Hace unos días se nos ha ido el que quizá haya sido, además de un gran filósofo, junto con Harold Bloom, uno de los mejores críticos literarios del siglo XX; me refiero a Georges Steiner, que ya se ha convertido en una estrella, junto a la que la nuestra quiere estar en el firmamento del conocer y la sabiduría.

Como recuerdo de esta efeméride la Academia ha editado un libro al que ha titulado *La Aduana, la Academia y el Museo.* La belleza de la edición y lo enjundioso de su contenido merecerían por sí mismos una larga presentación, pero ello no va a ser posible pues haría este acto interminable. Las señoras y señores académicos que han aportado su esfuerzo y sacrificio para colaborar en la edición me perdonarán, pero sepan que nuestro agradecimiento es, también hacia ellos, infinito. Así se va construyendo humildemente el saber. La que le ofrecemos es una publicación miscelánea y en la que aparecen diversos textos de académicos, que van desde poemas, hasta referencias históricas, arqueológicas e incluso obras musicales y hasta un guion de cine, que nos adentra en un hecho singular aquí sucedido. Junto a ello, se acompañan una serie de aportaciones plásticas, así como algunos testimonios fotográficos de esta sede. El cuidado de la obra ha estado a cargo del académico numerario Sebastián García Garrido y el contenido ha sido dirigido y organizado por los también académicos Fernando de la Rosa, Rosario Camacho, Estrella Arcos, José Infante, Francisco Ruiz Noguera, y María Morente.

Al salir se les entregará un ejemplar, a fin de que puedan tener un recuerdo de la ocasión; así como un tríptico, a modo de programa de mano, correspondiente al ciclo de conferencias referido.

Autoridades, señoras y señores académicos, señoras y señores, muchas gracias por su asistencia y atención y sean todos bienvenidos.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Málaga, 5 de febrero de 2020

NUESTRA INSTITUCIÓN SE CONTINÚA ABRIENDO A LA SOCIEDAD Y LO HACE DE LA MANO DEL MUSEO DE MÁLAGA

HOMENAJE A ALFONSO CANALES EN EL DÉCIMO ANIVERSARIO DE SU MUERTE

JARDINES DE ALFONSO CANALES Y CENTRE POMPIDOU MÁLAGA. MÁLAGA, 19 DE NOVIEMBRE DE 2020

El alcalde de Málaga, Francisco de la Torre, y el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna, participaron el 19 de noviembre de 2020 en un homenaje al poeta Alfonso Canales, en el décimo aniversario de su fallecimiento, que se produjo el 18 de noviembre de 2010.

Este reconocimiento, organizado conjuntamente por el Ayuntamiento de Málaga y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, contó con dos actos y dos escenarios.

El primer de ellos se desarrolló ante el busto del escritor, en los Jardines de Alfonso Canales, donde se realizó una ofrenda floral y hubo unas palabras de recuerdo por parte del alcalde de la ciudad y el Presidente de la Academia.

Posteriormente, el Centre Pompidou Málaga fue escenario de la presentación del libro editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, titulado *Grosse Fuge. Gran Fuga. Beethoven - Alfonso Canales - Cabradeluna*. La obra rememora el décimo aniversario del fallecimiento de Canales y el 250 del nacimiento de Beethoven. Este libro contiene tres piezas singulares: la partitura de *Grosse Fuge (Opus 133)* de Beethoven; la reproducción en facsímil del libro de artista *Gran Fuga* que recoge el poema que Canales escribió inspirado en la obra del músico universal, y la imagen de los ocho grabados al aguatinta de José Manuel Cabra de Luna que acompañaron al poema en el libro de artista reproducido. La edición consta de 300 ejemplares numerados. En el mismo escenario, académicos de Bellas Artes de San Telmo leyeron poemas de Alfonso Canales.

(Fuente: *La Opinión de Málaga*)

MIEMBROS DE LA ACADEMIA EN EL HOMENAJE A ALFONSO CANALES, EN LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO *GROSSE FUGE. GRAN FUGA. BEETHOVEN – CANALES – CABRADELUNA* EN EL CENTRE POMPIDOU MÁLAGA. DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ INFANTE, CARLOS TAILLEFER, AURORA LUQUE, FRANCISCO RUIZ-NOGUERA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, ROSARIO CAMACHO, ELÍAS DE MATEO Y PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

PALABRAS DEL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, EN EL ACTO DE HOMENAJE A ALFONSO CANALES

Sr. Alcalde; Autoridades; Académicos y Académicas;
Julia y Pía Canales; Javier, Señoras y señores:

Sea lo primero el dar las gracias al Ayuntamiento de Málaga en la persona de nuestro Sr. Alcalde, siempre tan sensible a cualquier manifestación de la cultura y tan cercano a ella. Esa tarea tan difícil de conjugar logística y protocolo, sin la cual ningún acto público puede salir bien, se consigue en nuestro Ayuntamiento y como ciudadanos lo agradecemos vivamente.

Ayer se cumplieron diez años de la muerte, unos metros más allá, de Alfonso Canales. Uno de los grandes poetas de nuestro tiempo. Hay escritores que viven ajenos al lugar donde la vida o su afán personal les ha puesto. No es ese el caso de Alfonso Canales. Nació en Málaga y siempre quiso ser malagueño, hasta el punto de que se sintió hondamente fundido con ella, fue ella.

Y esta no es, por mi parte, una afirmación retórica, sino la constatación de un hecho que dejó dicho en un memorable poema al que tituló CIUDAD MADRE y que comienza así:

Es como si yo fuera.

MIEMBROS DE LA ACADEMIA EN EL HOMENAJE A ALFONSO CANALES, EN LA PLAZA DE ALFONSO CANALES, JUNTO AL BUSTO DEL ESCRITOR. DE IZQUIERDA A DERECHA, FRANCISCO RUIZ-NOGUERA, ELÍAS DE MATEO, JOSÉ INFANTE, SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, MARION REDER, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, ROSARIO CAMACHO, CARLOS TAILLEFER Y AURORA LUQUE

¿Cabe mayor unión que la de confundirse con la propia ciudad? Así fue nuestra Málaga, su Málaga, para el poeta que hoy conmemoramos.

Pero hay otro hecho que hoy nos gustaría destacar. Alfonso Canales fue un hombre que acomodó sus días al laberinto de una biblioteca; su obra poética y sus libros fueron los dos apoyos de su vivir. La casa debía estar orientada al Norte, porque así la luz era constante y no había grandes diferencias de temperaturas en las horas del día. Era asombroso ver cómo, fuese la cita que fuese, él se levantaba y se iba, sin dudarlo ni un momento, hacia el estante en el que se encontraba el libro en cuestión.

ALFONSO CANALES FUE UN HOMBRE QUE ACOMODÓ SUS DÍAS AL LABERINTO DE UNA BIBLIOTECA

Esa obra, igual que la biblioteca fue creciendo con un gran sacrificio personal y familiar, fruto de muchas renuncias, pero ahí están hoy las dos, la obra para recordarnos que hay otra manera de ver la realidad y de hablar con ella y los libros ahora en la biblioteca de su querida Universidad, para orgullo de Málaga y su institución universitaria (la Universidad es lo más importante que le ocurrió a Málaga en el siglo XX, solía decir).

Hoy se habla mucho de memoria, ese es un buen ejemplo de ella. Bibliotecas como esas, que reciben el nombre bibliotecas humanistas, reflejan la imagen de un mundo en sim mismas. Las especializadas son de sumo interés para la investigación, las humanistas, por abarcar toda la amplia mirada de la que el hombre es capaz, comportan la imagen de un mundo.

A pocos metros de aquí hay un edificio que está amigado con el arte. En él Alfonso Canales, solo, con su máquina de escribir, llevaba a las letras de la mano hasta hacerlas decir lo que a las propias palabras les cuesta mucho decir, porque el lenguaje siempre tiende a perderse por las ramas. Él agrupaba esas letras y construía unos poemas bellos y profundos hasta el anonada-

miento. Hoy él ya no está, pero unos pisos más arriba algunos días se oye la voz armónica y potente de otro malagueño, barítono universal. Hay lugares en los que los dioses del arte se asientan para no irse nunca. Este es también un homenaje que la propia ciudad le rinde a diario al poeta.

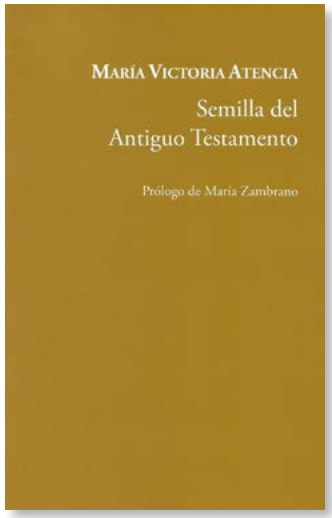
Terminaré con el final del poema que al principio les citaba:

Mas gozo
vivir en ella, mercantil o pobre,
antigua y nueva siempre, abolidora
de tradición y rica
en cántaros dorados con extractos de peces
y estrellas monedas. Aquí amé, amo y nunca
quiero dejar de amar: todo me dice
lo que fui y lo que soy. En esta tierra
lo que seré me llama.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Málaga, 19 de noviembre de 2020

HOMENAJE A MARÍA VICTORIA ATENCIA CON MOTIVO DE LA PRESENTACIÓN DE SU LIBRO *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO*

CENTRE POMPIDOU MÁLAGA



Mª VICTORIA ATENCIA. *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO*. PRÓLOGO DE MARÍA ZAMBRANO. MÁLAGA, FUNDACIÓN CEM, CULTURA, ECONOMÍA Y MEDIO AMBIENTE, 2020

Organizado por la Fundación CEM, Cultura, Economía y Medio Ambiente, y con la participación de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, tuvo lugar, en el Salón de Actos del Centre Pompidou Málaga, un homenaje a la académica y escritora Mª Victoria Atencia, con motivo de la presentación de su libro *Semillas del Antiguo Testamento*.

En el acto intervinieron el Presidente de la Confederación de Empresarios de Málaga, Javier González de Lara, el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga, José Manuel Cabra de Luna, y la propia Mª Victoria Atencia.

El ejemplar *Semillas del Antiguo Testamento* consta de una reedición de *Trances de Nuestra Señora*, publicado originalmente en 1986, y una selección de poemas inéditos bajo el título *Poemas de juventud (con motivo de la Navidad)*. Además, el libro mantiene el prólogo original de María Zambrano titulado *El reposo de la luz,* en el que alude precisamente a un tiempo similar al que vivimos, un tiempo de silencio y de espera.

PALABRAS DEL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN CEM, PARA LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO,* DE MARÍA VICTORIA ATENCIA

Directora General del Área de Cultura, Berta Fernández de Vega; Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna; querida María Victoria Atencia; miembros del Patronato de la Fundación CEM; Presidente de la Agrupación de Cofradías, Pablo Atencia; familiares de María Victoria; Medios de comunicación; amigos todos.

En el año 2014, la escritora, traductora y Académica de la Lengua Clara Janés, escribía en el prólogo del libro que había preparado sobre la obra de nuestra protagonista, lo siguiente:

> *«En un momento como el actual la poesía de María Victoria es más que nunca necesaria, porque la belleza salve o no la tierra —como quería Dostoievski— lo que sí logra es devolvernos la capacidad de sueño y envolverlos en un manto consolador».*[1]

Quién iba a decirnos que, al cabo de seis años, estas palabras serían tan proféticas y a su vez tan generadoras de consuelo, precisamente en estos tiempos tan difíciles como los que estamos viviendo.

Tiempos de tragedias diarias a causa de la pandemia del Covid, de dura lucha en los hospitales, por parte de los enfermos que padecen tan cruel enfermedad, de sus familiares que sufren al no poder acompañarlos y de los sanitarios que arriesgan su propia vida en el ejercicio de su profesión.

Difícil periodo de crisis económica y social, de un duro esfuerzo por parte de las empresas y sus trabajadores. Y también de grandes limitaciones para la vida cotidiana, para los desplazamientos y los horarios, para la normal convivencia, para la vida familiar de jóvenes y mayores, en definitiva, para todo.

Por tanto, vivimos unos momentos de gran incertidumbre, de temor, de inestabilidad, de enorme preocupación. Y así vamos adentrándonos poco a poco en las cercanías del invierno y de una Navidad muy distinta a la que tantos años hemos gozado. En el horizonte, las noticias sobre una vacuna cada vez más cercana son necesariamente esperanzadoras.

Por eso me resultaban hoy tan acertadas y especialmente oportunas las palabras de Clara Janés, con las que iniciaba mi intervención. Porque, ciertamente *«en un momento como el actual la poesía de María Victoria es más que nunca*

HOMENAJE A Mª VICTORIA ATENCIA CON MOTIVO DE LA PRESENTACIÓN DE SU LIBRO *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO*. LOS INTERVINIENTES EN EL ACTO, DE IZQUIERDA A DERECHA, JAVIER GONZÁLEZ DE LARA, Mª VICTORIA ATENCIA Y JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

necesaria», porque la belleza nos devuelve *«la capacidad de sueño y envolverlos en un manto consolador».*

Y así lo corrobora la propia autora en el inicio del libro que hoy presentamos cuando, aludiendo al excepcional prólogo con que nos obsequia esta edición, gracias a su admirada María Zambrano, María Victoria escribe: *«Hoy a cuantos lean estos poemas, les ruego los ofrezcan como una oración muy especial para aquellos que nos dejaron desconsolados tras esta cruel pandemia».*

Centrándonos ya en la obra que nos congrega esta mañana en este Centro Pompidou, quiero destacar tres aspectos que me parecen muy relevantes de este volumen, titulado «*Semilla del Antiguo Testamento*», que ha sido editado con todo el cariño posible por la Fundación CEM, Cultura, Economía y Medio Ambiente:

En primer lugar, el prólogo ya citado de María Zambrano, un precioso texto certeramente titulado «*el reposo de la luz*», que viene a ser una atinada aproximación al alma de la poesía de su entrañable amiga.

En segundo lugar, se ofrece una nueva edición —la cuarta— de su imprescindible obra *«Trances de Nuestra Señora».*

Y, en tercer lugar, se publica una colección denominada *«Poemas de juventud (con motivo de la Navidad)».*

Se trata de un tesoro muy personal de la poeta, que quiere compartir con sus lectores a través de este volumen, pues son poemas inéditos, ya que hasta ahora nunca habían visto la luz; donde ya encontramos su inconfundible sensibilidad y espiritualidad, ya latentes desde sus inicios.

Tres claves, pues, que otorgan a esta publicación una singularidad especial, y que hemos querido también trasladar a una edición cuidada con mucho esmero para ser digno soporte de los poemas delicados, profundos, luminosos, serenos, de María Victoria Atencia.

Ella misma, muy ilusionada con este nuevo proyecto, hasta el punto de contagiar a la Fundación CEM con este entusiasmo que parecía cada día re-

EN UN MOMENTO COMO EL ACTUAL LA POESÍA DE MARÍA VICTORIA ES MÁS QUE NUNCA NECESARIA

HOMENAJE A Mª VICTORIA ATENCIA CON MOTIVO DE LA PRESENTACIÓN DE SU LIBRO *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO*. INTERVENCIÓN DE JAVIER GONZÁLEZ DE LARA, PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN CEM

cién estrenado. María Victoria ha estado muy pendiente de cada detalle, desde la maquetación —limpia, despejada—, el tipo de papel y el gramaje, hasta la tonalidad solemne «oro viejo» de la portada. Soy testigo de su cuidadoso empeño.

Muchas gracias también por ayudar a hacerlo posible, a nuestra Vicepresidenta Ejecutiva de CEM, Natalia Sánchez, al docto criterio de Pepe Bornoy, a la tenacidad de Justine Conde y por supuesto a Esteban Bueno, que desde Gráficas Urania ha conseguido que este anhelo sea hoy una realidad.

Dice María Zambrano en su prólogo que *«el silencio mismo de los meses de espera, de los larguísimos días que —incluso para el que no crea— se hacen en el Adviento, toman en esta poesía un carácter desvelador, una revelación interior, una ascesis, un irse haciendo por la revelación intangible»*.

Ciertamente este no es un libro de temática navideña, aunque este tiempo de Adviento resulte muy propicio para su presentación, porque hay temas y motivos que sí encuentran en este período su espiritual inspiración.

En clave cristiana, que es esencial en nuestra poeta, estamos en compás de espera y nos disponemos a conmemorar el Nacimiento del Hijo de Dios.

Un tiempo especialmente mariano también. De hecho, acabamos de celebrar la Inmaculada Concepción y el próximo día 18 celebraremos el día de la Esperanza.

Pero es que hoy es 10 de diciembre, festividad de la Virgen de Loreto, Patrona de las Fuerzas Aéreas y la aeronáutica. Como muchos sabrán, la tradición cristiana dice que unos ángeles trasladaron la Santa Casa desde Nazaret hasta Loreto, en Italia; Sagrado hogar donde se gestaron «Los Trances de Nuestra Señora», desde la Anunciación hasta donde vivió y creció Jesús con sus padres; (y cuya traducción latina es Loreto: «Lugar poblado de laureles»). De ahí el origen de la vinculación de la aviación, con la Virgen de Loreto.

La casa, el hogar, la familia, la Virgen, el vuelo. Ciertamente, hoy es un día idóneo para presentar un libro de María Victoria Atencia, también por esto, porque también para ella en su vida volar ha sido algo muy especial, no solo por su sensibilidad, por su imaginación y poesía tan elevadas, sino por su propia condición de piloto.

El poeta y Catedrático de Literatura de la Universidad de Málaga, Francisco Ruiz Noguera, ha escrito que «*la génesis de la obra de María Victoria Aten-*

LA POESÍA DE MARÍA VICTORIA ATENCIA NOS ELEVA SIN PERDER LA NOCIÓN DE LA REALIDAD

cia, viene a ser consecuencia de la tensión entre dos fuerzas: su arraigo en lo cotidiano y su afán de vuelo».[2]

La poesía de María Victoria Atencia nos eleva sin perder la noción de la realidad, pero nos alza, nos levanta, nos invita a salir, a serenar el alma, a cuidar nuestra sensibilidad, y a no olvidar el equilibrio necesario para seguir siempre adelante, a pesar de las circunstancias.

Una nueva obra de una autora cuyo nombre figura desde hace años en la Historia de la mejor Literatura Española, refrendado por numerosos de los más prestigiosos premios y reconocimientos nacionales e internacionales.

Una obra que nos trae el ayer y el hoy de una malagueña universal, que vive y escribe en el presente con sabiduría, pues como dice su querida María Zambrano: «*el presente, pues, es el único tiempo propio para esta poesía sin pasado. No diría sin futuro, porque el futuro está ya embebido por sí mismo, en un presente total e intangible*».

Este es el presente que habita la poesía de María Victoria Atencia, y donde encontramos, como cada día, a la poeta acompañada en pleno vuelo por el Ángel del Señor.

Muchas gracias.

JAVIER GONZÁLEZ DE LARA
Málaga, 10 de diciembre de 2020

CITAS

1 Clara Janés, en ATENCIA M.V., *Las iluminaciones. Antología y poemas inéditos.* Ed. Salto de página. Madrid, 2014, p. 11.

2 Francisco Ruiz Noguera, en ATENCIA M.V., *A este lado del Paraíso (Antología).* Ed. Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía. 2014, p. 11.

PALABRAS DEL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, PARA LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO,* DE MARÍA VICTORIA ATENCIA

Sra. Directora General del Área de Cultura, de esta Ciudad que se quiere de cultura, aunque para ello haya tenido que vencer y habrá de seguir haciéndolo, muchas circunstancias adversas.

Sr. Presidente de la Fundación CEM, hombre de la cultura usted mismo y practicante de ella; aunque ahora viva —como decía Marañón— siendo

un trapero del tiempo, acumulando retales del reloj, aquí y allá, para poder juntar un saquito de minutos que, unidos, se transformen en un montón de tiempo por vivir, para vivir.

Queridísima Mª Victoria, con quien tenemos la dicha de compartir nuestros días y de poder oír sus versos de viva voz.

Querida familia León Atencia, Académicas y Académicos, Señoras y Señores, Presentes y los que nos contemplan por *streaming*, Amigos Todos.

El 17 de agosto de 1993, Sarajevo llevaba ya muchos meses rodeado de tropas enemigas (que antes no lo eran por pertenecer a un mismo país), la vida en ella era en esos momentos un compendio de desesperación, de hambre y de angustia. Pero ese día tuvo lugar un acontecimiento que, aparentemente inútil, transportó a la ciudad y a sus gentes a provincia entonces muy lejana, la tierra de la esperanza y de la dignidad. Y es que una artista norteamericana, escritora, directora de teatro, filósofa, Susan Sontag, se había atrevido a romper el cerco de tropas que rodeaba a Sarajevo y consiguió penetrar en la ciudad. No sabía qué hacer, pero algo quería hacer y se decidió por llamar a un conjunto de actores de la ciudad y proponerles la representación de una obra singular y así, tras unos ensayos llenos de dificultades, interrumpidos por los disparos procedentes de todas partes, el día 17 de agosto de 1993, a las dos de la tarde, se estrenó la imponente obra de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*.

En el teatro, destrozado por la guerra, cabían escasamente 80 personas y con ellas sentadas en unos bancos de madera habilitados para la ocasión y con tan solo 12 velas en el escenario por toda iluminación, dio comienzo la obra que, por cierto, comienza con una frase terrible, puesta en boca de Estragón, uno de los principales personajes: *no hay nada que hacer*.

Toda la acción transcurre entre muy pocos personajes que esperan la llegada de Godot y esa espera, trufada de un sutil humor, impregna toda la obra, porque Godot nunca llega.

¿Por qué he dicho, entonces, que esa obra de teatro llevó a los habitantes de Sarajevo un cesto cargado de esperanza y dignidad? Porque el solo hecho de que se representara, de que los actores ensayasen, de que hubiese carpinteros que habilitaran los bancos rescatando tablones perdido, por el solo hecho de que entre las ruinas y a la sola luz de unas pocas velas, como por ensalmo surgiese el arte (el necesario, imprescindible arte), devolvió a ese pueblo maltratado, dolido por el abandono y la angustia, la alegría de una real normalidad. No una falsa normalidad impuesta, sino otra, cargada de verdad y sacrificio, de anhelos y renuncias, como son todas las auténticas normalidades.

Nos convoca hoy aquí el arte porque, como integrante profundo de la cultura que es, por él nos salvaremos. Vivimos tiempos duros, no tanto como los que vivió Sarajevo en aquel entonces, pero si perturbadores y que nos han trastornado sobremanera. Muchos de los que nos acompañaron en el vivir nos han dejado ya, atacados por la pandemia; pero al

NOS CONVOCA HOY AQUÍ EL ARTE PORQUE, COMO INTEGRANTE PROFUNDO DE LA CULTURA QUE ES, POR ÉL NOS SALVAREMOS

HOMENAJE A Mª VICTORIA ATENCIA CON MOTIVO DE LA PRESENTACIÓN DE SU LIBRO *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO*. INTERVENCIÓN DE JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

contrario que les ocurrió a los personajes de Samuel Beckett: Estragón y Vladimir; Lucky, Pozzo y el niño, nosotros no esperamos a un Godot que nunca llegará, porque sabemos que nuestro Godot, o sea la vacuna, está ahí detrás de la puerta y, con ella y otros remedios la ciencia vencerá al maldito virus.

Pero en nuestra doliente espera debemos de hacernos acompañar por aquello que nos permita no perder nunca la dignidad, la sensibilidad, la capacidad de amar, de admirarnos del mundo y de la vida y para ello nada mejor que invocar la compañía de los poemas de una de las más altas voces de la poesía en lengua española. Esta es la profunda razón de ser de este acto y en él palpamos el gran sacrificio que Mª Victoria hace acompañándonos y dándonos sus versos y no solo ellos, sino ellos en su palabra.

Y no deja de ser un maravilloso ejemplo de sensibilidad el que la obra que hoy presentamos, esta *Semilla del Antiguo Testamento* y este acto mismo, hayan sido editado y organizado por una Fundación constituida por el mundo empresarial, la CEM. Es un signo de su compromiso con la realidad real, pues si es cierto que somos trabajo, sacrificio y esfuerzo y afán de mejorar, no es menos cierto que también somos goce, y amor a la belleza y al hondo sentido de la vida. Y lo uno no puede ir disociado de lo otro.

Hace unos años Mª Victoria fue reconocida por la Universidad de Harvard y en la lectura que allí realizó dejó constancia de una de las grandes verdades que constituyen la poesía, dijo entonces nuestra autora:

> *Creo que el mayor atentado a un poema es limitarlo en una sola dirección: la que busca su apoyo en la intimidad biográfica del poeta o la que reduce el poema a la ocasional anécdota que lo suscitó... el poema es, por definición, una intimidad confesada. Pero una intimidad suya —del propio poema— y que excluye e incluso suplanta a la de quien lo ha escrito.*

Esta es una buena guía de lectura (y de audición) de los poemas que hoy presentamos y que vamos a tener el raro privilegio de escuchar. Porque ellos se abstraen del soporte vivencial que los hizo nacer para tan solo sustentarse en el plano infinito y eternamente ambiguo del lenguaje. Porque son las palabras las que hablan a través de nosotros y no nosotros —como a veces creemos— quienes nos expresamos con ellas. Somos tan solo humildes servidores del verbo, que se encarna sin fin en el poema.

En su muy extensa obra, en sus breves poemas, María Victoria ha trascendido de manera creciente cuanto de biografía pudiera haber en sus orígenes hasta conseguir pulir, en el torno de lo bello, preciosos diamantes del lenguaje, en los que cada faceta es una palabra que nos deslumbra. Porque el poema es un objeto verbal, que clama por su vida propia. De la evocación al símbolo, de la leve descripción a la parábola. Como de ella escribió Guillermo Carnero, nos hallamos ante una poesía surgida *de la tensión entre decirse y no nombrarse.*

Y es que, como escribe María Zambrano en el prólogo que precede a los versos de hoy: *La perfección, sin historia, sin angustia, sin sombra de duda, es el* ámbito *—no ya el signo, sino el ámbito— de toda la poesía... de Mª Victoria Atencia.*

Hace años, en un periódico local ya desaparecido, que dirigía el también ido Francisco Fadón, *La Gaceta de Málaga*, y donde quien les habla colaboraba en una sección que titulé *Escrito en Málaga,* dejé escrito y era ¡el 2-2-90!

MARIA VICTORIA ATENCIA

La cercanía nos impide ver en todo su valor, en toda su perspectiva, a las personas que tenemos al lado. El contacto con su cotidianeidad, con su ser diario, nos priva de la distancia necesaria para apreciarla en su real importancia. Hoy pienso en Mª Victoria Atencia y su desenvolverse como madre y esposa, incluso como ciudadana. —en una magnífica vida civil—; y ello me impide a veces verla, a lo lejos, en su alteza de poeta, en su altura de artista que crece y crece en profundísima serenidad, en su oficio de amante de las palabras, de talladora de las letras a las que eleva a la definitiva materia del arte.

Aquí debía concluir mi intervención, pero no me he podido resistir a tomarle prestado el ruego que, al comienzo del libro, hace la propia Mª Victoria; significando así que esta excepcional mujer y maravillosa poeta nunca olvida un sentir solidario para con todos:

Hoy a cuantos lean estos poemas les ruego los ofrezcan como una oración muy especial para aquellos que nos dejaron desconsolados tras esta cruel pandemia.

Gracias, Mª Victoria, por tu ruego, por tus palabras, por tus oraciones.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Málaga, 10 de diciembre de 2020

SON LAS PALABRAS LAS QUE HABLAN A TRAVÉS DE NOSOTROS Y NO NOSOTROS QUIENES NOS EXPRESAMOS CON ELLAS

PALABRAS DE LA ACADÉMICA Y ESCRITORA Mª VICTORIA ATENCIA PARA LA PRESENTACIÓN DE SU LIBRO, *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO*

Buenas tardes.

Es para mí una gran alegría que se haya realizado este libro *Semilla del Antiguo Testamento*. Está compuesto de la 4ª edición de mi poemario *Trances de Nuestra Señora*, publicado por vez primera en 1986, al que se le han añadido unos *Poemas de juventud*, inéditos hasta la fecha.

Antes de seguir leyendo quiero agradecer la presencia del Excmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y muy especialmente del Ilmo. Sr. D. Javier González de Lara, Presidente de la Confederación de Empresarios de Málaga y Andalucía. Ha sido él quien me ha animado y puesto los medios para que este libro salga a la luz. Mi agradecimiento más profundo igualmente a todos cuantos habéis venido a acompañarme en este día tan hermoso, que era negro pero que se ha arreglado para que estemos juntos.

A continuación, voy a leer brevemente unos poemas del libro que presentamos hoy.

LOS DESPOSORIOS

Tierna entre recentales
ve en busca del esposo
y ofrécele tu dedo
a un anillo ofrecido
el paso de una virgen predispone la tierra
cuando en el puro amor vuestras manos unáis
en la estancia sellada que la noche conmueve
sólo un hilo de luz quedará de por medio.

PLENITUD

Desde entonces me tienes, Señor, a tu servicio
con llevarte conmigo lo demás se me olvida
una brizna de paja pone el oro en mi pelo
y cerca de nosotros, buey y mula vigilan.
Y aunque ya me doblega el reproche del tiempo
su completo solsticio de plenitud herida,
que siga aguardándonos por mí que te retengo,
por mí que en esta noche he de darte yo misma.

LOS ANIMALES

Sabían, no sé cómo, mi secreto
y miraban mi detenido andar
mis manos sobre el vientre
con sus ojos que hacían tan negros la ternura.
En blando acecho estaban y acallaban sus voces
en la jaula, o el patio, el huerto o el corral.
Y éramos como un reino de idéntica esperanza
en una luz no usada aún entre nosotros.

MEMORIAS

Tiempo atrás, vida atrás,
me recogí en mi sangre y aniñé mi esperanza
para crear un fruto.
En el tierno silencio de aquellos largos meses
nos mecía a los dos el curso de la tierra.
Después, al alumbrarlo, la tierra se detuvo.
El viento, se levantaba el viento
perdido en los caminos,
y me sentí morir sin cobijo de albergue,
ni siquiera sabía bajo cuántas estrellas.
En el momento propio de la fecha gloriosa
para acallar su hambre, le llevé hasta los labios
toda una vía láctea de esplendor y silencio.

SICUS SERVOS

Pero yo era su cierva que buscaba en las ramblas
la ternura de un lecho de musgo en que alumbrarlo.
después vino un silencio que lo aquietaba todo,
con el amor en vilo se me iba adentrando.
Cuando cayó la noche lo tuve en la ribera.
El ángel del Señor despertaba a los pájaros.

Muchas gracias.

Mª VICTORIA ATENCIA
Málaga, 10 de diciembre de 2020

HOMENAJE A Mª VICTORIA ATENCIA CON MOTIVO DE LA PRESENTACIÓN DE SU LIBRO *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO*. INTERVENCIÓN DE LA ACADÉMICA Y ESCRITORA Mª VICTORIA ATENCIA

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *GALDÓS EN SU CENTENARIO —DESDE MÁLAGA—*

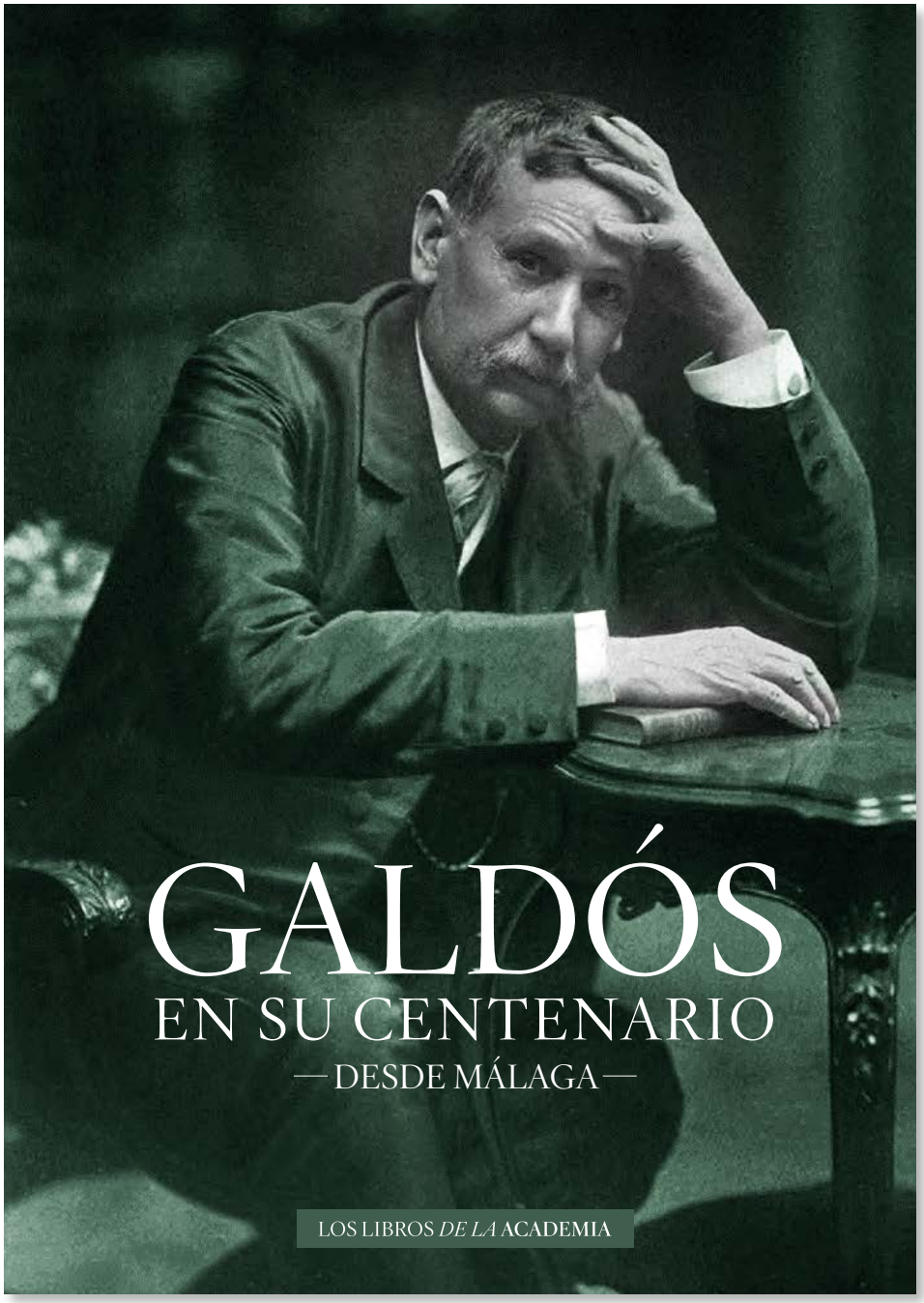
CENTRE POMPIDOU MÁLAGA

El 4 de enero de 1920 moría en Madrid don Benito Pérez Galdós, uno de los más grandes escritores españoles de todos los tiempos. En 2020 lo que se esperaba fuera el gran año Galdós ha quedado un tanto deslucido debido a la pandemia de la Covid-19. No obstante se celebró la gran exposición en la Biblioteca Nacional, que posteriormente viajó a Las Palmas de Gran Canaria, su ciudad natal, y se han hecho importantes publicaciones sobre la vida y la obra del gran gigante de nuestra literatura, que ha sido comparado a Cervantes y a Lope de Vega. Por muchas razones la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo no podía permanecer insensible al Centenario del que fuera gran cronista de España en sus *Episodios Nacionales*.

Galdós en su Centenario, desde Málaga es la aportación de nuestra Academia a la celebración galdosiana. En él se publican varios trabajos, que han coordinado los numerarios don Elías de Mateo Avilés y don Francisco Ruiz Noguera, sobre diversos aspectos de la obra del autor de *Misericordia*. Tres de ellos, los firmados por nuestro correspondiente en Madrid don Andrés Amorós, por don Francisco Ruiz Noguera y don José Infante, se centran, desde distintos prismas en la obra literaria de don Benito. Por su parte las numerarias doña Marión Reder se acerca por su lado, al valor histórico de los *Episodios Nacionales* y por su parte, doña María Pepa Lara a las adaptaciones tanto cinematográficas como televisivas que han tenido las obras del escritor canario, cuya representación tanto pictórica como escultórica es objeto de un estudio de la vicepresidenta doña Rosario Camacho. El vicepresidente don Elías de Mateo hace, por último, un minucioso recorrido por las relaciones de Pérez Galdós con Málaga y los escritores malagueños sus contemporáneos.

GALDÓS EN SU CENTENARIO DESDE MÁLAGA ES LA APORTACIÓN DE NUESTRA ACADEMIA A LA CELEBRACIÓN GALDOSIANA

Un libro pues, magníficamente diseñado por Antonio Herráiz y su equipo, que quiere ser tanto un Homenaje como una contribución a la mayor difusión y conocimiento de la obra de quien fue un gran conocedor de la España de su tiempo y que bien pudiera haber sido el gran narrador de este tiempo extraordinario y las trágicas consecuencias que aún estamos viviendo.



GALDÓS EN SU CENTENARIO, DESDE MÁLAGA. ELÍAS DE MATEO Y FRANCISCO RUIZ NOGUERA (EDS.). LOS LIBROS DE LA ACADEMIA, 2020

PALABRAS DEL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, PARA LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO *GALDÓS EN SU CENTENARIO, DESDE MÁLAGA*

SALÓN DE ACTOS DEL CENTRE POMPIDOU

Sr. Alcalde, Sra. Concejala de Cultura, Sras. y Sres. Académicas y Académicos, Sr. Director del Centre Pompidou, Sr. Representante de la Academia de Ciencias, Directora General del Área de Cultura, Sra. Asesora del Área de Cultura, Sr. Presidente de la Fundación Málaga, Sra. Directora de RTVA:

Ante todo, muchas gracias por asistir a este acto. Las fechas son complicadas para todos y para ustedes, personas muy ocupadas en sus respectivos quehaceres, más aún. Pero debemos tener un especial agradecimiento para el Sr. Alcalde, que seguro lleva ya hoy unos cuantos actos y despachado un sinfín de papeles, muchas gracias y también para el Sr. Director de este Centro museístico que graciable y generosamente nos ha cedido este salón para poder llevar a cabo la presentación. Una obra que ha podido ser realizada gracias a la ayuda económica de nuestro Excmo. Ayuntamiento, tan atento siempre a cualquier manifestación cultural.

HACE YA MÁS DE UN SIGLO QUE MÁLAGA SE CONVIRTIÓ, ADEMÁS DE EN «LA CIUDAD DEL PARAÍSO», EN EL PARAÍSO DE LOS IMPRESORES

No es caprichosamente por lo que estamos aquí hoy. El Centenario de la muerte de Galdós se cumple este año de 2020 y, a pesar de las muchas dificultades con que hemos tenido que vernos, se ha conseguido que fuera dentro de esta anualidad cuando saliera de la imprenta la obra de homenaje al maestro canario, obra que continúa la tradición malagueña de excelencia en los frutos de la imprenta. Hace ya más de un siglo que Málaga se convirtió, además de en «la ciudad del Paraíso», en el paraíso de los impresores. De «impresor del Paraíso» calificó Vicente Aleixandre a Bernabé Fernández-Canivell. Aleixandre, poeta que hoy la ciudad ha reencontrado y recuperado un poco más, al grabarse su mejor poema en el muro de la travesía del Pintor Nogales, a iniciativas de un malagueño ejemplar como es Mariano Vergara.

Pues bien, este libro es fruto del que sin duda es uno de los mejores diseñadores gráficos de nuestro país, me refiero a don Antonio Herráiz, que hoy no ha podido acompañarnos por estar ausente de la ciudad, pero que me dice lo excusemos y nos envía un abrazo.

Pero también ha contado esta obra con dos almas que la han empujado y hecho posible, sus coordinadores y editores los académicos don Elías De Mateo y don Francisco Ruiz Noguera y bajo su batuta organizadora el trabajo de los académicos don Andrés Amorós, doña Marion Reder, don José Infante, doña Rosario Camacho, doña Mª Pepa Lara y los de los propios editores.

A todos ellos el agradecimiento de nuestra Academia y con él el de la sociedad malagueña por entero que, con este libro, va a tener la oportunidad de

ACTO DE PRESENTACIÓN DEL LIBRO *GALDÓS EN SU CENTENARIO, DESDE MÁLAGA*. DE IZQUIERDA A DERECHA: FRANCISCO RUIZ NOGUERA, ACADÉMICO, BIBLIOTECARIO DE LA ACADEMIA Y EDITOR DEL LIBRO; FRANCISCO DE LA TORRE, ALCALDE DE MÁLAGA; JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA ACADEMIA; ELÍAS DE MATEO, VICEPRESIDENTE 3º DE LA ACADEMIA, Y ASIMISMO EDITOR DEL LIBRO

profundizar en la obra del autor canario y ver cómo llegó a tener una extensa e intensa relación con Málaga.

Sr. Alcalde, Autoridades, a pesar de las dificultades con que nos hemos encontrado a lo largo de este año terrible, nuestra Institución, con el esfuerzo y el sacrificio de sus miembros, ha seguido realizando las tareas que le son propias y que la sociedad le demanda y aquella gustosamente ofrece. Hace unos pocos días presentábamos, aquí precisamente, nuestro homenaje a Beethoven y Alfonso Canales; hoy es esta obra la que mostramos ante ustedes. Desde este momento estará colgada en la red, en nuestra página Web; como lo está la anteriormente referida dedicada a Beethoven/Canales. Es la contribución de esta Real Academia a la sociedad porque sabemos que, por malos que sean los tiempos, por difíciles que se nos hagan, la cultura nos conduce a lo que en nosotros hay de mejor, a lo más hondo, siendo ella la que nos ayuda a dar sentido a nuestro vivir.

En un breve prefacio que aparece en la obra que presentamos he escrito:

> *Estamos seguros de que la adversidad en que nuestros días transcurren y que no solo tiene consecuencias sanitarias, sino también sociales y psicológicas sobre cada uno de nosotros, habría tenido un magnífico relator en Pérez Galdós. No sabemos si hoy se está escribiendo la gran obra que retrate estas difíciles horas, mas, en la espera de ello, queremos recordar a quién sí reflejó en sus escritos —¡y de qué manera!— la España de su tiempo.*

A todos reitero nuestro agradecimiento y les deseo que, armados de la mayor prudencia, podamos hacer frente a este maldito bicho, que nos ha recordado la fragilidad del vivir y el milagro de seguir con bien en este estar que llamamos la vida.

Muchas Gracias.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo
Málaga, 30 de diciembre de 2020

03

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

48. IBN GABIROL, CONMEMORANDO EL MILENARIO / José Manuel Cabra de Luna 63. EL IMPACTO MEDIÁTICO Y ACADÉMICO EN ESPAÑA Y AMÉRICA DEL HALLAZGO DEL CRISTO DE MENA EN 1883 / Elías de Mateo Avilés 70. BEETHOVEN, KLINGER, KLIMT Y LA SECESIÓN VIENESA. LA EXPOSICIÓN DE 1902, EN BUSCA DE LA «OBRA DE ARTE TOTAL» / Javier Boned Purkiss 84. MILENARIO DE LA CREACIÓN DE LOS TIPOS MÓVILES / Sebastián García Garrido 95. CUANDO LA FERIA DE MÁLAGA NO SE PUDO CELEBRAR / Elías de Mateo Avilés 103. COLOR Y COLORES EN LA PALETA / Fernando de la Rosa 113. JOSEPH MAUMÉJEAN Y LA ACADEMIA DE SAN TELMO / Marion Reder Gadow 123. LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE MIRAMAR / María Pepa Lara García 133. LAS SOMBRAS DE LA TIERRA / Francisco Javier Carrillo Montesinos 136. APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE RAFAEL MONEO / Ángel Asenjo Díaz 166. LA ÚLTIMA DÉCADA DE MARIO TORELLI / Pedro Rodríguez Oliva 181. BRINES Y EL TIEMPO / Francisco Ruiz Noguera 186. EL MUELLE CUATRO / Ángel Asenjo Díaz 192. NOTICIAS SOBRE EPIGRAFÍA LATINA: A PROPÓSITO DE UN PEDESTAL DE LA COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA HACIENDA DE SAN JOSÉ (MÁLAGA) / Pedro Rodríguez Oliva

IBN GABIROL, CONMEMORANDO EL MILENARIO

José Manuel Cabra de Luna

A Rafael León Portillo, in memoriam

PREFACIO: MEMORIA DIFUSA Y CRISTALIZACIÓN FORMAL DE LA IMAGEN DE IBN GABIROL

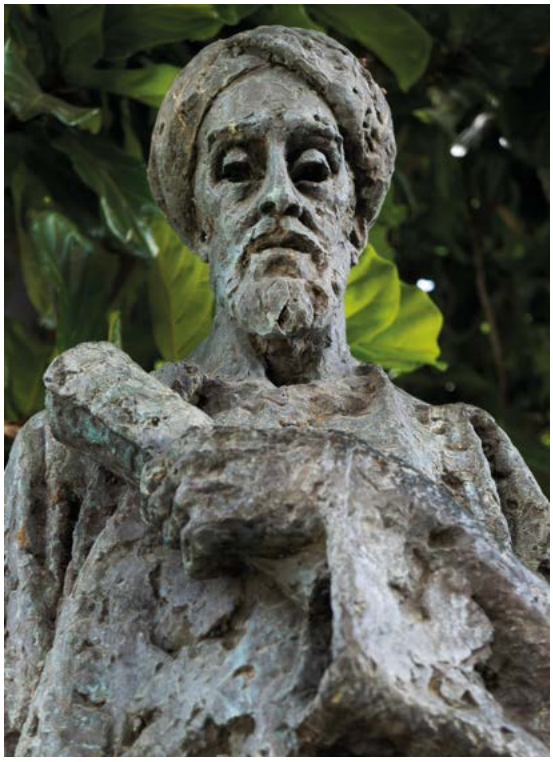
Entre 2020 y 2022 —pues todo es ambiguo en la vida de nuestro autor— se conmemora el milenario del nacimiento de ese malagueño universal que fue y es Ibn Gabirol (y decimos que es puesto que todo autor pervive en su obra). Admirador ferviente de su extenso y complejo hacer, en octubre de 2020 decidí dar la conferencia de inauguración del curso académico de nuestra Corporación, dedicada a su vida y a su obra.

Aunque las circunstancias de pandemia en que nos encontrábamos impidieron que esa intervención tuviera lugar en un acto público, quiero decir presencial, se dictó la conferencia en la sede de nuestra Academia y se retransmitió en «streaming» para los académicos y los amigos de la Institución e incluso se estableció una conexión con el Instituto Cervantes de Albuquerque, Nuevo México, Estados Unidos, donde existe una importante comunidad judía de origen sefardí.

Por esa circunstancia dediqué la primera parte de mis palabras a significar que hablaba desde el salón de actos de nuestra Corporación y que lo hacía pues desde el Palacio de la Aduana, ya que la Academia tiene su sede en éste, junto con el Museo de Málaga. Por razones obvias omito en esta versión impresa del Anuario el pormenor de cuanto acabo de decir; debiendo, no obstante, aclarar que desde el momento en que la conferencia concluyó fue «colgada» en nuestra Web, donde puedes —amable lector— encontrarla para, en lugar de leerla, oírla de viva voz.

Dije entonces y rememoro ahora que quizá no sea casual que la primera representación física que hubo de Ibn Gabirol se halle a escasos metros del Palacio en que está nuestra sede y el Museo de Málaga . Es obra del escultor americano Amstrong y su realización se debe a que siendo en 1970 Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Málaga don Rafael León Portillo éste organizó un Simposio internacional sobre Ibn Gabirol y con motivo de ello el Ayuntamiento de la Ciudad encargó al escultor americano Amstrong (a la sazón residente en Churriana, Málaga, en la casa que fue de Gerald Brenan) la escultura sobre nuestro autor, que fue inaugurada en 1973;

PLACA INSTALADA A LOS PIES DE LA ESCULTURA DE IBN GABIROL



IBN GABIROL; ESCULTURA DEL ESCULTOR AMERICANO AMSTRONG

colocándose en los jardines de su mismo nombre en un lateral de calle Alcazabilla, a los pies de la Alcazaba, del Teatro romano, de las piletas de «garum» y de lo que fuera judería. Hoy, esa estatua, ha sido bajada del discreto pedestal sobre el que estaba, desplazándola un tanto de su ubicación originaria, habiendo perdido los jardines el nombre del gran filósofo y poeta, pasando a llamarse con el de un contemporáneo y reputado jurista y político de la localidad.

Esa fue la primera imagen física, necesariamente imaginaria, que los malagueños tuvimos de Ibn Gabirol.

Creo que la ubicación de la escultura, tanto en la anterior como en la actual, se constituye como una metáfora del devenir histórico de la propia ciudad. Un palimpsesto de las culturas mediterráneas, un crisol de los días en que ellas han transcurrido.

Como es sabido, cuando el papel aún no existía o no era usado como soporte usual de la escritura, se utilizaban las pieles de animales tratadas con diversos productos que preparaban la superficie de la piel, ya tersa y limpia, para recibir las tintas con las que se escribía o dibujaba (piénsese, por ejemplo, en los códices medievales o en esos maravillosos libros de música que veíamos hace años apoyados en los facistoles de nuestras antiguas catedrales). Pues bien, la piel que no iba a formar parte de un tomo, que no se cosía formando parte integrante de un libro, una vez había sido usada, era vuelta a rascar a fin de prepararla para un segundo uso y así sucesivamente. Los distintos productos utilizados, con el tiempo, hacía que fueran aflorando restos de las precedentes escrituras e imágenes y a ese maremágnum de complejidades lo llamamos palimpsesto. Así son muchas ciudades mediterráneas, una cultura sobre la otra, una obra musical formada con ecos de muchas antiguas músicas.

Nuestro Gabirol vivió en un mundo así. Además de los originarios habitantes de estas tierras del sur, aquí estuvieron fenicios, griegos, cartagineses, romanos, judíos, árabes, cristianos y más. En esta tierra antigua, trufada de muy diversas culturas que conformaron una sociedad riquísima y muy viva, las lenguas eran utilizadas según la persona, el momento o el tema a tratar. Eso explica que, de modo natural, Gabirol escribiese muchas de sus obras en árabe (no siendo tal) o en hebreo y que muchas de ellas fueran, al poco de aparecer, traducidas al latín (la lengua culta de los cristianos). Lo que puede

CALLE ALCAZABILLA DE MÁLAGA, TEATRO ROMANO Y ALCAZABA (EN LA PARTE NO VISIBLE ESTÁ INSTALADA LA ESCULTURA)

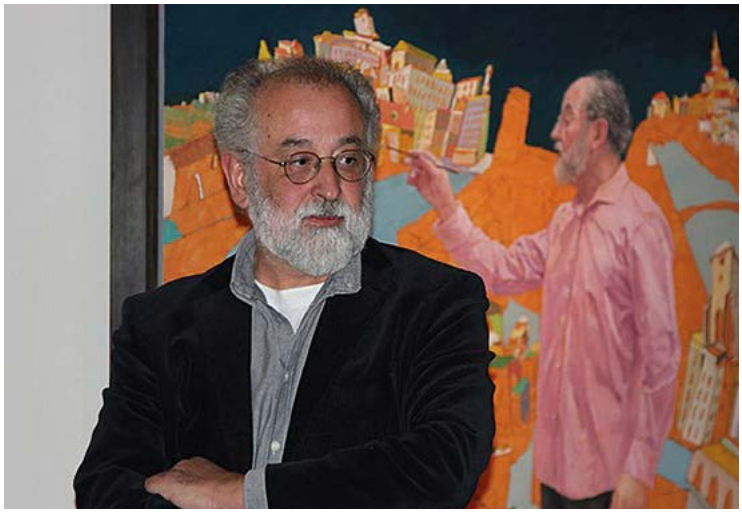


IMAGEN DEL PINTOR Y ACADÉMICO DANIEL QUINTERO, ANTE UNA DE SUS OBRAS, EN QUE SE AUTORRETRATA

justificar la diversidad y confusión de personajes que la persona de Gabirol acabó conllevando, como veremos más adelante.

UNA TORTUOSA BIOGRAFÍA

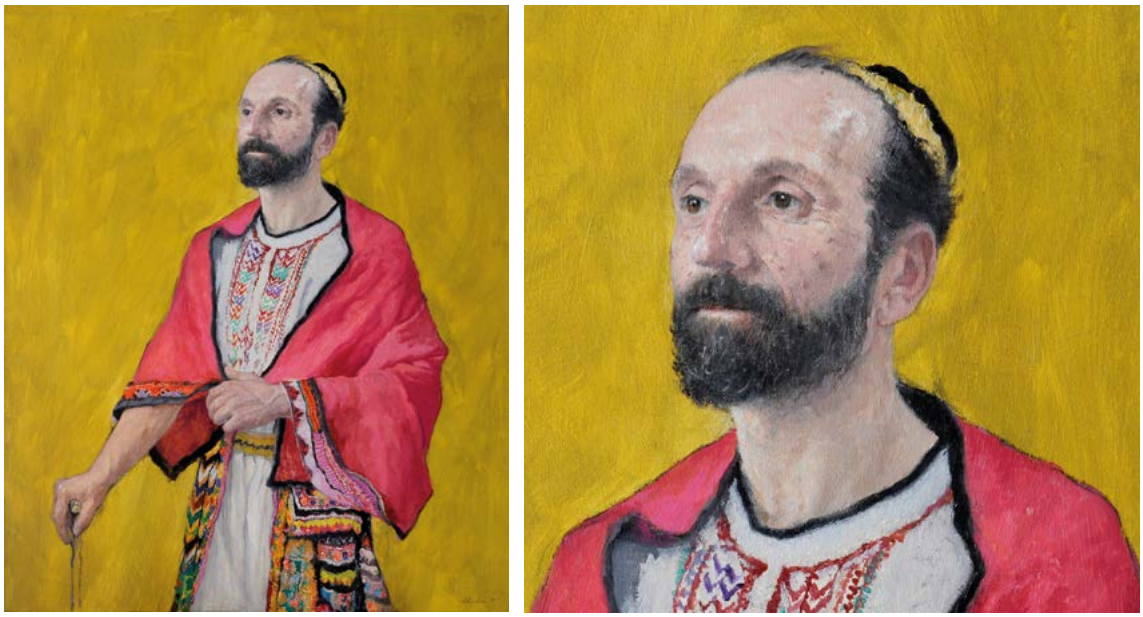
Quiero decir con ello que su vida, aunque corta, estuvo plagada de dificultades, de huidas y de pobreza sin fin, de altiva lucha contra los poderosos y, al tiempo, de una muy acentuada dependencia de ellos, de aceptación de su posición en el mundo, creído como estaba, de su natural valía y, al tiempo, viendo que ello no era reconocido por sus contemporáneos.

Dan Pagis, nacido en Bukovina en 1930 y que emigró a Israel en 1946 donde, en la Universidad de Jerusalén fue profesor de Literatura Medieval Hebrea ha escrito el que quizá sea el mejor retrato de Ibn Gabirol realizado desde la palabra. Dice así:

> *Ibn Gabirol fue un extremista. Vagó entre una fe esplendente y una sombría desesperanza, entre una altivez extremada y un sentimiento de desprecio, entre una confianza en sus posibilidades y un sentimiento de fracaso y de falta de fuerzas. De aspecto poco agraciado, pequeño de estatura y afectado por una grave enfermedad de la piel, aislado frecuentemente de una sociedad hostil, sufrió Ibn Gabirol en su corta vida —murió a los treinta años aproximadamente— duros momentos de cuerpo y de alma; pero dese los dieciséis años y quizá aún antes se consagró a la poesía y al estudio metafísico. Se gloriaba de ello, hasta el punto de verse a sí mismo casi como centro del mundo, y lanzaba palabras de odio y de desprecio contra las gentes de su pueblo que no le entendieron. Pero junto a ello, se desesperaba de vez en cuando de llegar a alcanzar la sabiduría divina a la que aspiraba, dudaba de la potencia de su alma, aborrecía su cuerpo y se juzgaba a sí mismo con dureza excesiva. A pesar de todo, también logró salir de sí mismo y adentrarse en sus propios sufrimientos y fracasos con una mirada incisiva y sarcástica.*[1]

Pero la recreación de la imagen de Ibn Gabirol no se agota ni en la palabra, ni en la rememoración escultural. Ustedes han tenido ocasión de ver anteriormente ésta en la obra del americano Amstrong. Mas ¿cómo podría ser la imagen de nuestro hombre visto por el ojo de un pintor?

Tenemos una circunstancia excepcional para acercarnos a esa posibilidad. Hace ya más de una década, el pintor judío malagueño y académico de nuestra Institución, Daniel Quintero, nacido en pleno barrio del Perchel, barrio marinero llamado así porque los pescadores colgaban en unas singulares perchas el pescado para secarlo, barrio de honda raigambre en la ciudad y que ya aparece citado en unos de los capítulos iniciales del Quijote, decía que desde hace más de diez años Daniel Quintero se ha empeñado en una maravillosa tarea de rescate de la memoria judía de cuando España era Sefarad; término que utilizo en el sentido genérico y común y no en el estrictamente histórico. Pues bien, Quintero ha investigado la vida y obra de aquellas mujeres y hombres que conformaron esa parte de la sociedad española y ha ido buscando en personas de hoy aquellos personajes, reales, de ayer.



RETRATO IMAGINARIO DE IBN GABIROL, OBRA DE DANIEL QUINTERO

Desde nuestra amistad yo le preguntaba que como «iba el retrato» de nuestro Ibn Gabirol y, durante años, siempre me decía «aún no lo he encontrado y no es porque no lo busque, sino porque no me aparece». Un día, no hace demasiado tiempo, me llamó por teléfono y, desde Francia donde tiene una casa en las maravillosas Landas, me dijo «ya está Gabirol, ya está en el lienzo». ¿De dónde ha salido, le pregunté? «Lo hallé orando en una sinagoga, casi escondido en un rincón y al levantarse lo vi y con su rostro torturado y refulgente, me dije éste sí, este es Gabirol.» Y así fue, una vez que aquel extrañado y humilde francés accedió a posar para prestar su imagen no al artista pintor, sino a unos de los más grandes poetas y filósofos que en la historia judía de España hayan existido.

Profundicemos un tanto más en la mirada psicológica sobre nuestro personaje y detengámonos por un momento en una de las más importantes paradojas de su vida: Su expulsión de la sinagoga y, al tiempo, la aceptación de su poesía religiosa en la liturgia que se celebraba en aquella. Carecemos del documento histórico que se dictara con motivo de su expulsión, desde una perspectiva cristiana diríamos su «excomunión», pero dada la fidelidad a sus formas y pasado litúrgico de que el mundo judío hace gala citaremos como fuente, esta sí absolutamente documentada, el texto que se usó para la expulsión de Baruch Spinoza, siglos más tarde y concretamente en 1656 y que, parcialmente, reza así:

> *Por decreto de los Ángeles y palabras de los Santos proscribimos, separamos, maldecimos y anatemizamos a Baruch de Espinoza (...) con todas las maldiciones escritas en la Torá: Maldito sea de día y maldito sea de noche, maldito en su reposo y maldito en su vigilia, maldito en su acercarse y maldito en su entrar; y no quiera el Señor perdonarlo, y ardan en él la ira y el celo del Señor (...) y los que fuisteis fieles a vuestro Señor hoy estáis vivos. Prevenimos que nadie puede tener con él contacto oral o escrito ni hacerle favor, ni estar con él bajo el mismo techo, ni leer papel que haya hecho o escrito.*[2]

Pero los hechos parecen no tuvieron tan terribles consecuencias como podía desprenderse de la dureza de pedernal de esas imprecaciones pues, y ahí comienzan las paradojas vitales de nuestro sabio, sus poemas religiosos, especialmente el *Keter - Malkut,*[3] acabaron incorporándose, en un sinfín de sinagogas, en la liturgia relacionada con el *Yom Kipur (Día de la Expiación).* El *Keter - Malkut* constituye no ya un texto vivo en el ceremonial religioso judío, sino un género en sí mismo, del que deviene canon. Muy posiblemente la terribilidad de las palabras de excomunión sean debidas a su pertenencia a una religión antiquísima, que defiende de forma muy compactada su pertenencia a ella, utilizando textos que permanecen inalterables en la noche de los tiempos.

Habíamos calificado a la vida de Ibn Gabirol de tortuosa y así fue ya que, además de instalada en la paradoja lo está en el misterio, en muchos aspecto su vida es un enigma y no solo su vida, sino también su memoria. Como más adelante veremos, puede afirmarse sin incurrir en el lenguaje metafórico, que en Gabirol existe un hombre y al menos tres autores. En nuestro personaje, vida y obra se disocian y aún ésta se fracciona hasta el punto de atribuirse los distintos textos a autores diferentes; pero ello, no debido a errores de atribución por parte de coetáneos suyos y posteriores, sino porque algunas de sus obras son adjudicadas a autores que, en sí, propiamente nunca existieron, ya que eran él mismo apareciendo con otros nombres y como pertenecientes a otra tradición.

Y es que para una mejor comprensión de su figura nada mejor que acudir a las palabras de Heinrich Heine, al decirnos que Ibn Gabirol fue *poeta entre los filósofos y filósofo entre los poetas.* Él anduvo siempre en tierra de nadie, por andar en la suya propia y si ese fue el sustento de su libertad, que tantas veces se traslucía en independiente altivez, también fue el origen de las muchas dificultades que en sus cortos días tuvo con los demás y consigo mismo.

MAPA POLÍTICO DE ESPAÑA HACIA 1035

ALGUNOS DATOS SOBRE SU VIDA

Nació nuestro autor en Málaga, en fecha no determinada, entre los años 1020 a 1022; así resulta de lo escrito por Mosé ibn Ezra (1055 / ¿). En la época de su nacimiento se estaba produciendo el fin de un mundo; toda una organización política y social estaba finiquitando. Almanzor había muerto en 1002 y el que fuera luz política y cultural del mundo civilizado, el Califato de Córdoba, se desintegraba. En 1010 Madina al-Zahara es incendiada por los beréberes, que poco después atacarían Córdoba. La suerte de Al-Andalus estaba echada y el germen de su destrucción ya había anidado en el fuego de la primera antorcha que llegó del Sur.

En estas circunstancias, Málaga, ciudad abierta y portuaria, se convierte en tierra de asilo y hasta ella llegó, sobre 1013, el padre de Salomón Ibn Gabirol y su familia. Por fuentes conspicuas sabemos que nuestro hombre coincide en la ciudad con Rabí Samuel ha-Nagui ben Yosef ha-Leví ibn Nagrela y con Aben Házam, poetas refugiados ambos, el primero de Granada (donde fue visir del Rey) y el segundo de Córdoba que, años más tarde, acabarían tenien-

do influencia en su obra y a los que dedicó, especialmente a Nagrela, algunos poemas; pero con quien terminaría teniendo también problemas tras tachar su poesía de fría como la nieve, en un latigazo de ira de los que le eran tan propios.

Pero la descomposición de Al-Andalus sur era creciente y su desmembración ocasionaba incertidumbre política y social, cuando no auténticas convulsiones y momentos de imperio del terror. En 1031, nos dice Haim Beinart, llegó a haber treinta ciudades que contaban con gobernantes independientes, es el comienzo del periodo que en la historia general de España fue conocido como reino de taifas. En esas circunstancias, la condición y consideración del judío variaba mucho de una a otra ciudad, de uno a otro momento político.

Pero, a la sazón, Zaragoza vivía bajo Ahmed I, una época de esplendor; quizá su lugar estelar en la historia. Existía un próspero comercio, una significativa agricultura y una sociedad que protegía los estudios y las artes. Hacía ella se dirige la familia de Ibn Gabirol quien, con pocos años abandona pues Málaga. Pero (como ocurriría siglos más tarde con Picasso) no olvida su raíz, su origen, hasta el punto de que en más de un poema se autonombrará «al - malaqui» (el malagueño); según refieren el ya citado Dan Pagis y la escritora y profesora Chantal Maillard, gran estudiosa de la obra de nuestro autor.

Y fue en Zaragoza donde desarrolla buena parte de su obra filosófica, poética y moral. Por aquel entonces, quien se dedicara a la literatura en términos profesionales, quien quisiera vivir de ella (y no era precisamente un oficio fácil por la cantidad de conocimientos técnicos y la formación y versatilidad de saberes que exigía) era dependiente de los mecenas que fuese capaz de buscar y tenía que dedicar, por ello, buena parte de su obra a composiciones de ocasión; (un correlato aproximado en nuestros días lo tendríamos en las reiteradas colaboraciones periodísticas de tantos escritores y su, en ocasiones, escasa independencia real de uno u otro grupo mediático). Durante su estancia en Zaragoza parece que estuvo bajo la protección del príncipe y también poeta Yecutiel, pero éste murió en 1039 en una revuelta palaciega que destronó a la dinastía reinante y elevó al trono a los Banu Hud (gobernadores de Lérida).

Sin mecenas, y por su carácter altivo con hartas dificultades para el halago del poderoso protector (aunque tenga poemas de marcada finalidad laudatoria), Ibn Gabirol va creándose en su tierra de acogida un ambiente ciertamente difícil para su persona y, especialmente para su obra, que abocan hacía la expulsión de la sinagoga, al terrible *herem,* al que ya nos hemos referido. En un poema que escribe al marcharse de la ciudad muestra su sentimiento de radical soledad, describe su condición de «excomulgado» y nos habla de su deseo de abandonarse. Como el poema es muy largo, me permitirás, amable lector, que transcriba tan sólo las que, para mi, son estrofas más significadas, instándote a que, si tienes ocasión, leas el texto completo, que es suave y duro, como una rosa viva y cristalizada al tiempo:

De gritar mi garganta se ha secado,
la lengua al paladar se me pegara
y de tanto dolor y tanto duelo
mi corazón palpita incontrolado...

****

Sepultado, mas no en el cementerio,
que en mi morada está mi propia caja.
Doliente estoy, de madre y padre falto,
adolescente, aislado y miserable;
solitario, no tengo ni un hermano,
y salvo el pensamiento, ni un amigo...

****

Tenido por foráneo y extranjero,
me asiento en concierto de avestruces,
entre tanto taimado y tanto necio...

****

De tanto cavilar estoy exhausto
y solo alcanzaré el conocimiento
al expirar mi carne y mi potencia,
que el fin de mi congoja es el descanso
y el pago a mi flaqueza mi sustento.
He de escrutar mientras me quede vida;
indagaré siguiendo la ordenanza
de Salomón mi abuelo.
Quizás el que descubre los arcanos
desvele la razón ante mis ojos,
que de todo mi esfuerzo y mi riqueza
es ella solamente mi alimento.[4]

(La traducción es de Elena Romero).

Al salir de Zaragoza, o mejor, al tener que salir de ella, comienza para Ibn Gabirol un periodo de deambular continuo y del que se tienen pocas noticias concretas. Sí se conoce que se convierte en un viajero en tránsito, en un extranjero en todas partes, quizá porque confirme en su vivir lo que desde siempre su pensamiento había sabido, que para el filósofo y para el poeta (y en él se daba esa doble condición), el exilio es el reino.

Parece ser que estuvo en Granada hacia 1148 y dónde, según Dan Pagis, es posible que conectara con el gran rabino Nissem de Cairauán, a quien dedica un emocionado poema y hace habitar dentro de su alma. La estrofa principal del poema dice así:

Acerca de mi alma preguntasteis
quien fuera su sustento;
y cuando las angustias aumentaron,
que quien la mantenía. Estabais asombrados
de que la golpearan las tristezas

y en pie se mantuviera, no logrando
la pena derribarla.
Que esto no os asombre: asombraos
de rab Nisim, que habita dentro de ella...[5]

No cabe un más profundo homenaje a un maestro.

Desaparece nuestro autor y en 1050 hay constancia de su estancia en Valencia. Hay una cierta conformidad entre los especialistas de que Ibn Gabirol muere en esta ciudad, aunque no la hay en cuanto a la fecha. Abenezrá la fija entre 1050 y 1053; Ibn Sá á (historiador árabe de Toledo) la establece entre 1057 y 1058. Abraham ben David especula como fecha de la muerte una mucho más tardía, la del año 1070. Y, por fin, un gran conocedor de su obra, el catedrático, hoy emérito, de la Universidad de Málaga, don Juan Fernando Ortega Muñoz, autor de la obra *Ibn Gabirol. Filósofo y poeta malagueño,* fija como fecha de su muerte la comprendida entre 1059/1060.[6]

Lo cierto es que nuestro hombre murió en cualquier caso joven y, aún desde la perspectiva de hoy en que con tantos medios y posibilidades técnicas contamos para acceder al saber, abruma ver la extraordinaria obra que nos legó, sus profundos y muy extensos conocimientos, la hondura moral que se escondía en ese hombre de tan escasa y poco favorecida presencia, con la piel desfigurada por la enfermedad y con el ánimo a veces colérico, a veces dulce y capaz de la más bella sutileza; siempre solitario y orgulloso, amante incansable de la sabiduría, luchador empedernido contra la sociedad en la que vive y a la que denuesta por el trato injusto que le tiene, conocedor de su propia grandeza pero, al tiempo, sabedor de que toda ella queda en nada ante quien es la fuente de todo vivir, ese Dios al que ansía volver pues que en Él tuvo origen.

EL PAISAJE DE LAS IDEAS EN LA ÉPOCA DE IBN GABIROL

Ya hemos dicho que, en lo político y social, el mundo de Ibn Gabirol es un mundo que declina; otra realidad está surgiendo y el cambio no es pacífico ni gradual en ningún ámbito. Tampoco en el campo del conocimiento, porque la pujanza cultural y científica del mundo árabe va a ceder su lugar a la nueva síntesis de Occidente que, alrededor de la Universidad (la primera

se funda en Bolonia en 1088) se va a ir forjando y que concluirá en la formulación escolástica como gran teoría unificadora del mundo clásico aristotélico con el pensamiento cristiano.

Ello va a suponer, en el campo de las ideas, una importante pérdida de tradiciones y modos del pensamiento que venían subsistiendo desde mucho tiempo atrás y que, de manera paradójica, acabarán residenciándose en el judaísmo —que en principio había sido ajeno a ellas— dando lugar a la Cábala hacia mediados del siglo XII. Nos referimos especialmente al neoplatonismo y al gnosticismo que, aunque surgidos en los primeros siglos de la era cristiana volvieron a tener actualidad alrededor del milenio; en realidad se trata de perspectivas del conocer asentadas en profundas creencias y constantes conceptuales y de ahí su, en algún modo, intemporalidad. De esa doble fuente beberá la filosofía de Salomón Ibn Gabirol.

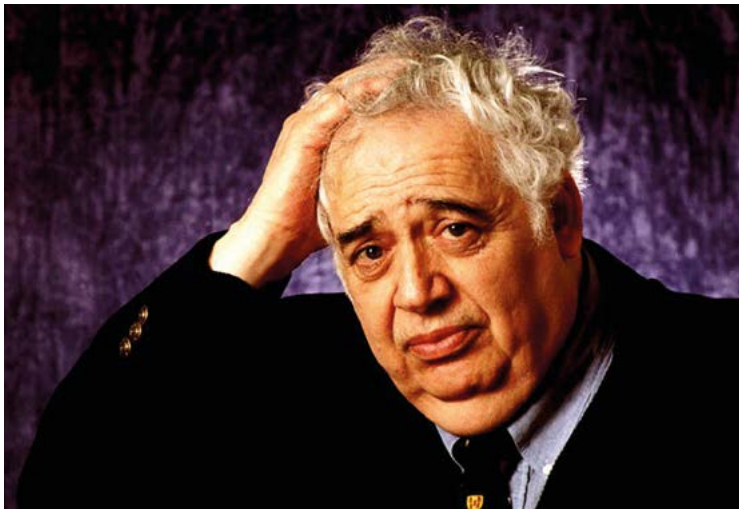
En este punto debemos hacer una aclaración para poder responder a una pregunta que surge por el simple juego de fechas. Si Gabirol vive en la primera mitad del siglo XI y La Cábala surge a partir de 1200, es decir, siglo XIII, en la Provenza, el Languedoc y más tarde en España ¿cómo puede afirmarse que Ibn Gabirol fuese de alguna manera un cabalista? No, en sentido estricto, pero sí en tanto atendamos a la tesis defendida por Gershom Scholem, el gran estudioso de la Cábala y la mística judía. Para él, lo que ocurre a partir de 1200 es que los conocimientos cabalísticos, en tanto místicos, cristalizan en una realidad escrita, mas siendo lo cierto que ese conocimiento místico no vivió al margen de la tradición anterior sino que ya estaba en el judaísmo farisaico y rabínico en la época en que éste se estaba constituyendo; en resumen, una tradición mística, una tradición secreta, la había ya mucho antes de 1200. En ese sentido sí puede afirmarse que Ibn Gabirol está instalado en la tradición cabalística, lo que es de gran importancia reseñar, por cuanto solo desde la visión simbólica del mundo es como podremos acceder a abordar la filosofía de nuestro autor.

GERSHOM SCHOLEM

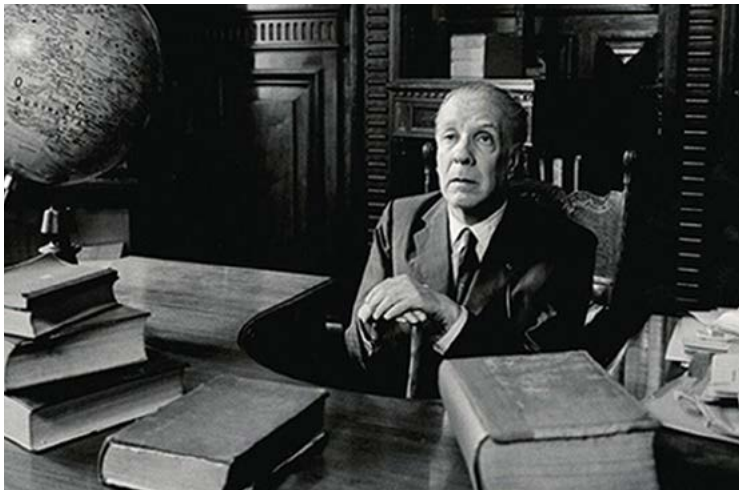
Gershom Scholem (Berlín 1887 / Jerusalén 1982) lo dice con total claridad en una entrevista que le hiciera Jorg Drews, afirmaba que *lo que señala a los cabalistas como un fenómeno especial de la historia del pueblo judío y del judaísmo es la concepción simbólica del mundo, la concepción del judaísmo como un cuerpo simbólico en el que algo inefable se vuelve visible, a saber: la totalidad del mundo, la totalidad de la revelación divina en el mundo. Los cabalistas intentaron describir su mundo de tal manera que reflejara, por así decir, el proceso vital de Dios, un proceso de revelación en el que Dios se revela al mundo. Y este proceso, que transcurre en Dios mismo, se refleja, a su vez, en la creación.*[7]

Pero esta concepción simbólica del mundo es extensible a otras tradiciones místicas y ese sustrato común nos obliga a fijar una verdad incontestable: el conocimiento místico no es transmisible porque no es un saber de ciencia, sino de experiencia. Jürgen Habermas escribió que la paradoja de la verdad mística es que *puede ser conocida, pero no puede ser transmitida, y precisamente eso en la que resulta transmisible, ya no la contiene.*[8]

Por eso Scholem dijo en casi secreta ocasión y esbozando una suave y misteriosa sonrisa:



HAROLD BLOOM



JORGE LUIS BORGES

Los cabalistas sabían algo que nosotros ignoramos... Quedémonos con esta afirmación, porque nuestro autor, muchas veces en cuanto poeta y otras tantas en cuanto filósofo, no abandonó la posición del místico con lo que conlleva de deseo abarcador del Todo, de la Gran Unidad y, al tiempo, sufriendo la insuficiencia del lenguaje del que se adentra en la mística, que tiene la osadía de querer hablar de lo que no se puede hablar. No tiene otro instrumento que el lenguaje para decir lo que por el lenguaje no puede ser dicho. Ese es el drama y la grandeza del decir místico y de ahí su afán de llevar las palabras al límite de donde no pueden ser dichas, intentando así penetrar el más grande silencio.

Mas dejemos por ahora la vía mística de conocimiento y vayamos de nuevo al panorama de las ideas que habíamos comenzado a desarrollar en este apartado de nuestra exposición. La filosofía de Gabirol se dice que está impregnada de neoplatonismo. Para Ferrater Mora, el neoplatonismo atraviesa como una constante la historia del pensamiento de Occidente. Y *se halla preformado en la antigua Academia platónica cuando Espeusipo o Jenócrates funden la idea del Bien con la idea pitagórica de lo Uno, o bien subordinan la primera a la segunda. Esta subordinación... consiste en la atribución a lo Uno de la suprema perfección y realidad, y en la derivación de todo lo existente a partir de esta unidad originaria.*[9]

Define dos conceptos, hipóstasis y emanación, sobre los que hablaremos seguidamente.

Harold Bloom en su breve, pero escasamente prescindible, *La Cábala y la Crítica,* afirma que *el neoplatonismo fue esencialmente la filosofía de un solo hombre, el egipcio-helénico Plotino (205-270 d.c.), (quien) trató de vindicar tres realidades místicas y trascendentes que él llamaba* HIPÓSTASIS: *lo Uno o el Bien, la Inteligencia y el Alma. Bajo estas* hipóstasis *se encontraba el mundo de la naturaleza, incluyendo los cuerpos humanos. Para salvar el abismo entre el Bien unificado y un universo de la división y del mal, Plotino elaboró un extraordinario tropo o figura de dicción: LA EMANACIÓN.*

La plenitud de lo Uno era tan grande que su amor, su luz, su gloria desbordaron y, sin que lo uno en sí mismo mermara en modo alguno, bajó su Gloria primero al reino de la Inteligencia (de las ideas platónicas o de las formas ideales), luego a una región del alma (incluyendo cada una de nuestras almas) y finalmente al cuerpo de la naturaleza. En este nivel inferior, el mal existe, pero solo en virtud de su distancia con respecto al Bien... Plotino sostenía que, por una disciplina intelectual, podemos retornar a lo Uno, incluso en esta vida.[10]

Ya hemos referido anteriormente que, junto al neoplatonismo, Ibn Gabirol se mueve también en el terreno del gnosticismo. Éste significa en griego, conocimiento y en definición del ya citado Ferrater Mora es *la doctrina según la cual es posible conocer alguna realidad en sí, última y absoluta.../... en general, el gnosticismo puede ser considerado como uno de los intentos de* salvación por el saber *que abundaron tan pronto se abandonó la vía estrictamente intelectual.*[11]

Hans Jonas, en *La religión gnóstica* (citado por Bloom) compara el gnosticismo con el nihilismo y el existencialismo y lo define como *una religión de salvación, dualística y trascendente*. Dualística en cuanto da lugar a la polarización Dios / creación, alma / cuerpo, espíritu / materia y trascendente, en tanto Dios y la salvación son transmundanos.

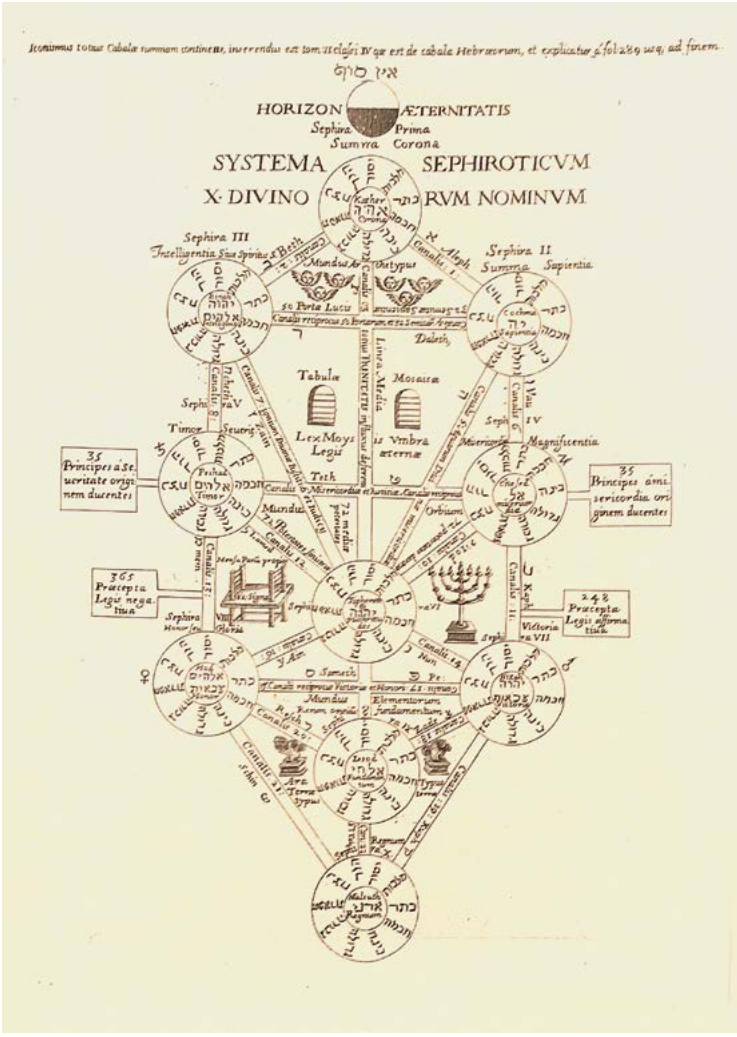
Concluiremos esta mirada hacia el paisaje de las ideas en que se instala la figura de Ibn Gabirol, haciendo una alusión a los sefirot, también llamados por algunos los sefirotas. Este concepto, que acabaría constituyendo uno de los ejes centrales de la Cábala, es definido por el gran estudioso tan citado Gershom Scholem en su magna obra *La Cábala y su simbolismo*, como *la esfera de las emanaciones divinas en las cuales se despliega la fuerza creadora de Dios ... un proceso en el que se despliega el lenguaje divino... (por cuanto) el Dios que se manifiesta es el Dios que se expresa*[12]. Esta concepción llevada a sus últimos extremos, conduce a que en la llamada *Biblia cabalística (Libro del Zohar),* se pueda afirmar respecto de las sefirotas que *Él es Ellas y Ellas son Él;* o, lo que es lo mismo, Dios y el lenguaje son una y la misma cosa.

Permítanme aquí una digresión que, creo, es tan solo aparente. Es a partir de esa identidad entre Dios y el lenguaje (emanación, pues, de ida y vuelta) como podemos acercarnos , en toda su hondura y plenitud de sentido, al poema que Borges dedica al filósofo Spinoza mientras, tallando cristales, va conformando su magna obra la *Ética, more geométrico demonstratae*. Dice así:

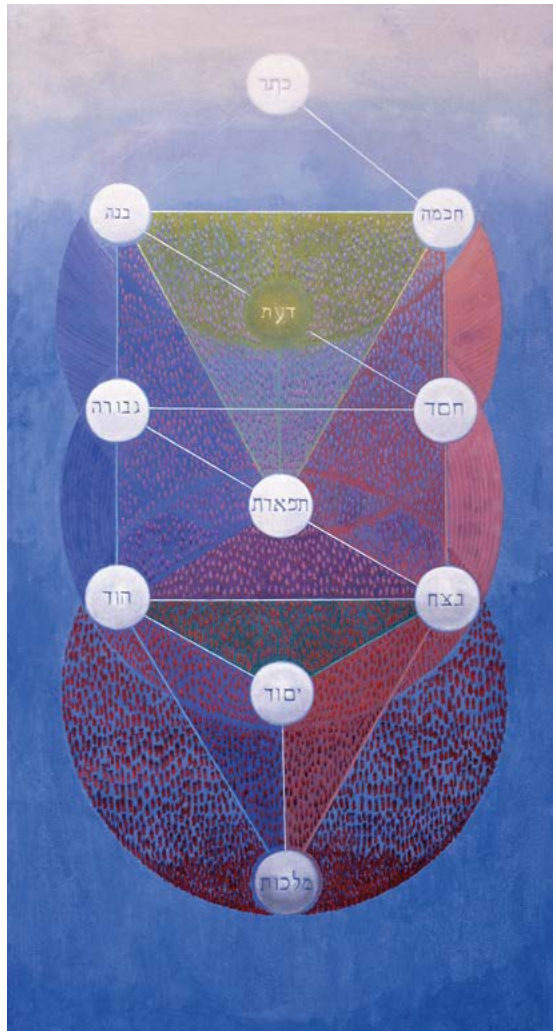
BARUCH SPINOZA

Bruma de oro, el Occidente alumbra
La ventana. El asiduo manuscrito
Aguarda, ya cargado de infinito.
Alguien construye a Dios en la penumbra.
Un hombre engendra a Dios. Es un judío
De tristes ojos y de piel cetrina;
Lo lleva el tiempo como lleva el río
Una hoja en el agua que declina.
No importa. El hechicero insiste y labra
A Dios con geometría delicada;
Desde su enfermedad, desde su nada,
Sigue erigiendo a Dios con la palabra.
El más pródigo amor le fue otorgado,
El amor que no espera ser amado.[13]

En cierto modo podría decirse que el propio Spinoza (1632/1677) es heredero de Ibn Gabirol. Y aunque la teoría de la universalidad de la materia de éste y su concepto del mundo como emanación de Dios, no llega a desembo-



ÁRBOL SEFIRÓTICO, QUE APARECE EN *OEDIPUS AEGYPTIACUS* (1652), REPRODUCIDA EN *ITINERARIO DEL ÉXTASIS O LAS IMÁGENES DE UN SABER UNIVERSAL*, DE IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO



ÁRBOL SEFIRÓTICO, OBRA DE DANIEL QUINTERO

car en una concepción inmanentista, pues conserva la trascendencia divina, sí será —en buena parte— fundamento para el concepto de sustancia en Spinoza.

Veamos dos representaciones de los sefirot o sefirotas. La primera corresponde a un grabado de Athanasius Kircher, aparecido en el *Oedipus aegyptiacus (1652),* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y que se reproduce en la extraordinaria obra de Ignacio Gómez de Liaño *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Una de las excelsas (y digo bien) publicaciones de la Editorial Siruela.

Y que Gómez de Liaño glosa con las siguientes palabras: *ARBOL SEFIRÓTICO. Según Kircher, toda la antigua sabiduría de los judíos la recibieron de Egipto, a través de Moisés. El Árbol de los sefirotas constituye el principal símbolo metafísico de los cabalistas. Lo forman diez arquetipo invariables que se enlazan entre sí mediante 22 conexiones que se corresponden con las veintidós letras del alfabeto hebreo. Dado que el Árbol es una diagrama de máxima universalidad, sirve como llave que abre las potencialidades de todo los niveles del Universo. Cada sefirota es un microcosmos en el que se refleja el todo; de ahí que en torno a cada círculo se lean los nombres hebreos de todos los demás. Desde un punto de vista cosmológico , los siete sefirotas inferiores son los siete planetas de los caldeos, en tanto que la tríada superior significa, según Kircher, la esfera de las estrellas fijas, el* primum mobile *y el empíreo. Se corresponden también con los diez nombres de Dios, los diez arcángeles, los nueve órdenes angélicos más las almas de los hombre y la constitución humana.*[14]

Y es muy oportuno mostrar aquí un cuadro de Daniel Quintero y en el que el pintor ha ejecutado su versión del árbol sefirótico. Es mucho más esquematizado que el anterior, pero esa condensación de la imagen no impide que puedan apreciarse con claridad los elementos primordiales de este importante símbolo de la Cábala.

SU OBRA

En la obra de Ibn Gabirol se hace necesario distinguir entre la filosofía, la moral y la poesía (y dentro de ésta la religiosa o sagrada de la secular). En todas ellas destacó nuestro autor, aunque cada una siguió muy distinta suerte. La bruma que ha envuelto buena parte de su vida, envuelve también su propia obra.

En el campo de la filosofía nuestro autor es creador de una obra singular, de inspiración neoplatónica que, en español, titularíamos *La fuente de la vida* (otros prefieren traducirla como *El manantial de la vida* y quizá ello sea más acertado, en tanto del manantial «mana» originalmente y, desde lo profundo y lo desconocido, el agua). La obra fue escrita originariamente en árabe, que era la lengua que a la sazón utilizaban con frecuencia los autores judíos residentes en países islámicos. Se tituló en origen *Yanbu àl-Hayya* y fue resumida al hebreo por Sem Tob ibn Falaquera (siglo XIII) con el título de *Méqor Hayyim,* siendo posteriormente traducida al latín, con el título de *Fons Vitae* por Juan Hispano y Domingo Gundisalvo.

Esta obra no contiene una relación directa con el judaísmo y quizá esa fuera la causa de que, con el tiempo, se despertara contra ella una gran oposición y comenzase a ser rechazada en los círculos de pensamiento judío. Mas la rueda de los días y las distintas edades que el hombre atraviesa hicieron que el nombre de nuestro autor se fuera deformando hasta ser nombrado como Avencebrón, Avicebrón o Avicebrol, siendo tomado por un filósofo musulmán (o incluso cristiano) y así fue aceptado por la escolástica cristiana. Como escribe Dan Pagis: *Las opiniones de Avencebrón sobre la esencia de los ángeles, la materia y la forma y su teoría de la voluntad fueron objeto de discusión entre dominicos y franciscanos por parte de los grandes teólogos, entre ellos Guillaume d'Aubrain, san Alberto Magno y santo Tomás de Aquino... /...*[15] pero su influencia en el pensamiento cristiano fue cayendo en el olvido, hasta que, siglos después, en 1845 Salomón Munk desvela, sirviéndose para ello del resumen hebreo *Meqor Hayyim,* que Avencebrón era el mismo Ibn Gabirol. No dos autores, dos personas distintas, sino un mismo autor con varios nombres, según la tradición que, en cada momento, lo tratara.

Ortega Muñoz, en su obra ya citada, ha escrito que *se encuentra en Avicebron una lograda síntesis entre Platón, Aristóteles, Séneca y Plotino, expresa con una sensibilidad poética extraordinaria, y un original sistema metafísico que nos recuerda la filosofía tantos años posterior de Hegel. Como afirma Valera, «cualquiera vería en su obra la de un digno precursor de Hegel, si no hubiese algo en el filósofo malagueño que va más allá de Hegel, que profetiza una filosofía del porvenir, a saber la tentativa de reunir y concordar principios hegelianos con la idea de un Dios personal y todopoderoso, cuya voluntad es la causa efectiva de los seres». Se encuentra Avicebrón* —dice Ortega Muñoz— *más acá de Hegel, como si su pensamiento (a contrapunto del acontecer histórico) se hubiera desarrollado a partir de Hegel mismo como un intento de conciliar la filosofía hegeliana con el teísmo judío.*[16]

Utiliza el mismo Ortega Muñoz una larga cita de Gabirol, que nos instala en el punto nuclear de la *Fons Vita* y que se constituye como la clave de arco del pensamiento vital de nuestro autor, dice así*: ¿Quieres descubrir los principios absolutos, ser uno con ellos y dominarlos mentalmente? Pues eleva tu pensar al último objeto de todo pensar; límpiate y purifícate de la impureza de lo sensible, libérate de la prisión de la naturaleza y con toda la energía de tu mente penetra en la verdad de la sustancia y compréndela encerrando, envolviendo todo el universo exterior en un rincón de tu alma. Entonces conocerás la pequeñez de lo empírico y lo sensible con relación a la grandeza y elevación de la idea, y verás*

las existencias espirituales como si las tuvieses delante de tus ojos y abarcadas en tu mano, y te reconocerás como ser semejante a ellas, y todo lo corpóreo nadará en la inmensidad del espíritu, como la nave en el mar y el pájaro en el aire ... /... Por encima del mundo de los cuerpos está la potencia activa y ciega que se llama naturaleza; por encima de la naturaleza está el espíritu, fuerza general que le anima, compenetrándola; y comprendiendo naturaleza y espíritu está la inteligencia.[17]

Mas para Avicebrón la primera causa es la voluntad y por ello —sigo citando a Ortega Muñoz— su metafísica *se nos muestra como un estudio que se centra en la fuente primera de lo real, que es la Voluntad divina como hipóstasis fundamentadora de todo lo que nos es dado, de aquí que podamos llamar con toda razón a la filosofía de Avicebrón como una metafísica de la voluntad.*[18]

Hace seguidamente el profesor Ortega una afirmación que me parece nos abre una perspectiva de visión realmente admirable, justificando el que Ibn Gabirol haya sido considerado como el creador de una filosofía de la concordia. Dice Ortega Muñoz que: *Consecuentemente con sus planteamientos Gabirol intenta construir una metafísica válida para las tres culturas, una filosofía dialogante.* Pues, realmente, no vivió en una sociedad de tres culturas, sino en una cultura que comprendía tres diferentes versiones religiosas. Entender que esa unidad en la diversidad existió realmente, aceptarlo, es lo único que nos coloca en la posición de comprensión que la obra de Avicebrón exige.

Pasemos ahora, con la brevedad a que ya este ya largo texto nos obliga, a referirnos a la obra poética de nuestro autor. Una doble vertiente tiene la poesía de Gabirol, la religiosa y sagrada y la secular; ésta de amplísimo registro y que va desde el poema satírico (en ocasiones auténticos latigazos verbales), hasta poemas báquicos, de amor, de consejos morales, etcétera. Cada vez es más celebrada y considerada esta faceta de su poesía, multiplicándose las traducciones y los estudios.

Pero es en la poesía religiosa donde Gabirol alcanza el más alto grado de su literatura. El *Keter Malkut* (aún hoy sigue vivo en muchas sinagogas, hemos dicho) es uno de los grandes textos poético-religiosos de la cultura judía. Al contrario de lo ocurrido con su filosofía que, como hemos visto, es olvidada cuando no discutida por la tradición judía, dándose el caso de que acaba convertido en un autor adscrito a la tradición musulmana o, más lejanamente, a la cristiana, antes que a la suya propia. ¡Ay las dificultades de la concordia!

Keter Malkut es un libro que contiene una cosmovisión que necesariamente deviene en teología. Y no puede ser de otra manera si, como dice el propio Ibn Gabirol refiriéndose a la trascendencia absoluta de Dios, que se sitúa por encima de toda realidad y de todo conocimiento, *allí está el misterio y el último fundamento. Hasta allí llega el entendimiento y allí se detiene sin alcanzarlo,* porque *sólo Dios, que las ha creado (todas las cosas) es la causa del ser, pues la causa eficiente está fuera de la esencia de lo causado.*

Dios pues trascendente, Uno, y en su unidad, simplicísimo, de infinitos atributos en su aseidad pero de quien, realmente, nada se puede predicar sin ser visión mermada; por oposición, el mundo es el reino de lo plural. En el parágrafo tercero de la obra escribe: *Tu existes, y antes que el tiempo existiera, eras. Tu existes, mas tu misterio es impenetrable y ¿quién podría comprenderlo? Infinitamente profundo, ¿quién podría alcanzarlo?*[19]

CONCLUSIÓN

No es usual que un país, una sociedad, pueda celebrar el milenario de algunas de sus personas ilustres. Y sucede así porque son muy pocos los pueblos que alcanzan esa duración en el tiempo. No nos referimos a la organización jurídico /política de una sociedad, sino que hablamos de un conjunto humano que haya vivido con sentido de pertenencia a un lugar y, lo que es más importante, a una tradición y a un lenguaje, no como establecedor de diferencias, sino como generador de una casa común.

El mundo judío, su pensamiento, es parte constitutiva de Occidente, que no puede entenderse sin esa parte de él. Permítanme les exponga el fruto de una reflexión personal. Hace años, saliendo del puerto de El Pireo, para adentrarnos en el mar de Grecia y yendo colocado en la proa del pequeño barco en que viajábamos, tuvimos casi enfrente la presencia del cabo Sunion y sobre él los imponentes restos del templo de Poseidón. En ese instante pensé que Occidente era imposible sin ese paisaje, esos templos, esos dioses y ese pensamiento. Años después me encontré frente al Muro del Templo (que nosotros llamamos de las lamentaciones) y al fondo, se dibujaba la línea de Jerusalén. Recordé la visión del templo griego y pensé que, ciertamente, éste nos determinaba pero que sin Jerusalén, sin el pensamiento judío, Occidente no estaba completo. Así lo creo firmemente. Atenas y Jerusalén. Porque Occidente es razón lógica (del *logos),* pero también es razón anamnética (de la memoria, la esperanza, la compasión y el consuelo). En determinados momentos del pasado siglo en Occidente se amputó una de las partes de ese pensamiento dual y las consecuencias fueron terribles y están en el recuerdo de todos. No debemos olvidar la afirmación de Hanna Arendt al decir que *el judaísmo es la tradición oculta de Occidente.* Oculta, sí, pero real y que nunca debemos olvidar, ni relegar.

Un filósofo judío de la mitad del siglo XX, Franz Rosenzweig, autor de *La Estrella de la Redención*[20] un libro imprescindible para conocer esta tradición en los días de nuestra modernidad, escribió que *el lenguaje es más que la sangre*. Esa rotunda afirmación genera en nosotros un deber ineludible, profundizar en la palabra, aceptar que nos constituye y que en su seno se alumbra la idea del mundo y, con ello, la de Dios.

De ahí deviene la importancia real, tangible, de la figura de Ibn Gabirol y de su obra en nuestros días. Más allá de la piedras, ya derruidas, de su tiempo, permanecen las palabras, los pensamientos y poemas de ese hombre con

ARRIBA: TEMPLO DE POSEIDÓN, SOBRE EL CABO SUNION
ABAJO: MURO DEL TEMPLO O DE LAS LAMENTACIONES

quien la naturaleza no fue pródiga en lo externo, pero al que dio máxima hondura en el decir y que fue capaz de llevar a las palabras de su mano para alabar a Dios, para intentar penetrar en su esencia, para desesperar de su incapacidad para aprehenderlo o para, con un solo verso, denostar a los fatuos, los moralmente incapaces, los creídos de sí y defender a los humildes.

Cuenta la leyenda que Ibn Gabirol, en Valencia, no murió de muerte natural sino asesinado y que quien le diera muerte lo enterró debajo de una higuera que, al poco tiempo, comenzó a florecer con una fuerza inusitada, dando unos frutos de extraordinario dulzor. A pocos metros de donde se halla la escultura de Gabirol en Málaga, en la trasera del Museo Picasso, hay una recoleta plaza y en su centro una higuera de una fuerza y belleza singular. Mu-

HIGUERA QUE SE HALLA EN LA PLAZA DEL MISMO NOMBRE, TRASERA DEL MUSEO PICASSO, EN MÁLAGA

chas veces me he preguntado si es que el destino de Gabirol y su memoria, no estarán ligados a ese árbol tan nuestro, que crece en el secano, pero que da unos frutos que maduran dulces como la miel, al igual que muchos de los versos de nuestro autor.

Sí, definitivamente, Málaga una ciudad del Occidente mediterráneo, trimilenaria y cosmopolita, en justa correspondencia, honra hoy a un hijo universal, que a su vez honró nuestro pensamiento y nuestra filosofía y que elevó nuestra poesía a lo más alto. Te recordamos, hoy y por siempre, Salomón Ben Yehudah ibn Gabirol, Sulayman ibn Yahya ibn Yabirul, Avicebrón, al Malaqui. •

NOTAS

1 Dan Pagis, *Selomo Ibn Gabirol,* Ediciones Alfaguara, Selección, Traducción y Notas de Elena Romero, Prólogo de Dan Pagis. Madrid, 1978. Pp. XVIII / XIX.

2 Yirmiyahu Yovel, *Spinoza, el marrano de la razón*. Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1995. Pp. 21/22.

3 Salomón Ibn Gabirol, *Keter - Malkut, La Corona-El Reino.* Edición preparada por Chantal Maillard. Biblioteca Popular Malagueña, Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Málaga. Málaga, 1983.

4 Ibidem. 1). Pp. 37/41.

5 Ibidem. 1). P. 193.

6 Juan Fernando Ortega Muñoz, *Ibn Gabirol. Filósofo y poeta malagueño.* UMA Editorial (Universidad de Málaga). Málaga. 2020.

7 *...todo es cábala.* Gershom Scholem. Diálogo como Jorge Drews, seguido de *Diez tesis ahistóricas sobre la Cábala.* Mínima Trotta. Madrid 2001.

8 Jürgen Habermas. *Rastrear en la Historia lo otro de la Historia , sobre el Shabbetay zwi de Gershom Scholem,* en *Israel o Atenas. Ensayo sobre religión, teología y racionalidad.* Edición de Eduardo Mendieta. Mínima Trotta. Madrid, 2011. P. 174.

9 José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía.* Alianza Editorial. Madrid. 1984. P. 2337.

10 Harold Bloom. *La Cábala y la Crítica.* Monte Ávila Editores. Caracas, 1992. Pp. 18, 19.

11 Ibidem. 9). P. 1356.

12 Gershom Scholem. *La Cábala y su simbolismo.* Siglo XXI Editores. 5ª edición en español. México D.F. P. 38.

13 Jorge Luís Borges. *Obra poética 1923 / 1976*. Alianza Tres / Emecé Editores. Buenos Aires. Madrid. 1979. P. 498.

14 Ignacio Gómez de Liaño. *Athanasius Kircher. Itinerario del Éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Ediciones Siruela. Madrid 1985/2001.

15 Ibidem. 1). P. 26.

16 Ibidem. 6). Pp. 10, 11.

17 Ibidem. 6). P. 25.

18 Ibidem. 6). P. 26.

19 Ibidem. 3). P. 128.

20 Franz Rosenzweig. *La estrella de la Redención*. Ediciones Sígueme. Salamanca 1.997.

EL IMPACTO MEDIÁTICO Y ACADÉMICO EN ESPAÑA Y AMÉRICA DEL HALLAZGO DEL CRISTO DE MENA EN 1883

Elías de Mateo Avilés

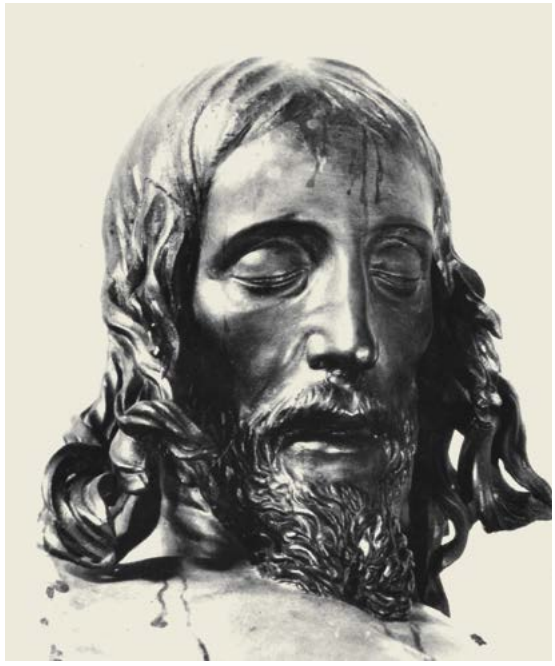
UN ACONTECIMIENTO DECISIVO

El 13 de marzo de 1883 el diario *El Avisador Malagueño* daba cuenta a sus lectores de un acontecimiento decisivo para la entonces joven y humilde Hermandad de Ntro. P. Jesús de la Buena Muerte y Ánimas que había sido fundada en 1862 en la parroquia de Santo Domingo. A través de una larga carta anónima, el periódico se hacía eco del descubrimiento de un interesante Crucificado «de talla de cedro, de más del tamaño natural». Dicha imagen se encontraba situada en el ático del retablo mayor de dicha iglesia. La altura y la suciedad que la cubría impedía apreciar con detalle sus características formales y su calidad artística. Al bajarse la imagen, los cofrades de la Buena Muerte convencieron al entonces párroco, padre Federico González que les permitiese cambiar su Crucificado titular, de escaso mérito artístico, por el Cristo recuperado. Este, pese a su regular estado de conservación, llena la policromía de suciedad y polvo y faltarle dos dedos de una mano y uno en la otra, así como algún otro daño menor parecía de gran calidad.

Una vez convencido el párroco, la imagen «fue llevada al taller del reputado escultor, señor Gutiérrez de León, contentos los hermanos de la belleza de la escultura adquirida, pero sin pensar, ni por asomo, en la sorpresa que les aguardaba. Con efecto; esta empezó a manifestarse al ver lo que se reflejaba en el semblante del inteligente artista; pero cuando llegó a su colmo fue en el momento en que el escultor, después de un breve examen aseguró que la escultura era obra del purísimo buril del artista del siglo XVII (Pedro de Mena)»[1].

Aquel descubrimiento que probablemente tuvo lugar en enero de 1883 produjo un gran impacto en los ambientes culturales, religiosos y cofrades de Málaga. Se solicitó la opinión del jesuita Juan Moga, acreditado erudito e investigador sobre arte e historia. También en un detallado informe sobre los criterios de restauración

EN ENERO DE 1883 EL CRISTO DE MENA FUE BAJADO DEL ÁTICO DEL RETABLO MAYOR DE SANTO DOMINGO



a seguir que emitió la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Y como culminación, el Viernes Santo, 23 de marzo, tuvo lugar la primera estación de penitencia que se llevaba a cabo con la imagen ya restaurada que todo el mundo conocería desde entonces, como el Cristo de Mena[2].

Solo cuando fueron pasando los años, cuando Ricardo de Orueta valoró en su famoso estudio sobre Mena de 1914 a este escultor, no como un discípulo destacado de Alonso Cano, sino como uno de los más excelsos imagineros que había dado el arte español de todos los tiempos, comenzó a considerarse al Cristo de la Buena Muerte de Pedro de Mena como el más destacado icono de la Semana Santa de Málaga. Y cuando la talla del Cristo se quemó en los aciagos y trágicos sucesos del 11 y 12 de mayo de 1931, aquella imagen se elevó a la categoría de mito y paradigma, rangos que todavía conserva a principios del siglo XXI.

Pero todavía, en nuestro actual mundo globalizado el Cristo de Mena, felizmente recreado por Francisco Palma Burgos, se ha convertido, también y especialmente en el acto del traslado a su trono procesional en la imagen reconocida por todos e identificativa, sin género de dudas, no solo de la Semana Santa de Málaga, sino de toda España. Con ella abren, cada año, los medios informativos de medio mundo sus crónicas acerca de la celebración en nuestro país de los misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. En este aspecto resultan paradigmáticas, por ejemplo, las portadas de *Stars and Stripes* (Barras y estrellas) la revista de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos (2009) o de la edición digital de *The New York Times* (2012)[3].

LOS PERIÓDICOS ESPAÑOLES RECOGEN LA NOTICIA DEL DESCUBRIMIENTO DEL CRISTO DE MENA EN 1883

El avance imparable de las nuevas tecnologías, han permitido, en los últimos años, que el investigador en el campo de la historia tenga a su disposición en su ordenador personal un inmenso conjunto de fuentes documentales antes inaccesibles en la práctica. Para el mundo contemporáneo, las hemerotecas digitales con buscadores automáticos permiten acceder, con eficacia, seguridad y rapidez a los fondos hemerográficos históricos, tanto españoles como de otros países. En el caso de España destacan, al menos, cuatro grandes iniciativas: la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte, el Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA) de la Biblioteca de Catalunya y la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual de Andalucía. Estas plataformas se complementan con otras menores de carácter provincial y local y con las que han puesto en marcha, de manera independiente, dos de los grandes diarios históricos españoles: *ABC* y *La Vanguardia*[4].

Un gran número de rotativos, incluidos los principales periódicos de Madrid, que ya tenían un ámbito de distribución nacional, recogieron, a los pocos días, la noticia del sorprendente y feliz hallazgo del Cristo de Mena. Así aparece la noticia el día 20 de marzo en el prestigioso matutino de tendencia conservadora *La Correspondencia de España*; en los liberales *El Imparcial* y *La Iberia*; en el republicano *La Discusión*; en el ultraconservador *La Unión* y en el reaccionario e integrista *El Siglo Futuro*. Todos lo recogen prácticamente con el mismo texto: «En Málaga ha tenido lugar, recientemente, un importante descubrimiento. En lo más alto de la Parroquia de Santo Domingo se encontraba un Santo Cristo de madera bastante deteriorado y cubierto de polvo. Tratóse de sustituirle por el que anualmente se saca en procesión, más llamó la atención al descolgarlo la belleza de las formas y lo artísticamente que estaba hecho. Se mandó a un escultor para que lo restaurara, pues le faltaban dos dedos de una mano y uno en la otra, y cuál no sería la sorpresa del artista, que se encontró con una joya del célebre Pedro de Mena y Me-

drano que floreció en el siglo diecisiete. Muchos aficionados han visitado tan notable escultura, habiéndose ofrecido ya por ella 4.000 duros, siendo rechazada la proposición»[5].

De esta forma, el nombre y la existencia del Cristo de Mena debió llegar a todos los rincones del país. Aún no existían ni el teléfono, ni los teletipos ni, por supuesto, internet. Las grandes agencias de noticias extranjeras como Reuter o Havas estaban dando sus primeros pasos, así como la española Agencia de Corresponsales creada por el periodista Nilo María Fabra en 1865. De todas formas, lo que se hacía en muchas redacciones era suscribirse a diarios de otras ciudades, cuyos ejemplares llegaban por correo postal con algunos días de retraso. De ellos extraían y publicaban las noticias e informaciones que consideraban más relevantes o curiosas.

La mayoría de los periódicos de provincias utilizaban el mismo sistema. Así dan cuenta a sus lectores del descubrimiento del que se convertiría en el Crucificado de la Buena Muerte, no solo *La Tribuna* (Granada), sino periódicos de lugares tan lejanos como *El Eco de la Provincia de Gerona; El Áncora Diario católico-popular de las Baleares; Lau Buru*, un diario tradicionalista y fuerista de Pamplona; o *El Semanario Católico* de Alicante. En ellos aparece la noticia entre los días 13 de marzo y el 21 de abril de 1883. La mayoría ofrecen lo que entonces se denominaba una pequeña «gacetilla» similar a la que ofrecieron los diarios madrileños. Tal es el caso de *El Áncora*, *El Defensor de Granada*, *Lau Buru* y *El Eco de la Provincia de Gerona*. Alguno, como *El Semanario Católico*, incluso, sintetiza aún más la noticia: «En Málaga ha sido hallado recientemente un magnífico Crucifijo de talla de cedro de más de tamaño natural, obra del inmortal Pedro de Mena y Medrano. El arte cristiano está de enhorabuena»[6].

De todo lo anterior se deduce que la información sobre el descubrimiento del Cristo de Mena se difundió por toda España entre marzo y junio de 1883. Primero a nivel del gran público, de los lectores de diarios de Madrid y de provincias que llegaban a los domicilios particulares de la burguesía y de las clases medias ilustradas a través de suscripciones y de venta directa. Pero también de los ejemplares que quedaban en los gabinetes de lectura de los casinos y círculos recreativos, ámbitos de sociabilidad característicos de la época. Por supuesto, la mayoría del pueblo humilde, obreros y jornaleros, en buena parte analfabetos, quedó al margen tanto de esta como de otras muchas noticias culturales.

La amplitud del fenómeno de difusión mediática aquí descrito debió, incluso, alcanzar mayores dimensiones ya que hay que tener en cuenta la desaparición de muchas series hemerográficas, sobre todo de los diarios de provincias de entonces, así como que las hemerotecas digitales españolas aún no han digitalizado y recogido en sus buscadores la totalidad de los fondos conservados.

EL MUNDO ACADÉMICO TAMBIÉN SE HIZO ECO DEL DESCUBRIMIENTO. LOS ARTÍCULOS DE MANUEL PÉREZ VILLAMIL EN *LA ILUSTRACIÓN CATÓLICA* Y EN *EL BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

La noticia despertó el interés de un gran arqueólogo e historiador. Ya casi a finales del mes de marzo la revista semanal *La Ilustración Católica* publicaba un extenso artículo firmado por *Nulema*. En él ampliaba la noticia y entraba en detalles de la vida de Mena y su relación con el príncipe Doria para explicar lo magistral de la obra aparecida. Pocos días más tarde *El Áncora*, reproducía el texto firmado por el ya citado *Nulema:*

> «Según nos escriben de Málaga, en la parroquia de Santo Domingo ha sido hallada una joya desconocida del arte cristiano. Qui-

MANUEL PÉREZ-VILLAMIL, ACADÉMICO DE LA HISTORIA, SE HIZO ECO DEL DESCUBRIMIENTO.

sieron sustituir un Crucifijo que se sacaba anualmente en procesión por otro que se hallaba en lo alto del altar mayor. Se procedió a descolgar este, entregándoselo a un escultor para que lo restaurara, por hallarse con varios desperfectos. El artista, después de reconocerlo y de admirar la belleza de sus formas, se encontró con que era obra de Pedro de Mena y Medrano, célebre escultor que floreció a fines del siglo XVII, discípulo predilecto de Alonso Cano, el último de los famosos escultores de la buena época, que pudo preservarse, aunque no siempre, del contagio del mal gusto que invadió España a fines de aquel siglo, con imitación de los malos originales flamencos y boloñeses (sic). Pedro de Mena murió en Málaga en 1693 (sic), y aunque no consta en su biografía, que nosotros sepamos, la existencia de este Crucifijo, no obstante, admitimos la autenticidad, y desde luego afirmamos que siendo suyo será obra notabilísima, y acaso de las mejores que salieran de sus manos. Nos fundamos para emitir este juicio *a priori* en una circunstancia de su vida que refieren todos sus biógrafos. El príncipe Doria le encargó un Crucifijo para llevarlo a Génova, y el escultor, comprendiendo que en aquel país su obra había de ser juzgada por grandes artistas, se dedicó a estudiar la obra con especial entusiasmo, no perdonando vigilias en el estudio del natural de la anatomía, etc., ni menos aún en la ejecución que fue atenta y esmeradísima. Tan satisfecho quedó Mena de su obra, que admirándola él mismo con sencilla ingenuidad dijo, que no había hecho cosa igual en su vida. El príncipe la enseñó con orgullo a los mejores artistas de Italia, y envió al escultor español, con un valioso regalo, una carta encomiástica, que hubiera envanecido a los primeros maestros de Europa. Ahora bien, el autor del Crucifijo del príncipe Doría, es de suponer que no echaría en olvido sus estudios, ni hallaría torpe el cincel al ejecutar el Crucifijo de Santo Domingo de Málaga»[7].

Bajo el seudónimo de *Nulema* se ocultaba la prestigiosa personalidad del historiador, arqueólogo y periodista Manuel Pérez-Villamil García (1849-1917). Miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, licenciado en Filosofía y Letras y en Derecho, miembro numerario de la Real Academia de la Historia. Este sabio, dedicó buena parte de su labor investigadora a los bronces visigodos existentes en el Museo Arqueológico Nacional donde trabajó hasta su jubilación. Su labor periodística la desarrolló bajo el ya citado seudónimo de *Nulema* y se concretó en la divulgación del arte y de la arqueología cristiana de España. Fundó y dirigió la revista *La Ilustración*

Católica y colaboró en otros periódicos y publicaciones como la *Revista Católica de España*, *El Siglo Futuro*, *La Defensa de la Sociedad*, *La Ciencia Cristiana*, *La Época*, *La Lectura Dominical*, *El Grano de Arena*, el *Boletín de la Real Academia de la Historia* y la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. De ideología conservadora, defensor de la Iglesia, militó en el partido Unión Católica de Alejandro Pidal desde 1881, integrándose posteriormente en el Partido Conservador de Cánovas. Como católico militante, desempeñó el cargo de secretario del XXII Congreso Eucarístico Internacional. En 1892 el Gobierno le encargó un catálogo general de los monumentos artísticos e históricos de España[8].

El descubrimiento del Cristo de Mena suscitó la atención de una de las más prestigiosas personalidades en el ámbito de la arqueología y de la historia del arte de aquellos años. Todavía se consideraba a Mena tan sólo como el mejor discípulo de Alonso Cano. Incluso una persona tan bien informada como Manuel Pérez-Villamil facilita 1693 como fecha del fallecimiento del escultor, y no 1688.

Basándose en la clásica obra de Antonio Palomino, el prestigioso erudito decimonónico cita el famoso *Cristo de la Agonía*, encargado al escultor por el Príncipe Doria. Todavía faltaban algunos años para que Ricardo de Orueta escribiese la primera gran monografía sobre el autor de la sillería del coro de la Catedral de Málaga y sobre la Magdalena Penitente. Pero estaba claro que, para el mundo de la erudición histórico artística de finales del siglo XIX, el descubrimiento del que se conocería como Cristo de Mena no ofrecía duda sobre la autenticidad del mismo. Tampoco sobre la genialidad de la obra. Pedro de Mena comenzaba a situarse en un primer plano tanto por su excelencia como escultor e imaginero como en lo que respecta al interés por profundizar en el estudio de su vida y de su obra[9].

Asimismo, la noticia del hallazgo mereció ser recogida por el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*. Bajo

BOLETIN

DE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE

SAN FERNANDO.

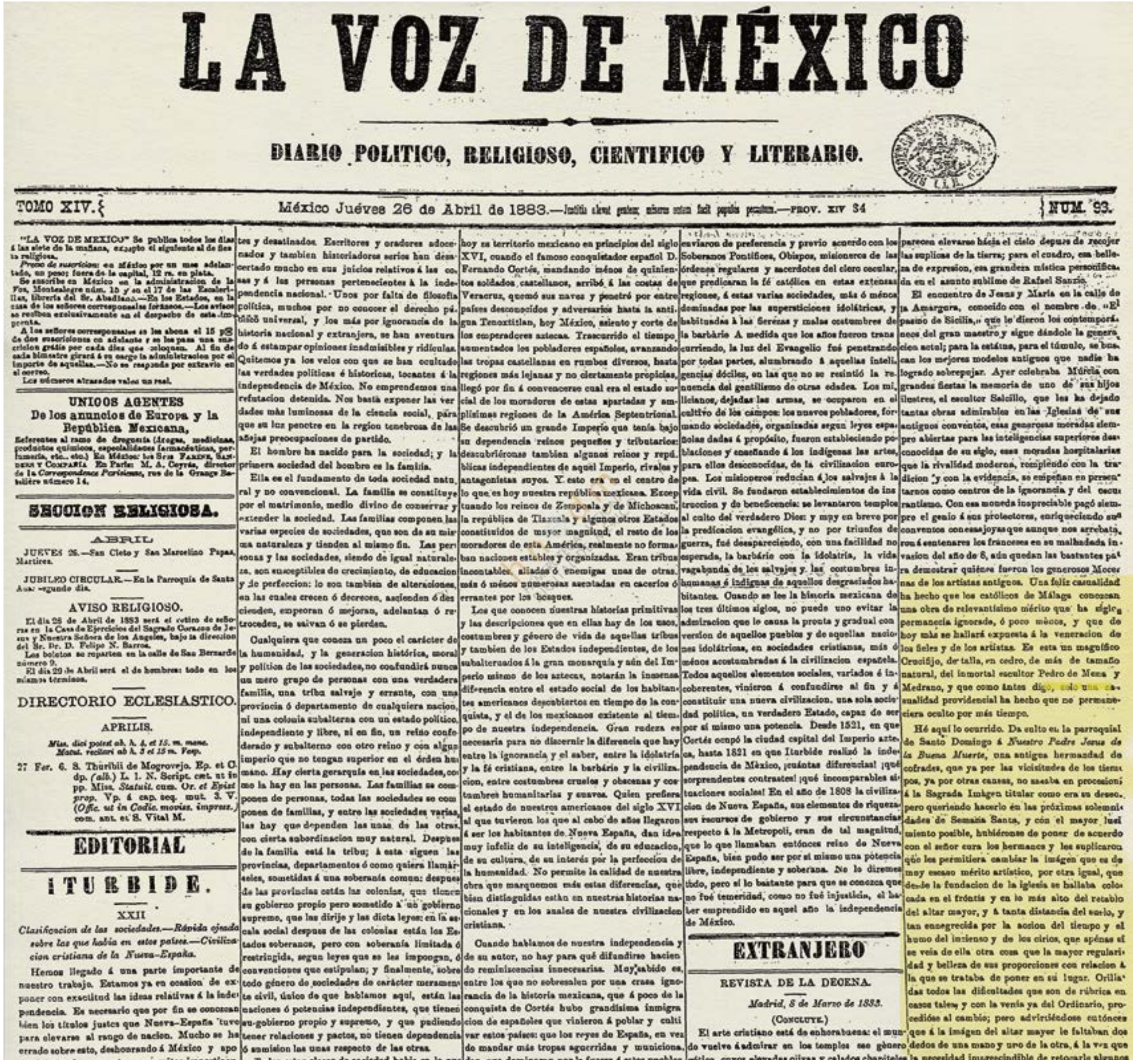
Año III. Madrid: Junio de 1883. Núm. 26.

EN JUNIO DE 1883 EL BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO RECOGIÓ EL HALLAZGO DEL CRISTO DE MENA

el título «Descubrimiento artístico importantísimo», la docta casa comenzaba la reseña del acontecimiento con esta significativa frase: «el arte está de enhorabuena con el hallazgo hecho en Málaga del magnífico crucifijo del inmortal Pedro de Mena y Madrano (sic), obra escultórica de relevante mérito que hacía siglos permanecía ignorada, y que hoy podrán gozar los artistas y los amantes de lo bello».

Más adelante, copiaba textualmente «una carta de Málaga» donde se relataba lo mismo que referían los periódicos que se hicieron eco del hecho. Pero, además añadía: «Noticioso del caso, el dirigente explorador de antigüedades Padre Moga, acudió presuroso al estudio del Sr. León (Gutiérrez de León) y confirmó seguidamente cuanto este anteriormente había expuesto. Hubo entonces largas discusiones sobre si debería o no dársele a la escultura nueva encarnación o proceder, exclusivamente, a su lavado y retoque indispensable, cuya opinión, sostenida principalmente por el Padre Moga, prevaleció al fin con aplausos de muchos artistas y aficionados que concurrieron al acto y concurren diariamente al taller del escultor (...)». La misiva concluía criticando la oferta realizada «por una opulenta familia malagueña de costear otro crucifijo nuevo por valor de cuatro mil duros»[10].

La breve reseña del arqueólogo e historiador Manuel Pérez-Villamil bajo el seudónimo



LA VOZ DE MÉXICO

DIARIO POLITICO, RELIGIOSO, CIENTIFICO Y LITERARIO.

TOMO XIV. México Juéves 26 de Abril de 1883.—PROV. XIV 34 NUM. 93.

"LA VOZ DE MEXICO" Se publica todos los dias á las siete de la mañana, excepto el siguiente al de fiesta religiosa.

Precio de suscricion: en México por un mes adelantado, un peso; fuera de la capital, 12 rs. en plata.

Se suscribe en México en la administracion de la Voz, Montealegre núm. 15 y en el 17 de las Escalerillas, librería del Sr. Abadiano.—En los Estados, en la casa de los señores corresponsales foráneos.—Los avisos se reciben exclusivamente en el despacho de esta imprenta.

A los señores corresponsales se les abona el 15 p℅ de dos suscriciones en adelante y se les pasa una suscricion grátis por cada diez que coloquen. Al fin de cada bimestre girará á su cargo la administracion por el importe de aquellas.—No se responde por extravío en el correo.

Los números atrasados valen un real.

UNICOS AGENTES
De los anuncios de Europa y la República Mexicana,

Referentes al ramo de droguería (drogas, medicinas, productos químicos, especialidades farmacéuticas, perfumería, etc., etc.) En México: los Sres. Fariña, Sanders y Compañía. En París: M. A. Ceyrás, director de la *Correspondance Parisienne*, rue de la Grange Batelière número 14.

SECCION RELIGIOSA.

ABRIL

JUEVES 26.—San Cleto y San Marcelino Papas, Mártires.

JUBILEO CIRCULAR.—En la Parroquia de Santa Ana: segundo dia.

AVISO RELIGIOSO.

El dia 28 de Abril de 1883 será el retiro de señoras en la Casa de Ejercicios del Sagrado Corazon de Jesus y Nuestra Señora de los Angeles, bajo la direccion del Sr. Pr. D. Felipe N. Barros.

Los boletos se reparten en la calle de San Bernardo número 9.

El dia 29 de Abril será el de hombres: todo en los mismos términos.

DIRECTORIO ECLESIASTICO.

APRILIS.

Miss. dici potest ab h. 4. et 15. m. mane. Matut. recitari ab h. 3 et 15 m. Vesp.

27 Fer. 6. S. Thuribii de Mogrovejo. Ep. et C. dp. (*alb.*) L. 1. N. Script. cæt. ut in pp. Miss. *Statuit.* cum. Or. et *Epist. prop.* Vp. á cap. seq. mut. 3. V. (*Offic. ut in Codic. moviss. impress.*) com. ant. et S. Vital M.

EDITORIAL

ITURBIDE.

XXII

Clasificacion de las sociedades.—Rápida ojeada sobre las que habia en estos paises.—Civilizacion cristiana de la Nueva-España.

Hemos llegado á una parte importante de nuestro trabajo. Estamos ya en ocasion de exponer con exactitud las ideas relativas á la independencia. Es necesario que por fin se conozcan bien los títulos justos que Nueva-España tuvo para elevarse al rango de nacion. Mucho se ha errado sobre esto, deshonrando á México y apo[...]tes y desatinados. Escritores y oradores adocenados y tambien historiadores serios han desacertado mucho en sus juicios relativos á las cosas y á las personas pertenecientes á la independencia nacional. Unos por falta de filosofía política, muchos por no conocer el derecho público universal, y los más por ignorancia de la historia nacional y extranjera, se han aventurado á estampar opiniones inadmisibles y ridículas. Quitemos ya los velos con que se han ocultado las verdades políticas é históricas, tocantes á la independencia de México. No emprendemos una refutacion detenida. Nos basta exponer las verdades más luminosas de la ciencia social, para que su luz penetre en la region tenebrosa de las añejas preocupaciones de partido.

El hombre ha nacido para la sociedad; y la primera sociedad del hombre es la familia.

Ella es el fundamento de toda sociedad natural y no convencional. La familia se constituye por el matrimonio, medio divino de conservar y extender la sociedad. Las familias componen las varias especies de sociedades, que son de su misma naturaleza y tienden al mismo fin. Las personas y las sociedades, siendo de igual naturaleza, son susceptibles de crecimiento, de educacion y de perfeccion: lo son tambien de alteraciones, en las cuales crecen ó decrecen, ascienden ó descienden, empeoran ó mejoran, adelantan ó retroceden, se salvan ó se pierden.

Cualquiera que conozca un poco el carácter de la humanidad, y la generacion histórica, moral y política de las sociedades, no confundirá nunca un mero grupo de personas con una verdadera familia, una tribu salvaje y errante, con una provincia ó departamento de cualquiera nacion, ni una colonia subalterna con un estado político, independiente y libre, ni en fin, un reino confederado y subalterno con otro reino y con algun imperio que no tengan superior en el órden humano. Hay cierta gerarquía en las sociedades, como la hay en las personas. Las familias se componen de personas, todas las sociedades se componen de familias, y entre las sociedades varias, las hay que dependen las unas de las otras, con cierta subordinacion muy natural. Despues de la familia está la tribu; á esta siguen las provincias, departamentos ó como quiera llamárseles, sometidas á una soberanía comun: despues de las provincias están las colonias, que tienen su gobierno propio pero sometido á un gobierno supremo, que las dirije y las dicta leyes: en la escala social despues de las colonias están los Estados soberanos, pero con soberanía limitada ó restringida, segun leyes que se les impongan, ó convenciones que estipulan; y finalmente, sobre todo género de sociedades de carácter meramente civil, único de que hablamos aquí, están las naciones ó potencias independientes, que tienen su gobierno propio y supremo, y que pudiendo tener relaciones y pactos, no tienen dependencia ó sumision las unas respecto de las otras.

[...] hoy su territorio mexicano en principios del siglo XVI, cuando el famoso conquistador español D. Fernando Cortés, mandando ménos de quinientos soldados castellanos, arribó á las costas de Veracruz, quemó sus naves y penetró por entre países desconocidos y adversarios hasta la antigua Tenoxtitlan, hoy México, asiento y corte de los emperadores aztecas. Trascurrido el tiempo, aumentados los pobladores españoles, avanzando las tropas castellanas en rumbos diversos, hasta regiones más lejanas y no ciertamente propicias, llegó por fin á convencerse cual era el estado social de los moradores de estas apartadas y amplísimas regiones de la América Septentrional. Se descubrió un grande Imperio que tenía bajo su dependencia reinos pequeños y tributarios: descubriéronse tambien algunos reinos y repúblicas independientes de aquel Imperio, rivales y antagonistas suyos. Y esto era en el centro de lo que es hoy nuestra república mexicana. Exceptuando los reinos de Zempoala y de Michoacan, la república de Tlaxcala y algunos otros Estados constituidos de mayor magnitud, el resto de los moradores de esta América, realmente no formaban naciones estables y organizadas. Eran tribus incontables, aliadas ó enemigas unas de otras, más ó ménos numerosas asentadas en caseríos ó errantes por los bosques.

Los que conocen nuestras historias primitivas y las descripciones que en ellas hay de los usos, costumbres y género de vida de aquellas tribus y tambien de los Estados independientes, de los subalternados á la gran monarquía y aún del Imperio mismo de los aztecas, notarán la inmensa diferencia entre el estado social de los habitantes americanos descubiertos en tiempo de la conquista, y el de los mexicanos existente al tiempo de nuestra independencia. Gran rudeza es necesaria para no discernir la diferencia que hay entre la ignorancia y el saber, entre la idolatría y la fé cristiana, entre la barbárie y la civilizacion, entre costumbres crueles y obscenas y costumbres humanitarias y suaves. Quien prefiera el estado de nuestros americanos del siglo XVI al que tuvieron los que al cabo de años llegaron á ser los habitantes de Nueva España, dan idea muy infeliz de su inteligencia, de su educacion, de su cultura, de su interés por la perfeccion de la humanidad. No permite la calidad de nuestra obra que marquemos más estas diferencias, que bien distinguidas están en nuestras historias nacionales y en los anales de nuestra civilizacion cristiana.

Cuando hablamos de nuestra independencia y de su autor, no hay para qué difundirse haciendo reminiscencias innecesarias. Muy sabido es, entre los que no sobresalen por una crasa ignorancia de la historia mexicana, que á poco de la conquista de Cortés hubo grandísima inmigracion de españoles que vinieron á poblar y cultivar estos países: que los reyes de España, en vez de mandar más tropas aguerridas y municiona[...] enviaron de preferencia y previo acuerdo con los Soberanos Pontífices, Obispos, misioneros de las órdenes regulares y sacerdotes del clero secular, que predicaran la fé católica en estas extensas regiones, á estas varias sociedades, más ó ménos dominadas por las supersticiones idolátricas, y habituadas á las fierezas y malas costumbres de la barbárie. A medida que los años fueron trascurriendo, la luz del Evangelio fué penetrando por todas partes, alumbrando á aquellas inteligencias dóciles, en las que no se resintió la repugnancia del gentilismo de otras edades. Los milicianos, dejadas las armas, se ocuparon en el cultivo de los campos: los nuevos pobladores, formando sociedades, organizadas segun leyes españolas dadas á propósito, fueron estableciendo poblaciones y enseñando á los indígenas las artes, para ellos desconocidas, de la civilizacion europea. Los misioneros reducian á los salvajes á la vida civil. Se fundaron establecimientos de instruccion y de beneficencia: se levantaron templos al culto del verdadero Dios: y muy en breve por la predicacion evangélica, y no por triunfos de guerra, fué desapareciendo, con una facilidad no esperada, la barbárie con la idolatría, la vida vagabunda de los salvajes y las costumbres inhumanas é indignas de aquellos desgraciados habitantes. Cuando se lee la historia mexicana de los tres últimos siglos, no puede uno evitar la admiracion que le causa la pronta y gradual conversion de aquellos pueblos y de aquellas naciones idolátricas, en sociedades cristianas, más ó ménos acostumbradas á la civilizacion española. Todos aquellos elementos sociales, variados é incoherentes, vinieron á confundirse al fin y á constituir una nueva civilizacion, una sola sociedad política, un verdadero Estado, capaz de ser por sí mismo una potencia. Desde 1521, en que Cortés ocupó la ciudad capital del Imperio azteca, hasta 1821 en que Iturbide realizó la independencia de México, ¡cuántas diferencias! ¡qué sorprendentes contrastes! ¡qué incomparables situaciones sociales! En el año de 1808 la civilizacion de Nueva España, sus elementos de riqueza, sus recursos de gobierno y sus circunstancias respecto á la Metropoli, eran de tal magnitud, que lo que llamaban entónces reino de Nueva España, bien pudo ser por sí mismo una potencia libre, independiente y soberana. No lo diremos todo, pero sí lo bastante para que se conozca que no fué temeridad, como no fué injusticia, el haber emprendido en aquel año la independencia de México.

EXTRANJERO

REVISTA DE LA DECENA.

Madrid, 8 de Marzo de 1883.

(CONCLUYE.)

El arte cristiano está de enhorabuena: el mundo vuelve á admirar en los templos ese género [...] parecen elevarse hácia el cielo despues de recojer las súplicas de la tierra; para el cuadro, esa belleza de expresion, esa grandeza mística personificada en el asunto sublime de Rafael Sanzio.

El encuentro de Jesus y María en la calle de la Amargura, conocido con el nombre de «El pasmo de Sicilia,» que le dieron los contemporáneos del gran maestro y sigue dándole la generacion actual; para la estátua, para el túmulo, se buscan los mejores modelos antiguos que nadie ha logrado sobrepujar. Ayer celebraba Múrcia con grandes fiestas la memoria de uno de sus hijos ilustres, el escultor Salcillo, que les ha dejado tantas obras admirables en las Iglesias de sus antiguos conventos, esas generosas moradas siempre abiertas para las inteligencias superiores desconocidas de su siglo, esas moradas hospitalarias que la rivalidad moderna, rompiendo con la tradicion y con la evidencia, se empeñan en presentarnos como centros de la ignorancia y del oscurantismo. Con esa moneda inapreciable pagó siempre el genio á sus protectores, enriqueciendo sus conventos con esas joyas que aunque nos arrebataron á centenares los franceses en su malhadada invasion del año de 8, aún quedan las bastantes para demostrar quiénes fueron los generosos Mecenas de los artistas antiguos. Una feliz casualidad ha hecho que los católicos de Málaga conozcan una obra de relevantísimo mérito que ha siglos permanecía ignorada, ó poco ménos, y que de hoy más se hallará expuesta á la veneracion de los fieles y de los artistas. Es esta un magnífico Crucifijo, de talla, en cedro, de más de tamaño natural, del inmortal escultor Pedro de Mena y Medrano, y que como ántes digo, solo una casualidad providencial ha hecho que no permaneciera oculto por más tiempo.

Hé aquí lo ocurrido. Da culto en la parroquial de Santo Domingo á *Nuestro Padre Jesus de la Buena Muerte*, una antigua hermandad de cofrades, que ya por las vicisitudes de los tiempos, ya por otras causas, no sacaba en procesion á la Sagrada Imágen titular como era su deseo, pero queriendo hacerlo en las próximas solemnidades de Semana Santa, y con el mayor lucimiento posible, habiéronse de poner de acuerdo con el señor cura los hermanos y les suplicaron que les permitiera cambiar la imágen que es de muy escaso mérito artístico, por otra igual, que desde la fundacion de la iglesia se hallaba colocada en el frontis y en lo más alto del retablo del altar mayor, y á tanta distancia del suelo, y tan ennegrecida por la accion del tiempo y el humo del incienso y de los cirios, que apénas si se veia de ella otra cosa que la mayor regularidad y belleza de sus proporciones con relacion á la que se trataba de poner en su lugar. Orilladas todas las dificultades que son de rúbrica en casos tales, y con la venia ya del Ordinario, procedióse al cambio; pero advirtiéndose entónces que á la imágen del altar mayor le faltaban dos dedos de una mano y uno de la otra, á la vez que [...]

LA VOZ DE MÉXICO PUBLICÓ UN EXTENSO REPORTAJE SOBRE EL CRISTO DE MENA, EN ABRIL DE 1883

de *Nulema* publicada en *La Ilustración Católica* y la amplia noticia inserta en las páginas del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* hicieron resonar este hallazgo y su importancia en los ámbitos académicos y universitarios españoles y extranjeros de la década de 1880.

Y LA NOTICIA TAMBIÉN LLEGÓ A AMÉRICA

Todavía más asombroso es que la noticia cruzó el Atlántico y llegó a Hispanoamérica. Pero no en las ya reseñadas ediciones de los diarios citados en las páginas anteriores. Sino formando parte de las páginas de las cabeceras de la prensa editada en el nuevo continente.

El número y la cantidad de fondos periodísticos disponibles en las hemerotecas digitales americanas de habla hispana resultan significativamente inferiores al que existe en España. Pese a ello, Pedro de Mena y su Cristo de Santo Domingo aparece, al menos, en *La Voz de México, diario político, religioso, científico y literario,* editado en la capital azteca entre 1870 y 1885 por la Sociedad Católica. Periódico confesional, portavoz de la Iglesia y de los católicos mejicanos, se hacía eco de la noticia del hallazgo del Crucificado de Mena, de forma extensa y nada menos que en la primera página de su número correspondiente al 26 de abril de 1883.

Recogía textualmente el contenido de la carta publicada en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, solo que, con dos

meses de anticipación, lo que indica que los redactores del periódico mejicano recibieron los detalles de forma rápida y directa. El texto está, además, trufado de consideraciones contra el liberalismo y el anticlericalismo más exaltado, ya que considera al Cristo como «(...) espléndida y magnífica muestra de lo que fue el arte español en aquellos tiempos de *oscurantismo* en que las obras de mérito sobresalientes salían de los talleres con igual abundancia que ahora salen en el campo y en las ciudades secuestradores y socialistas. (...) He aquí, pues, lo que eran y en o que empleaban sus riquezas aquellos frailes que fue necesario exterminar por orden del buen gobierno, sembrando de sal los solares de sus casas para que nunca, jamás, tan mala semilla pudiera volver a brotar!!!»[11].

Con más razón que en el caso de España, no es posible descartar que el descubrimiento del Cristo de Mena quedase también reflejado en otros periódicos mejicanos y de países como Argentina, Chile, Perú o Colombia entre otros, iniciando entonces este icono y esta advocación una proyección mediática global que pervive ampliada y mantenida en el tiempo hasta nuestros días. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 *El Avisador Malagueño*, 13 de marzo de 1883. Sobre este descubrimiento ver: MATEO AVILÉS, Elías de: «El redescubrimiento de Mena en Málaga a fines del siglo XIX.» *Actas del Simposio Internacional sobre Pedro de Mena y su época*. Junta de Andalucía. Málaga, 1990, págs. 87-98. También publicado en *Boletín Informativo de la Pontificia y Real Congregación del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Ánimas*; y MATEO AVILÉS, Elías de: «La Hermandad de Nuestro Padre Jesús Crucificado de la Buena Muerte, Ánimas (1862-1915)», en MATEO AVILÉS, Elías de; MORENA GONZÁLEZ, Antonio de la; GÓMEZ RAVASSA, Ramón; GARCÍA LÓPEZ, Manuel (Coordinadores): *Mena. Cien años de historia. Cuatro siglos de devoción.* Pontificia, Real Congregación del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Ánimas y Nuestra Señora de la Soledad. Málaga, 2015, págs. 79-90.

2 *El Avisador Malagueño*, 22 de marzo de 1883. *El Porvenir* (Málaga), 25 de marzo de 1883.

3 ORUETA Y DUARTE, Ricardo: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1914 (edición facsímil). Colegio de Arquitectos-Universidad de Málaga, Málaga, 1988. SANCHÉZ LÓPEZ, Juan Antonio: «El patrimonio escultórico», en MATEO AVILÉS, Elías de... *Mena. Cien años de historia*..., págs. 211-233. GARCÍA LÓPEZ, Manuel: «Repercusión mediática», en MATEO AVILÉS, Elías de...: *Mena. Cien años de historia*..., págs. 370-371.

4 Todos estos elencos hemerográficos se encuentran disponibles de manera abierta y gratuita en internet. Sobre este tema ver MATEO AVILÉS, Elías de: «Historia, investigación y nuevas tecnologías». VIII Jornadas de internet en el siglo XXI. Ayuntamiento de Alhaurín de la Torre. Alhaurín de la Torre, 2018 (Inédito).

5 *La Correspondencia de España*, 20 de marzo de 1883, pág. 2. *El Imparcial*, 20 de marzo de 1883, p. 3. *La Iberia*, 20 de marzo de 1883, pág. 2. *La Discusión*, 20 de marzo de 1883, pág. 3. *El Siglo Futuro*, 20 de marzo de 1883, pág.3. *La Unión,* 20 de marzo de 1883, pág. 2.

6 *El Semanario Católico*, 14 de abril de 1883, pág. 14. *El Eco de la Provincia de Gerona*, 24 de marzo de 1883, pág. 4. *La Tribuna*, 21 de marzo de 1883, pág. 2. *Lan Buru*, 22 de marzo de 1883, pág. 2. En el caso de *El Áncora*, la noticia queda reflejada en sus páginas en fecha tan temprana como el 13 de marzo de 1883, pág. 3.

7 *La Ilustración Católica*, 25 de marzo de 1883, pág. 2. *El Áncora*, 30 de marzo de 1883, pág. 2.

8 PEIRO MARTÍN, Ignacio, PASAMAR ALZURÍA, Gonzalo: *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*. Akal. Madrid, 2002, pág. 487. VICENTE Y GUERRERO, Guillermo: «Manuel Pérez-Villanil García», en *Diccionario Biográfico Español Electrónico*. Real Academia de la Historia. *El Liberal Arricense*, 15 de diciembre de 1917, págs. 2-3.

9 LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús: «Anotaciones al tema del Crucificado en Pedro de Mena». *Archivo Español de Arte* LXXIII, (abril-junio 2000), págs. 133-146. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1715. Edición de Ed. Aguilar. Madrid, 1947, pág. 1067.

10 *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Año III, nº 26. (Madrid, junio de 1883), págs. 190-191.

11 *La Voz de México. Diario Político, religioso, científico y literario*, 28 de abril de 1883, págs. 1-2. Hemeroteca Nacional Digital de México.

BEETHOVEN, KLINGER, KLIMT Y LA SECESIÓN VIENESA

LA EXPOSICIÓN DE 1902, EN BUSCA DE LA «OBRA DE ARTE TOTAL»

Javier Boned Purkiss

INTRODUCCIÓN

La crisis sanitaria mundial que vivimos ha deslucido inevitablemente las celebraciones dedicadas al 250 aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven. Pero a lo largo de estos dos siglos y medio se han dado algunos homenajes importantes al genial compositor alemán. Uno de ellos, muy relevante, tuvo lugar en 1902, ochenta años después de que Beethoven empezara a escribir los primeros compases de la Novena Sinfonía, y fue llevado a cabo por un grupo de artistas de la Secesión vienesa, dedicándole una exposición colectiva. El motivo principal de la exposición, como nos recuerda Karl E. Schorske, «...fue el homenaje a una estatua contemporánea de Beethoven muy celebrada, realizada por el artista de Leipzig, Max Klinger. Los artistas de la Secesión decidieron transformar su edificio en un templo para consagrar la estatua de Klinger. Ciertamente, ése era el punto álgido de una de las tendencias secesionistas, proporcionar a través del arte una religión sustituta que ofreciera refugio a la vida moderna. En la muestra de Beethoven, los principales artistas secesionistas dedicaron tiempo y trabajo para celebrar a Klinger mientras éste exaltaba a Beethoven, un Prometeo estético que mantenía a raya los buitres de la vida. Si alguna vez hubo un ejemplo de narcisismo colectivo, éste lo fue: los artistas (secesionistas) celebrando a un artista (Klinger) que celebraba a su vez a un ídolo del arte (Beethoven). El catálogo de la muestra se refería al «anhelo de una gran tarea» de la Secesión, la idea de emprender aquello con lo que cada época desafía al artista: proporcionar el desarrollo deliberado del espacio interior *(Innenraum)*. No caben dudas de que la muestra de Beethoven fue una «obra de arte total» *(Gesamtkunstwerk)* de la mirada interior estetizada.»[1]

La exposición se concibió como una manifestación temporal donde se trataba, más que de agrupar partes armoniosamente heterogéneas, de confeccionar un todo unitario donde pinturas y esculturas estuvieran al servicio de una idea de espacio. Se intentaba someter las partes a la idea de conjunto, obedeciendo a la lógica inexorable que impone una profundización de carácter espacial y adhesión a una única idea rectora. Este deseo unificador retomaba la búsqueda de la «síntesis» emprendida por los pioneros del *Art Nouveau*. Como comentaba Ernst Stöhr (uno de los miembros fundadores de la Secesión) en el catálogo de la exposición, esta búsqueda conducía «...a lo más alto y mejor que los hombres de todas las edades han podido ofrecer, el Arte del Templo *(Tempelkunst)*, correspondiente con lo que nuestro tiempo aporta a la aspiración creativa del artista: la conformación consciente de un espacio interior. No importa si esta exposición es provisional, (...) queremos aprender, experimentar la gracia de unas obras que tienen un propósito y un destino.»[2]

Pero ese espacio interior tan sólo podía desplegarse alrededor de un objeto que fuera a la vez

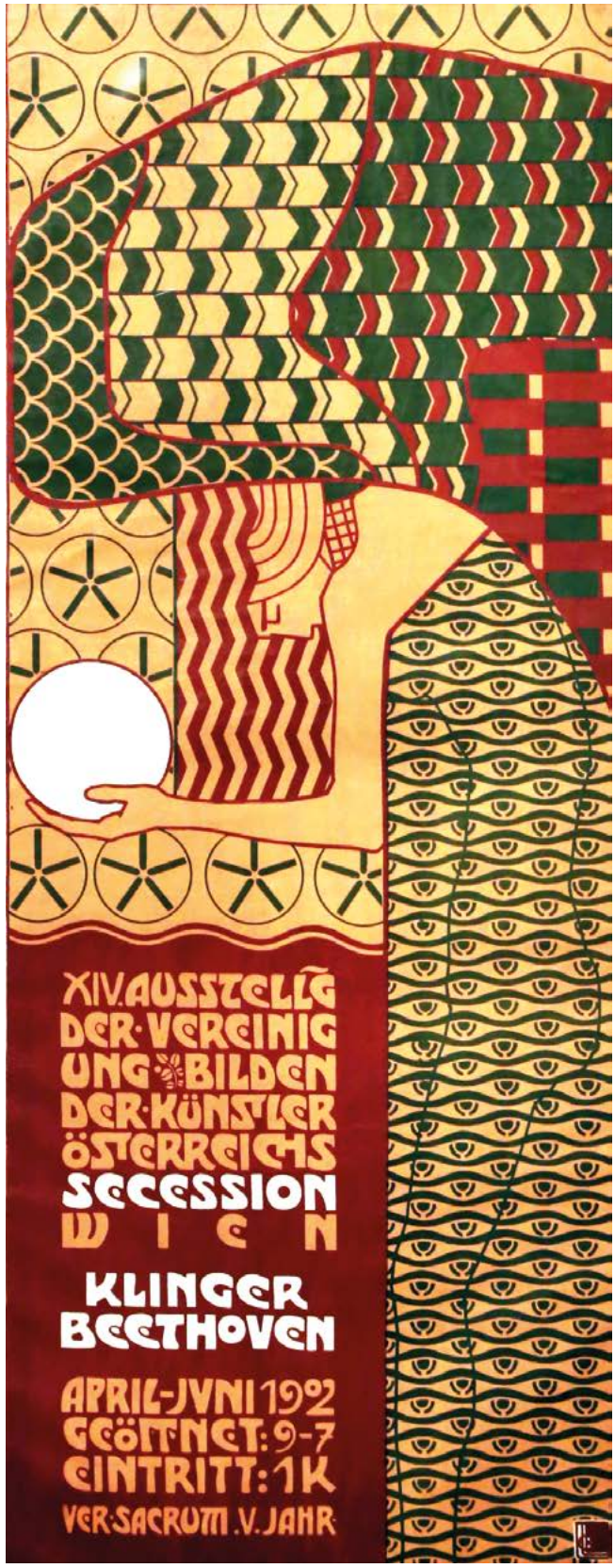


FIG. 1. ALFRED ROLLER (1864-1935).
CARTEL DE LA «EXPOSICIÓN KLINGER / BEETHOVEN», 1902.
LITOGRAFÍA EN COLOR. (230,1 X 80 CM)

FIGURA 2. JOSEPH MARÍA OLBRICH. *PALACIO DE LA SECESIÓN*, VIENA, 1898. FOTO: DE BWAG

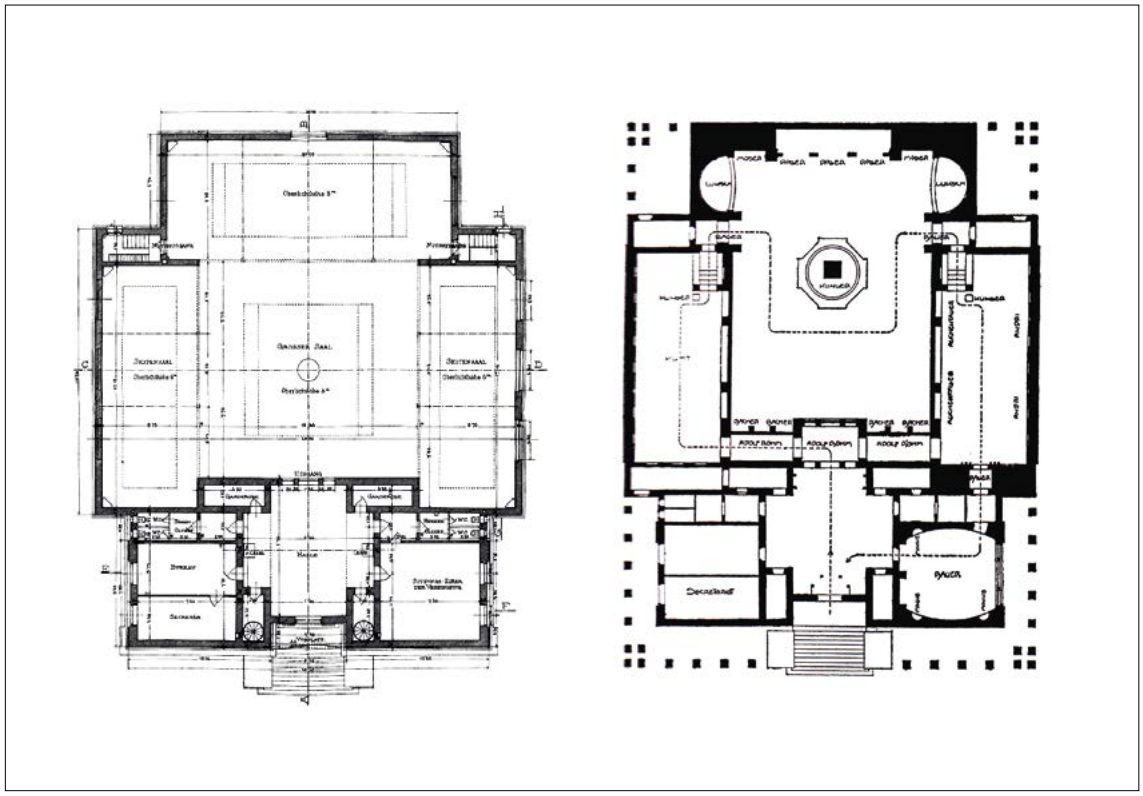
anticipación, proyección y reflexión, como la estatua de Beethoven de Max Klinger. Un homenaje (de la Secesión a Klinger) a un homenaje (de Klinger a Beethoven), que junto al resto de las obras que conformaban la exposición (sobre todo el friso de Gustav Klimt) llevó a su apogeo la idea de »voluntad de arte» *(Kunstwolle*n), término acuñado por el historiador Alois Riegl, por el que se atribuía al arte una cierta autonomía respecto a la historia material, coincidiendo con las manifestaciones concretas del espíritu, y que encontró su máxima expresión en Viena.

La forma y el contenido de la exposición, por tanto, se encontraban —o intentaban encontrarse— en la escultura de Beethoven, que con su presencia manifestaba el dato simbólico fundamental, ese cumplimiento de la idea rectora deseada por los miembros de la Secesión. Sólo tenían que construir alrededor de esa «joya simbólica» el templo correspondiente, y adjuntar un programa sistemático, fomentando la concepción de la exposición como un todo orgánico, del cual el friso de su artista más representativo, el pintor Gustav Klimt, también sería parte sustancial.

EL ESPACIO

El espacio elegido para la exposición fue el interior del Palacio de la Secesión. Se decidió transformar este edificio en un templo para consagrar la estatua de Klinger, un templo del arte, como sugiere la inscripción que corona su entrada: «A cada época, su arte. A cada arte, su libertad» *(Der Zeit ihre Kunst - der Kunst ihre Freiheit).* El edificio, creado y construido en 1898 por el joven arquitecto secesionista Joseph Maria Olbrich, tuvo una enorme trascendencia cultural y arquitectónica en la Viena de principios del siglo XX. En sus formas y volúmenes se quiso representar exteriormente ese estado previo a la abstracción moderna, siendo culminado simbólicamente con una delicada cúpula dorada de hojarasca. Desde su moderada escala se convirtió desde un principio en imagen de la voluntad artística más radical.

Muy cercano en su lenguaje exterior a las primeras obras del arquitecto Frank Lloyd Wright, el interior, sin embargo, siempre fue un espacio abstracto, funcional, abierto, destinado claramente a la función expositiva.

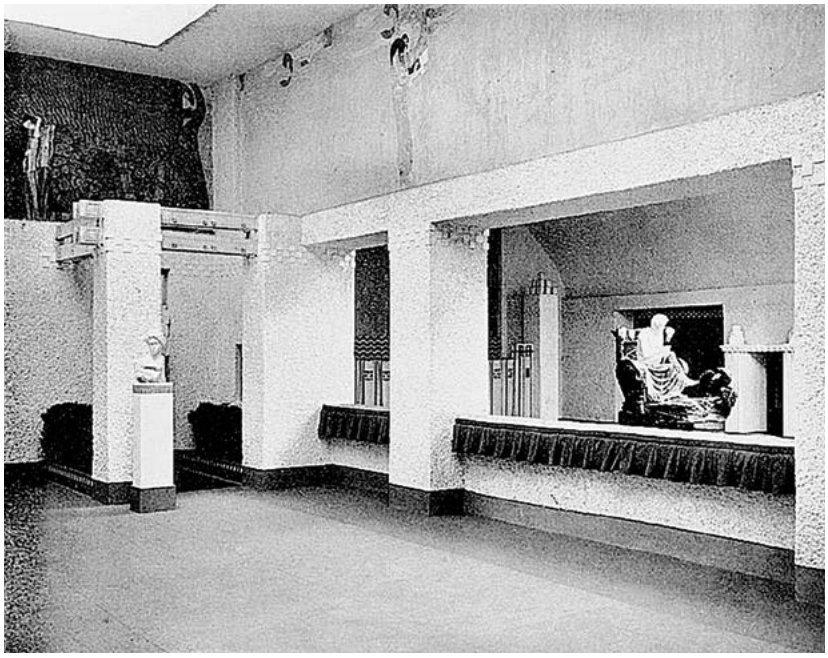


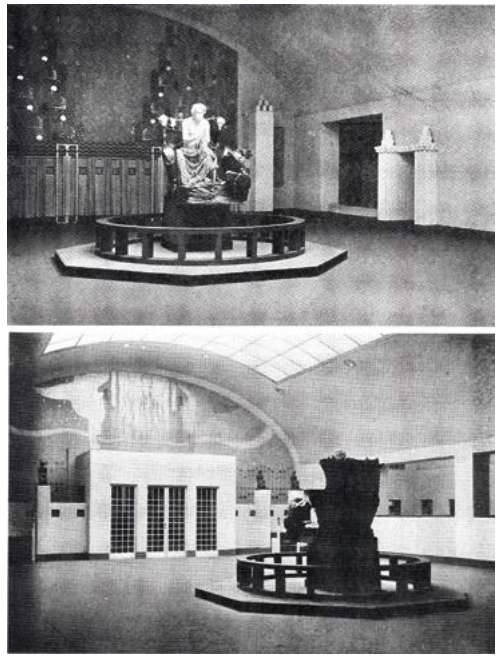
IZQUIERDA: FIGURA 3. JOSEPH MARÍA OLBRICH. *PALACIO DE LA SECESIÓN*. PLANTA ORIGINAL. VIENA, 1898
DERECHA: FIG. 4. *PALACIO DE LA SECESIÓN*. PLANTA TRANSFORMADA PARA LA EXPOSICIÓN «KLINGER / BEETHOVEN». (EXTRAÍDO DEL CATÁLOGO DE 1902)

La posibilidad de su revolucionario sistema de tabiques interiores móviles fue por sí mismo una invitación a muchas propuestas artísticas internacionales. Estas cualidades interiores de adaptabilidad fueron aprovechadas por otro gran arquitecto secesionista, Joseph Hoffmann, quien lo transformó para el evento expositivo en un verdadero santuario, laberíntico, rústico y cuasi primitivo, a base de texturas rugosas, adelantándose así al concepto de «brutalismo» aparecido en la segunda mitad del siglo XX. Un breve texto de Hoffmann en el catálogo de la exposición indica claramente todo lo que este interiorismo debe a sus principios: «...el uso de material «auténtico», un rechazo enérgico de la simulación y la mentira, la mayor simplicidad posible en el lenguaje de los materiales y formas, un carácter neo-primitivo de «santuario» y su obvia referencia al arte arcaico (palacio micénico, tumba etrusca, basílica cristiana ...) son no tanto el resultado de la intención de copiar un modelo, como un sesgo estético y moral, muy característico del Art Nouveau. Asimismo, la distribución, que se basa sobre todo en la noción de contraste entre el yeso crudo (más económico y que contribuye a la animación de las paredes) frente a las superficies lisas, para enfatizar las juntas. Una «pobreza» deseada y subrayada por este material blanco básico (con fondo gris) para resaltar las preciosas obras que en él se incrustan; una luz dorada, difundida por marquesinas, en las habitaciones laterales, en contraposición a la clara luz cenital de la habitación central (...) La «sacralización» —como en Klinger— debe provenir primero del tratamiento de la forma y no de un antecedente dato simbólico.»[3]

Así, a través de solemnes pasillos engalanados con placas de cerámicas y esculturas neo-primitivas, el visitante avanzaba hasta llegar a un vestíbulo desde el que podía contemplar el espacio «sagrado» donde Beethoven estaba entronizado, ámbito que jamás perdería de vista.

La división del espacio y su estructuración se basaba en la obligatoriedad de un recorrido, que no dejaba al visitante otra posibilidad que la de integrarse mediante su continuo despla-





IZQUIERDA: FIGURA 5. EXPOSICIÓN KLINGER/BEETHOVEN, 1902. VISTA DE LA SALA CENTRAL DESDE LA SALA IZQUIERDA (SALA DE KLIMT). DERECHA: FIGURA 6. EXPOSICIÓN KLINGER /BEETHOVEN, 1902. VISTA DE LA SALA CENTRAL, CON LA ESTATUA DE MAX KLINGER Y LAS PINTURAS DE ADOLF BÖHM Y DE ALFRED ROLLER

zamiento, exacerbando en el «templo» un carácter ritual. Más allá del vestíbulo se abrían tres «naves» o salas; las dos laterales, ligeramente elevadas, albergaban la mayoría de las obras de arte, dejando a la escultura de Klinger el protagonismo de la nave central. La escultura de Beethoven, gracias a sendos huecos abiertos en los espacios laterales, era siempre visible, reforzando en todo momento su significado. Así, el visitante no llegaba ante la obra sin preparación; primero se habría visto de lejos y desde un punto de vista elevado, preparándole el ambiente por todos los medios posibles para un acto de devoción reverencial, para llegar frente a la estatua en una especie de estado hipnótico.

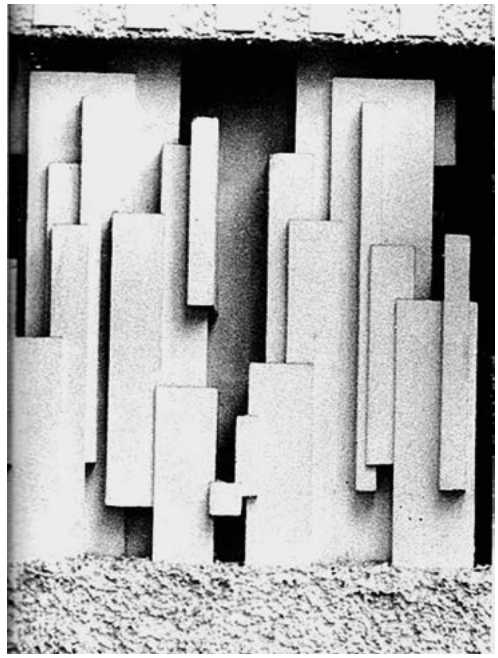
A partir de esta ocupación estratégica del espacio se desarrollaba toda una intrincada red de correspondencias entre las diferentes obras alrededor de la obra de Klinger, para multiplicar y hacer compleja la lectura del conjunto. En la nave central convivían dos grandes paneles pintados, «El amanecer» de Adolf Böhm frente a la estatua, en el lateral de la entrada, y «El anochecer» de Alfred Roller, colocado detrás de ella, con un evidente significado simbólico. A la izquierda, la sala de Klimt con su maravilloso friso, y respondiendo homólogamente, la sala de la derecha, con los mismos temas beethovenianos: «Alegría, hermosa chispa de los dioses» de Josef Maria Auchentaller y «Coraje del hombre y alegría de combate» de Ferdinand Andri. Pequeñas esculturas de artistas de la Secesión puntuaban todo el conjunto.

El espacio interior quedaba así unificado, jerarquizado en sus tres dimensiones, significado puntualmente por los enigmáticos relieves geométricos abstractos de Joseph Hoffmann, expresiones puras de la «idea de espacio» relieves muy cercanos ya a los códigos neo-plasticistas de la vanguardia moderna, colocados sobre las puertas que conducían de las salas laterales a la sala central.

A esta atmósfera creada para el arte, a esta caverna sagrada, tan sólo le faltaba poner en marcha la exposición, y añadirle la dimensión sonora como culminación del viaje hacia la «obra de arte total». Esta dimensión se consumó cuando el músico Gustav Mahler dirigió *in situ*, el día de la inauguración, la Novena Sinfonía de Beethoven con un arreglo especial abreviado.

LA ESCULTURA DE MAX KLINGER

¿Por qué este homenaje a Klinger, cuyo pesado simbolismo, insistente iconografía, su carácter



IZQUIERDA: FIGURA 7. EXPOSICIÓN KLINGER / BEETHOVEN. 1902. SALA DERECHA, CON PINTURAS DE JOSEF MARIA AUCHENTALLER Y DE FERDINAND ANDRI. DERECHA: FIG. 8. EXPOSICIÓN KLINGER / BEETHOVEN. 1902. RELIEVES DE JOSEPH HOFFMANN

«masivo», podrían parecer características totalmente opuestas al refinado trabajo de los secesionistas? Miembro correspondiente de la Secesión y amigo de Gustav Klimt, la atracción que el escultor alemán ejercía sobre el movimiento vienés descansaba, por un lado, en su propio ejemplo como vida dedicada al arte, y por otro, en sus puntos de vista teóricos, donde se reafirmaban los grandes principios del Art Nouveau: el valor superior de un arte que tomaba en consideración la totalidad del espacio *(Raumkunst)* y la necesidad de un material diferenciado para cada trabajo específico. La escultura de Beethoven daba ejemplo con sus piedras y mármoles preciosos cuidadosamente elegidos, cuya función consistía en quitar «realismo» a la obra, y al mismo tiempo, divinizarla, apelar al Zeus de Fidias y así redescubrir el carácter sagrado que revelaba la técnica escultórica.

La imagen misma de Beethoven, en su heroica desnudez, puño cerrado, mirada al más allá, resume, metafóricamente, la intención de la exposición: destacar el héroe-artista, cuasi divino, mártir y redentor de la Humanidad. Como comenta Mercedes Tamara: «El difícil objetivo de Klinger era dar expresión sólida y monumental a la música, la más volátil de las artes. El presentar a Beethoven casi como una deidad, rodeado de los signos del poder celestial y terrenal (ángel, águila, roca y trono), pretendía, desde las artes plásticas, crear una reencarnación, una expresión perceptible de lo indescriptible, de lo que tan sólo puede ser imaginado.»[4]

Klinger se había ocupado de la figura de Beethoven durante décadas. La idea, al mostrarlo con los puños apretados, era la de rendir homenaje a este titán que, pese a las adversidades, completa su trabajo y se convierte en uno de los más importantes compositores de la historia. Como nos comenta J. C. Tellechea, «...sin embargo, la grandeza es también una cuestión de postura. Tal como Beethoven se sienta aquí en su trono, ya no es un genio, sino un dios. Pensativo, inclina su cabello rizado hacia adelante, sorprendentemente, su cuerpo está al descubierto a excepción de un par de sandalias y un paño sobre su regazo. Un águila, el animal heráldico de Júpiter, se sienta sumisamente a sus pies (...) Lo cierto es que estimulado por su coetáneo Richard Wagner, Klinger aspiraba a superar las fronteras entre los géneros artísticos, en el sentido de un arte total, en el que se fundieran en una armónica unidad la pintura, la plástica, la gráfica, la arquitectura y, en lo posible, también la música.»[5]

FIG. 9. MAX KLINGER (1902) *ESTATUA DE BEETHOVEN* PARA LA EXPOSICIÓN DE LA SECESIÓN

Sin embargo, una vez clausurada la exposición, los vieneses no quisieron quedarse con la excepcional obra (un hito en la veneración del Beethoven tardo-romántico) que volvería a Leipzig y sería adquirida por el ayuntamiento de la ciudad para su Museo de Bellas Artes. Actualmente podemos admirarla como una de las contribuciones a la celebración en 2020/2021 del 250 aniversario del nacimiento del músico alemán.

BEETHOVEN, UNA GRAN METÁFORA: LA SUBLIME INFINITUD DE LA MÚSICA, MÁS ALLÁ DE LA RAZÓN

¿Por qué Beethoven como *leit motiv* de aquella exposición? Para el arte europeo Beethoven representaba la creación total en música, el artista más influyente desde el Romanticismo, el creador absoluto. Su dominio fue abrumador, nadie pudo disputarle su hegemonía musical. O anticipaban su música o la prolongaban, pero él era el centro, y lo anterior y lo posterior sólo podían ser convalidados en la medida en que se le asemejaban.

Una creatividad «heroica» que siempre estuvo relacionada con el pensamiento de Schopenhauer, filósofo de gran influencia en la Secesión, en el sentido del importante reflejo que la música presenta de la voluntad humana, y nos narra la historia interna y secreta de ese motor que todo lo mueve y que vemos presente en toda realidad. Para Schopenhauer, la música, a diferencia del resto de las artes, no era una simple reproducción de los fenómenos, sino la objetividad más fidedigna de la voluntad. En el capítulo 39 del segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*, le dedica un párrafo al compositor: «Si echamos un vistazo a la música meramente instrumental de una sinfonía de Beethoven, se nos muestra la máxima confusión basada, sin embargo, en el más perfecto orden, la lucha más violenta que en el instante inmediato se configura en la más bella concordia: es la concordia discordante de las cosas *(rerum concordia discors),* una repro-

ducción fiel y completa de lo esencial del mundo, que rueda en una inabarcable confusión de innumerables formas y se conserva mediante la perpetua destrucción de sí mismo. Pero, a la vez, desde esa sinfonía hablan todas las pasiones y afectos humanos: la alegría, la tristeza, el amor, el odio, el horror, la esperanza, etc., en innumerables matices, pero sólo en abstracto y sin especificación: es su sola forma sin contenido material, como un mero espíritu del mundo sin materia. Desde luego, al oírla tendemos a realizarla, a revestirla de carne y hueso en la fantasía y a ver en ella escenas de la vida y de la naturaleza. Pero eso, tomado en su conjunto, no facilita su comprensión ni disfrute; antes bien, le da un añadido ajeno y arbitrario: por eso es mejor captarla en su inmediatez y pureza.»[6]

Beethoven sostenía la idea que ninguna filosofía sería capaz de expresar con palabras y conceptos lo que una melodía era capaz de transmitir, mediante esa «concordia discordante» de las cosas a la que se refería Schopenhauer. Su destino como artista se cumpliría actuando más que pensando, sacrificándose sin guardar esperanza de gloria ni recompensa.

Por otra parte, la Secesión se identificaba con lo que la plenitud sensorial de la obra del artista posee de infinitud, una manifestación de aquello que no es posible razonar lógicamente en su totalidad. La sensibilidad musical entroncaba, más aún que con lo bello, con lo sublime, sobre todo a través de las sinfonías. Para Mark E. Bonds «... lo sublime era algo más que una matriz de cualidades estéticas. Muchos lo consideraban un medio epistemológico para lograr la integración de lo finito y lo infinito (...) Burke sostenía que lo infinito, a causa de su simple magnitud e infinitud, producía asombro y miedo en el espectador. Por otra parte, ese terror tenía la capacidad de anonadar los poderes de la razón y, por tanto, de transportar al espíritu a un estado más elevado.»[7]

Beethoven evocaba el entendimiento de lo sublime como lo «infinito aplicado», a través de distintos grados: la distancia y la escala (espacio sin localización concreta), el miedo y el dolor (presentimiento del dolor ultraterreno), la noche y la oscuridad (la noche profunda como el reino del sueño más intenso), los destellos de luz (tras el relámpago vuelve la oscuridad), el tiempo y lo intemporal (lo monstruoso e inconmensurable, donde el tiempo se detiene), el paso a lo incorpóreo (no hay cuerpos, solo sombras), y sobre todo, la síntesis de lo consciente y lo inconsciente. C.J. González Serrano, sobre lo sinfónico en Beethoven, apostilla: «De esta música, por tanto, se desprende un sentido, alberga una significación y su naturaleza es simbólica. Expresa, a fin de cuentas, la esencia última del mundo (...) Beethoven fundó así una «comunidad espiritual» que iba más allá de la música, que impregnó el pensamiento de toda una época, y que no se eclipsó hasta la entrada de las neo-vanguardias, bien entrado el siglo XX.»[8]

Las cualidades musicales de Beethoven, sobre todo a partir de la 5ª Sinfonía, (Heroica) supusieron el despliegue de una idea musical, una íntima integración de expresiones contrastadas, «...en una trayectoria que lleva de la lucha al triunfo, todo ello dentro del marco general de lo sublime (...) actuando como modelos de la conciencia humana y específicamente de los procesos de transformación y superación, equivalentes a una evolución idealizada de la vida misma.»[9]

Esta herencia de Schopenhauer en la música de Beethoven tuvo su continuación en el pensamiento del filósofo, matemático y lingüista vienés Ludwig Wittgenstein, coetáneo de la Secesión, que trataba de situar lo ético fuera del discurso racional, ya que pensaba que estaba ubicado realmente en la esfera de lo poético. Explicando su decisiva obra *Tractatus* lógico-*philosophicus,* A. Janik y S. Toulmin comentan: «...el *Tractatus* se entiende si se considera que tanto la ética como la lógica están en relación con lo que puede ser «mostrado», más no «dicho»; por consiguiente, lo místico es ambiguo. En primer lugar, hace referencia a lo que el mundo tiene en común con su representación,

su espejo, es decir, el lenguaje. En segundo lugar, hace referencia al poder poético que tiene el lenguaje de transmitir «la significación de la vida». El lenguaje puede exponer la experiencia, pero asimismo puede infundir significación en la experiencia. Lo primero es posible, ya que las proposiciones que representan a los hechos son modelos con una estructura lógica. Lo segundo es poesía.»[10]

Según esta interpretación el *Tractatus* de Wittgenstein se convierte en la expresión de un cierto tipo de misticismo del lenguaje que asigna al arte una importancia medular para la vida humana, sobre la base de que sólo lo artístico puede expresar la significación vital y la verdad moral, y sólo el artista puede enseñar las cosas que más importan en la vida. El arte es una misión. Como pretendían los artistas de la Secesión, Wittgenstein intentó proteger la fantasía de las incursiones de la razón e impedir que los sentimientos fuesen sofocados por la racionalización, haciendo de la «significación de la vida» más un enigma que un problema, por cuanto no hay manera de resolverlo.

De esta forma Beethoven, como artista sumo, es tomado por la Secesión, en este caso desde su dimensión musical, como una metáfora de salvación. Salvación por el placer del riesgo, entendido como posición vital, como identidad. No ya el producto musical como obra intocable, sino la dimensión musical en cuanto condición existencial. Penetrar en ella es realizar el reconocimiento, tras el viaje mítico, para recobrar la perdida humanidad. La música impulsa irremediablemente hacia lo extra-musical y nace esta dimensión musical, que ha de ser constelación neo-humanística, dotada de expresión propia y que no es únicamente lenguaje, sino que constituye un momento previo a la obra misma y va más allá de su propia naturaleza.

Y siendo coherente con el tema beethoveniano promovido por la exposición, en la sala izquierda del Palacio, Gustav Klimt, fiel a la evolución pictórica de su propio lenguaje expresivo, imaginó el famoso «Friso de Beethoven» como una alegoría figurativa de la Novena Sinfonía, filtrándolo a través de poéticas sobre la posible redención de la humanidad por medio de las artes.

GUSTAV KLIMT. EL FRISO DE BEETHOVEN

Klimt utilizó el espacio cerrado de la nave lateral izquierda del Palacio para desarrollar un friso en tres de las cuatro paredes de la sala, estructurado gracias a una relación simbólica unitaria, una estilización concisa y significativa, articulada en una secuencia rítmica de episodios. Se trata de la narración del largo viaje del individuo en busca de la felicidad, entre las fuerzas de lo bueno y lo malo, idea que subyace en la filosofía de Schopenhauer. Todo inspirado en Beethoven y su 9ª Sinfonía.

Según comenta Edi Kastas, «...el *Friso de Beethoven* ocupaba tres paredes de la sala y su desarrollo, utilizando silenciosos e importantes espacios en blanco, marcaba un «tempo» en el relato de sus escenas, hasta el desenlace final, el Himno a la Alegría. Klimt utilizó todos sus recursos, buscó la inspiración a lo largo de toda la historia del Arte mezclando presente y pasado y creó una obra innovadora e irrepetible que contiene todas sus claves: simbolismo, experimentación con pigmentos, uso del pan de oro y devoción ornamental.»[11] Estableciendo paralelismos musicales, el friso se inicia con un ritmo de *adagio* lento, apareciendo sobre el muro blanco unas formas flotantes con alargada figura de mujer y los ojos cerrados, espíritus motivadores que darán continuidad al relato, en una suerte de «bajo continuo» inherente a toda estructura armónica. Esta alegoría en tres paneles ilustraba el poder del arte sobre la adversidad; un tema próximo al Beethoven de Klinger, pero despojándolo de todo carácter prometeico.

Básicamente, las tres partes del friso representan lo siguiente:

FIG. 10. EXPOSICIÓN KLINGER/BEETHOVEN. GUSTAV KLIMT, 1902. DESARROLLO DE LAS TRES ESCENAS DEL *FRISO DE BEETHOVEN*. (CASEÍNA, REVESTIMIENTOS DE ESTUCO Y ORO, APLICACIONES DE MATERIALES DIVERSOS. PAREDES LATERALES IZQUIERDA Y DERECHA: 217 X 1400 CM; PARED CENTRAL: 217 X 639 CM

«Primer panel (1ª pared larga): «El anhelo de felicidad». Los sufrimientos de la débil humanidad y sus súplicas al fuerte caballero (cuyo rostro parece estaba inspirado en el de Gustav Mahler). La compasión y ambición como fuerzas internas de los impulsos que mueven a conseguir la felicidad.

Segundo panel (pared central, estrecha): «Las fuerzas hostiles». El gigante monstruoso Tifeo, contra el que incluso los dioses lucharon en vano, y sus hijas, las tres Gorgonas. Junto al monstruo, tres figuras femeninas representando la Lujuria, la Impudicia y la Desmesura. La pena aguda, las ansias y los deseos del hombre, se alejan sobrevolando la escena.

Tercer panel (2ª pared larga): «El anhelo de felicidad encuentra reposo en la poesía».

> Las artes nos conducen al reino ideal, el único en el que podemos encontrar alegría, felicidad y amor puros. Coro de los ángeles del Paraíso: «Alegría, hermosa chispa de los dioses. Este beso es para el mundo entero.»[12]

Después de un viaje heroico e iniciático, en la tercera pared vuelve la luz, se consuma la salvación de la humanidad a través del arte, y la Sinfonía de Beethoven recobra un pulso *gentile,* un grandioso y vibrante *allegro*. El coro es una inmensa plenitud que nos conduce a la «Oda a la Alegría» de Schiller, con un beso tal como sugieren sus versos: «¡Abrazaos, criaturas innumerables! ¡Que este beso alcance al mundo entero!». Klimt se desborda en su exquisita decoración, con un abrazo final en el Paraíso, fruto de la superación de los anhelos reflejados durante todo el recorrido.

Para Bouillon, el friso de Klimt no presenta tan sólo relaciones con el aspecto más heroi-

FIG. 11. EXPOSICIÓN KLINGER/BEETHOVEN. GUSTAV KLIMT, 1902. ESCENA 1ª PARED LARGA «EL ANHELO DE FELICIDAD» (FRAGMENTO)

FIG. 12. EXPOSICIÓN KLINGER/BEETHOVEN. GUSTAV KLIMT, 1902. ESCENA 2ª PARED (ESTRECHA) «LAS FUERZAS HOSTILES» (FRAGMENTO)

co de la música de Beethoven, sino también con aspectos melódicos y armónicos complejos que el músico desarrolla, sobre todo, en sus últimos cuartetos. «...La asimetría, de origen japonés lejano, descentraliza cada uno de los paneles, introduce guiones e intervalos «musicales» que de hecho se corresponden con la melodía beethoveniana (...) El silencio (el blanco entre la poesía y las artes) encuentran su lugar allí, tanto como los «signos rítmicos» (las figuras flotantes, repetidas e idénticas, pero en números diferentes). También como en el cuarteto Opus 131, la importancia variable dada a los diversos desarrollos, la dislocación de lo que debería ser un orden regular y racional se hace en beneficio de una mayor unidad orgánica del conjunto. Alrededor de estos dos «pivotes» descentrados en sus respectivas paredes pero que se enfrentan entre sí, (el caballero y la poesía, frente al grupo final, con sus apretadas filas de artes y ángeles) intenta contrarrestar, al final del recorrido, el panel compacto de los Poderes Enemigos (...) Este «entrelazamiento» de cosas descentradas, tan atrevido como los espacios «amorfos» de sus paneles en la Universidad, invierte lo que debería ser el dinamismo lineal de la «historia»: las «palabras», allí también, cuentan menos que la «música» que normalmente debería ser solo el acompañamiento.[13]

A través de una dialéctica de signos masculinos y femeninos, la forma del friso se basa entonces en el concepto clave y el manejo sistemático de los contrastes. Una mezcla de idealismo y de realidad entre frontalidad y perfil, entre el movimiento y la inmovilidad. Sobre el plano se suceden los llenos y los vacíos, el claro y el oscuro, partes inquietas y superficies tranquilas, líneas suaves y quebradizas, colores descriptivos y transfiguradores, oposiciones de texturas. Como en el Beethoven renovado al final de su trayectoria, la noción de contraste es responsable, por sí misma, de producir significado: la «verdad» del material (otro tema clave del Art Nouveau) confinado en superficies, sirve también para enunciar la supuesta verdad de los contenidos. Tantos contrastes y opuestos son otras tantas negaciones a un mensaje demasiado explícito: las Artes están pues confeccionadas con un material ligero, como un éter transparente, pero su diseño, la larga línea ondulada y voluptuosa, repetida, se refiere a la presencia compleja, paradójica y sensual, del placer.

El contraste «verdadero» es, en última instancia, portador de ambigüedad, desdibuja las posibles «pistas» para su entendimiento, anula un efecto por el otro, invierte el significado a favor de su única verdad, y siempre para sí mismo. Se denuncia el simbolismo, y a la vez se expone íntegramente la temática. La proyección so-

FIG. 12. EXPOSICIÓN KLINGER/BEETHOVEN. GUSTAV KLIMT, 1902. ESCENA 3ª PARED LARGA «EL ANHELO DE FELICIDAD ENCUENTRA REPOSO EN LA POESÍA» (FRAGMENTO)

bre la superficie de la pared en el espacio real, no representa las ideas contenidas en los fenómenos del mundo, sino que por el contrario es en sí misma una Idea del mundo, exhibe en su forma todo su contenido. Su carácter decorativo no tiene nada de trampa, y tampoco implica necesariamente la pérdida del contacto con la realidad.

Por una parte, como en la música beethoveniana del estilo «heroico», el verdadero sujeto del drama era el Hombre, enfatizado y con mayúsculas, en su forma ideal, en combate consigo mismo y con su principio de realidad. El Gran Hombre era el propio artista o músico, salvado de la desesperación por haber agarrado el destino por el cuello. Beethoven ratificó el paradigma moderno mismo del héroe, en un ámbito muy determinado, el musical, réplica de su estilo heroico. Klimt lo hizo en el pictórico. Fue en este momento, con el *Friso de Beethoven*, y no antes, cuando Gustav Klimt encontró finalmente su camino y su liberación.

EL BEETHOVEN TARDÍO: LA FORMA SOFISTICADA

Pero lo verdaderamente importante, no exento de ironía, es que toda esa dramaturgia en Beethoven se irá trasladando al juego entre jerarquías de intervalos musicales, o entre formas originarias en un escenario de estructuras propiamente «formal» y sofisticado. Éstas urdirán, en sus relaciones, complejas formas propias y específicas, que se desarrollarán en sus últimos cuartetos. Como nos ilustra magistralmente Eugenio Trías: «...a un combate titánico o prometeico ente héroes y dioses o ente fuerzas internas del al Sujeto Humano, o inmanentes al alma del artista, sucede ahora el mismo combate, con sus mismas vicisitudes, pero entre intervalos, tonalidades, modos mayor y menor, temas y motivos, células armónicas y rítmicas, concediendo a la forma un carácter de organismo.»[14]

Lo que mejor se adapta a este «organismo» es la forma sonata, y es aquí donde podemos es-

tablecer una relación más precisa con las ideas desarrolladas por Klimt en su friso. La idea de organismo presupone algo más que la subordinación de las partes al todo. Implica que las partes son, a su vez, reflejos singularizados de la totalidad. Continúa diciendo Trías que «...poseen relativa autonomía, pero no pueden existir sin referencia a ella. Beethoven introduce en lo clásico una doble novedad: una integración sistemática de todos los componentes de la pieza, desde el primero al último compás; y una dramatización de esa misma forma sonata de tal índole que sus estructuras formales, sus jerarquías tonales, sus claroscuros instrumentales y sus contrastes temáticos y motívicos sirvan, como es canónico en su estilo heroico, para hacer uso de todo ello, y contar o relatar de forma plenamente dramatizada, un argumento singular (en el que no es casual que se adivine o barrunte un programa oculto o esotérico).»[15]

La clave de esta peculiar interpretación que Beethoven hace de la forma sonata estriba en la duplicación temática como metodología sustancial: la oposición dialéctica, el antagonismo, la contraposición y la contradicción. Al sistema del «organismo» se llega siempre hallando la forma que «supere» estas oposiciones o contrarios, conducidas a su paroxismo, al frenesí en su lucha exacerbada. En Beethoven (como en Klimt) la expresividad del tema queda subrayada por el carácter rítmico, memorable, conciso, de sus temas y motivos. En el más importante de sus cuartetos finales, el Opus 131, se asume la fuga como forma inesperada, para iniciar una extraordinaria aventura, a fin de encontrar una organización nueva y distinta, muy lejana de los cuatro movimientos canónicos: es una sucesión de movimientos encadenados a través de los cuales aparecen episodios autónomos, una forma con Variaciones. Una sucesión de elementos que se emparentan en un género común, que como en los juegos lingüísticos de Wittgenstein, suponen «aires comunes», y cuyo descubrimiento no es nada fácil. Una concatenación de elementos que nos revela un único proceso mental perfectamente argumentado. Esta es la gran similitud entre el Beethoven tardío y sofisticado y el friso de Gustav Klimt, que también supuso el final de su trayectoria pictórica.

FINALE

La plena solvencia y dominio de los dos artistas Klimt y Beethoven, protagonistas esenciales de la Exposición, se nos revela en unas formas (friso y cuartetos) nuevas y renacidas, de vitalidad inusitada, llenas de frescura y permitiendo la circulación, casi «mágica», de ideas musicales y pictóricas. Son como estrellas fugaces que dan paso siempre a otra idea nueva, igualmente fantástica. Son momentos de creatividad «final», donde el fragmento y el esbozo, los detalles, tienen un carácter de abundancia y exceso, nunca de deficiencia. Las formas brillan y fulguran un instante, pero dejan paso a las siguientes. Esto confiere una intensidad y una densidad propias del género «tema con variaciones».

En ambos artistas parece que hay prisa por sacar estas ideas a la luz. Como apostilla de nuevo Trías: «...en lugar de suscitar parálisis de horror y melancolía, la presencia de la Muerte confiere urgencia y verdadero apremio a la plasmación de las ideas, de modo que éstas acaban hallando con inusitada rapidez su forma propia, que sin embargo sólo parece esbozarse en forma de fragmento o destello.»[16]

Después de esta Exposición, la Secesión como movimiento y el mismo Klimt como pintor se desvanecen, también el universo del Art Nouveau, acosado por nuevas vanguardias que lo acusaban de excesivamente «estetizante» y conservador, como la tendencia expresionista protagonizada en el mismo Viena por Adolf Loos, Karl Kraus, Oscar Kokoschka y Arnold Schoenberg, que produjo «la explosión del jardín» definitiva.

Pero lo que intentó la Secesión fue hablarnos desde su verdad desnuda, desde su verdadero «espacio interior», como nos recuerdan las palabras de Hugo von Hofmannsthal en 1895,

en las cartas enviadas a su amigo E.F. von Bebenburg: «Me gustaría sentirme un ser fuerte de todas las cosas y estar inmerso en ese ser para sentir su verdadero significado profundo. Porque todo el universo está lleno de significado, y el significado se ha convertido en forma (...) Las palabras no son de este mundo, son un mundo aparte y por sí mismo, un mundo tan completo como el mundo de los sonidos (...) Si te enamoras de ti mismo, y si como Narciso, te caes al agua, en ese momento estás yendo por el buen camino (...) Me refiero a la vida, o a Dios, como quieras.»[17] ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 SCHORSKE, K. E.: *«Viena Fin de Siécle. Política y Cultura»*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pág. 274.

2 STÖHR, E.: Comentario del catálogo de la exposición «Klinger-Beethoven» recogido por BOUILLON, J.P., en «*Klimt: Beethoven*». Ediciones de Arte Albert Skira, Génova, 1986, pág. 11. (Traducción del autor).

3 HOFFMANN, J.: Comentario del catálogo de la exposición recogido por BOUILLON, J.P., en «*Klimt: Beethoven*». Ediciones de Arte Albert Skira, Génova, 1986, pág. 16 (Traducción del autor).

4 TAMARA, M.: *«Beethoven de Max Klinger»*. https://mercedestamara.blogspot.com/2012/06/beethoven-de-max-klinger.html, junio 2012.

5 TELLECHEA, J. C.: *«Ludwig van Beethoven al desnudo en Bonn»*. https://www.mundoclasico. com/articulo/33943/Ludwig-van-Beethoven-al-desnudo-en-Bonn, noviembre 2020.

6 SCHOPENHAUER, A.: *«El mundo como voluntad y representación»* (Capítulo 39, 2° volumen), recogido por GONZÁLEZ SERRANO, C. J., en *«Beethoven y Wagner: entre la música y el pensamiento»,* en https://elvuelodelalechuza.com/2020/11/03/beethoven-y-wagner-entre-la-musica-y-el-pensamiento/, noviembre 2020.

7 BONDS, M.E.: *«La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven»*. Acantilado, Barcelona, 2014, pág. 119.

8 GONZÁLEZ SERRANO, Op. Cit.

9 BONDS, MARK EVAN. Op. Cit., pág. 148.

10 JANIK, A.; TOULMIN, S.; *«La Viena de Wittgenstein»*. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., Barcelona, 1987, pág. 244.

11 KASTAS, E. *«El friso de Beethoven, de Klimt, como nunca se ha explicado»*. https://galerias deartebarcelona.com/friso-beethoven-gustav-klimt/; Agosto 2020

12 Descripción que aparece en el catálogo de la Exposición Klinger/Beethoven de 1902, recogida en *«La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte»,* https://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/klimt/friso.asp.

13 BOUILLON, J.P. Op. Cit., pág. 92. (Traducción del autor).

14 TRÍAS, E. *«El canto de las sirenas. Argumentos musicales»,* Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, pág. 216.

15 TRÍAS, E. Ibídem, pág. 218.

16 TRÍAS, E. Ibídem, pág. 234.

17 VON HOFMANNSTHAL, H. Cartas enviadas a Edgar Freiherr von Bebenburg. Fragmento recogido por BOUILLON, J. P., en Op. Cit., pág. 99.

IMÁGENES. REFERENCIAS

Figura 1: https://www.moma.org/collection/works/133912

Figura 2: De Bwag. Trabajo propio, CCBY-SA 4.0. https://commons.wikimedia.org/w/index.php? curid=61975254

Figura 3: https://www.secession.at/en/building-typology-symbolism/

Figura 4: BOUILLON, J.P. «*Klimt: Beethoven*». Ediciones de Arte Albert Skira, Génova, 1986, Pág. 18.

Figura 5: https://es.wikipedia.org/wiki/Friso_de_Beethoven

Figura 6: BOUILLON, J.P. «Klimt: Beethoven». Ediciones de Arte Albert Skira, Génova, 1986, Pág. 17.

Figura 7: http://www.gizmoweb.org/wp-content/uploads/2014/02/Palazzo-della-Secessione-ok.pdf

Figura 8: http://www.ritschkart.at/?page_id=15

Figura 9: https://www.reddit.com/r/classicalmusic/comments/9qe9u3/polychrome_marble_ sculpture _ of_beethoven_by_max/

Figura 10: https://es.wikipedia.org/wiki/Friso_de_Beethoven

Figura 11: https://www.wien.info/es/sightseeing/sights/art-nouveau/beethoven-frieze

Figura 12: https://www.wien.info/es/sightseeing/sights/art-nouveau/beethoven-frieze

Figura 13: http://hormigaciones.blogspot.com/2006/10/klimt-friso-de-beethoven-2.html

MILENARIO DE LA CREACIÓN DE LOS TIPOS MÓVILES

VIII SIGLOS DE TIPOS EN MADERA. LOS TIPOS MÓVILES DE MADERA OCCIDENTALES COMO PATRIMONIO CULTURAL

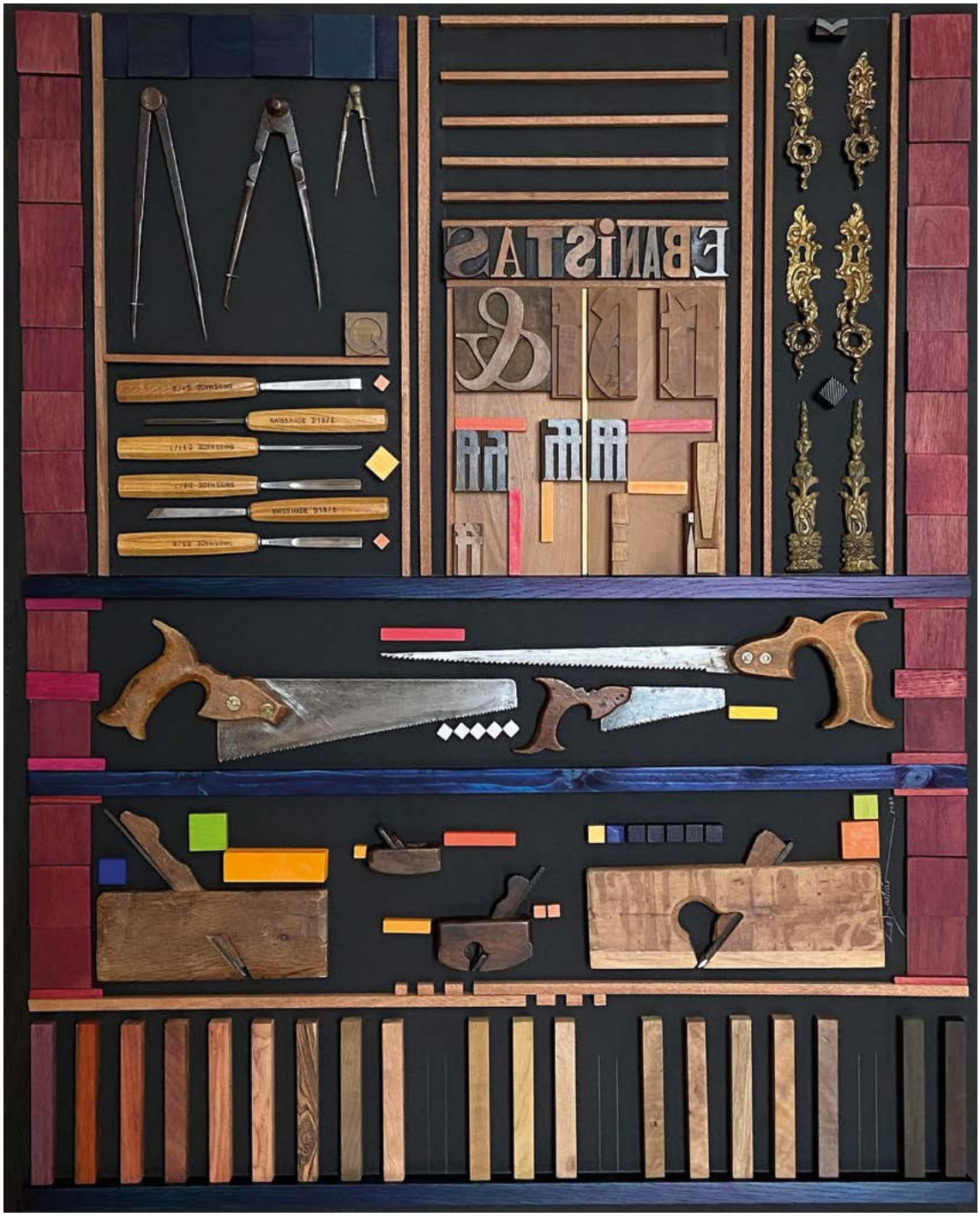
Sebastián García Garrido

La conmemoración del Milenario de la creación de los tipos móviles en China, en las primeras décadas del año mil de nuestra era, y más concretamente el VIII Siglo de los tipos móviles de madera, son el motivo[1] de esta segunda fase del proyecto *Tipometrías*.

El Milenario de los tipos móviles se adelanta con respecto a la fecha oficial (1041-1048), aunque es difícil atestiguar el verdadero inicio de una técnica así hace casi mil años. Un método de difusión del pensamiento, del saber y de la cultura que ha venido siendo habitual hasta casi cumplir el milenio, desde sus inicios en China casi desde comienzos del año 1000. Las crónicas sobre la fabricación de piezas independientes con los ideogramas, propios de esa lengua en lugar de letras, coinciden en la madera como material empleado para ello. Aunque pronto fuesen sustituidas, las de arcilla y madera, por piezas de porcelana, más fáciles de reproducir y con una dureza mayor, o por diversas aleaciones de metales que se hicieron posteriormente. Documentalmente es Bi Sheng, en el siglo XI, a quien se le atribuyen los primeros tipos móviles realizados en arcilla, y en madera serían creados por Wang Zheng, en el siglo XIII (1221). En este mismo siglo se tiene noticia del uso en Corea diversos metales para el mismo fin.[2]

TIPOS MÓVILES DIFERENTES DE LETRA R ROMANA MAYÚSCULA (COLECCIÓN SGG)

De este modo, la celebración del uso de los tipos en madera coincide exactamente en este año el octingentésimo aniversario, en que se tiene constancia precisa de ello. En cuanto a la conmemoración del Milenario, en Occidente fue una verdadera revolución para la cultura y el conocimiento cuando se reinventan cuatrocientos años después en Alemania, y su trascendencia justificaría iniciar la celebración mediante una cuenta atrás de 25 años. Otros 25 años atrás serían los que hace que dejaron de ser empleados, ya de manera generalizada. Estos cincuenta años son suficientes para que en ese momento hayan desaparecido, prácticamente, estas interesantes piezas de nuestra cultura, si no existiera esta labor de coleccionismo y se asumiera su continuidad por alguna institución o entidad que las conserve. Otro factor que obliga a iniciar su consideración plena, como patrimonio artístico y cultural, es el relevo de la generación analógica, que ha estudiado y trabajado aún en el contacto material con estos procedimientos técnicos y que en 25 años estaremos ya retirados. Un momento en que ya no existiría la posibilidad de emprender cualquier investigación propia de ser realizada por los últimos testigos



A LOS EBANISTAS. (SGG, 2021). 81 X 100 CM

de la vida activa de los tipos móviles de madera y los procedimientos tradicionales del arte.

La investigación realizada en el proyecto *Tipometrías* es un estudio del fenómeno que supuso la recreación de los tipos móviles en Europa, unos cuatrocientos años después de su aparición en China. Al mismo tiempo, es un proyecto unido a otro de obra de creación artística. De este modo, el estudio y la actividad creativa se inician en 2011, y en 2014 se publica una monografía sobre los tipos móviles en la imprenta tradicional, y el desarrollo de esta industria del conocimiento y la cultura en España, dedicada a la *Lengua Española y las Artes del Libro*.[3]

AL CUADRADO, (SGG, 2020). 45 X 45 CM

A CERVANTES Y A LOS ESCRITORES EN ESPAÑOL, (SGG, 2015). 79 X 79 CM

En 2016 se expone el proyecto de creación artística, que cuenta ya con una amplia colección de obras, y culmina la investigación previa. La actividad del coleccionismo, se mantiene aún durante más de veinte años. Después de este rescate de ejemplares de interés, en consonancia con que se confirmaba la desaparición progresiva de este patrimonio, los precios subieron bastante y la mayor parte de las ventas eran subastas que encarecieron mucho los precios. Un alfabeto completo, con números y caracteres de escritura, aunque no contara con minúsculas, de una tipografía interesante, podía alcanzar cerca de los mil euros. En 2011 se contaba ya con más de cinco mil piezas de una selección de los más interesantes tipos de madera, que en alfabetos y caracteres completos o sueltos salen al mercado, fundamentalmente en países como Alemania, EE.UU. Gran Bretaña e Italia, y en mucha menor proporción en Francia y España. La exposición se inaugura en el Museo de la Imprenta-Artes del Libro de Madrid[4], con una gran repercusión entre los especialistas en la técnica y el diseño tipográfico. El museo edita entonces una separata con las obras que faltan respecto a la monografía que estaba aún disponible, y se inundan de banderolas de la exposición algunas avenidas principales de Madrid.

La misma empresa, que traslada las obras desde Madrid, las descarga en Málaga, en la Sala del Rectorado de la Universidad, en que se expone coincidiendo con la Feria del Libro. Antes se había expuesto una pequeña muestra en la Escuela de Artes de Málaga, con motivo del Centenario del Cubismo (1913-2013) y la otra en el Instituto de Investigaciones Interdisciplinares de Ciudad de México, con un libro-catálogo que promueven dos destacados representantes

FAMILIA DE CARACTERES EN MADERA DE LA TIPOGRAFÍA HELVÉTICA, COLECCIÓN SGG

de la cultura internacional. Así es presentado por el director del citado Instituto, Julio César Schara, agregado cultural de México en Francia, entre otros destinos, y el referente del diseño gráfico iberoamericano, profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana de México Félix Beltrán[5]. Este último organiza también una muestra en la Galería Artis que fundó él mismo y en la que han expuesto algunos de los más destacados diseñadores, como Herbert Bayern, que son también artistas plásticos. Podría decirse que ha sido una de las personas que más ha disfrutado con las obras de *Tipometrías,* animando a registrar ese trabajo y que vino expresamente a Málaga para conocerlo.

CONTINUACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN PREVIA Y EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE CREACIÓN

Se mantiene la producción de creación artística, en la que se integran los tipos móviles, y existen muchas obras en proyecto. Por su parte, la investigación se dedica más expresamente al patrimonio que suponen los tipos móviles de la imprenta tradicional, para la presente conmemoración y, al mismo tiempo, para justificar el reconocimiento que este importante legado tiene para ser protegido expresamente por instituciones que garanticen la continuidad de su existencia.

Las obras de creación siguen siendo homenajes a referentes de la lengua española y las artes del libro, y al mismo tiempo surgen otras de iniciativa independiente, de concepto diferente, que también incluyen piezas originales de tipos móviles: *A la caligrafía y los calígrafos; A la Escuela de Traductores de Toledo; A la Helvética y los diseños tipográficos del siglo XX; A la letra cursiva,* etc. Continúan dedicatorias a los procedimientos y bases de la creación gráfica: *A la Geometría; A la línea y forma; Al cuadrado,* etc. Como novedad, en esta producción reciente, incrementan una presencia de los atractivos y la conciencia de la urgente tarea de preservación de especies que requieren las maderas nobles, a nivel mundial, y cuyas características plásticas atraen el interés

en esta nueva producción: *A las maderas nobles; Por la biodiversidad de las maderas; Maderas y paisaje,* etc. La más valorada quizás, y casi desaparecida es el ébano, que da lugar al nombre de los artesanos del oficio de trabajar la madera, y sus letras son las mismas que «Sebastián».

FUNCIÓN Y FUNDAMENTOS DE LA OBRA DE CREACIÓN ARTÍSTICA PARALELA

La obra que ha venido surgiendo de este proyecto, desde 2011, ha revisado el hecho de la aparición y desarrollo del texto en la obra pictórica, desde el nacimiento del cubismo, y las bases del constructivismo y el arte geométrico, como recurso para desenvolverse en la integración de los caracteres tipográficos y la composición plástica. Constructivismo y arte geométrico en nuestro ámbito cultural iberoamericano y español. Klee, Max Bill, Munari, Mondrian, Albers o Eusebio Sempere tienen la mayoría obras dedicadas.

Las tipografías recobran de este modo su más destacado papel como creaciones artísticas, desde el concepto abierto de la obra de arte actual, y a su vez como piezas objeto de arte que han dado forma a destacadas creaciones en el ámbito de la gráfica conmemorativa, publicitaria y de las artes del libro. La armonía de sus trazados, su coherencia interna para componer alfabetos, líneas de textos, la huella de las tintas en cada uno de los caracteres, según el mayor o menor uso que hayan tenido, algunas intactas por no ser grafías habituales en una lengua... Todo ello expresa materialmente la noble trayectoria de este patrimonio destacado de nuestra cultura. El objetivo principal es preservar y poner en valor tan excepcional patrimonio.[6]

Sin embargo, la obra de creación artística no limita su interés y valor a servir de soporte a la acción de salvaguarda del patrimonio de los tipos móviles de madera. José Bonifacio Bermejo, entonces director del Museo de la Imprenta de Madrid, responsable poco después de los museos y salas expositivas del Ayuntamiento de la capital, afirma en el prólogo de la monografía de 2014[7] lo siguiente: «Estamos ya acostumbrados a percibir y asistir continuamente a nuevos impulsos creativos que la sociedad y sus artistas generan, quizá con la mayor abundancia y velocidad que nunca se había experimentado. (...) Es por ello gratificante encontrarse con proyectos artísticos sólidamente construidos y fruto de un trabajo continuado y extenso que afloran a través de pequeños pero importantes conceptos que, como la punta de un iceberg, se hacen visibles anunciándonos un mayor calado. Al recorrer los contenidos de este libro he podido comprobar que estamos ante una de estas circunstancias. Partiendo de unos elementos primarios como son la madera, reflejo de la naturaleza como origen de todas las cosas, la destreza de la artesanía, con su capacidad utilitaria de facilitar la vida del hombre, y el pensamiento puesto al servicio de la reflexión sobre todo lo que nos rodea, Sebastián García Garrido crea en una línea original, rica e interesante para la contemplación de su obra. (...) El tipo de madera, un objeto que podríamos calificar de industrial, cotidiano, técnico, instrumental o común, se constituye en eje de este proceso. El artista lo deconstruye».

Este proyecto se basa en la idea, que consolida ya Leon Battista Alberti en su *Tratado de la Pintura,* cuando define belleza y ornamento. Esta consideración es consecuencia de que advierte que, en su época, curiosamente, se habían conservado muchas casas sin interés arquitectónico, funcional, ni material únicamente por la existencia de pinturas en sus paredes. De este modo justifica que la consideración de obra de arte es capaz de detener al hombre en su afán de destruir todo aquello que ha dejado de tener una función reconocida: «Es opinión generalizada que la impresión de gracia y amenidad deriva exclusivamente de la belleza y el ornamento. [...] ¿quién si no ésta podrá proteger el arte de las ofensas del hombre mismo, al aplacar la injuria de los hombres? Pues la belleza consigue que los enemigos calmen su ira y permitan que que-

de intacta; por lo que me atreveré a decir: nada más que las formas con dignidad y encanto pueden preservar una obra ilesa de la injuria de los hombres».[8]

Si estas piezas de la más rica tradición impresora se incluyen como parte de una obra, que además esté concebida para destacar sus valores estéticos y contribuir a su mejor presentación y capacidad expresiva, podemos asegurar que perdurarán en la consideración futura que tengan y en el tiempo, independientemente de la trascendencia y autoría de la obra de arte resultante.

En relación con la cita de Alberti, en que ornamento es considerado un complemento habitual de la belleza, interesa para nuestros objetivos recoger la definición en tan clarividente tiempo de transición entre el mundo clásico y nuestra época. «Pero en qué consisten la belleza y el ornamento, y en qué difieren entre sí, quizá lo intuimos más fácilmente en nuestro interior de lo que yo pueda expresar con palabras. [...] la belleza es una cierta armonía entre todas las partes que la conforman, de modo que no se pueda añadir, quitar o cambiar algo, sin que lo haga más reprobable. [...] si hubieran llevado ornamentos, o sea, recurriendo a tinturas, escondiendo las partes que destacaban por su deformidad, y resaltando las partes más hermosas, se habría obtenido el efecto de que unas ofendieran menos y las más amenas deleitaran más. Si este ejemplo es convincente, el ornamento puede definirse como un brillo subsidiario o un complemento de la belleza. [...] mientras la belleza es algo propio y como innato que infunde todo el cuerpo, que es bello; sin embargo, el ornamento parece un atributo accesorio, añadido a la naturaleza, más que innato».[9]

Las piezas tipográficas halladas, procedentes de una actividad de creación y difusión cultural encomiable, son el motor de una obra en que el material, no solo la madera sino cada uno de los signos de escritura o imprenta, la propia «señal o figura mágica» como define la RAE el término 'carácter' en una de sus acepciones, permiten en la creación de estas obras

A LAS MADERAS NOBLES, (SGG, 2020). 45 X 45 CM

una semántica particular y libre, como la calificaría Picasso en una cita más adelante. Las tipografías son así el centro en la jerarquización del espacio compositivo de estas nuevas obras nodriza destinadas a realzar y poner en valor las piezas tipográficas y, al mismo tiempo, coraza que las protege de una posible desconsideración, ante su falta de utilidad, y consecuente destrucción. En esta consideración de señal o figura mágica existen numerosos ejemplos en la tradición histórica como el anagrama del Ave María, labrado sobre el dintel de la entrada a las casas y que tenía la función de proteger la morada y a sus habitantes.

Pero aún más trascendental y acorde con esta segunda fase del proyecto, existe en el DRAE otra acepción para carácter: «Señal espiritual que queda en una persona como efecto de un conocimiento o experiencia importantes...».

En relación con la naturaleza del propio interés por rescatar tipos de madera, por el estudio de su historia y de los usos que han tenido, la inspiración para crear obras con ellos tiene plena justificación, en el destino previsible de su afiliación con la actividad relacionada con la madera y expresamente con los propios restos de ebanistería a que hemos aludido previamente.

La interesante referencia a la causa que motivó el origen de los tipos se une al hecho de que hayan desaparecido ya sus aplicaciones prácticas para adquirir, por ese mismo motivo, un valor exclusivamente estético en su propia materialidad. Sin embargo, este contrastado valor artístico se ve enriquecido aún más en su consideración de legado patrimonial, que han supuesto durante los casi mil años dedicados a imprimir la cultura del último milenio.

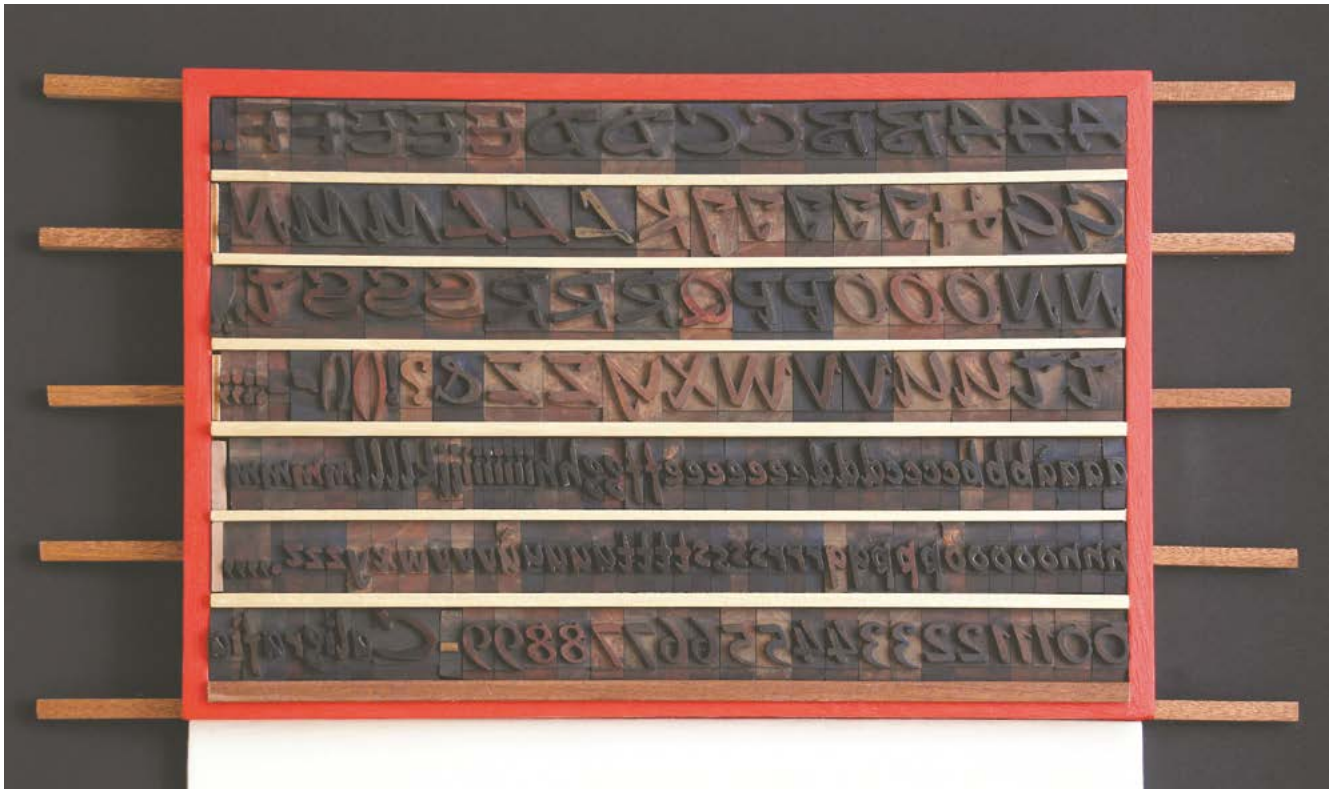
CREACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LOS TIPOS MÓVILES DE MADERA

Los signos tipográficos eran dibujados con tinta, mediante un pincel y sobre piezas de madera ya cortada que hacían la función de retícula modular cuadrada, en las que se inscribía la grafía de cada uno de los caracteres. La altura habitual del bloque móvil correspondía a 16 mm, un cubo aproximado de madera cuando el cuadrado del espacio disponible en ese bloque o retícula, en que se grababa, era del mismo tamaño. Así era en la mayor parte de las ocasiones, aunque podría llegar a tener hasta 12 mm. Posteriormente eran tallados con un cuchillo o gubia de los empleados, ya en ese momento, en la talla y la xilografía. Los caracteres de la tipografía occidental desde un primer momento, y manteniendo la medida en todos los países para favorecer el intercambio de estas piezas y su colocación uniforme para ser estampadas, son de 23 mm de alto, por el espacio de ancho que necesiten, y que varía considerablemente entre unas letras y otras, o entre estas y los signos de puntuación, que también forman parte de esa colección de tipos móviles.

Contrariamente a lo ocurrido en China, cuando alrededor de 1450 se atribuye a Johannes Gutenberg la reinvención de la imprenta de tipos móviles en Maguncia, esta técnica adquiere un gran auge. La causa es el limitado conjunto de letras y signos en las lenguas de este ámbito cultural, lo que permite la reutilización de estos tipos móviles para otras obras posteriores. La diferencia sustancial entre los tipos originales y los creados por Gutenberg estaba en la diferencia de ancho y dimensiones verticales, con trazos que sobresalen también verticalmente de la línea de base y la línea x de la escritura, y espacios de blanco diferentes entre letras, mientras los ideogramas chinos se componían en piezas cuadradas de un tamaño aproximadamente regular y sin espacio definido entre ellos. Entre letras altas y bajas, símbolos específicos, números y signos de puntuación, más la repetición de piezas repetidas que puede requerir componer en una determinada lengua, supone aproximadamente realizar o disponer de solo 150 caracteres. Una vez consolidado el procedimiento, su reinvención supuso también la concepción de una precisa ortogonalidad de las piezas que favoreciera un encaje adecuado para el buen aspecto de la página. En su caso, los ideogramas originarios, admitían un espacio mayor y más irregular en extensión que el requerido por las diferentes letras para componer una palabra. En definitiva, este reducido juego de caracteres permitió un desarrollo muy importante del diseño y trazado de los mismos, del que es testimonio la colección de tipografías presentada en las obras de creación artística realizadas en este proyecto.

En los últimos siglos el uso se ha limitado, como se ha dicho, a la imprenta tipográfica de escasos ejemplares, rótulos y anuncios, y especialmente en carteles y obras de características extra ordinarias.

Su considerable tamaño, en relación con las posibilidades de los metales para reproducir caracteres de reducidas proporciones, es el motivo por el que quedaron relegados tempranamente en los propios albores de la imprenta en Maguncia. Además de las ilustraciones, que siglos antes eran ya grabadas en madera e insertadas entre los textos, los tipos móviles de madera se mantuvieron empleados en las capitulares decorativas. Pero sería precisamente el tamaño que las descartó para los textos de libros el motivo por el que se vinieron usando y fabricando hasta



A LA CALIGRAFÍA (FRAGMENTO), (SGG, 2020). 42 X 59,5 CM

hace muy poco. Las superficies metálicas relativamente grandes dejaban ver las irregularidades producidas por las diferencias de temperatura con la que se enfriaban las distintas zonas tras el proceso de fundición, y solo los tipos de madera permitían superficies uniformes para los caracteres tipográficos del tamaño requerido para la publicidad, carteles, etc. Un notable diseñador tipográfico, y al mismo tiempo excelente investigador de la evolución de la imprenta, hace esta afirmación, perfectamente referenciada: «Ni en los documentos sobre la imprenta primitiva ni en los propios impresos he hallado noticia alguna en cuanto a la técnica que permita negar el uso de punzones, matrices y moldes desde los primeros momentos. Hay opiniones autorizadas que mantienen lo contrario. En el siglo XVIII hubo quien sostuvo que los tipos más primitivos se tallaron en madera».[10]

El primer libro con tipos móviles impreso en España, contrariamente a la creencia generalizada de que fue en Valencia en 1474, corresponde al *Sacramental* de Sánchez Vercial que se editó en Sevilla en 1470. Así consta en la cronología *El arte tipográfico en España durante el siglo XV,* de Francisco Vindel, Madrid 1945-1951, primer referente documental y básico sobre este arte en nuestro país, que consta de 8 tomos más otro de índices generales y un apéndice al tomo I. Más recientemente, Augusto Jurado, en su magna obra, en dos volúmenes magníficamente cuidados y editados sobre los mejores papeles disponibles, La Imprenta Orígenes y Evolución, recopila los detalles de este hecho (11). Los artífices de este primer libro español fueron el calígrafo Antonio Martínez, asociado con Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura, que decidieron intentar por sí mismos la «fabricación de tipos para imprimir, lo que ejecutaron con letras talladas en madera, de pequeño tamaño y sueltas, para que sirvieran como tipos móviles para su impresión». A través de las copias que llegaban al puerto de Sevilla, ya en esa época, conocían este práctico procedimiento sin que ningún tipógrafo alemán hubiese traído consigo la técnica aún hasta 1490 en que data el establecimiento del primero de ellos. En esta misma ciudad se publica en 1511 el primer mapa de América que se publica en España grabado en madera de, dado a la estampa por Crombe-

guer en la obra *Oceanis Decada,* de Pedro Mártir de Anglería.[12]

Los caracteres en madera no solo reproducen diseños que también son fundidos en metal. Especialmente en los primeros siglos son muchos los artistas que crean tipografías propias, por lo asequible del procedimiento directo de la talla frente al cincelado, que requiere pasar por la ejecución de las matrices y posterior fundido.

Se ha hecho referencia a las escasas muestras de tipos móviles de madera que se han preservado de la desaparición, y aisladas piezas en los museos relacionados con la imprenta. Por ello constituye un gran logro haber conservado la última gran fábrica de estos tipos. The Hamilton Manufacturing Co. fundada en 1880, coincidiendo con la consideración del inicio de la publicidad. Esa preservación, de tan interesante patrimonio, ha tomado la forma de *The Hamilton Wood Type and Printing Museum,* felizmente conservando también el edificio de la fábrica inicial (1927) en Two Rivers, Wisconsin. En él se expone una amplia muestra de los más de mil modelos que fabricaron entre 1880 y 1990. El interés se completa con un interesante programa de actividades: una demostración de cómo se fabricaban, participar en talleres de impresión con tipos originales, y admirar una gran colección de rótulos y carteles realizados entre 1930 y 1970.[13]

LOS TIPOS MÓVILES DE MADERA COMO PATRIMONIO CULTURAL MATERIAL

La motivación que despertó iniciar el proyecto de preservación de estas piezas surge a raíz de la declaración de Patrimonio Cultural Intangible de los tipos móviles de madera (Nairobi, 2010), de la que tuvimos un eco especial gracias a la declaración del Flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Entonces, un medio de comunicación hizo referencia a «los tipos móviles de madera» entre los demás referentes catalogados con esta distinción, lo que supuso una satisfacción especial, dada la trayectoria recopilando piezas destacadas de este ámbito y la indiscutible categoría artística y cultural de las mismas, así como la ingente necesidad de preservarlas antes que desaparezcan tras las décadas en que decayó el uso. Sin embargo, en duda por la noticia que lo situaba como patrimonio inmaterial, siendo piezas evidentemente físicas, se consultó el sitio de la UNESCO y se advirtió que lo que se trataba de preservar era una costumbre de una zona de China, en que se usaban aún los tipos móviles de madera para unos libros con la genealogía de cada familia de esa comunidad.[14]

Ante este celo de las autoridades culturales chinas, por la preservación de su patrimonio y sus tradiciones, quedaba en evidencia el olvido de un patrimonio apreciado por la mayoría de los que hemos tenido acceso a los tipos móviles latinos de madera, que en pocos años será difícil que sean disfrutados por la sociedad, porque se habrán dispersado y finalmente desaparecido si no obtienen una consideración especial. Excepto algunas muestras reducidas, a veces ni abecedarios ni atlas o juegos de impresión completos, que existen en los museos relacionados con la estampación y la imprenta, como el citado de Madrid, el de Biblioteca Nacional, el del Papel de Basilea, el reciente Museo de la Litografía en las mismas murallas de Cádiz, el Museo de los Caracteres y la Tipografía en la región del Véneto, el Bodoniano de Parma, el Museo Plantin-Moretus en lo que fue la Oficina Plantiniana en Amberes, o el Museo Nacional de la Imprenta en Oporto.

Sería un gran logro y una garantía de que los tipos móviles de madera más destacados, de los que se han venido usando en la imprenta tradicional, obtuvieran el reconocimiento de Patrimonio Cultural Material de la Humanidad. La UNESCO en 1973[15] crea la clasificación de patrimonio material, y los bienes que de ese elenco se consideran «inestimables e irreemplazables», por su valor histórico-cultural.

El patrimonio material, o patrimonio cultural tangible, abarca todas las creaciones materiales realizadas por grupos o comunidades en

épocas pasadas y que, por sus características, se consideran relevantes en la evolución de una sociedad o pueblo.

El patrimonio material puede estar compuesto por *Bienes Muebles*, que son creaciones que pueden ser transportadas (desde pequeños artefactos hasta obras de arte de gran formato). *Patrimonio Artístico e Histórico,* por su parte, son pinturas, esculturas o producciones artísticas testigos de otras épocas. También piezas para evocar, recordar y explicar otros momentos de nuestra historia (audios, películas u objetos de uso diario, etc.).

El proceso comienza cuando un país desarrolla un inventario con todos sus sitios con características naturales o culturales significativas para ser incluidos en la Lista Provisional (16), y no puede nominar un sitio que no haya estado incluido en esta. A continuación, puede seleccionar un sitio de esta lista para un Expediente de Candidatura. El Centro del Patrimonio de la Humanidad ofrece ayuda en la confección de este expediente, que debe ser lo más completo posible.

Posteriormente el expediente es evaluado independientemente por dos organizaciones: La Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) y el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS). Estas entidades elevan después sus recomendaciones al Comité del Patrimonio de la Humanidad, que se reúne, una vez al año, para determinar si incluir o no cada sitio candidato en la lista definitiva, y a veces aplaza su decisión para solicitar más información a los Estados miembros. Hay diez criterios que un sitio debe cumplir, en uno o más puntos, para ser incluido en la lista.

A finales de 2004 había seis criterios en el ámbito cultural y cuatro en el natural. En 2005 se modificó y se unieron para que hubiera un único grupo de diez criterios (6 primeros para bienes culturales y los 4 últimos para bienes naturales). Para la lista del Patrimonio de la Humanidad, un sitio debe tener un «valor universal excepcional» y debe satisfacer al menos uno de los siguientes criterios de selección para bienes culturales:[17]

1. Representar una obra maestra del genio creativo humano.

2. Testimoniar un importante intercambio de valores humanos a lo largo de un periodo de tiempo o dentro de un área cultural del mundo, en el desarrollo de la arquitectura, tecnología, artes monumentales, urbanismo o diseño paisajístico.

3. Aportar un testimonio único o al menos excepcional de una tradición cultural o de una civilización existente o ya desaparecida.

4. Ofrecer un ejemplo eminente de un tipo de edificio, conjunto arquitectónico, tecnológico o paisaje, que ilustre una etapa significativa de la historia humana.

5. Ser un ejemplo eminente de una tradición de asentamiento humano, utilización del mar o de la tierra, que sea representativa de una cultura (o culturas), o de la interacción humana con el medio ambiente, y de manera especial cuando este se vuelva vulnerable frente al impacto de cambios irreversibles.

6. Estar directa o tangiblemente asociado con eventos o tradiciones vivas, con ideas o con creencias, con trabajos artísticos y literarios de destacada significación universal, criterio que debe estar preferentemente acompañado de otros. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 Bi Sheng (1023-1063), también conocido como Pi Cheng, un artesano y funcionario al servicio del emperador de China, se considera el creador de este sistema de impresión: JURADO, Augusto, *La imprenta, origen y evolución,* tomo I, Torrejón de Ardoz: Capta, 1988, p. 71; NEEDHAM, Joseph, *The Shorter Science and Civilisation in China*, Cambridge: University Press, 1994, p. 14; y MEGGS, Philip B./PURVIS, Alston W.

Historia del diseño gráfico, México D.F. RM Verlag, 2009, p. 40.

2 DÍEZ-BORQUE, José María, *El libro de la tradición oral a la cultura impresa,* Barcelona: *Montesinos*, 1985, p. 65.

3 GARCÍA GARRIDO, Sebastián, *Tipometrías, Elogio a la Lengua Española y las Artes del Libro*, Málaga I+Diseño, 2014.

4 *Tipometrías (2011-2016). Elogio de la Lengua Española y las Artes del Libro.* Imprenta Municipal-Artes del libro.

5 Es Asesor Internacional de la Conferencia Internacional de Diseño, México DF, Internacional Liaison en México del Type Directors Club, Nueva York y Nacional Delegate de la Association Typographique Internationale París, etc.

6 Iniciativa presentada en: GARCÍA GARRIDO, Sebastián, «Proyecto de preservación y puesta en valor de los tipos móviles de madera: Tipometrías» en QUELHAS, Vítor/TOMÉ MARQUES, Horácio, *III Encontro de Tipografia*. Livro de Atas, Instituto Politécnico do Porto 2012, en pp. 38-61.

7 GARCÍA GARRIDO, Sebastián, *Tipometrías,* Málaga: I+Diseño, 2014.

8 ALBERTI, León Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte* (introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa), Madrid: Tecnos, 1999, pp. 159-160.

9 *Ibidem,* pp. 160-161.

10 CARTER, Harry G. *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI),* Madrid: Ollero & Ramos, 1999, p. 40.

11 JURADO, Augusto, *La imprenta. Orígenes y evolución* (2 vols.)*,* Torrejón de Ardoz, Madrid: Capta, 1999, p. 346.

12 *Ibidem,* pp. 386-393.

13 Algunas de estas referencias y una interesante exposición sobre este Museo se recogen en el célebre documental *Typeface*, 63 min: http://kartemquin.com/films/typeface/

14 «Las técnicas de impresión de tipos móviles de madera se transmiten de padres a hijos por la memoria y la palabra. Sin embargo (...) a partir de los medios informáticos, y menor entusiasmo para la elaboración de las genealogías (...) solo once personas, de más de 50 años de edad, son las que dominan el conjunto de técnicas. Si no es protegida, esta práctica tradicional pronto desaparecerá». [Traducción del autor]. http://www.unesco.org/new/en/media-services/single-view/news/four_cultural_elements_from_china_and_croatia_in_need_of_urgent_safeguarding_unesco_committee_decides/ (04.01.2011)

15 http://whc.unesco.org/en/conventiontext/

16 *World Heritage: Tentative List*. http://whc.unesco.org/en/tentativelist/

17 http://whc.unesco.org/en/criteria/

CUANDO LA FERIA DE MÁLAGA NO SE PUDO CELEBRAR[1]

Elías de Mateo Avilés

UNA CITA OBLIGADA DESDE 1887

Desde su creación en 1887 con motivo de la celebración del IV centenario de la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos, la Feria de Málaga ha llegado a convertirse en uno de los tres hitos del calendario anual festivo de la ciudad junto a la Semana Santa y al Carnaval. Con etapas de esplendor junto a otras de franca decadencia, lo que en sus primeras ediciones llegó a conocerse como los Festejos de Agosto, ha mantenido, desde sus orígenes, unas características que ha perdurado a través de sus 133 años de existencia. Su afán de dinamizar la economía local atrayendo al turismo; unas corridas de toros alta calidad; carteles anunciadores creados por grandes artistas; fuegos artificiales espectaculares; un recuerdo a la fecha del 19 de agosto, cuando Málaga quedó incorporada a la Corona de Castilla; los conciertos de música culta y popular; la introducción a través de los años de las nuevas tecnologías de cada momento histórico como la iluminación eléctrica, el automóvil, la aviación o los espectáculos de rayos laser; las regatas; las batallas de flores; los caballistas; las romerías urbanas; los concursos de belleza; la participación de las peñas...

La Feria de Agosto ha constituido, siempre, un fiel reflejo de la idiosincrasia de los malagueños y malagueñas de ayer y de hoy. Su carácter abierto, acogedor y cosmopolita ha convivido perfectamente con la tradición andaluza, combinándose a la perfección. La coexistencia, desde hace décadas, del Real con la Feria del Centro le añade una singularidad y un atractivo únicos[2].

Pero la Feria de Málaga no ha sido ajena a los avatares históricos que ha vivido nuestra ciudad y nuestro país desde finales del siglo XIX. Conflictos bélicos internos y externos, crisis económicas, cambios políticos radicales y

LA GUERRA DE CUBA PROVOCÓ LA SUSPENSIÓN DE LA FERIA ENTRE 1896 Y 1898

problemas sanitarios graves ha llevado algunos años a su suspensión.

1896-1898: LA GUERRA DE CUBA

La rebelión de Cuba contra el dominio español iniciada en 1895 dio lugar a una sangrienta guerra que repercutió profundamente en España. Se movilizaron todos los soldados y todo el dinero disponible. Se establecieron impuestos extraordinarios y los Ayuntamientos vieron mermados sus ingresos.

En 1896, ya no se celebró la Feria debido a la falta de financiación. La sustituye unos modestos festejos en septiembre en honor de la Virgen de la Victoria. Al año siguiente, 1897, tampoco tuvo lugar. El tejido empresarial de la ciudad protestó airadamente. La Cámara de Comercio denunció «La desidia del Ayuntamiento por no organizar los Festejos (...). Y esto sucede, precisamente, cuando el comercio y la industria soportan tan mayores sacrificios con los recargos e impuestos de guerra». Se convocó, incluso, una manifestación que recorrió, el 10 de agosto, las principales calles. Al año siguiente, 1898, con la entrada en la guerra de los Estados Unidos toda la atención de Málaga se concentró en el conflicto bélico con manifestaciones antiamericanas, galas benéficas y colectas en favor de los soldados de Cuba. Sí continuaron celebrándose los festejos en los barrios populares, como los de El Carmen o La Victoria que se convirtieron, en esos años, en sucedáneos de la Feria. En 1899 la Sociedad Propagandista del Clima recuperará los Festejos de Agosto de una de sus crisis más profundas[3].

A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX SOLO SE CELEBRARON LOS FESTEJOS DE BARRIO

1902, 1904 Y 1905: HAMBRE Y MISERIA EN MÁLAGA Y EN LA PROVINCIA

Los años iniciales del siglo XX fueron especialmente críticos para Málaga. La sequía y los altos impuestos hicieron imposible la vida en muchos pueblos de la provincia. Desesperados, muchos jornaleros de desplazaron es estos años a Málaga reivindicando pan y trabajo para ellos y sus familias. En la capital, tampoco iban bien las cosas. La emigración de malagueños a América, aumentó. Ni el Ayuntamiento ni la Sociedad Propagandista del Clima disponían de recursos para organizar la Feria de Agosto. Unos modestos Festejos de Reding y algunos bailes en la Alameda y en el Muelle de Heredia los sustituyeron es estos años[4].

1909: LA GUERRA DE MELILLA Y EL DESASTRE DEL BARRANCO DEL LOBO

El inicio de la explotación de las minas de hierro del Rif cerca de Melilla por una empresa española va a desencadenar en serie de ataques por parte de los marroquíes de la zona a las instalaciones mineras. Tras varios enfrentamientos se produce la movilización de los reservistas por

IZQUIERDA: CARTEL DE LA FERIA DE 1914. SE SUSPENDIÓ POR EL INICIO DE LA I GUERRA MUNDIAL. DERECHA: CARTEL DE LA FERIA DE 1921. SE SUSPENDIÓ POR EL DESASTRE DE ANNUAL

parte del gobierno Maura que provoca graves disturbios en Madrid, y, sobre todo en Barcelona conocidos como la Semana Trágica. Además, el día 27 de julio de produce el famoso Desastre del Barranco del Lobo con decenas de soldados españoles muertos y cientos de heridos.

En Málaga, lugar de paso obligado de las tropas camino de Melilla y de retorno de los heridos, con una opinión pública muy dividida sobre estos acontecimientos, la Junta de Festejos adoptó, el 1 de agosto «suspender las fiestas (de agosto) con motivo de los sucesos que se desarrollan en Melilla». Aunque en un primer momento se barajó la posibilidad de mantener «aquellos espectáculos benéficos cuyos beneficios se destinarán a socorrer a las víctimas de la guerra», finalmente, a propuesta del alcalde, Eduardo R. España, se aplazaron sin fecha tanto la Feria de Agosto como las Fiestas de Invierno del año siguiente y donar 250 pesetas a la Junta de Damas que atendía a los heridos.[5]

1914-1921: LA I GUERRA MUNDIAL Y EL DESASTRE DE ANNUAL

Durante ocho años, entre 1914 y 1921 volverá a desaparecer la Feria de Agosto. Las negativas repercusiones de la I Guerra Mundial unidas a la agitación política vivida dentro de España con una intensa crisis social que culminó en la huelga general revolucionaria de 1917 casi acaban con ella. Málaga resultó especialmente afectada por la paralización del comercio marítimo al estallar la «Guerra Europea». Los precios de los artículos de primera necesidad experimentaron un aumento desmesurado.

Todo estaba preparado para celebrarlos entre el 23 de agosto y el 6 de septiembre de 1914. Se había editado un magnífico cartel, obra de Enrique Jaraba. El programa previsto incluía iluminaciones, conciertos, demostraciones de la naciente aviación, exposiciones de plantas y flores, fuegos artificiales marítimos, dos corridas de toros con la participación de los diestros Rafael Gómez «El Gallo», Juan Belmonte y Paco Madrid, así como una novillada nocturna. Pero, como recogía *La Unión Mercantil* en agosto de 1914:»ni la situación económica, ni el estado de ánimo en que se encuentra la población se avienen a la celebración de diversiones públicas». A esto se unieron los crónicos y ahora críticos problemas económicos del Ayuntamiento y el agotamiento de las aportaciones privadas a través de la ya mencionada Sociedad Propagandista del Clima y de la Junta de Festejos. Al final solo tuvieron lugar los festejos taurinos.

Los años posteriores se caracterizan por las tentativas frustradas de recuperar la Feria. La prensa no cesó de reclamar su restauración. En

1915 el Ayuntamiento no destinó para su celebración ningún dinero. Los comerciantes y hosteleros tampoco estaban dispuestos a aportar fondos, «pues la penuria es grande, y la situación por la que atraviesan los negocios en esta capital es para no hacer desembolsos que puedan estar o no recompensados». Otros clamaban por su celebración, porque en «una población de la importancia de Málaga, la concurrencia de forasteros y bañistas representa un gran elemento de vida». Se organizó, de nuevo, un pequeño sucedáneo con dos corridas de toros y algunas diversiones.

Entre 1916 y 1919 tampoco se celebró la Feria. La prensa habló en el primero de los años citados de «los abortados festejos». Los conflictos sociales y la crisis política de 1917 tampoco ayudaron.

Por el contrario, en 1920 sí se detecta una corriente de opinión tendente a recuperarla. Al socaire de los beneficios obtenidos por algunos grandes exportadores e industriales malagueños durante la I Guerra Mundial y a la disminución de la conflictividad social, la Agrupación de Comerciantes visitó el 3 de agosto al alcalde Garret y Souto para intentar relanzar tanto la Feria de Agosto como las Fiestas de Invierno. Se apuntó como posible vía de financiación un recargo del 3% sobre la contribución industrial. De todas formas, ya era tarde para organizarla aquel año. Sí tuvieron lugar algunos espectáculos como las corridas de toros y las fiestas marítimas organizadas por el Club Mediterráneo.

La Feria de hubiese reiniciado con seguridad en 1921. De nuevo, todo estaba preparado para celebrar la Feria entre el 14 y el 31 de agosto, incluido un cartel costumbrista obra del pintor Murillo Carreras. Pero todo se vino abajo tras producirse el Desastre de Annual, entre el 22 de julio y el 9 de agosto con un balance de 13.000 soldados españoles muertos. Málaga se convirtió en el gran puerto de retaguardia para la evacuación y atención de los heridos y el envío de tropas de refuerzo y avituallamientos a una Melilla cercada.

Rápidamente se abandonó la idea de celebrarla. Tan solo tuvieron lugar regatas y cucañas marítimas. Y como ocurriera a finales del siglo XIX, pervivieron los modestos festejos de barrio, destacando por su importancia los de Santiago y la Victoria con un pequeño real montado en la plaza de la Meced.

En 1922, la Feria de Agosto resucitará como el ave fénix iniciando una de sus etapas de mayor auge y esplendor hasta 1930[6].

1931: EL ADVENIMIENTO DE LA II REPÚBLICA

El 14 de abril de 1931 España asistió a uno de los cambios políticos más radicales de su agitada historia. Unas elecciones municipales celebradas dos días antes habían dado la victoria a las candidaturas republicanas en las grandes ciudades. Incapaces de sostener la monarquía, el Gobierno y el propio Rey dejaron paso, pacíficamente, a la proclamación de la II República.

En Málaga y en otros lugares, la crispación de la vida política fue creciendo vertiginosamente desde octubre del año anterior con importantes huelgas, el recrudecimiento del anticlericalismo y la campaña electoral previa a las elecciones. Para colmo, el 11 y el 12 de mayo tuvo lugar la famosa «Quema de Iglesias y Conventos» donde la mayoría de los edificios religiosos de la ciudad quedaron destruidos o saqueados.

Además, la crisis económica de los años treinta tuvo como consecuencia un vertiginoso crecimiento del paro. El alcalde, Federico Alba intentaba paliar esta situación con numerosas obras municipales que ofrecían puestos de trabajo. A principios de agosto de 1931 la partida presupuestaria destinada a este fin se había agotado. El día 8, el pleno municipal adoptó una decisión polémica: «que la partida destinada a los Festejos de Agosto (55.000 pesetas) se transfiera al capítulo de Obras Públicas al objeto de continuar dando trabajo a los numerosos obreros que actualmente lo tienen».

La prensa conservadora, especialmente *El Cronista*, *Diario de Málaga* y la revista *Vida Gráfica* orquestaron una campaña en contra esta decisión.

Se preguntó a numerosos malagueños. Las respuestas no dejaban lugar a dudas del sentimiento de la mayoría de la población: «De ninguna manera debieron suprimirse». «Son la vida de la capital y si en todas partes se han celebrado, en Málaga no hay motivo que lo justifique». No debieron suprimirse cuando en Málaga no ocurre nada».

Al año siguiente, 1932 el Ayuntamiento republicano rectificó. Además, dotó a la Feria con un importante aumento de presupuesto hasta las 100.000 pesetas manteniéndose el modelo consolidado durante los años veinte con brillantes ediciones hasta 1935[7].

1936-1939: LA GUERRA CIVIL

La Guerra Civil fue, sin duda, la mayor tragedia colectiva vivida por los españoles a lo largo del siglo XX. En Málaga ambos bandos llevaron a cabo una de las más sangrientas represiones del conjunto de España con miles de encarcelamientos, asesinatos y el drama de la Carretera de Almería.

Para la Feria de 1936 estaba todo preparado siguiendo la pauta de las ediciones anteriores. Iba a celebrarse entre el 11 y el 19 de agosto. El programa incluía el entonces tradicional concurso y feria de ganados, dos corridas con toros de Villamarta y Pablo Romero para los diestros Domingo Ortega, Manolete y Niño de la Palma, novilladas, iluminaciones, conciertos a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, campeonatos de tenis, fiestas marítimas, fuegos artificiales, una fiesta campera, verbenas y fiestas andaluzas. El cartel anunciador de Luis Ramos Rosa reflejaba influencias del art decó. Evidentemente, no pudo llegar a celebrarse.

Los festejos de agosto malagueños no pudieron reanudarse hasta 1940. Otras necesidades resultaban más apremiantes: el esfuerzo bélico, la reconstrucción de los daños materiales, la escasez de alimentos, una miseria generalizada y la aparición de numerosas enfermedades infecciosas.

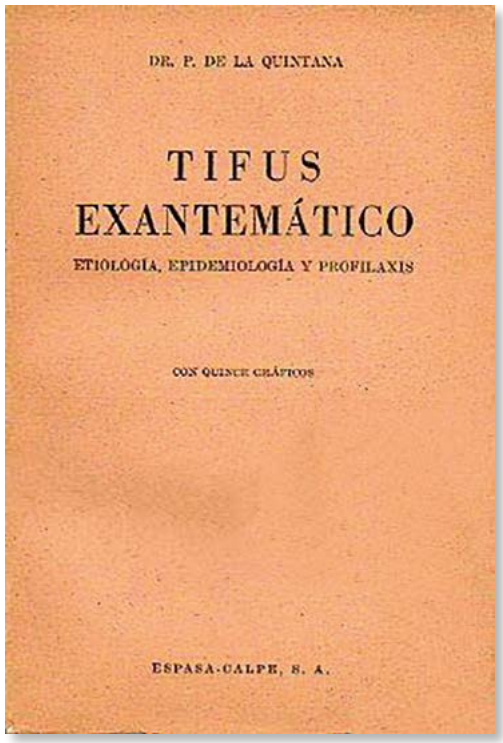
En los presupuestos municipales de 1938 y 1939, ya con una Gestora Municipal en manos de los vencedores, aparecían partidas presupuestarias de 100.000 y 45.000 pesetas respectivamente. Pero ni siquiera se reorganizó la Junta Municipal de Festejos.

CARTEL DE LA FERIA DE 1936. NO TUVO LUGAR POR EL INICIO DE LA GUERRA CIVIL

Tras el fin de la contienda, el nuevo Ayuntamiento presidido por el alcalde Pedro Luis Alonso, se planteó la necesidad de organizar de nuevo la Feria de Agosto para 1940 como señal de normalidad que se quería trasmitir[8].

1941: EL TIFUS EXANTEMÁTICO

La experiencia de 1940 no tuvo continuidad. Una epidemia de tifus exantemático se extendió por España como consecuencia de la pobreza, el hambre y, sobre todo las malas condiciones higiénicas. Málaga se vio especialmente afectada con casi 500 muertes en 1941.



UNA EPIDEMIA DE TIFUS OBLIGÓ A LA SUSPENSIÓN DE LA FERIA EN 1941

Oficialmente la Feria no pudo organizarse por falta de dinero. En realidad, las autoridades la consideraron un enorme peligro para la propagación de la epidemia.

De todas formas, según María Pepa Lara, durante el mes de agosto se permitieron algunas corridas de toros, verbenas en los Baños del Carmen, un concierto de la Banda Municipal en el Parque, competiciones de Tiro al Plato en el Campo de Golf, un campeonato de tenis, una carrera ciclista, bailes en el Hotel Miramar y la tradicional misa en la Catedral por el aniversario de la reconquista de la ciudad por los Reyes Católicos[9].

2020: LA PANDEMIA DEL COVID-19

El llamado Covid-19 surgió a finales de 2019 en China, en concreto la provincia de Wuhan. A partir de allí, esta enfermedad vírica, altamente contagiosa, de extendió rápidamente por todo el mundo en un proceso que guarda bastantes similitudes con la gran pandemia de gripe de 1918-1919. Con unas cifras globales de infectados que, a finales de 2020 rondaban los 65 millones de individuos y casi los dos millones de fallecidos, esta pandemia mundial ha repercutido negativamente en todas las dimensiones de la vida humana.

En España, el primer caso se registró oficialmente el 31 de enero de 2020. Desde entonces, y hasta finales de 2020, la enfermedad se ha cobrado casi 70.000 víctimas mortales reales y han enfermado más de 1,8 millones de personas.

El Gobierno de Pedro Sánchez declaró el estado de alarma de manera muy tardía, el día 14 de marzo, levantándolo el 21 de junio. Durante este periodo la población fue confinada en sus domicilios para contener las infecciones. En los peores momentos de la primera oleada de la enfermedad, especialmente entre finales de marzo y principios de abril, se llegaron a registrar más de 900 muertos diarios.

El conocido popularmente como Coronavirus se propaga especialmente a través del contacto cercano entre personas a través de las gotículas que deja en el aire una persona infectada. En consecuencia, en todos los países se han adoptado medidas de prevención que incluyen el uso de mascarillas, el mantenimiento de una distancia interpersonal y la prohibición absoluta de aglomeraciones humanas.

Esta situación de emergencia sanitaria obligó a las autoridades de todo el mundo, y también a las españolas, a prohibir cualquier tipo de fiestas populares. En España se suspendieron desde la Semana Santa a las grandes fiestas y ferias de primavera y verano, entre otras la Feria de Sevilla, la de Jerez, la de Córdoba, los Sanfermines, la Tomatina de Buñol...

En el caso de Málaga, la Feria de Agosto, prevista entre los días 15 y 22 de agosto, también fue suspendida. El gran impacto económico de las misma para la ciudad, valorado anualmente en unos 60 millones de euros, una ocupación hotelera y de los apartamentos turísticos en torno al 95% y una

afluencia de visitantes que, entre malagueños y turistas, superaban cada año los cinco millones, llevó a los responsables municipales a apurar, hasta el último momento una medida tan comprometida.

Entre finales de abril y los primeros días de junio, tanto el alcalde, Francisco de la Torre, como la concejala de Fiestas, Teresa Porras, fueron retrasando lo más posible la decisión. Para el primero, «El tema está abierto. Es pronto para decidirlo. Lo haremos a finales de junio o julio» (19 de mayo); mientras que la segunda aseguraba el 24 del mismo mes que «mi equipo sigue trabajando en la Feria de Agosto, y considero que aún es pronto para decidir nada»[10].

De hecho, el Ayuntamiento siguió llevando a cabo las contrataciones necesarias para una Feria normal: fuegos artificiales, actuaciones y espectáculos musicales, toldos, señalización y balizamiento de los aparcamientos del Real del Cortijo de Torres.[11]

Finalmente, tras las «recomendaciones» de la Junta de Andalucía, que había asumido las competencias en la gestión de la pandemia tras el fin del estado de alarma, el Ayuntamiento decidió, el 3 de junio, la suspensión de la Feria y de las fiestas en honor de la Virgen del Carmen en paralelo a lo que hacía Almería sobre su propia Feria en honor a la Virgen del Mar[12].

A partir de ese momento el Área de Fiestas comenzó a trabajar en una programación alternativa de «eventos musicales, culturales, y espacios dedicados al flamenco, pero todos ellos manteniendo los aforos que se dicten para esa época» y prescindir de la cabalgata histórica[13].

En calle Larios el área de Fiestas montó el 30 de julio la exposición *Málaga de Feria, Carteles e Imágenes* donde, se mostraban 40 carteles y 40 fotos que pretende que revivían recuerdos y aspectos curiosos de ediciones anteriores, comisariada por Fernando Wilson con la colaboración del fotógrafo Salvador Salas[14].

Dentro de las medidas de prevención sanitaria en vigor, se llevaron a cabo algunas actuaciones musicales en el auditorio del Cortijo de Torres y en otros lugares con un aforo reducido y controlado. También se puso en marcha la iniciativa *Málaga Inquieta*, donde colaboraron Ayuntamiento, Diputación Cervezas San Miguel y la Asociación de Hosteleros de Málaga. Se trató, en primer lugar, de una acción gastronómica, en la que diferentes establecimientos de la ciudad tendrán disponibles para los consumidores el Plato Inquieto, una propuesta culinaria a precio cerrado (dos quintos de Magna de San Miguel y una tapa a diez euros). También se pudo disfrutar, en directo, de artistas locales en diferentes restaurantes del centro de Málaga. Asimismo, en la plaza de toros de La Malagueta tuvieron lugar actuaciones de música y humor con aforo limitado a cargo de artistas malagueños y el Festival Flamenco Ciudad de Málaga[15].

Otras iniciativas trataron de hacer llevadera la situación a los malagueños. Como *Vivir*

DESDE EL 30 DE JULIO ESTUVO PRESENTE EN CALLE LARIOS UNA EXPOSICIÓN DE CARTELES Y FOTOS. FOTO: FERNANDO TORRES (*DIARIO SUR*)

GRUPO CON MASCARILLAS EN CALLE LARIOS EL 15 DE AGOSTO DE 2020. FOTO: *MÁLAGA HOY*

la Feria de Málaga desde casa. A través de ella, el diario *La Opinión de Málaga* junto con Cervezas Victoria, Prolongo, Cartojal, Bumpers, Ron Legendario y la Despensa de Iñaki proponían una serie de concursos, agendas culturales o recetas culinarias on line[16].

Se mantuvo, asimismo, la tradicional ofrenda floral a la Virgen de la Victoria el 15 de agosto por la mañana. Para la redactora de *Málaga Hoy*, Conchi García, «El espíritu feriante de los malagueños se vio reflejado en algunas flores en el pelo, niñas con su traje de flamenca y mascarillas de lunares. Incluso hubo quién se echó a pasear botella en mano»[17].

Aunque se vieron grupos familiares y de jóvenes por todo el centro histórico, los barriles rosas de Cartojal a principios de la calle Larios, Málaga vivió, en agosto de 2020, unos días atípicos y, un tanto tristes. 700 agentes de la Policía Local vigilaron el cumplimiento de las medidas de prevención sanitaria entonces en vigor.

La vocación festiva y alegre de la ciudad no pudo expresarse como otros años. En la mente de todos estaban aún el recuerdo de las víctimas y de los afectados por la enfermedad durante la primera oleada de la pandemia. También el sombrío panorama para la economía y el empleo generado por la pandemia. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 Una versión reducida y sin aparato crítico de este trabajo se publicó en *SUR digital* el 14 de agosto de 2020.

2 Un exhaustivo estudio de este evento desde sus orígenes en 1887 con motivo der la celebración del IV centenario de la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos hasta el inicio del siglo XXI, en MATEO AVILÉS, E. de (2002): *Historia de la Feria de Málaga*. Editorial Arguval. Basándose fundamentalmente en la documentación municipal, también resulta de consulta obligada para este tema el libro de BEJARANO PÉREZ, R. y LARA GARCÍA, M. P. (2001): *Los orígenes y evolución de la Feria de Málaga*. Área de Cultura. Ayuntamiento de Málaga.

3 *Programa de los festejos que se han de celebrar desde el 6 al 20 de septiembre, inclusive en obsequio de Ntra. Sra. de la Victoria, patrona de esta ciudad*. Tip. y lit. de Ramón Párraga. Málaga, 1896. En Archivo Díaz de Escovar (A. D. E.) Fundación Unicaja, 16. 8. 3. *La Unión Mercantil*, 6,8 y 11 de agosto de 1897; 2 de mayo y 2 y 16 de septiembre de 1899.

4 LACOMBA AVELLÁN, J.A.: «La depresión malagueña de comienzos del siglo XX (1900-1914)», (s.a.) en AA. VV.: *Historia de Málaga. Diario SUR*. Vol. II, p. 603. *La Unión Mercantil*, 7 y 9 de agosto de 1903. Sobre los Festejos de Reding, ver A. D. E., 17.3.6 y el cartel conservado en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga y propiedad del Archivo Municipal de Málaga.

5 Archivo Municipal de Málaga (A. M. M.) Actas Capitulares (A. C.), sesión de 23 de julio de 1909. *Junta Permanente de Festejos. Año 1909. Actas de las sesiones generales celebradas el 1º de agosto y el 3 de octubre de 1909. Memoria y cuentas aprobadas en la sesión del 3 de octubre*. (1909). Zambrana Hermanos, Impresores, en A. D. E., 17.7.3.

6 *La Unión Mercantil*, 20 y 23 de agosto de 1914; 13, 22 y 27 de agosto de 1915; 26 de agosto de 1916. *El Regional*, 3 de agosto de 1920. *La Unión Mercantil*, julio-agosto de 1921, passim. A. M. M., A. C., sesión de 21 de agosto de 1914; sesiones de 4 de agosto y de 11 de agosto de 1915. *El Popular*, 11 de julio de 1919. *El Regional*, 8 de agosto de 1920.

7 A. M. M., A. C., sesión de 8 de agosto de 1931. *El Cronista*, *Diario de Málaga* y *Vida Gráfica*, 9- 15 de agosto de 1931, passim.

8 A. D. E., M-2, B-5, nº 9.1.

9 LARA GARCÍA, M. P.: *La Feria de Málaga en los años cuarenta*. *SUR*, 15 de agosto de 2015.

10 *La Opinión de Málaga*, *edición digital*, 24 de abril y 19 de mayo de 2020.

11 *La Opinión de Málaga, edición digital,*8 de mayo de 2020. *Málaga Hoy, edición digital*, 27 de mayo de 2020. *ABC de Sevilla, edición digital,* 4 de junio de 2020.

12 *SUR, edición digital,* 3 de junio de 2020. *La Opinión de Málaga, edición digital*, 3 de junio de 2020.

13 *SUR, edición digital,* 3 de junio de 2020.

14 Málaga Hoy, edición digital, 30 de julio de 2020. *SUR, edición digital,* 30 de julio de 2020.

15 *Málaga Hoy, edición digital*, 8 de agosto de 2020.

16 *La Opinión de Málaga, edición digital*, 13 de agosto de 2020.

17 *Málaga Hoy, edición digital*, 15 de agosto de 2020.

COLOR Y COLORES EN LA PALETA

Fernando de la Rosa

«Cuando hablo de color, no lo estoy haciendo de los colores de la naturaleza, sino de los colores del pintor, los colores de nuestra paleta, que son las palabras con las que formamos nuestro lenguaje de pintor.»

RAOUL DUFY

1. EL ESPECTRO A MANO

Es bien conocido que la paleta es una herramienta singular en la práctica de la pintura, un reducido espacio donde el pintor experimenta y estima las relaciones cromáticas. Deja fluir la mano y la materia, y esto, que se produce en ocasiones inconscientemente, es en muchos casos, producto de la minuciosa preparación de un método o de un plan a seguir. La paleta de los pintores cobró gran relevancia tras el Renacimiento, sustituyendo su papel de simple utensilio por el de diagrama cromático, algo equiparable a una mesa de cocina, y que hoy bien pudiera constituir, al menos en parte, un retrato del autor.

Hacia la segunda mitad del XIX, los *coloristas* se debatían entre la fidelidad a la naturaleza y la fiabilidad de los materiales; entre el color como sensación, *impresión retiniana,* y el color como sustancia sensible y expresiva (el pigmento y su carga simbólica). Elegir los colores era una posición frente a la naturaleza, tanto aquella que se muestra a los ojos como la que se oculta secreta en la materia. Le importaba al pintor comprender si la libre acción con el color que la propia naturaleza le brindaba no era la misma libertad que lo rebelaba contra ella. Gauguin no fue ajeno a esta controversia: «...Pero, usted tiene una técnica, me dirán. No, no tengo ninguna. O mejor, sí, tengo una pero muy vaga, muy elástica, según la disposición con la que me levanto por la mañana; se trata de una técnica que se aplica a mi gusto para expresar mi pensamiento, sin tener en cuenta la verdad de la naturaleza, aparente exteriormente. Actualmente se cree que ya está todo dicho sobre los medios técnicos de la pintura, ya sea por el trabajo de los predecesores en pintura (...) o por los últimos trabajos de química y física, trabajos científicos de los sabios más amantes de la verdad que de las cosas imaginarias (...) Cada tema a tratar presenta una preferencia por una técnica especial en armonía con el pensamiento que la guía.»[1]

En la discusión de ciertas cuestiones teóricas, científicas o filosóficas que alimentaban una renovación de la pintura, se señalaba el sentido que para los pintores tenía *el color* frente a *los colores*. Siendo más propio de la *cromatología*, era un asunto que los pintores discutían ya en siglos precedentes. Consideraban unos que pintar *con colores* era algo que correspondía a los que copiaban de la naturaleza su aspecto exterior. Los *colores* son aquellos que provocan las impresiones visuales, una cuestión «del ojo». *El color,* sin embargo, tenía otra consideración más compleja, pues encerraba en su concepto la sistematización misma de los fenómenos de la luz, su clasificación y ordenación, en suma, el establecimiento de sus leyes y relaciones, que no obedecen a la caprichosa individualidad de *los colores,* y que estaba determinada por la materia que los constituye. Así pues, un pintor que pinta *con colores* puede perfectamente ignorar todo lo referente *al color*.

Advertía Max Doerner a los artistas que el color debe su naturaleza a la materia con la que

UNA DE LAS PALETAS DE DELACROIX (MUSÈE DELACROIX, PARÍS)

está hecho: «Debe tomarse buena nota de que no se pinta con 'colores', es decir, con impresiones sensoriales, sino con materiales que en el cuadro acabado provocan en nosotros una impresión sensorial».

La paleta pues consigna *los colores*, pero es el lugar donde se elabora y se produce *el color*. La paleta se hizo herramienta. Un instrumento que no sólo constituía un soporte para los colores, sino que tenía una función que en ocasiones era próxima al instrumento musical, como la describiera Kandinsky, el instrumento con el que «afinar» el color.

Las «escalas cromáticas», que en pintura son los tonos en correlación armónica, en música hacen referencia al uso de los *semitonos*. Son muchos los términos comunes a la pintura y a la música. La relación es antigua, Aristóteles estableció unas primeras equivalencias, pero Newton, desde las primeras representaciones gráficas del círculo cromático, asoció para siempre el espectro a las siete notas. La paleta tratará desde entonces de emular el orden en ese círculo armónico.

El pintor del Renacimiento no disponía en realidad de muchos colores para su paleta, desde luego no tantos como ahora, pero los distribuía según un orden establecido. Este orden situaba normalmente el tono más claro —el blanco— más cerca del pulgar, para acabar en el más oscuro —el negro— cerca del codo, conformando una escala lumínica. Los tonos intermedios, fueren carnaciones, o luces y sombras, (tres tonos, habitualmente) se mezclaban en el centro de la paleta. Esta disposición se mantuvo en el XVII y XVIII, aunque a lo largo del s. XIX se había dado un aumento considerable de colores respecto a la paleta renacentista: blanco, amarillos y tierras, seguidos de rojos, verdes, azules y finalmente el negro. A partir de 1870, muchos artistas habían adoptado un orden con arreglo a la disposición del círculo cromático; no obstante, desde la década de 1850 la idea de que la paleta debía organizarse según criterios tonales dejaba de resultar atractiva, sobre todo entre los impresionistas, que pusieron en tela de juicio la idea de la ordenación tonal. Hacia 1880, los impresionistas condensaron los tonos de su paleta en tres primarios y dos o tres secundarios, más el blanco.[2] Camille Pisarro, una década más tarde y con fundado propósito científico, invoca el poder del arco iris eliminando el negro de la paleta y ordenando los colores según el espectro. No tardaría en consumarse la ruptura definitiva del orden cromático, ya en el siglo XX.

Sin embargo, el cambio más profundo no se produjo en el orden sino en los colores en sí. Desde la creación de los colores sintéticos a mediados del s. XIX, la presencia de variados matices no supone en absoluto la profusión de mezclas entre colores. En favor de la intensidad y luminosidad de los tonos, se buscaban por lo general pigmentos puros. Los fabricantes de color no estuvieron siempre preparados para ofrecer pigmentos de todos los colores, y las necesidades de los artistas no fueron atendidas como lo fueron las necesidades de la industria del color a gran escala, si bien se iban produciendo avances en el ámbito de las Bellas Artes. El color puede usarse más allá del taller, con el nuevo tubo metálico de tapón de rosca, que irá sustituyendo a las clásicas vejigas y que se comercializó en la década de 1840. Para los impresionistas, este sencillo avance les permitió trabajar al aire libre, desplegando la paleta allí donde la naturaleza se ofrece con todo su esplendor.

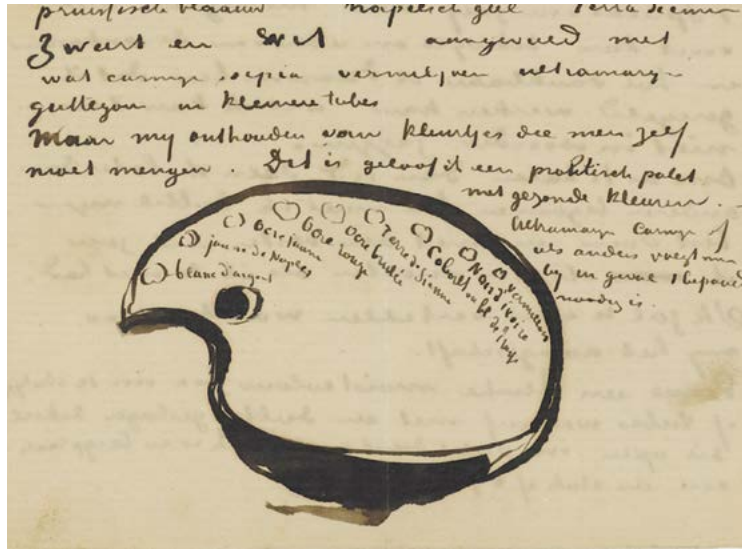
Fue notable el interés de los pintores por los nuevos colores, dada la atractiva variedad de

pigmentos, y esto pese a que los académicos recomendaban precaución debido a la novedad de los productos que no estaban suficientemente probados. Los procesos químicos en la composición de algunos pigmentos arruinaban de hecho muchas pinturas. En 1891, Vibert recomendaba a los pintores una lista de pigmentos fiables, que preservarían su brillantez y frescura: entre ellos, el blanco zinc, amarillo cadmio, amarillo de cromato de estroncio, azul cobalto, verde de óxido de cromo (que no el verde viridian), verde cobalto, violeta de cobalto y el violeta de manganeso, descubierto en 1868.[3]

Pero ¿qué hay en la paleta de los pintores?

El dibujo de la paleta de Van Gogh, en la que intenta emular aquella de su admirado Delacroix, y que envía a su hermano Theo años antes, en 1882, muestra nueve colores, en un orden tonal bastante convencional, llamada no muy apropiadamente «paleta de Van Dyck», desde el blanco junto al agujero hasta el bermellón, extrañamente situado más allá del negro. Vincent la describía así: «una paleta práctica con colores saludables. El azul ultramar, el carmín y otros por el estilo sólo se añaden cuando es estrictamente necesario (...) Me limité a los colores primarios, tanto en la acuarela como en óleo: ocre (rojo - marrón - amarillo), cobalto y azul Prusia, amarillo de Nápoles, tierra de Siena, blanco y negro, completando con algunos tubos más pequeños del carmín, sepia, bermellón, azul de ultramar, gutagamba. Pero me refrené al elegir colores 'agradables', pues éstos deben salir de la mezcla».[4]

Sin embargo, *el impresionismo* se abrió paso con la pintura clara y captada al aire libre, que según Zola, «sacó la negra cocina de alquitrán de los salones y los alegró con un golpe de sol auténtico». Otros pintores habían creído que las teorías del color, tan caras a Delacroix, eran las que habían adoptado los impresionistas, por ejemplo, Anquetin, el cual esperaba que Monet lo iniciara en ellas. Pero muy pronto descubrió que Monet sabía muy poco sobre los problemas que tanto le interesaba estudiar. En realidad, aunque trabajaba con una paleta similar a la de



ESQUEMA DEL ORDEN DE LOS COLORES EN LA PALETA DE VAN GOGH, SEGÚN SU PROPIO DIBUJO. VAN GOGH MUSEUM, AMSTERDAM

Delacroix, de la cual había eliminado el negro, Monet nunca se había preocupado por teorizar; confiaba más en su instinto que en cualquier movimiento sobre las propiedades de los colores complementarios u otros convencionalismos intelectuales.[5] Sin embargo atendió al problema de la inestabilidad de ciertos colores, como los amarillos de cromo, que los sustituyó por los cadmios, inventados en 1840.

Seurat también encontró material de reflexión más abundante en los preceptos y trabajos de Delacroix, de quien tomó copiosos apuntes, así como de los escritos de Charles Blanc y los tratados científicos de Chevreul o Rood, entre otros. Entre esas leyes figuraba la del *contraste simultáneo* establecida por Chevreul. Uno de los elementos básicos de este contraste simultáneo es el hecho de que dos colores adyacentes ejercen una influencia mutua, imponiéndose uno al otro su propio complementario.[6] Delacroix, había tenido en cuenta estas leyes, aunque lo había hecho más de un modo instintivo que con precisión científica, su trabajo no estaba lejos de una pretensión metódica.[7]

Como llegará a afirmar Renoir, el impresionismo nació cuando uno de ellos usó el azul, percatándose de que no tenía negro.

2. EL NEGRO ES UN COLOR

Si el impresionismo desterró el negro de la paleta, para Van Gogh, antes de su deslumbramien-

CARTA DE DELACROIX A SU *MARCHAND* DE COLORES, M. HARO. (1827)

to por El Sur, era vital la defensa de este tono fundamental. En sus cartas explicaba a Theo cómo conseguía sus mezclas añadiendo blanco o negro a la suma de tonos complementarios, en una gama modulada por la luminosidad de grises y pardos... Pero su obsesión era el color, que, según él, Delacroix «arrojaba en cualquier parte», consiguiendo sacar de «ese lodo» tal cosa que «resplandecía como la luz o se tornaba muda como una sombra profunda». Van Gogh se refiere entonces a un experimento con una hoja de papel de color neutro «del que ha oído hablar» (...) «que se vuelve verdosa sobre fondo rojo, rojiza sobre fondo verde, azulada sobre fondo naranja, amarillenta sobre violeta y violácea sobre amarillo». Admira cómo Delacroix se planteaba el reto de pintar una joven rubia con el color del lodo, Van Gogh sabía que esto es posible sólo si se «oponen fuertes potencias» en los tonos más oscuros, sin temer la máxima intensidad del negro, al que defiende con vehemencia, para lograr una baja modulación de la luz. Y concluye: «Mis estudios no tienen para mí otra razón de ser que una especie de gimnasia para subir y descender en los tonos; no olvides que he pintado mi musgo blanco o gris con un color de barro, y que, a pesar de todo, en el estudio, da claridad».[8]

Seurat por su parte prescindió del negro y elevaba la luminosidad añadiendo blanco a los primarios. Esto le permitía obtener una extensa gama tonal que iba desde el color puro con una ligera presencia de blanco hasta un blanco apenas tintado.

En su paleta disponía:

> dos amarillos de cadmio y un naranja de cadmio
> bermellón y rojo de granza
> tres azules: cerúleo, cobalto y ultramar más el violeta de cobalto
> dos verdes: amarillo —mezcla de tubo— y esmeralda
> dos blancos completaban la gama: blanco de plomo y blanco de zinc.[9]

Si Seurat declinaba una visión poética en su pintura en favor de un uso metódico de la técnica, Sérusier, ante la supuesta incompatibilidad de tonos cálidos y fríos en una misma composición, y dada la forzosa aparición en la mezcla de los temidos grises, proponía una paleta para cada conjunto cromático.

La organización del trabajo de Seurat estaba guiada por conceptos precisos y una paleta metódicamente dispuesta, con los que iniciaba el tratamiento de sus temas de acuerdo con las diferentes leyes ópticas del *cromo-luminismo*, según el término que él prefería para su técnica. En la pintura resolvía el problema como una yuxtaposición de pequeñas pinceladas próximas, El llamado «puntillismo», lo que en cierta manera será utilizado por Picasso (a partir de 1914), en sus esfuerzos por dar a la luz una cualidad sólida.

Cézanne era partidario de ampliar el número de tonos puros de la paleta, evitando así el exceso de medios tonos que habría que obtener mediante mezclas. Respondiendo a Émile Bernard cuestiones sobre la reducida paleta de los an-

tiguos, con apenas cuatro colores —más el blanco y el negro—, decía Cézanne: «Esa era una paleta demasiado reducida, desde que conocemos por el prisma la composición de la luz. Yo soy partidario de una paleta amplia, para abreviar las mezclas y por la riqueza del cuadro. La naturaleza nos ofrece infinitas variedades de matices».[10]

Con excepción del verde esmeralda, Cézanne no utilizaba pigmentos artificiales. Según el propio Bernard, su paleta de 1904 se disponía «en secuencia tonal» de diecinueve pigmentos, parea evitar demasiadas mezclas, dejando en ciertas obras tardías, partes del lienzo en blanco, ante la inutilidad de buscar un color adecuado para la parte más alta de la escala. La óptica de Cézanne, según los pintores, radicaba más en su cerebro que en su ojo. «Pintar la naturaleza no es pintar el objeto sino comprobar sensaciones».[11] Bernard, con quien mantuvo una fervorosa correspondencia, y a quien confiaba sus apreciaciones sobre la pintura y la naturaleza, dio a conocer la paleta de Cézanne:

> Amarillo brillante, amarillo de Nápoles, amarillo de cromo, ocre amarillo tierra de Siena natural, rojo cinabrio (bermellón), ocre rojo, tierra de siena tostada, laca de rubia, laca carmín fina, laca tostada, verde Veronés, verde esmeralda [óxido hidratado de cromo], tierra verde (Verona), azul cobalto, azul ultramar, azul de Prusia, negro de huesos (de melocotón). «Sin contar el blanco, dieciocho colores distintos, que recibía de su proveedor en tubos preparados».[12]

No era gran aficionado a los colores sintéticos, es más, conservaba cierto tradicionalismo, a excepción del reciente verde esmeralda. Hay un negro que es significativo pues denota la disidencia respecto a las paletas de los impresionistas, que lo habían desterrado de las suyas como sabemos, por considerar que «no existía en la naturaleza».

De los diecisiete colores de la paleta de Corot y los veintitrés de Delacroix, Pisarro reduce a siete: blanco de plomo, amarillo de cromo, bermellón, rojo de granza claro, azul ultramarino, azul de cobalto y violáceo de cobalto,[13] entre los cuales, como buen impresionista, no figura el negro; podríamos pensar que, al menos en número, se ajusta a los colores del espectro de Newton.

Matisse, como Cézanne, tiene una paleta algo más rica en rojos y tierras. Matisse pensaba que «ordenar las relaciones cromáticas es ordenar las ideas».[14] En su pintura, a pesar de que en sus muchas paletas parecía predominar la improvisación, predomina el orden, que sólo puede establecerse en el lienzo, a medida que se progresa en el trabajo. En 1897, trocó su paleta por otra en la que figuraban pigmentos recién inventados como los cobaltos,[15] y los cromos, una paleta muy parecida a la de los impresionistas, aunque sin excluir tierras (amarillo ocre y sienas, tostado y claro), o el proscrito negro, el cual empleaba con la autonomía de cualquier otro color puro. Matisse empleaba el azul ultramar, pero también violeta oscuro de cobalto y azul de cobalto, que sólo aparece

LA PALETA DE SEURAT. IMAGEN: MATHIAS SCHALLER. DAS MAISTERSTÜCK

IZQUIERDA: LA PALETA DE CÉZANNE EN SU *AUTORRETRATO CON PALETA* (1885-1887) ÓLEO SOBRE LIENZO. 92 X 73 CM. FUNDACIÓN E.G. BUHRLE. ZÚRICH. DERECHA: LA ÚLTIMA PALETA DE CÉZANNE QUE SE CONSERVA EN EL MUSÉE GRANET (AIX EN PROVENCE)

ocasionalmente en el impresionismo; verde esmeralda y también el verde mezcla de tubo.[16] Más adelante adoptó los nuevos rojos de cadmio, más fiables,[17] y llegó a añadir un azul característico que será especialmente fabricado para él. Picasso adoptará al negro en su paleta como un recurso expresivo de primer orden y un color recurrente y singular en buena parte de su obra en la que el dibujo es el principio rector: «si tengo duda en cuanto al color, cojo el negro».

3. EL DIÁLOGO CON LA TÉCNICA

La experiencia del color otorgaba a la paleta de los pintores una suerte de casualidades, constituyéndose en campo experimental de sus propias intenciones, un lugar de donde extraer la energía que el proceso creativo requiere, aún si esta energía no es de tipo consciente. El escritor sueco Strindberg escribía en la década de 1890 sobre una vieja paleta cuyo aspecto le había impresionado:

> «Cuando el alma del artista está libre del afán por encontrar los colores adecuados, y lleno de fuerza creativa sólo busca los sitios y repartos del color, y su mano maneja el pincel al azar y él no obstante se aferra al modelo de la naturaleza, entonces el resultado se revela sobre la paleta como una encantadora confusión entre lo consciente y lo inconsciente. He aquí un arte natural por que el artista trabaja como la misma naturaleza, caprichosa, sin rumbo determinado».[18]

Este aspecto psíquico tenía ya efectos inmediatos en la pintura simbolista como la de Odilon Redon. El pintor, evidentemente, elige entre los colores con los que cuenta y esto puede proporcionar algunas directrices no conscientes en la elaboración del cuadro. El sistema concierne a las relaciones entre colores, la sola presencia de dos tonos crea un contraste, antes incluso de que podamos percibir el valor (también simbólico) ligado al color mismo. Para Georges Roque, «la posibilidad de estructurar relaciones puras entre colores, independientemente del sistema de significados que lleven asociados, constituye un motor formidable, un útil innegable en la urgencia de la creación de un 'signo' plástico».[19]

Gauguin, como luego hiciera Vlaminck, no mezclaba los azules de Prusia o el ultramar pues los usaba como «tono» negro, (que como recuerda Renoir, no siempre estaba presente en la paleta) generalmente para contornear y delimitar. Van Gogh, a pesar de que prefería otros azules, como el cobalto o el ultramar, los consideraba caros y decía a Theo que «un tubo de azul de Prusia, rinde tanto como seis de ultramar o cobalto y cuesta tres veces menos», y aunque se desvanecía un poco, se le podía añadir blanco de zinc, para aportarle cuerpo y luminosidad. Y añadía: «Delacroix apostó por el azul vulgar y lo utilizó con frecuencia».[20] El precio de los colores siempre fue algo con lo que había que contar, y hubo ya algunos que se decantaban por la pintura que era fabricada para otros menesteres. El propio Gauguin (en un claro antecedente de lo que más adelante hiciera Picasso con las pinturas *«Ripolin»)* invitaba a los artistas a «usar

colores de decoración» pues «sólo cuestan un tercio del precio de los otros y son mucho mejores».[21] La pintura industrial se abría paso sobre el lienzo aportando los colores del cartel y de la estampa, de las reproducciones cromolitográficas, con ese aire festivo de las *images d'Epinal* que tanto gustaba a Vlaminck.[22] Con una familiaridad similar, las telas de Picasso del verano de 1901, son de un colorido parecido al de los antiguos naipes.

Lejos de la austera reducción de la paleta a la que Braque sometió sus cuadros durante la época de L'Estaque,[23] su paleta nos muestra una elección de colores sustancialmente distinta a los impresionistas, sobre todo a Cézanne, en el que inspira sus investigaciones. Aunque persiste el violeta cobalto, han desaparecido el azul cobalto, el ultramar y el Prusia de Cézanne, haciendo su aparición el azul de Persia[24] y un aumento de los verdes, en detrimento de los rojos:

blanco de plomo
azul de persia, claro y oscuro
negro (de huesos de melocotón)
amarillo de persia oscuro, ocre amarillo y ocre del río Ru
verde de cromo claro, medio y oscuro
verde de persia (una variante de laca amarilla, mezclada con verde de schweinfurt)
tierra verde (Verona)
Violeta de cobalto
Rosa de granza y laca carmín
Siena tostada
Sombra tostada

4. MENOS ES MÁS. LA SUBLIMACIÓN DEL TONO

La paleta cubista, aunque fue durante el breve período en que Picasso y Braque trabajaron al unísono (el llamado *cubismo analítico*) convirtió en sólido el cromatismo postimpresionista y fauvista. El abandono de colores brillantes y el repentino acercamiento al claroscuro y la monocromía, en palabras de Golding, «reafirmaba una beligerante naturaleza anti decorativa». Para Braque y Picasso, el color se supeditaba ahora a un proceso de exploración de la forma y el espacio en un solo plano —el del cuadro—. El color ahora es considerado más como un estado particular de la materia, que, con sus gradaciones y mezclas, atestigua la transfiguración del espacio pictórico.

FRAGMENTO DEL LIENZO DE GEORGES BRAQUE *VIOLON ET PALETTE*, ÓLEO SOBRE LIENZO DE 1909. (92 X 42.8 CM. THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NUEVA YORK). COLGADA DEL CÉLEBRE CLAVO, EN LA PARTE SUPERIOR DEL CUADRO, BRAQUE PINTA SU PALETA SEMI-OCULTA, QUE DEJA VER EL AZUL DE PRUSIA, EL VERDE ESMERALDA, EL VERDE DE CROMO OSCURO Y UN TIERRA DE SIENA TOSTADA

Del mismo modo que se oponía al fauvismo, el cubismo debía mucho a la modulación tonal de Cezanne. Sin embargo, también los teóricos del cubismo (en particular Gleizes y Metzinger) admiraban a Seurat por su objetividad intelectual, pero opinaban que, renunciando al negro, el neoimpresionismo había renunciado también a medirse en las medias tintas, en definitiva, a las mezclas: «ignoraron la degradación y confiaron a las prominencias cromáticas, estrictamente determinadas por la industria, el cometido de iluminar sus cuadros».[25] Por lo tanto rechazaban de plano el contraste de color en beneficio del contraste lumínico —el claroscuro—. Los tonos complementarios se neutralizaban entre sí, produciendo un gris turbio, tanto por separado como fundidos en la paleta. «Basta con yuxtaponer los elementos del mismo tono y de desigual intensidad para dar al color una muy seductora animación: basta con

DETALLE DE LA PALETA QUE PORTA PICASSO EN SU AUTORRETRATO DE 1906. (ÓLEO SOBRE LIENZO 91,9 X 73,3 CM. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, PHILADELPHIA, PENNSYLVANIA) DONDE SE PUEDE APRECIAR LA LIMITACIÓN AL BLANCO, NEGRO, ROJO Y DOS TIERRAS: SIENA TOSTADA Y SIENA NATURAL

degradar [el tono]».[26] La mezcla óptica, no obstante, suponía un descubrimiento, y el propio Picasso utilizó la técnica puntillista cuando se dio cuenta de su potencial.

El color puesto en la paleta es aliado secreto del pintor, la base sobre la que fía su primer impulso. La arbitrariedad en la elección de los tonos es a veces innegable, respondiendo de algún modo a impulsos que no emanan sino de una irreflexiva inmediatez, del puro «acto de pintar», donde cuadro y paleta se funden sin solución de continuidad. Confiesa Picasso a Tériade: «¡Cuántas veces antes de poner azul, me he dado cuenta de que no tenía! Entonces he cogido el rojo y lo he puesto en lugar del azul».[27] Vlaminck aseguraba que sólo el color es capaz de traducir las emociones y Derain, como el resto de fauvistas usaba el color directamente del tubo, y lo comparaba con un *«cartucho de dinamita»,* tal es la fuerza de la expresividad cromática en alianza con la materia. Delaunay, en su búsqueda de la máxima luminosidad y saturación del color, llegó a emplear una técnica, aprendida en París, que consistía en mezclar aceite y cera con el pigmento, aunque en breve la abandonaría por la lentitud de ejecución.

La paleta no había perdido sin embargo su fuerza primigenia y, en palabras de Gage, «aspiraba claramente a convertirse en un cuadro». Paul Klee y Wassily Kandinsky miraban sus paletas como si lo que ocurriese allí o en su caja de colores fuera más importante para el trabajo artístico que lo que ocurría en la naturaleza. En 1910, en una anotación de su diario, Klee describe como un «descubrimiento revolucionario» el reconocimiento de su relación con su caja de colores: «Algún día seré capaz de fantasear sobre el piano cromático de la caja de acuarelas»[28] y hacia 1912, Kandinsky hacía apología de lo espiritual y reparaba en el mundo sensible que despertaba de la contemplación de su paleta:

> «Si paseamos los ojos por una paleta llena de colores se obtienen dos resultados:
>
> 1.- Un efecto puramente físico: el ojo queda fascinado por la belleza y las calidades del color. El espectador tiene una sensación de satisfacción una sensación, de alegría, como el sibarita cuando disfruta de un buen manjar. O el ojo se excita, como el paladar con un manjar picante. Luego se sosiega o enfría como el dedo cuando toca el hielo. Se trata pues de sensaciones físicas, y como tales, son corta duración. También son superficiales y no dejan una impresión permanente cuando el alma está cerrada (...)
>
> 2.- El segundo resultado de la contemplación del color es el efecto psicológico producido por éste. Aquí aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma».[29]

La sociedad de finales del siglo XIX, había comenzado apenas a tomarse en serio los fenómenos derivados del color y de algún modo vislumbraba como posibles las capacidades que la ciencia comenzaba a otorgarles. Aunque hay que notar que en lo que al color se refiere, la sociedad y el arte estaban afectados por una antigua y casi tradicional desconfianza hacia todo aquello que fuese colorido. Cuando no era ridiculizado, el color puro era el antagonismo de lo serio e importante.

A principios de s. XX, la inflamación de un exultante colorido por los primeros movimientos de vanguardia, abrió la puerta a una comprensión profunda de las diversas manifestaciones de lo cro-

PALETA DE WASSILY KANDINSKY. IMAGEN DE MATHIAS SCHALLER. DAS MAESTERSTÜCK

mático. En la investigación de los aspectos químicos del color, la industria avanzaba en la producción de tintes y pinturas a pasos de gigante. Tampoco la óptica se había quedado atrás, y avanzaba importantes descubrimientos en el campo de la colorimetría. Se sabía ya tanto de química de sustancias como del ojo, lentes y cristales. Tras la 2ª Revolución Industrial, la sociedad había cambiado su percepción respecto al color, que pasó a ser entonces signo de progreso, vinculado a una nueva percepción y comprensión del mundo, lo cual sugiere una necesidad perentoria de la sociedad moderna. El uso libre del color se convirtió en un síntoma claro de modernidad y de renovación del arte, que había de llegar por la vía de lo espiritual y de la exaltación del mundo interior, sublimando de algún modo la inevitable carga material de la pintura. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 GAUGUIN, PAUL. *Noa Noa,* En *Escritos de un salvaje,* Traducido por Margarita Latorre, Debate, Madrid, 1989, pp.140 y sig.

2 ROQUE, GEORGES, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres. De Delacroix à l'abstraction*, Gallimard, Col. Tel., Paris, 2009, p. 85 y sig.

3 «Estas recomendaciones de Vibert no eran por gusto estético o preferencias plásticas, sino que estaban basadas en estudios sostenidos por auténticos 'tecnólogos del color', instruidos no sólo en la química sino también en las teorías del color de científicos como Chevreul, Helmholtz y Maxwell, y conectados íntimamente con el mundo de las artes plásticas». Véase BALL, PHILIP, *La invención del color,* Traducido por José Adrián Vitier, Turner / Fondo de cultura económica, Madrid, 2003.

4 Su autorretrato de 1888 muestra una paleta con los colores dispuestos arbitrariamente, sugiriendo la influencia desintegradora del impresionismo. Gage, John, *Color y cultura...Op. cit.* p. 188.

5 Monet solía decir «Pinto como el pájaro canta». GEFFROY, GUSTAVE, *Claude Monet. Sa vie, son temps, son oeuvre*, Paris, 1922-1924, vol.I, p.125. En Imdahl, Max, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin a Delaunay*, Ed. de la Maison des Sciences de L'homme, Paris, 1996, p. 133, nota 237.

6 Una pincelada anaranjada creará en los tonos adyacentes la tendencia al azul, así como el rojo «tintará» de verde los tonos contiguos. En la complementariedad no sólo se pone de manifiesto la «exaltación» mutua de los tonos, sino que provoca la neutralización de uno frente a su contrario, lo que puede anular por completo su contraste. El fenómeno depende, además de las tonalidades, del tamaño de las manchas y de la distancia a la que se observan y en la cual se produce la *mezcla óptica*.

7 REWALD, JOHN, *El Postimpresionismo. De Van gogh a Gauguin,* Traducido por Ema Fondevila y Emilio Muñiz, Alianza, Madrid, 2008, p.63 y sig.

8 Van Gogh, en una carta a su hermano Theo. Nuenen, octubre de 1885, en Douma, Michael, curator, *Van Gogh's Letters...Op. Cit.* http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/15/428.htm [consultado el 1 de abril de 2013].

9 Reiter, Brigitta y Hansen, Fenge, *12...Op.cit.* p.23. La fuente que cita es *La Enciclopédie Française*, 1935. Según Gage, «...la paleta que utilizaba Seurat antes de morir constaba de una fila de once tonalidades puras distribuidas en una secuencia espectral desde el amarillo al verde, otra fila con las mismas tonalidades mezcladas con blanco y otra fila de blancos puros para utilizarlos en ulteriores mezclas. Pese a los reconocidos siete colores del espectro, se hacía necesaria la ampliación a once o doce (en Signac o Seurat), o trece; ante la imposibilidad de encontrar los tres colores primarios en estado 'puro', de cada uno de ellos debían comprarse u obtenerse mediante mezcla cuatro valores cromáticos». Gage, John, *Color y cultura...Op. cit.* p.187. La paleta de trece tonos se corresponde con la llamada *paleta cromática*. Idem. Gage cita a Vibert, *The Science of Painting, 1890-1892*.

10 Bernard, Émile, *Conversations avec Cézanne,* MERCURE DE FRANCE, 1.junio de 1921. En Bernard, E. Borèly, J. et al. Edition critique presentée par P. M. Doran, Macula, Paris, 1978. p. 66.

11 Léger, Fernand, *Funciones de la pintura,* Traducido por Antonio Álvarez, Paidós, Madrid, 1990, p. 21.

12 Doerner, Max, *Los materiales...Op. cit.* p. 347.

13 Reiter, Brigitta y Hansen, Fenge, *12... Op. cit.* p. 21.

14 Gage, John, *Color y cultura...Op. cit.* p. 188.

15 El azul cobalto era costoso, pero, aun así, popular. Fue fabricado en 1802 por el químico francés Thénard, por

lo que también recibía el nombre de azul Thenard. Su único rival de consideración era la versión sintética del ultramar, producida a partir de 1850. En la década de 1870 ya se vendía como color de óleos: azul cerúleo en Inglaterra, bleu céleste en Francia. El azul cerúleo adquirió fama de perecedero, pero a Paul Signac le gustaba lo bastante como para no prescindir de él. Ball, Philip, *La invención...Op. cit.* p. 206). Matisse, no dudaba en aplicar a sus cuadros nuevos materiales y declaró haber usado unos barnices —comercializados por Lefranc— que Vibert había inventado. Lefranc fabricó algunos de los descubrimientos que serán insustituibles en las paletas de los artistas, entre ellos, un amarillo de Nápoles que valió los elogios de Millet; pero también las lacas de granza natural que el propio Lefranc trajo de Estrasburgo tras la guerra de 1870 y un apreciado verde de cadmio que fabricó en 1911. Véase la web de la casa de materiales de Bellas Artes LEFRANC & BOURGEOIS – ColArt International s.a. fundada en 1720. En http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux-arts/produits-HISThistorique.html. [consultado el 15 de marzo de 2013].

16 El verde de mezcla era muy utilizado y consistía en una mezcla variable en proporciones de azul de prusia con amarillo de cromo, que daba una amplia gama de verdes. Ball, Philip, *La invención...Op. cit.* p. 206.

17 Éstos no estuvieron disponibles hasta 1910 y significaron la primera gran innovación en los pigmentos rojos desde la introducción de la laca carmín de cochinilla en el s. XVI.

18 Reiter, Brigita y Hansen, Fenge, *12... Op.cit.* p. 43.

19 Roque, Georges, *Art et science... Op. cit.* p.89...Y aclara: «El signo plástico se da —o puede darse— en estrecha relación con el signo icónico reemplazando ambos a la noción de mensaje visual. Mientras que el signo icónico nos remite a un elemento representativo, el signo plástico se toma por sí mismo en cuanto a los elemento que le constituyen: forma, textura y color. Un mismo elemento es susceptible de ser enfrentado a dos lecturas, tal y como una mancha azul puede ser vista como una mancha (plástica) o como un trozo de cielo (icónica). Véase la nota 100 del mismo capítulo. p. 545.

20 Antes del descubrimiento del azul de Prusia, se mezclaba el índigo con esmalte, tiza y almidón, aglutinados con un mucílago de harina de arroz; el tinte era formidable, aunque de una fijación mediocre. El Azul de Prusia, tuvo un éxito inmediato y comenzó a exportarse a Japón desde Europa. Hokusai se entusiasmó enseguida con este azul, que pronto introdujo en sus paisajes.

21 Picasso, contestando a Gertrude Stein por la utilización de estas lacas industriales, declaraba «Elles sont la santé des couleurs...!» («¡Son la salud de los colores!») y elogió en varias ocasiones al escéptico Kahnweiler la belleza de Ripolin. Cabanne, Pierre, *Le siécle de Picasso.* -Tome I- , Ed. Gallimard, Col. Folio essais, Paris,1992, p. 393.

22 Van Gogh nombra en alguna sus cartas (28 de enro de 1889) las «cromolitografías de bazar», en relación a su cuadro *La Berceuse,* para referirse a una «imagen prefabricada en los sentimientos». http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/19/574.htm [consultado el 15 de marzo de 2013] Douma, Michael, curator, *Van Gogh's letters, Op.cit.* Rewald por su parte, ha observado el parecido de los retratos de Van Gogh con las cromolitografías. Rewald, John, *El postimpresionismo...* Op. cit. p. 250.

23 Esta paleta está tomada de la Encyclopedie Française de 1935 y puede pertenecer a una época bien posterior al cubismo, pero nos acerca a la idea de que que el gris —los grises— no sólo procede del encuentro entre blanco y negro. Gracias al abandono de los colores brillantes, Braque había profundizado en una luz plomiza y a la vez transparente, donde incluso sus ocres y sienas tendían al gris, haciendo emanar de su paleta una poética luminosidad dorada, a veces plateada, en la que el espacio cobraba una presencia tangible.

24 Originalmente añil, se extraía de plantas orientales como el índigo, más tarde, sinónimo de cobalto, aludiendo al vidriado azul cobalto de los artículos de loza persa.

25 Gleizes, Albert y Metzinger, Jean, *Sobre el cubismo*, Traducido por Ramos Serna, I. y Torres Monreal, F. Col. Arquitectura, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986, p. 39.

26 *Ibídem* p. 38.

27 Tériade, *En causant avec Picasso. Quelques pensées et réflexions du peintre et de l'homme,* L'Intransigeant, 15 de junio de 1932. Citado por Breton, André en *Picasso dans son élément,* Minotaure nº 1 p.10. Ed. Fascimil. Picasso añade que se trata de la «Vanidad de las cosas del espíritu». Según Pierre Cabanne, «Picasso [en 1904] no tiene muchos problemas, la verdad es que no se interesa en las soluciones. No conoce la angustia; la elaboración de su lenguaje, incluso si a veces presenta dificultades técnicas, no le causa preocupaciones mayores; a cada cosa puede valer otra». Cabanne, Pierre, *Le siécle...Op. cit.* pp. 129, 228.

28 Klee, Paul, *Diarios. 1898-1918*, Alianza forma, Madrid, 1987.

29 Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte,* Traducido por Genoveva Dietirich, Barral-Labor, Barcelona, 1982, pp. 55-56.

JOSEPH MAUMÉJEAN Y LA ACADEMIA DE SAN TELMO

EL BOCETO PERDIDO DE «LA LLEGADA DE FELIPE IV A MÁLAGA» DE LA VIDRIERA DEL AYUNTAMIENTO

Marion Reder Gadow

Con motivo de cumplirse el Centenario de la construcción del edificio que alberga el Ayuntamiento de Málaga, el área de Cultura solicitó la colaboración de la Academia de Bellas Artes de San Telmo para editar un libro conmemorativo del evento[1]. Coordinado por la vicepresidenta 1ª, Rosario Camacho Martínez, algunos académicos participaron en la realización del mismo desde una óptica multidisciplinar. Mi participación en el mismo consistió en destacar el valor estético, simbólico e histórico de las vidrieras que los arquitectos Fernando Guerrero Strachan y Manuel Rivera Vera presentaron en su proyecto arquitectónico de las nuevas Casas Consistoriales[2]. Para su interior proyectaron una escalinata monumental que daba acceso a la planta superior. El diseño de esta escalera, que conectaba y separaba a la vez diferentes niveles, mostraba un gran valor ornamental; su tramo inicial conducía a un rellano intermedio donde se desdoblaba en dos ramales laterales. Para el muro que recubría este espacio ascendente los arquitectos diseñaron una decoración con bellos vitrales que permitía una iluminación natural y original de la majestuosa escalera. Coronaba la meseta del primer tramo de la escalinata la vidriera principal, mientras que los cuatro restantes se situaban en los laterales del segundo tramo, tanto a derecha como a izquierda, que daba acceso a la primera planta, y cuyas dimensiones eran de menor tamaño.

El 15 de enero de 1918, el contratista Antonio Baena indicaba que en la sesión del Ayuntamiento del pasado día 11 se abordaba la contratación de las vidrieras artísticas emplomadas para la escalinata de honor. Señalaba, que en lo referente a las vidrieras hacía dos años que rodaban por las oficinas del Ayuntamiento los bocetos que se requirieron a diferentes empresas, sin que hasta el momento se hubiera alcanzado una resolución. El 5 de noviembre de ese mismo año se presentaba el presupuesto de la empresa «La Vidriera Artística de la Sociedad Mauméjean Hermanos» al constructor Antonio Baena y a los arquitectos Guerrero Strachan y Rivera Vera, en el que se ofrecían los datos

ESCALERA PRINCIPAL DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. FOTO: JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ

técnicos y la temática histórica de las vidrieras artísticas emplomadas que debían decorar la escalera principal. Posiblemente, la comisión designada por el alcalde González Anaya señaló las cinco escenas históricas que debían figurar en los vitrales: en el acceso principal la «Entrada de los Reyes Católicos en Málaga»; en las otras dos vidrieras que la flanqueaban figuraban, en la de la izquierda, la «Constitución del primer Ayuntamiento de Málaga» y, en la derecha, el acontecimiento la «Rebelión al grito de libertad contra el tribunal del Almirantazgo». Mientras que en las dos vidrieras laterales se representaban: en el tramo de la escalera izquierda el tema de la «Fundación de Málaga por los fenicios», mientras que en el de la derecha, la escena de la «Entrada del rey don Felipe IV en Málaga». El proyecto que presentaba la «Casa Mauméjean Hermanos» aportaba cinco bocetos en color, a escala de 10 cm.[3]

Por parte de la empresa «La Veneciana» se presentó otro presupuesto, en el que destacaba que su fabricación reunía las exigencias del profesional y del profano, tanto por la brillantez del colorido como por la fidelidad al asunto histórico, interpretado de acuerdo con los acontecimientos ocurridos en la ciudad, en las páginas vividas por los antepasados. Acompañaban a este presupuesto los bocetos en colores y a escala de 20 cm para la aprobación del Ayuntamiento de Málaga, en los que se representaban las cinco escenas históricas que le fueron señaladas. A modo de ejemplo: en el boceto de la «Entrada del Rey Felipe IV en Málaga», la empresa «La Veneciana» había recreado el solemne instante en que el Rey recibe las llaves de la ciudad. Subraya el presupuesto la fidelidad del retrato, la naturalidad de las figuras y la belleza del conjunto. Repite, que al confeccionar estos bocetos se había procurado guardar la verdadera fidelidad histórica, con arreglo a los lemas facilitados, recordando los sitios en donde debían de ir colocados.

El 2 de diciembre, el constructor Antonio Baena remite a los miembros del Cabildo Municipal los presupuestos presentados por las empresas vidrieras. A su oficio acompañaba los bocetos, presupuestos y memorias que habían remitido las industrias de vidrios artísticos, conjuntamente con un detallado informe, enviado por los arquitectos-directores de las obras a la vista de la documentación presentada. Una vez cotejados por los miembros del Ayuntamiento, se acordó someter las propuestas económicas y los diseños presentados al informe de la Academia de Bellas Artes de San Telmo. El 26 de diciembre, el alcalde González Anaya remitía a la citada institución la documentación, la cual, reunida el día siguiente en sesión académica, dio lectura a la comunicación y al expediente remitido por la Alcaldía. Tras su estudio y una detenida valoración sobre los distintos bocetos y presupuestos por parte de los académicos, se acordó, a propuesta de la presidencia, que se designaran ponentes para que emitieran su dictamen en el plazo más breve posible. Estos informantes serían los artistas: Señores Nogales, Murillo, Jaraba y Bermúdez. En efecto, el 7 de enero de 1919, los académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo reunidos en junta seleccionaron el proyecto y presupuesto de las vidrieras artísticas que decorarían los ventanales de la escalera principal de las Casas Consistoriales, decantándose por el de la empresa «Mauméjean Hermanos», de París. Ciertamente, las cinco escenas históricas diseñadas por la sociedad francesa presentaban una gran fidelidad con los pasajes del pasado de la ciudad de Málaga.

EL BOCETO Nº 448 E: «ENTRADA DEL REY FELIPE IV EN MÁLAGA»

Como ya he señalado en líneas precedentes, el contratista Antonio Baena se lamentaba que los bocetos de las vidrieras artísticas que se solicitaron a las empresas se encontraban «rodando» por las oficinas del Ayuntamiento a la espera de una resolución definitiva. Asimismo, en un oficio fechado el 2 de diciembre de 1918, informa: «...en relación con los bocetos que con anteriori-

dad tenía presentados al Excmo. Ayuntamiento, de las casa constructoras «La Vidriera Artística» de «Mauméjean Hermanos» y la «Veneciana» de Don Basilio Paraíso, y como aquellos bocetos, el presentado por la «Vidriera Artística» no representara más que uno de los cinco asuntos a desarrollar y los cincos presentados por la «Veneciana» no fuesen más que apuntes a la ligera para dar idea sucinta de la composición, careciendo de forma y colorido ...encargué a los Sres. D. Basilio Paraíso y Mauméjean Hermanos la confección de cinco bocetos en color y despiece y que acompañados de los respectivos presupuestos diesen la más exacta pensación de lo que han de ser las suntuosas vidrieras y coste que determina, para con vista de ello someterles a la aprobación del Excmo. Ayuntamiento».

La empresa «La Veneciana» subrayaba en el presupuesto la fidelidad del retrato, la naturalidad de las figuras y la belleza del conjunto de las futuras vidrieras. En la propuesta que presentó la empresa «Mauméjean» al Ayuntamiento se especificaban los datos técnicos, los esbozos y el precio. Los diseños iban acompañados de una breve explicación o leyenda. Ahora bien, los bocetos que acompañaban originalmente a la memoria y al presupuesto de las diferentes sociedades vidrieras ya no se encuentran en el archivo. ¿Qué había sucedido con ellos? ¿Cuál fue su destino? En este dilema me debatía cuando una llamada fortuita de mi buen amigo, Joaquín Delgado Márquez, me ofrecía uno de los bocetos de la vidriera artística: el boceto nº 448 E, a escala 10, que correspondía a la «Entrada de Felipe IV en Málaga». En el proyecto original de la empresa Mauméjean se señala escuetamente: «En esta escena se ha representado la entrega de las llaves de la ciudad al regio visitante».

El boceto se encuentra enmarcado en madera barnizada, algo dañada por el paso del tiempo, sobre un fondo negro a modo de passe-partout; y en su parte inferior se encuentra escrito en tinta blanca la siguiente dedicatoria: «a mi muy querido amigo Dn. Eugenio Marquina en prueba de su amistad». Las dimensiones del dibujo son las siguientes: 28,50 cm de largo por 12,50 cm de ancho. Técnicamente se encuentra dividido en cuatro bandas horizontales que servirían de sujeción para los vidrios emplomados engarzados como un puzle. Sobre un fondo ocre, el esbozo se encuentra coloreado y acabado con una pátina brillante. Destacan las pinceladas sueltas blancas que imprimen luminosidad a la escena. La arcada, con el símbolo del león en la clave, rodeada de volutas, a modo de arco triunfal callejero efímero, se encuentra sobrepuesto al resto de la pintura.

BOCETO 448 E ENMARCADO. FOTO: PEDRO L. PÉREZ FRÍAS

En efecto, sobre el fondo del dibujo destaca por el color ocre y la gama de las tonalidades son más tenues que en la vidriera definitiva. Por ejemplo, el celaje, la indumentaria de los dos personajes situados al frente, la del corregidor Diego de Villalobos y Benavides y la del Alférez mayor, Francisco de Córdoba Rojas y Guzmán: chaleco de color amarillento, del que sobresalen unas mangas abullonadas de color rojo con cortes acuchillados de tela blanca, y de cuyos hombros cuelga una capa de azul intenso[4]. Contrastan las calzas moradas y el terno verde y dorado del joven (¿o del infante don Carlos de Austria?), ubicado en el frente izquierdo, que sujeta las riendas del corcel real, enmarcando la escena. En cuanto al dibujo original del boceto y el vitral también se perciben variaciones sutiles; por ejemplo, la cabeza de la cabalgadura real en el boceto mira de frente, mientras que en la vidriera se encuentra girada hacia la figura del corregidor, como un espectador más del acto de entrega de la llave, formando una armónica curvatura.

Las manos del caballo en el primero se aprecian unidas, mientras que en la vidriera estás se encuentran separadas. Concentran la atención del espectador la imagen el monarca Felipe IV, con calzas y manto bermellón, destacando el cuello níveo rematado en picos calados, inclinado hacia el corregidor que, doblando sus rodillas, le ofrece la llave de la ciudad. Las facciones del protagonista, Felipe IV, se asemejan más a la realidad que en el vitral definitivo; igualmente sucede con el rostro del Conde Duque de Olivares. Quizás el dibujante se inspiró en los retratos de ambos personajes del pintor de cámara, Diego Velázquez. Al fondo, la torre, puerta y arboleda de la fortaleza árabe de la Alcazaba, donde se hospedaba el huésped real.

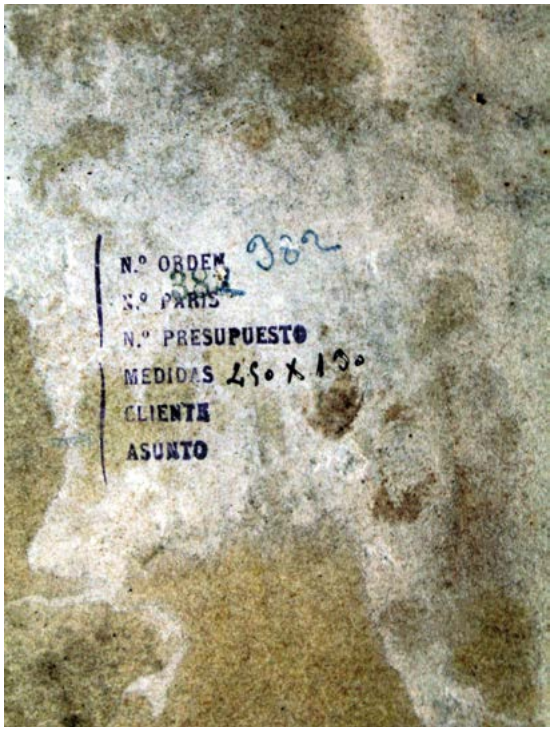
VIDRIERA DEL AYUNTAMIENTO.
FOTO: PEDRO L. PÉREZ FRÍAS

ARCO SUPERPUESTO EN EL DIBUJO. FOTO: PEDRO L. PÉREZ FRÍAS

Ciertamente, la propuesta de la «Casa Mauméjean» señala que los diseños presentados solamente servían para dar una breve idea de la composición de las vidrieras y del colorido en general. Y aunque el dibujo o cartón estuviera a tamaño natural no reflejaría exactamente la idea de la vidriera, puesto que no se daba en él los resultados que sobre el vidrio se consigue, ni los efectos que produce la luz al atravesar medios más o menos diáfanos, de color a los que se contraponen puntos más oscuros, de cuya combinación resulta la impresión que en la vidriera se busca. Por ese motivo, recalca que los bocetos no eran más que una indicación, un programa a desarrollar y que únicamente daban una idea muy somera de lo que debería de ser el

trabajo finalizado. Insiste, que ni por muy bien presentados que estén los diseños, éstos pueden servir de base definitiva para una toma de decisión, puesto que la decoración de los ventanales no se podía presentar con bocetos, sino con vidrios auténticos. Recalca, que en todos los bocetos presentados se había procurado guardar la mayor fidelidad histórica, con arreglo a los datos que les habían proporcionado, pero atendiendo en todos ellos a la técnica que la vidriera requería. Por tanto, toda proposición de vidrieras artísticas, además e independientemente de los bocetos, debía ir acompañada de las suficientes garantías de que la ejecución del trabajo se llevaría a cabo por artistas experimentados, que supieran sacar el mejor partido de un diseño, cualquiera que éste fuese. Ciertamente, como señala Blanca Isasi-Isasmendi[5], el color de los vidrios, las texturas, las transparencias o la ubicación serán los elementos esenciales, que permiten componer los efectos de luz que ayudan a potenciar el espacio donde están dispuestos.

ENVÉS DEL BOCETO 448 E.
FOTO: PEDRO L. PÉREZ FRÍAS



En el envés del boceto constan los datos de registro de la empresa, como el número de orden, 382, así como las medidas: 450 por 130.

EL ASUNTO HISTÓRICO

El primer relato de la visita del Monarca Felipe IV se lo debemos a Diego de Rivas Pacheco, que en su manuscrito «Gobierno Político y Ceremonial de la ciudad de Málaga»[6], de 1661, relata minuciosamente, como testigo presencial, los preparativos que se llevaron a cabo por los miembros del Ayuntamiento con motivo de la visita real. En el capítulo XIII, del Diálogo I, Diego de Rivas anota: «lo que el Ayuntamiento debería acometer con ocasión de una visita real». Cuando el rey Felipe IV, el Grande, determina visitar Andalucía y honrar con su real persona a las principales ciudades andaluzas, envía una cédula real, con fecha de 31 de enero de 1624, al corregidor malagueño anunciando su presencia en la ciudad. Previene que no se hicieran fiestas de librea, ni recibimientos, ni entradas en su honor que pudieran ocasionar gastos al erario público. Una vez notificada a los regidores, el 5 de febrero, se despacharon cartas al Conde-duque de Olivares y al secretario, Bartolomé de Anaya Villanueva, que se encontraban en Sevilla, para informarse sobre la fecha en que llegaría el rey a Málaga, y así preparar su recibimiento, para inquirir el camino por el que llegarían, así como la hora de arribada. Pese a la advertencia real que no se hiciesen gastos excesivos por la estancia del monarca, los regidores decidieron obsequiar a Felipe IV durante su estancia en la ciudad con todo tipo de diversiones: máscaras, juegos de cañas y corridas de toros; sin olvidar los fuegos artificiales que iluminaran la noche primaveral malagueña. También dispusieron que se empedraran las calles, que se aderezaran las puertas y murallas y que se iluminaran las casas, por las que pasearía triunfalmente el monarca. Fueron días de

DETALLE DE LA VIDRIERA. FOTO: PEDRO L. PÉREZ FRÍAS

frenética actividad para tener todo dispuesto para la llegada del monarca[7]. En la tarde-noche del 30 de marzo, un comité de bienvenida salió a caballo al encuentro del Grande, con el que harían posteriormente la entrada a la ciudad hasta el castillo de la Alcazaba, acondicionado como casa y palacio para el alojamiento del visitante real. En la plazuela que daba acceso a la fortaleza tuvo lugar la escena que se representa en la vidriera, que Rivas Pacheco relata de la siguiente manera: «Allí, los Caballeros don Diego de Villalobos y Benavides, Corregidor, y Don Francisco de Córdoba Rojas y Guzmán, Caballero de la orden de Alcántara (después I Conde de Casapalma), Alférez mayor, entregaron a su Majestad las llaves de la Ciudad, en señal y reconocimiento de su amplio y absoluto dominio. Y habiéndolas traído el Corregidor en las manos y dichóle el Conde Duque (que le pareció indecencia, lo que él había hecho con cuidado). ¿No hay una fuente en que traerlas?, el Corregidor como tan gran soldado respondió: que mejor fuente que estas manos curtidas en servicio de su Majestad[8]. También Don Iñigo Manrique de Lara, Caballero de la Orden de Alcántara, Conde de Frigiliana, Alcalde de los Castillos, entregó las llaves de ellos a su Majestad».

Rivas Pacheco prosigue relatando las incidencias de la visita real. Una vez finalizado el acto de entrega de las llaves de la ciudad, los vecinos, en tropel, prorrumpieron en un jubiloso clamor alabando a su Rey, celebrando con

fuegos, máscaras y otras diversas demostraciones su alegría de tener entre sus muros a la real persona, favor que no habían tenido desde que se ganó a los moros[9]. También se encontraba acompañando a su hermano el infante Carlos de Austria, que a falta de sucesión de Felipe el Grande sería el que ocuparía el trono del Imperio español[10]. «Vino siguiendo en esta jornada a este soberano y luciente sol, bebiéndole los rayos de sus inaccesibles luces aquel majestuoso y brillante lucero el amable don Carlos, infante de Castilla, su hermano, que poco después como ardiente y fatal Cometa corrió al último punto de su apresurado curso, cambiando a los 25 años de su floreciente edad la claridad de sus resplandores, en tristes y funestas sombras, dejando a España tan llena de lágrimas y tristeza como lo había estado de esperanzas».

El infante Carlos tendría unos diecisiete años al formar parte del séquito real. Felipe IV y sus acompañantes permanecieron tres días en la ciudad de Málaga, visitando los lugares más emblemáticos: el santuario de la Virgen de la Victoria, la Catedral, etc.

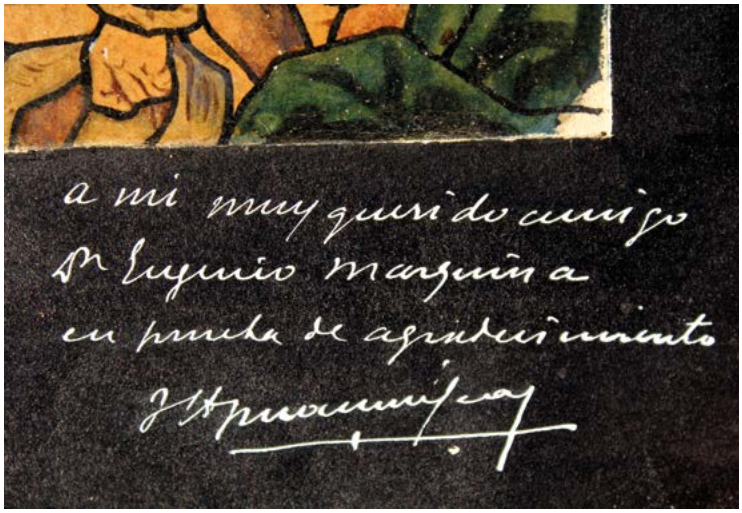
La siguiente mención a este suceso anecdótico pertenece al canónigo Cristóbal Medina Conde, en 1789, que en su prólogo matiza lo siguiente: «A estos autores puede agregarse el tomo manuscrito por donde se gobierna esta Ciudad, que, con título de Gobierno Político, Legal y Ceremonial de la Ciudad de Málaga, compuso el Regidor perpetuo de ella, su Abogado y Maestro de Ceremonias D. Diego de Rivas Pacheco en 1661»[11].

Medina Conde reproduce el texto del licenciado Rivas Pacheco sobre la visita de Felipe IV en su Conversación XXXVIII, correspondiente al obispo Francisco de Mendoza, añadiendo algunas licencias[12]. «Después con solemne repique de campanas, y con Reales salvas de Artillería e Infantería, le vinieron asistiendo hasta la fortaleza de la Alcazaba, que S. M, eligió para su alojamiento: en ella D. Diego de Villalobos y Benavides, su Corregidor, con el Alférez mayor, entregaron con humilde acatamiento las llaves de la Ciudad, reconociendo a su Rey por dueño y Señor de toda ella.

Incluso reproduce la real cédula real recibida en el Ayuntamiento, en que comunica al corregidor la visita del monarca Felipe IV, y recoge el incidente de la entrega de las llaves de la ciudad: «Sucedió entonces el siguiente dicho gracioso, y de valor, pues trayendo el Corregidor pendientes de las manos las llaves, le dijo con algún enfado y sentimiento el Conde Duque de Olivares: No hay una fuente donde con más...»

Un siglo después, en 1874, será el escritor Guillén Robles, en el capítulo XVI de su «Historia de Málaga y su Provincia», el que recoja la visita de Felipe IV a Málaga intercalándola entre las calamidades públicas de epidemias, terremotos, inundaciones y hambrunas que afectaron a la ciudad[13]. Se hace eco de la estancia real recogida en las «Conversaciones Históricas Malagueñas» de Medina Conde y cita la anécdota de la entrega de las llaves de la Alcazaba por el corregidor malagueño de la siguiente manera[14]. «Salieron a recibirlo a sus puertas [de la Alcazaba] el alférez mayor con el corregidor D. Diego de Villalobos y Benavides: traía este en sus manos las llaves del morisco baluarte, y al verlo el altivo conde-duque de Olivares le increpó duramente diciéndole: ¿No hay una bandeja donde mejor vengan las llaves?».

A comienzos del siglo XX será el periodista y académico de San Telmo, Narciso Díaz de Escobar, el que acoja en su artículo «Un corregidor modelo» este encuentro entre el rey Felipe IV y el corregidor malagueño. Añade datos curiosos, como que el corregidor Villalobos construyó un puente de madera sobre el río, preparó luminarias y adornó la puerta de Granada[15]. Asimismo, detalla el recorrido urbano de la comitiva real acompañando a Felipe IV: calle de Granada, Plaza de las Cuatro calles, actual Constitución, calle de Mercaderes, hoy de Santa María, y por la del Conde, hoy Cister, se dirigió al castillo de la Alcazaba. En la explanada estaba esperándole el corregidor Villalobos para rendirle pleitesía y entregarle las llaves de la ciudad.



DEDICATORIA AL ARCEDIANO Y ACADÉMICO MARQUINA.
FOTO: PEDRO L. PÉREZ FRÍAS

Ya en tiempos más recientes, en el año 1974, será la profesora María Antonia Díaz Criado la que volverá a incidir sobre la visita real. Para su artículo «Visita a Málaga del Rey Felipe IV en compañía del Conde-Duque de Olivares» se vale de los datos de los escritores mencionados anteriormente.

LA DEDICATORIA DEL BOCETO Nº 448 E

Como he señalado, en la parte inferior del boceto se lee la siguiente dedicatoria, escrita con tinta blanca sobre la cartulina negra: «A mi muy querido amigo D. Eugenio Marquina en prueba de su agradecimiento», y firma Joseph Maumé-jean. Al parecer el hijo primogénito de Jules, Joseph, se encontraba en Málaga supervisando el montaje de las vidrieras, y agradecía así al arcipreste Marquina su apoyo en la elección de su proyecto de la empresa «La Vidriera Artística».

Ahora bien, ¿Quién era Eugenio Marquina? El destinatario de la dedicatoria era una personalidad muy valorada en la sociedad malagueña. Unas breves pinceladas sobre la personalidad del arcediano Marquina nos recuerdan que fue elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga por sus conocimientos en arqueología sacra. La primera noticia, que nos llega por el momento, es una nota de prensa, de «El Eco de Santiago», de 30 de enero de 1911, en que se anuncia lo siguiente: «Dicen de Orense que pronto se firmará el nombramiento de canónigo arcediano de Málaga a favor del profesor de aquel Seminario, D. Eugenio Marquina»[16]. En efecto, el licenciado y catedrático de Arqueología Sagrada, el Padre Marquina, formaba parte del cuadro docente del Seminario Conciliar San Fernando de Orense, y era miembro de la Comisión Provincial de Monumentos. Como gran defensor de las antigüedades de arte religioso tenía publicados en el «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos» de Orense un artículo sobre la conservación de objetos litúrgicos custodiados en el monasterio de Celanova[17]. Aún resonaba el eco de la conferencia que pronunció el Dr. Marquina en la Santa Iglesia Catedral, el 11 de noviembre de 1907, titulado: «Panegírico de San Martín de Tours, patrono de la ciudad y de la diócesis de Orense». Su marcha de la ciudad orensana debió ser muy sentida en Galicia. Pronto se conoció en Málaga su prestigio, por lo que no tardó en ser acogido en la Academia de San Telmo, e inició su colaboración en la prensa publicando un artículo sobre la «Portada del Sagrario». Trabó una entrañable amistad con Arturo Reyes, que le dedicó un conmovedor poema titulado «Consolación», por las prolongadas conversaciones sobre el más Allá, tema que preocupaba hondamente al poeta.

Cuando se constituyó el Museo Provincial de Bellas Artes, por Real Decreto de 24 de julio de 1913, inició su andadura el Patronato, por la Real Orden de 3 de febrero de 1915, y en él una representación del Cabildo catedralicio: «cargo para el que fue designado el Arcediano de Málaga y académico de San Telmo don Eugenio Marquina y Álvarez, que felizmente continua»[18]. Con motivo de la Exposición y Feria de Málaga, inaugurada el 17 de agosto de 1924, González Anaya agradece al Arcediano de Málaga que «aportó sus iniciativas, su amplia

DETALLE. EL CONDE-DUQUE DE OLIVARES.
FOTO: PEDRO L. PÉREZ FRÍAS

cultura artística y su entusiasmo, y un buen porqué de joyas del tesoro catedralicio»[19]. Ciertamente, el Cabildo Catedral de Málaga había encargado: «a la cultura, diligencia y buen gusto de su Arcediano el M.I.S. don Eugenio Marquina Álvarez la elección de riquezas que debieran avalorar la Exposición, presenta los siguientes objetos...».

En el periódico «El Debate», del 19 de noviembre de 1921, se destaca lo siguiente sobre el Padre Marquina: «No podía faltar y no falta la Iglesia en ninguna de estas manifestaciones. Ausente por aquel entonces el Obispo de la diócesis, el presidente accidental del Cabildo, don Eugenio Marquina, Arcediano de la Catedral, y uno de los sacerdotes más cultos y cordiales del Clero español, se dirige al pueblo en patrióticos fervorines y cálidas pláticas durante la novena que dirige, de la Patrona de Málaga; escribe artículos en los periódicos, excitando el celo patriótico, y acude luego, con las demás autoridades, con la representación que tiene y la suya personal, a todas las despedidas de tropas y llegadas de convoyes sanitarios» (de la guerra de Marruecos).

El 7 de agosto de 1935, el «Diario de Burgos» da a conocer el fallecimiento repentino de D. Eugenio Marquina, arcipreste de la Catedral de Málaga y Académico de número de la Real Academia de San Telmo.

CONCLUSIÓN

Por este boceto 448 E se despeja la incógnita del paradero de los esbozos de las vidrieras artísticas que acompañaban al proyecto que «Mauméjean Hermanos» presentó al contratista Antonio Baena y a los arquitectos Fernando Guerrero Strachan y Manuel Rivera Vera. Adjudicado el anteproyecto de la empresa francesa, tras la minuciosa selección por parte de la comisión de académicos designada por la Academia de Bellas Artes de San Telmo, los bocetos fueron ofrecidos a aquellos prohombres con los que habían trabado amistad.

A modo de conclusión, y como hipótesis, es muy posible que los demás bocetos de las cinco vidrieras que decoran la escalinata de las Casas Consistoriales, se encuentran en manos privadas, cedidas por los Mauméjean en agradecimiento por su gestión y como recuerdo de su estancia en Málaga. En nuestra ciudad, la empresa «Mauméjean Hermanos·, acometió otros proyectos de vitrales, como el de la Cofradía de Nuestro Señor del Paso y el de Nuestra Señora de la Esperanza, así como la Hermandad de la Expiración. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 El Ayuntamiento de Málaga 1919-2019, Cien Años en el Paseo del Parque, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 2019. A.M.M., Estante C, Caja 1479, carp. 7, fol. 21. Expediente de edificación de la nueva Casa Consistorial. Reclamación de intereses del contratista Antonio Baena Gómez.

2 REDER GADOW, Marion, «Vidrieras de las Casas Consistoriales: La escalera principal», El Ayuntamiento de Málaga 1919-2019, Cien Años en el Paseo del Parque, Málaga, Ayuntamiento de Málaga 2019, pp. 217-227.

3 La «Casa Mauméjean» era una empresa familiar, creada en 1860 por Jules Pierre Maumejean, que a los 23 años se establece en Pau (Francia). Tuvo cinco hijos, artistas magistrales en la pintura sobre vidrio, que fueron sus continuadores realizando bellas vidrieras, destinadas tanto a edificios civiles como religiosos. El fundador Jules Pierre se convirtió en el pintor oficial de la Casa Real de Alfonso XII, por lo que algunos miembros de la familia Maumejean se establecieron en Madrid y Barcelona.

4 RIVAS PACHECO, Diego de, Libro Gobierno Político Legal y Ceremonial, Reder Gadow, M. (Ed. y Transcripción), Málaga, Ayuntamiento Málaga, 3 Tomos, 2012, pp. 157ss.

5 ISASI-ISASMENDI JÚDEZ, Blanca, «La vidriera artística contemporánea en Zaragoza. Talleres locales y foráneos», Artigrama, 30 (2015), pp. 355-427.

6 RIVAS PACHECO, Diego de, Libro Gobierno Político Legal y Ceremonial, Op, Cit. Este manuscrito se encuentra dividido en dos amplios «Discursos», que el autor dedica a Málaga. En el I realiza la descripción de Málaga, de su origen, para proseguir narrando su conquista y restauración por los Reyes Católico. Los capítulos siguientes los dedica el autor a describir la administración local, al reglamento específico por el que debe regirse el Cabildo Municipal. El II Discurso lo dedica a «lo sagrado y ceremonial del gobierno de la ciudad de Málaga».

7 *Ibídem*. En el capítulo XIII se indica: «estarán ocho Caballeros Regidores vestidos con Ropas talares, de Brocado carmesí con un Palio de lo mismo con otras tantas varas (lo cual debe hacerse a costa de los propios, a quien luego se ha de volver. Y recibiendo a su Majestad debajo de el con música de chirimías, clarines y trompetas, los Caballeros Corregidor y Alférez mayor, trayendo en una fuente las llaves de la Ciudad, inclinados de rodillas, se las entregarán a su Majestad como arriba dijimos. Y llevando otros dos Caballeros Regidores vestidos en la misma forma de diestro con dos cordones también carmesíes, el Caballo de la Real Persona, irán en forma por la Calle Nueva».

8 *Ibídem*, p. 190. «Fue Don Diego de Villalobos y Benavides, gran soldado, que se halló en la toma de Amiens siendo Capitán de Caballos, de que hizo unos muy discretos Comentarios».

9 *Ibídem*, Capítulo XIII, «Que le toca y acostumbra hacer la Ciudad en ocasión de venida y recibimiento del rey, príncipe u otra persona real», pp. 164-165.

10 Carlos de Austria (1607-1632) era el segundo hijo varón del rey Felipe III y de Margarita de Austria; por tanto, era el primero en la línea de sucesión al trono de los Reinos hispanos desde el momento que su hermano ocupó el trono. No tenía buenas relaciones con el Duque de Olivares. Falleció acompañando a Felipe IV en su viaje a Barcelona.

11 GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio, Conversaciones Históricas Malagueñas, 1789, Málaga, Ed. facsímil Caja de Ahorros Provincial, 1981, p. XXVIII. Menciona la disertación de Juan Bautista Hinojales y Rivera sobre este suceso.

12 *Ibídem*, Conversaciones, tomo IV, pp.102-105.

13 GUILLEN ROBLES, Francisco, Historia de Málaga y su Provincia, Málaga, Imprenta de Rubio y Cano, 1874. Ed. Facsímil 1977, pp. 474-475.

14 GUILLEN ROBLES menciona disertación de Juan Bautista Hinojales y Rivera recogida por Medina Conde.

15 DÍAZ ESCOVAR, Narciso, «Un Corregidor modelo», Curiosidades Malagueñas, Colección de Tradiciones, Biografías, Leyendas, Narraciones, Efemérides, etc. que compendiarán, en forma de artículos separados, la Historia de Málaga y su Provincia, Cuaderno 2, Málaga, Tipografía de Zambrana Hermanos, 1898, pp.36-39. Hasta 1675 se conservó en esta Puerta la inscripción que conmemoraba la entrada por ella de Felipe IV.

16 El Eco de Santiago: Diario de la Tarde, Año XV, lunes 30 de enero de 1911 Núm. 8.877, p.1.

17 MARQUINA ÁLVAREZ, Eugenio: «Objetos de la antigua liturgia que se conservan en el monasterio de Celanova», Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Orense, 74 (mayo-junio 1910), tomo IV, pp. 60-68. «Objetos de la antigua liturgia que se conservan en el monasterio de Celanova (Conclusión)», 75 (julio-agosto 1910), tomo IV, pp. 90-95.

18 Museo Provincial de Bellas Artes, Málaga. Catálogo Ilustrado, Málaga, Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1933, p.11.

19 Catálogo Oficial de la Exposición y Feria de Muestras y Álbum de Málaga y su Provincia, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1924, p. 43.

LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE MIRAMAR

María Pepa Lara García

ORÍGENES

En el siglo XIX, la Caleta, se convierte en la zona residencial y de recreo de la burguesía local. Pero, es a principios del XX, cuando una gran cantidad de «hoteles» de la clase adinerada malagueña surgen por el valle del Limonar y en torno al arroyo de La Caleta, con una serie de edificaciones concebidas con el más variado estilo eclecticista o regionalista, urbanizando así la zona por iniciativa privada. En La Caleta, en la parte más alta de Miramar, se encuentra el castillo de Santa Catalina. Es por esta causa que surgió, a principios de XX, la idea de crear una Capilla que atendiese las necesidades espirituales de esta zona.

En el Boletín Oficial del Obispado de Málaga del año 1907, leemos lo siguiente: «Hace años que nuestro Excmo. Prelado, don Juan Muñoz Herrera, acariciaba el proyecto de que se levantase un templo en la Caleta, Limonar y Miramar para atender más de cerca a aquellos extensos y aristocráticos barrios. Como estaba anunciado, ayer tarde, tres de mayo, a las cuatro y media, se celebró con toda solemnidad la ceremonia religiosa de la colocación de la primera piedra de esta nueva Capilla. El señor Obispo dio comienzo a la ceremonia, siendo leída dicha acta por el señor Provisor don José Giménez Camacho y firmada por los señores que componen la Junta: Gobernador Civil; Gobernador Militar, López Ochoa; Alejandro Mackinley y señora; María Heredia de Azcona; Provisor; Arcipreste; Rector del Seminario; Maestro de Ceremonias y demás asistentes».

A dicho acto acudieron, entre otros, la Marquesa de Montealto, de Mackinley, de Heredia de Ahumada, de Heredia de Azcona, María Heredia y Julia Loring. El Canónigo y Archivero, José Moreno Maldonado, se encargó de redactar en latín una inscripción lapidaria.

Los terrenos para la construcción de la Capilla fueron donados por Isabel Conti, viuda de Miguel Téllez, acudiendo a los gastos restantes, hasta que la fábrica se terminase, Alejandro Mackinley, quien, además, fue el enlace de las obras con la Junta Constructora. Y del proyecto se encargó una Junta Auxiliar integrada por: Juan Franco, Arcipreste de la Catedral; Enrique Pettersen; Eduardo Gross; Rafael Benjumea, Joaquín Madolell; Alejandro Mackinley; Manuel Bolín y Matías Huelin. Laura Shell de Zulueta cuidó de recaudar los donativos para la obra, a cuyo objeto se encontraban ya recolectada 16. 275 pesetas en esos momentos.

El arquitecto autor del proyecto fue José Porras. Ocuparía la nueva Capilla una extensión de 18,50 por 12 metros. Sería de estilo gótico, una sola nave en cuyo frente estaría el altar mayor. A cada uno de los lados se podrían colocar dos altares. Adheridos al edificio habrá dos pabellones, uno a cada lado, y destinados a casa para el capellán y escuelas para niños pobres[1].

INAUGURACIÓN CAPILLA SAN MIGUEL

Un año después, el 3 de mayo de 1908, se celebró la inauguración de la nueva Capilla con una misa a las nueve de la mañana, con asistencia de varios Capitulares, el Rector del Seminario, varios seminaristas; Gobernadores civil y militar, y varias familias de aquellos barrios. Terminada la misa el Señor Obispo dirigió la palabra al auditorio, presentando al capellán de aquella iglesia, José Romero Bohorquez. Terminado el acto, las autoridades fueron obsequiadas en la casa de Alejandro Mackinley. Éste había aceptado el cargo de patrono de la fundación, y bajo su dirección y generosa ayuda se llevó a cabo la obra. El Obispo, Juan Muñoz Herrera, otorgó el derecho de Patronato, el 9 de mayo de 1908, al tiempo que consagró la Capilla.

RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA CAPILLA DE SAN MIGUEL DONADO POR D. JOSÉ GÁLVEZ GINACHERO

Entre una larga lista de donantes para la construcción de la citada Capilla, destacaremos los siguientes: S.M. la Reina Regente y la Infanta María Isabel; Cardenal Spínola; Julia Nagel de Van Dulken; Condensa de Benahavis; María T. Bolín de Rein; Tomás Rein; Teodoro Gross; Marqués de Guadiaro; Marqués de Larios; Enrique Crooke Larios; Josefa Loring de Rein; Concepción Heredia; Antonio Cánovas Vallejo, exgobernador de Málaga; María Loring de Shaw; Julia Heredia de Crooke; Clementina y Paulina Scholtz; Carmen Binwel de Bolín; Marquesa de Salinas; Salvador Ruiz Blasco; Ana Martínez de Loring...[2]

Consultando la documentación existente de esta Capilla, comprobamos que, poco después de su inauguración, ya se tenía en mente su ampliación. Así, en 1911, el capellán, Antonio Fernández Moreno, solicitó permiso para hacer dos reformas, según planos de Fernando Guerrero Strachan: una, construir el actual coro con su escalerilla de caracol, y la segunda, cerrar la puerta de detrás y abrir una nueva puerta en el muro del costado exterior derecho. El coro aún continúa.[3]

En 1915, el capellán de la capilla, Antonio Fernández Moreno, solicitó al Ayuntamiento permiso para hacer importantes obras de reformas, consistentes en construir dos naves laterales a derecha e izquierda de la nave principal y única; adjuntaba planos de Fernando Guerrero Strachan. Estas obras no se llegaron a realizar.[4]

Aunque no está documentado, la tradición afirma que, el altar mayor de la antigua Capilla que todavía se conserva, fue donado por José Gálvez Ginachero, procedente de su casa de la calle Cister —quien por entonces tenía su consulta particular cerca del Colegio de Arquitectos—; aunque el Sagrario de madera antiguo fue sustituido por otro de más calidad.

PROYECTO DE NUEVA IGLESIA DE SAN MIGUEL EN 1922

Manuel Bolín y Gómez de Cádiz, el 18 de octubre de 1922, como presidente de una Junta de vecinos de la Alameda de Miramar, dirigía una instancia al alcalde de Málaga, comunicándole proyectaban construir, en dicha Alameda, una iglesia que sustituiría a la capilla allí existente; todo ello con arreglo a los planos que remitía, y bajo la dirección del arquitecto que los firmaba, Gonzalo Iglesias; por ello suplicaba, que previo los trámites reglamentarios e informes correspondientes, se sirviera autorizar la referida construcción.

Los planos adjuntados de la nueva iglesia eran cuatro: planta de cimientos, planta general, sección longitudinal y fachada lateral. La Memoria del arquitecto Gonzalo Iglesias, entre otras cosas, decía: La iglesia proyectada respondía a la ineludible necesidad del barrio de la Caleta, cuya capilla no guardaba relación, en ninguna de sus condiciones: capacidad, estética, etc., con la importancia creciente de aquella barriada.

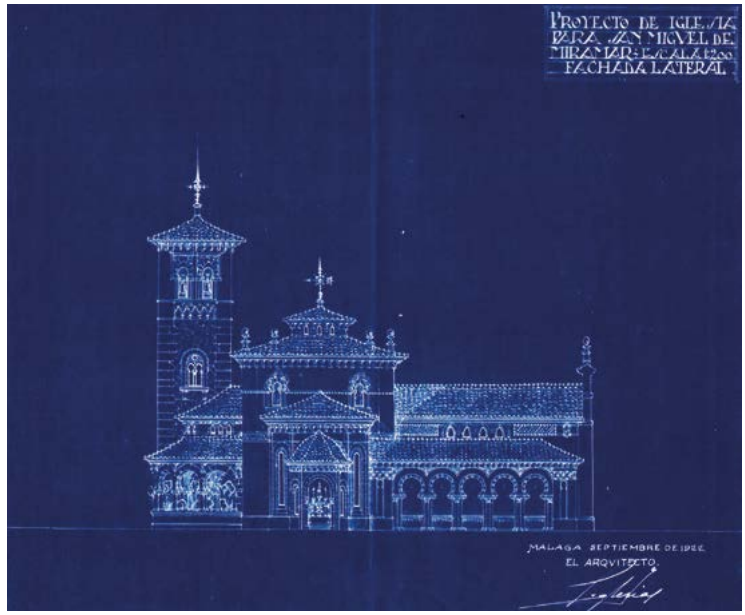
El emplazamiento de la nueva iglesia coincidiría con el de la capilla existente; pero el solar se ampliaría lo necesario. Durante la construcción se organizarían los trabajos de manera que en ningún momento quedase interrumpido el culto religioso.

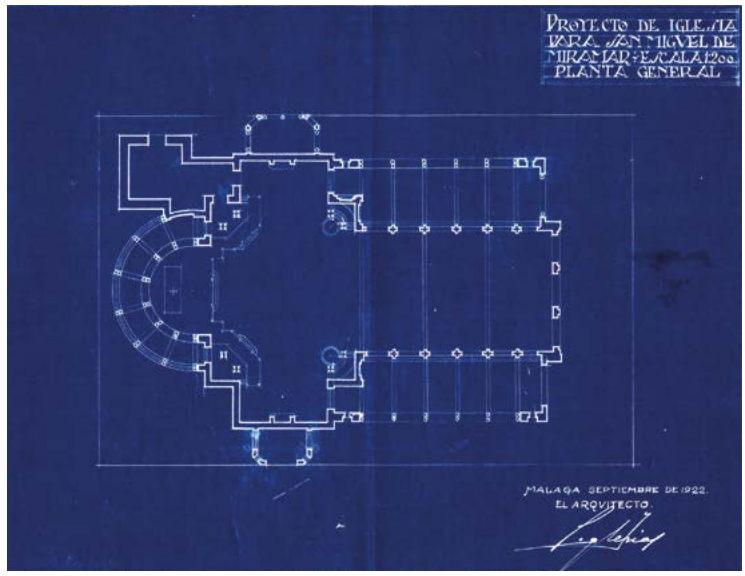
El arquitecto afirmaba que el estilo arquitectónico de la nueva iglesia lo había realizado con un criterio español, sin atenerse a un estilo definido y puro; añadía que, «El estilo será la resultante de resolver con criterio español los problemas concretos que se presentan en una iglesia de nuestra época y para nuestra época».

La construcción sería a base de piedra (labrada o en mampostería), ladrillo, madera, mosaicos, y en general materiales que la región produzca. No obstante, si los recursos económicos lo permitiesen, haría llegar de fuera cuanto pudiese contribuir a realzar el valor de los elementos regionales.

Dentro de ese criterio general, los cimientos serían de mampostería, los muros de piedras y ladrillo, las cubiertas de hierro, el pavimento de ladrillo y piedra; los techos de madera y cristal, la cubierta de teja árabe, la carpintería de madera con vidriera emplomada de color; y para zócalos, altares y frisos, emplearían mármol y granito de Suecia y del país; ladrillo tallado y azulejos. Para la cerrajería y demás elementos metálicos decorativos emplearían, con preferencia, hierro forjado y pulido.

El alcalde trasladó el expediente al arquitecto municipal para que estudiase el proyecto el 19 de octubre. Éste, Daniel Rubio, el 26 de octubre de 1922, informaba favorablemente,





ARRIBA: PLANO DE GONZÁLEZ IGLESIAS, 1922. ALZADO
ABAJO: PLANO DE GONZÁLEZ IGLESIAS, 1922. PLANTA

con arreglo a la Memoria y los planos presentados, siempre que se realizase con arreglo a lo dispuesto en los artículos relativos a seguridad y ornato de las Ordenanzas municipales.

El mismo 26 de octubre se recibió en el Cabildo el informe de la Comisión de Obras Públicas; éste, conforme con el del arquitecto municipal, incluía detalladamente la cantidad de los derechos que deberían pagar, según la tarifa municipal, la cual ascendía a 3.311 pesetas[5].

En la sesión de Cabildo de 3 de noviembre de 1922, el Ayuntamiento aprobó dicho informe; se debatió ampliamente el tema, y el Sr. Pries pidió se rebajasen los derechos municipales relativos a esta construcción, puesto que las obras se iban a costear con limosnas; el Sr. León propuso dar una subvención; y finalmente, por unanimidad, se acordó conceder una subvención para la construcción de la iglesia, con cargo a imprevistos, en cantidad análoga a la que representaran los derechos de construcción del edificio[6].

Un año después, el 11 de abril de 1923, el alcalde dirigía un oficio al Contador municipal, recordándole el acuerdo que aquel Ayuntamiento había tomado el 3 de noviembre, asignando una subvención para construir la iglesia, lo cual ponía en su conocimiento para su efecto inmediato.

Vemos que, en el expediente de construcción de esta iglesia, con fecha 6 de junio de 1923, se acordó lo siguiente: «*Bajo las condiciones anteriores y pago de derechos, expídase la licencia*». También se hacía constar en dicha documentación, el ingreso en caja de la suma de 3.311 pesetas.

Pese a la aprobación del proyecto por parte del Ayuntamiento, el pago de los derechos de la licencia, y a la asignación de una subvención otorgada por el Consistorio, la obra, finalmente, no se llevó a cabo. Desconocemos las causas.

LLEGADA DE LA CONGREGACIÓN DE LOS PP. PAÚLES A LA CAPILLA EN 1927

El 25 de enero de 1927 se estableció en la residencia sita en el Paseo de Miramar, la primera comunidad de PP. Paúles. Desde el primer momento se les ofreció la Capilla de San Miguel, que había de ser la sede social y misionera de los PP. Paúles en Málaga. La decisión de venir a Málaga estuvo motivada por atender la llamada de las Hijas de la Caridad que les necesitaban como directores y confesores. Además, por el ambiente propicio para el desarrollo de su ministerio: Misiones, Predicación y Confesión en Parroquias, etc. Igualmente atendieron un tiempo el Sanatorio 18 de Julio, en el que trabajaban las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl. Y el Colegio de las Carmelitas del Limonar, hoy denominado «Colegio de la Madre Asunción».

En 1935 acometieron una serie de restauraciones y ampliación en la Capilla, siendo Superior el P. Silverio Díez, las cuales duraron seis meses; durante ese tiempo celebraron los cultos en la capilla de las religiosas Carmelitas del Limonar. Entre otras, se hizo el torreón de la fachada y se colocaron tres campanas. Las obras se inauguraron —según nos explica una lápida de la Iglesia, indicando que dichas obras se realizaron con la colaboración de donativos de los fieles—, el 27 de octubre de 1935, con asistencia del Obispo, Balbino Santos Olivera.

En la Guerra Civil, la Parroquia de San Miguel, aunque deteriorada y expoliada de objetos sagrados y obras de arte, sobrevivió a los meses trágicos de 1936. Tal vez se respetó la construcción por haberse convertido en refugio de emergencia de muchas gentes. Pero, destruyeron por completo el altar del Sagrado Corazón, situado en la Capilla del lado de la Epístola. También fueron destruidas las imágenes del titular, San Miguel, San José y San Vicente, que se hallaban en los nichos del retablo del Altar Mayor. Sucedió lo mismo con la imagen de la Milagrosa que se hallaba en el centro de dicho altar. Se abrió al culto de nuevo el 28 de abril de 1937.

El 10 de noviembre de 1942, Balbino Santos Olivera, Obispo de Málaga, decreta la creación de la Parroquia de San Miguel de Miramar —nombrando como primer párroco a José Ma-

ría Merino—; de tal fecha datan, entre otras, las actuales Parroquias del Corpus Christi, en Pedregalejo, y Nuestra Señora de las Angustias en El Palo. La de San Miguel se segregó de la Parroquia del Sagrario; estableciendo su sede en la Iglesia del mismo título, en la calle denominada entonces de S. Vicente de Paúl.

En 1947 llega a Málaga como Obispo, Ángel Herrera Oria. La Parroquia de San Miguel se adhirió a su programa de obras sociales y creó una zona rural con dos «Escuelas-Capilla», un Dispensario, un Centro de Cáritas y una Guardería Infantil. En aquellos años, la Parroquia de San Miguel estaba situada en un sector rural de no fácil acceso. Siguiendo la orientación del Obispo, una estuvo funcionando en el llamado «Cortijo del Pino», y otra en el del «Boticario».

Hacia 1962, bajo el mandato del Padre Luis García, se levantó una nave en la cabecera izquierda del altar. Con el paso del tiempo, el crecimiento demográfico hizo que la citada nave izquierda, además de poco estética, resultara insuficiente, de forma que el nuevo párroco, P. Emilio Gutiérrez, ordenó construir otra nave pareja, en 1966, en el costado derecho. También hicieron obras en el exigua Sacristía. Una lápida hace mención de los benefactores que propiciaron la construcción de esta nave: «León Hermann, Fernanda Font Hermann, Rose Argento, Françoise Hermann y Helen Argento Hermann».

Volviendo a la labor que realizara el P. Luis García, quien estuvo de párroco los años 1951-1961, el último año de su estancia en Málaga, confeccionó una lista con las obras que realizó en la Iglesia:

- Construcción de la escuela y salón parroquial, y mueblaje de ambas cosas.
- Nuevo edificio para dispensario y equipo de Rayos X.
- Construcción y muebles de la escuela rural del «Cortijo del Pino», y actual conservación de dos escuelas rurales.
- Equipo completo de ornamentos y objetos de culto para dos Capillas-Escuelas. Construcción y arreglo de varias casas de pobres de la Parroquia. Repetidos blanqueos y pintura de la Iglesia. Construcción de dos nuevos retablos para la Iglesia y restauración completa del Altar Mayor. Edificación y dorado del nuevo monumento de Jueves Santo.
- Zócalo de madera para la Capilla del Baptisterio.
- Construcción de nuevos bancos.
- Un nuevo Armonio.
- Tallado del trono de la Milagrosa.
- Nuevas imágenes.
- Arreglo de Confesionarios.
- Se fundieron las campanas que estaban rotas.
- Se instalaron cinco lámparas nuevas y altavoces.
- Se terminó el nuevo ensanche de la Iglesia con capacidad igual a la nave central.
- También se instaló una vidriera artística.

La reforma litúrgica iniciada en el Concilio Vaticano II en 1962, obligó a importantes cambios en la disposición del mobiliario próximo al altar, y del mismo altar, que en San Miguel se llevó a cabo con lentitud y provisionalidad debido a la escasez de espacio: Altar de cara al público, ambón para las lecturas y predicación. Sede de la presidencia; supresión de la baranda del comulgatorio; y pila bautismal más cerca al altar.

CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA PARROQUIA EN 1990

La Parroquia de San Miguel siguió su andadura en los años siguientes, afrontando nuevos planes de Pastoral Diocesana y parroquial: los nuevos caminos de la liturgia, de la Catequesis, de la incorporación de los seglares a las tareas parroquiales. En septiembre de 1986 fue nombrado un nuevo párroco, P. Miguel Romón Vita, quien, desde su llegada a Málaga, tuvo como preocupación y objetivo inmediato de su acción, la construcción de un nuevo templo.

Además, la feligresía de San Miguel se había ido transformando: el crecimiento demográfico fue rápido y denso; muchos antiguos chalets se fueron convirtiendo en bloques de viviendas, surgiendo urbanizaciones, colegios, servicios públicos, que cambiaron la configuración, aunque conservan el ambiente de zona residencial, también el nivel cultural, económico y social; residencia de médicos, abogados, catedráticos, ejecutivos, comerciantes y banqueros. Pero los recién llegados no se sentían tan ligados por tradición familiar a la Capilla de San Miguel, como los antiguos vecinos de Miramar. Aunque hacía tiempo que se había ampliado el primitivo templo con dos salones simétricos en forma de cruz, todo el espacio cubierto resulta incapaz de acoger a los asistentes.

Estas circunstancias hicieron posible el proyecto de construcción de un nuevo templo, lo que tuvo desde el primer momento sus defensores y sus opositores, pero la imperiosa necesidad de un nuevo templo capaz de acoger a la numerosa y creciente feligresía venció todos los obstáculos. Aunque hubo por parte del párroco un gran trabajo de aunar criterios. La mayoría estuvo de acuerdo en que era necesario construir algo totalmente nuevo; no había lugar a reforma o ampliación de lo existente; aunque prevaleció la solución de conservar la primitiva Capilla.

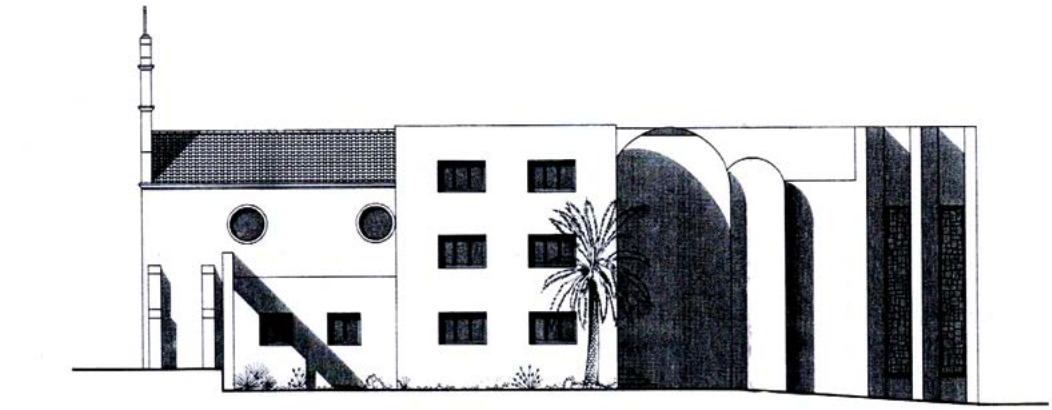
Se creó una comisión parroquial «Pro Nuevo Templo» presidida por el párroco, la cual fue cubriendo las distintas etapas: la burocrática, de planos y proyectos, autorizaciones civiles y religiosas; la financiación, cubierta, en parte, con la aportación de los feligreses —y otras fuentes que veremos más adelante—; y la realización, dirigida por arquitecto y aparejador, también asistentes de San Miguel[7].

PROYECTO DE CONSTRUCCIÓN DE LA AMPLIACIÓN DEL TEMPLO PARROQUIAL DE SAN MIGUEL DE MIRAMAR, Y CONSTRUCCIÓN DE UN CENTRO DE CONVIVENCIA POR EL ARQUITECTO JORGE DANTART

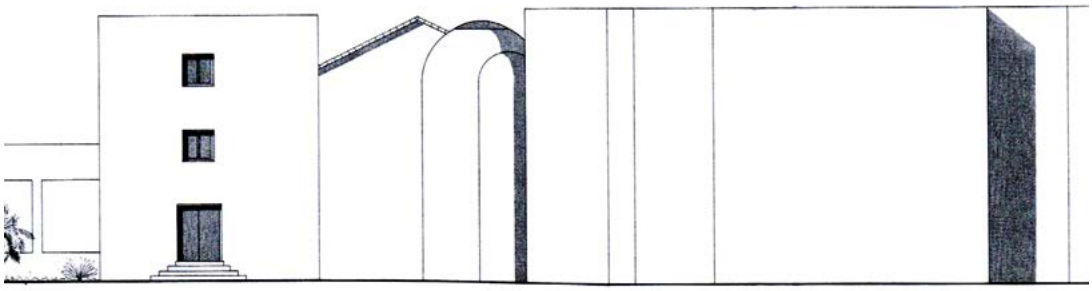
El proyecto del arquitecto Jorge Dantart constaba, de una Memoria con doce planos, y dos textos explicativos, de los que destacamos los siguientes datos:

Memoria

> «El local se encuentra situado en la calle de San Vicente Paúl. Su forma es rectangular a excepción de un entrante en una de sus esquinas. La disposición de este conjunto — la superficie total del solar es de 2.361,25 m²—, no sigue ninguna ordenación preestablecida habiendo surgido cada uno de sus volúmenes de acuerdo con las necesidades del momento. La necesidad del objeto de este trabajo surgió a causa de la manifiesta incapacidad del templo actual que es incapaz de acoger a la actual feligresía, teniendo en cuenta, además, de la que se está estableciendo por el desarrollo de nuevas construcciones. En consecuencia, resulta absolutamente imprescindible ampliar el templo primitivo.
>
> Ante la disyuntiva de demoler la totalidad de la construcción o mantener parte de ella, se ha optado por conservar el templo primitivo, en su configuración inicial con



FACHADA OESTE



FACHADA SUR

PLANO JORGE DANTART, 1988. FACHADAS OESTE Y SUR

el fin de celebrar en él el culto diario y quedando como Capilla del Santísimo, con una capacidad de 50 asientos.

A la izquierda del templo se proyecta el nuevo que ocupa la práctica totalidad del solar que las ordenanzas permiten, Este nuevo templo consiste en un espacio rectangular con dos alturas y un sótano.

Se accede al nuevo templo por un amplio atrio cubierto y a través de unos pequeños vestíbulos cortavientos. La nave del templo es única con capacidad para 495 asientos. A la izquierda de la entrada se sitúa el recinto penitencial, y a la derecha el templo primitivo con acceso a la Sacristía (común para ambos), y a la escalera de conexión con los otros niveles. A la derecha de la nave, pasado el templo primitivo, que queda abierto al nuevo, se encuentra la capilla bautismal. Al frente, un gran presbiterio destacando el altar centrado, el ambón a su derecha y el Sagrario exento a su izquierda junto a la sede.

Por la escalera se accede a la planta superior que tiene una capacidad para 222 asientos y que, por pasos laterales, permite alcanzar el coro (sobre la capilla bautismal) y sendas escaleras de bajada. El sótano alberga un espacio reservado para la cripta.

La capacidad total del nuevo templo será de 717 asientos. En el lado occidental del templo primitivo se construye un cuerpo edificatorio de cuatro plantas (sótano, bajo y dos alturas) que albergará la Sacristía, el despacho parroquial y espacios polivalentes para usos diversos parroquiales. El resto de la parcela se ocupa en superficies como aparcamientos y jardines.

La superficie total del templo primitivo es de: 1.216,73 m².

Edificio Auxiliar Total: 365,05 m².

Superficie construida total del conjunto: 1.702, 81 m².

Superficie construida total de nueva ejecución: 1. 581,78 m².

El presupuesto total de la obra ascendía a: 30.371.603 Pts.

Málaga, noviembre 1988.»

El arquitecto Jorge Dantart añadía en otro informe:

«El actual templo, con construcción de pequeña capilla, fue edificado para una feligresía de escasamente 1.000 personas, construyéndose añadidos de diversos estilos arquitectónicos, con escasa funcionalidad, a medida que las necesidades parroquiales fueron demandando con el paso de los años.

Actualmente, la Parroquia, por falta espacio físico no puede prestar la mayoría de los servicios que su feligresía le demanda. Así, a menudo, se han de celebrar reuniones en espacios abiertos, en domicilios particulares, en la casa residencial de los PP. Paúles, etc., con lo que ello significa de dispersión y falta de comodidades.

Además, una serie de iniciativas de capital importancia para la vida comunitaria de la Parroquia, tales como la creación de un club para la tercera edad, un centro de estudio para la juventud, locales adecuados para los grupos de catequesis, confirmaciones etc., en aquellos momentos resultaban imposible de llevar a cabo por falta de espacio.

La obra a realizar se dividía en tres actuaciones distintas:

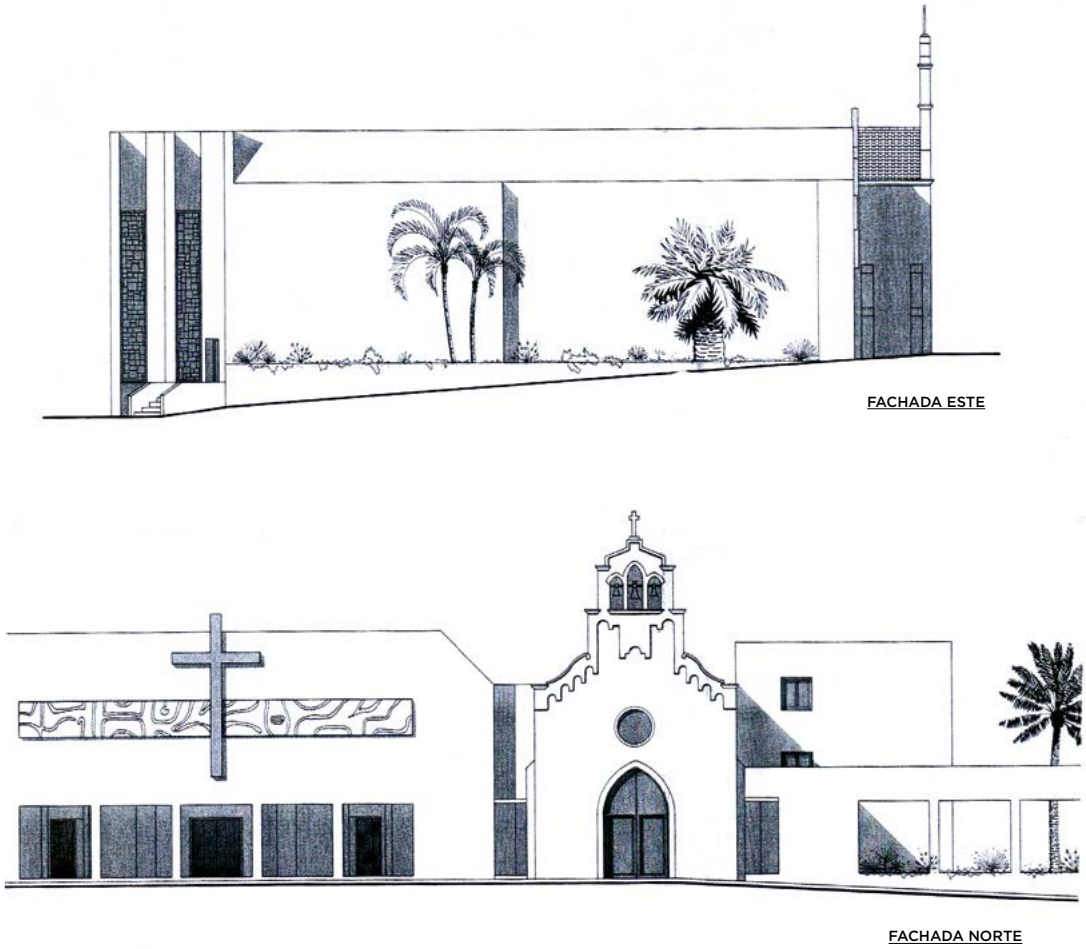
1º) Preservar la primitiva Capilla de San Miguel de Miramar, lo cual quizá no sea práctico y, lógicamente entorpecerá y encarecerá la obra a ejecutar, pero tiene un valor sentimental enorme para las familias con una tradición dentro de la comunidad parroquial. A tal fin, se iba a respetar la estructura y nave de la primera Capilla que se construyó, realizando una serie de obras tendentes a su consolidación y mejora. El nuevo destino de la Capilla será el de Capilla del Sagrario, sirviendo también para celebración comunitarias. La superficie construida del templo primitivo es de 12,03 m².

2º) Construcción de lo que denominamos «Ampliación del templo de San Miguel».

Se edificará 200,71 m² en planta sótano; 722,91 m² en planta baja y 293, 011 metros en planta alta. El templo tendrá un total de 495 asientos en planta baja y 222 en planta alta.

3º) Construcción del centro de convivencia parroquial. Consta de una planta de sótano, planta baja y dos plantas de altura. La construcción total de lo proyectado asciende a setenta millones de pesetas (70.000.000 Pts.)

Para la obtención de dicha cantidad se ha previsto lo siguiente:



PLANO JORGE DANTART, 1988. FACHADAS ESTE Y NORTE

1º) 10.000.000, aproximadamente, estaban ya recaudados e ingresados en cuenta especial para realizar la obra proyectada.

2º) 21.000.000, se obtendrán mediante la suscripción por 200 familias, de 36 letras de vencimiento mensual, por un importe de 3.000 Pts.

3º) 20.000.000, tienen presupuestado a lo largo de la construcción, mediante aportaciones extraordinarias de miembros de la comunidad, fiestas y otras actividades.

4º) El resto, hasta el importe total de la construcción, lo asumirá la Comunidad Parroquial, mediante un préstamo hipotecario de 35.000.000 Pts., con objeto de cubrir ampliamente cualquier eventualidad.

Diciembre de 1988».[8]

DATOS EXPLICATIVOS DE LA FINALIZACIÓN DE LA IGLESIA

La inauguración del nuevo templo trajo consigo una serie de novedades: La eliminación o subsistencia de la antigua iglesia, adosada y comunicada con la nueva. Se llegó a una decisión: permanecería la primitiva Capilla sin las ampliaciones posteriores; sería la Capilla del Santísimo, abier-

ta los días ordinarios para celebraciones de limitada asistencia, lugar apropiado para la oración privada, pues las aglomeraciones tendrían lugar en el espacioso nuevo templo.

Otra gran novedad fue la Cripta o Columbario: un sótano recubierto de mármol, con altar y mobiliario de capilla. Los cuatro muros del rectángulo están ocupados por nichos destinados a guardar los restos de difuntos incinerados. La idea surgió como recurso para ayudad a financiar la construcción de la Iglesia. Hay 650 nichos, muchos de ellos ya adjudicados en sus inicios.

El conjunto interior de la nave de la Iglesia da alguna impresión de teatro: plano del piso inclinado hacia adelante; el Presbiterio como escenario; el Coro es la galería, en distintos planos, lo que aumenta considerablemente la capacidad del espacio. En este nivel del Coro se instaló el órgano recién adquirido; próximo al órgano hay un espacio reservado al coro o coros mixtos, que vienen actuando en la liturgia parroquial. Precisamente el programa de actos de la inauguración, que se abrió con un concierto de la Coral Malagueña «Santa María de la Victoria», se cerró con otro concierto de órgano.

El Baptisterio ocupa un espacio circular en el ala derecha del Templo, iluminado por una artística claraboya; la Pila Bautismal, labrada en mármol, es amplia y acorde con el estilo del templo.

El equipamiento de la Iglesia quedó realizado de acuerdo con el plan declarado del arquitecto: un lugar de encuentro para la asamblea cristiana. Cincuenta y seis bancos de madera Teka, trabajados en el monasterio Jerónimo del Parral, Segovia, llenan la nave de la Iglesia; otros treinta y tantos, de pino, en las galerías superiores; más los trece de la Capilla Columbario.

También en el Altar, Sede Presidencial y Ambón, ha sido idea de la Asamblea que ha dirigido el trabajo, situación y formas; ejecutado en mármol blanco Macael del norte de Europa. Los confesionarios, puertas y accesorios están realizados en madera Teka.

Hasta el momento las esculturas instaladas en sus respectivos lugares son la de San Miguel, en fibra de bronce, en el frente exterior de la entrada; un Cristo Resucitado

En el fondo de la Capilla Funeraria; el Crucifijo central del Templo, al fondo del Altar; y una Milagrosa del mismo estilo en el fondo izquierda; todas del escultor Miguel Puentes del Olmo.

Se ha construido, en el costado de la vieja Capilla, parte de los proyectados locales parroquiales, destinados a las actividades pastorales de la Catequesis; reuniones de grupos, despachos de Cáritas y dependencias anejas a la Sacristía.

La nueva iglesia fue inaugurada en 1990. En los muros laterales del vestíbulo del templo han quedado incrustadas dos lápidas que recogen esta inscripción: «El 11 de noviembre de 1990 en el Pontificado de Juan Pablo II, Dn. Ramón Buxarrais Ventura, Obispo de Málaga dedicó este Templo a gloria de Dios y en honor del Arcángel San Miguel, siendo Párroco Dn. Miguel Romón Vita, C. M. Al arquitecto Dn. Jorge Dantart de Arcos, Aparejador Dn. Camilo Lobato Valero, Artistas: Dn. Miguel Puentes del Olmo, Dn. Miguel Barranco López, Dn. Ramiro Mejías López...»[9]

La Parroquia de San Miguel de Miramar siguió su andadura; aunque, desde hace unos años, los PP. Paúles no rigen dicha Iglesia. El Párroco actual se llama Guillermo Tejero ●.

BIBLIOGRAFÍA

1 Boletín Oficial del Obispado de Málaga, 1907; pp. 170-174.

2 Boletín Oficial del Obispado de Málaga, 1908; pp. 215-218.

3 (A)rchivo (M)unicipal (M)álaga, Legajo nº 1.362.

4 A. M. M. Legajo nº 1.373.

5 A. M. M. Obras Públicas, Legajo nº 3.146, expediente 29.

6 A. M. M. Actas Capitulares, vol. 321, fol. 228 y v; sesión 3 noviembre de 1922.

7 GARCÍA, Federico. Bodas de Oro de la Parroquia de San Miguel de Miramar. Málaga 1943-1993, p. 34.

8 Archivo Diocesano de Málaga, Legajo nº 509.

9 GARCÍA, Federico. Op. Cit. pp. 36-37.

LAS SOMBRAS DE LA TIERRA

Francisco Javier Carrillo Montesinos

LA SOMBRA DEL BIEN

Se oye decir que, vencida la actual pandemia, llegarán intensos tiempos de desenfreno en un infernal retorno a la sinrazón. En estos momentos de zozobra pandémica cada persona se siente compungida bajo la sombra del mal (SUR/Tribuna, 31.12.2020). El bien quedó oculto tras el telón de boca del gran teatro del mundo.

Latente pero activo en la esperanza. En toda lucha entre dos opuestos ambos siguen el curso de su existencia. Los indicadores de muerte han de confrontarse con los indicadores actuales de vida que se aferra a la vida en las colas del hambre, en la pobreza sobrevenida, en la empatía entre los desfavorecidos, en la solidaridad de una mirada activa al camarero de un bar, a la cajera de un supermercado, al conductor de ambulancia, al repartidor de comida, al silencioso ciudadano de a pie, a médicos y personal sanitario que sostienen la energía vital, al cura párroco que abre la puerta trasera para entregar unas cuantas mascarillas, a los que plantan sus cañas en la arena para poder llevar comida a sus hogares, a los que reviven cada día el valor de la gratuidad cuando parece que todo se tambalea.

Georges Bernanos, alineado en las filas del «catolicismo social» de la época, sostenía: «Nada comprenderíamos de la civilización moderna si, de entrada, no admitiésemos que se trata de una conspiración universal contra toda especie de vida interior». Cien años nos distancia de esta profunda reflexión, hoy en plenas sociedades de la apariencia que caminan sobre la superficie y la luz neón del consumismo, del pensamiento ausente, de valores difuminados y relativizados, de una inquietante ética política y ética de los negocios al ritmo incomprendido, por la mayoría de los ciudadanos-personas, de la cara laminar de la globalización. La pandemia fue posible, en sus efectos multiplicadores, a la citada globalización. La respuesta (es decir, el bien) ha de ser también global, así como contra el cambio climático, si aprendemos la lección y dejamos que el bien aflore en nuestros pensamientos.

¿Por qué en los momentos extremos de vacas flacas emergen los gestos de solidaridad y no surgen precisamente en las llamadas épocas de bonanza para impedir las amenazantes sombras del mal? Habla la euforia impenitente: tras la vacunación universal volveremos con más ímpetu a lo mismo que precedió a la pandemia: transgredir el equilibrio de los ecosistemas es causa y efecto de la rebelión de la naturaleza que suele responder de manera implacable. El tráfico incontrolable de mercaderías, de miles de millones de personas, de fauna y flora, de muchos productos consumibles sin garantía sanitarias de origen, las manipulaciones genéticas no sólo en laboratorios sino en corrales y en fábricas para «mejorar el producto», caracterizan el estilo de funcionamiento de la diversidad de sociedades y de culturas contemporáneas en función del comercio de masas, del turismo de masas, del consumo de masas, de la desregularización de la circulación de los capitales financieros globalizados, de los sistemáticos atentados a la naturaleza y a su paisaje. ¿Y el «bien común» en donde todos participen del gran pastel nupcial de la pospandemia? Sólo cuenta el «interés general», concepto estadístico en donde se difumina la persona concreta. Algunos dirán imposible un bien común para los

LA TIERRA, ENSOMBRECIDA

siete mil setecientos millones de habitantes del planeta. ¿Habitamos una «casa común», que hay que preservar y cuidar (empezando por los niveles de vida dignos de cada una de las personas), o, por el contrario, el sálvese quien pueda que alimenta, en vasos comunicantes, la presencia existencial del mal?: «mal de muchos, consuelo de tontos». ¿Veremos futuros cinco estrellas con variadas sopas de murciélagos en la Quinta Avenida o la presencia de un pangolín-guardián que defienda tu parcela?

Volver a la pre-pandemia, sin reformas estructurales, sin regulación de la movilidad en el mundo, sin desarrollo social, económico y sanitario de la mayor parte de la población mundial, sería tropezar de nuevo en la misma piedra bajo la dirección de los algoritmos y de la Inteligencia Artificial. El gran desafío sería contribuir todos unidos a cubrir la Tierra con la sombra del bien, aunque sólo sea para evitar nuevas catástrofes. Y para que cada persona adquiera un espacio de felicidad sostenida que potencie la paz interior de la que hablaba Bernanos.

El bien está diluido entre los nervios de la Covid-19. Las plagas de Egipto no destruyeron la fertilidad del limo de las orillas del Nilo. Los efectos de la pandemia actual no se superarán sólo con un maletín de vacunas contra las próximas epidemias. A toda guerra debe acompañar un proyecto de reconstrucción y de reconversión mental para después de la contienda: ¨la paz no es sólo ausencia de guerras¨. Es algo más.

LA SOMBRA DEL MAL

Dos referencias recientes: el profesor Osterholm afirma que tenemos que estar preparados para nuevas pandemias, lo que en román paladino significa previsión, vigilancia y masivas inversiones, desde ahora, en investigación básica. ¿Se reflejará esta alerta en los presupuestos de los Estados y en una unidad de acción a nivel mundial? Por su parte Bill Gates cree que después de la Covid-19 vendrá una pandemia peor, con una mortalidad cinco veces mayor, si no se actúa de inmediato en el cambio climático.

La tensión entre el bien y el mal ha acompañado a toda la historia de la humanidad desde sus orígenes. A la persona que nace se le considera un bien (y lo es), pero al tiempo del nacimiento se le presenta el certificado de muerte irremediable, lo que las culturas califican de mal (y objetivamente lo es). En la tierra antrópica, todos los museos arqueológicos y etnográficos presentan testigos de muerte, violencia y efectos del mal. Las excavaciones antropológicas no escapan a las numerosas muestras del mal en todos los rincones del mundo, en todas las civilizaciones. Desde el momento en que una tribu acotó su parcela para asentarse en ella, la guerra surgió. Con el desarrollo de la razón, el ser humano fue tomando conciencia y diferenciando el bien del mal. Y cabría preguntarse -para lo que no tenemos respuesta- si esa distinción fue innata o evolutiva. ¿Sufrían con dolor las familias aztecas o cartaginesas ante el sacrificio de sus hijos en la pira de ofrendas a los dioses?

La Edad Media fue atroz y de gran violencia. Las guerras de religión no escaparon a la agresividad extrema. Los auto de fe, las muertes por hacha en las dinastías británicas, la guillotina en la Revolución Francesa, el frío asesinato por razones ideológicas de los Romanov en la Revolución de Octubre, el horror de

la muerte con bayoneta calada cuerpo a cuerpo en la I Guerra Mundial, los campos de exterminio nazis y el Holocausto, los gulags de la URSS en un comunismo ciego, el terrible bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki, el bombardeo de Guernika, de Cabra o las muertes civiles en la «carretera hacia Almería», la destrucción de asentamientos humanos durante la II Gran Guerra, la aplicación del garrote vil, los «paseos» que acababan en fusilamiento, el exterminio perpetrado por los jémeres rojos en Camboya, las masacres en la colonización de África durante un siglo, la generación del armamento atómico que produce una latente y peligrosa tensión mundial, los terrorismos de ayer y de hoy... A ello podría añadirse, en nuestra época, la violencia simbólica y enseñada de la competitividad sin cuartel, las grandes desigualdades planetarias, la mentira o la media verdad en la gestión de las sociedades, la lucha (y no precisamente la búsqueda de entendimientos) de las ideologías (que no de las ideas), los millones de refugiados, los tráficos de seres humanos, de órganos, de armas, de drogas duras y la radicalidad excluyente de poderes soberanos y poderes fácticos.

A la defensa del bien se suele calificar de «buenismo» o de «angelismo». El colmo de la irracionalidad que hemos creado. Se tiene la impresión de que la opción entre el mal y el bien se deja entre las manos de la relación de fuerzas que altera y transforma la naturaleza; y la naturaleza responde tarde o temprano. No es asirse al pesimismo, pero es la realidad que se va modulando día a día por decisiones de personas que pueden llegar, en el paroxismo de la locura competitiva, a la clonación del ser humano y a otras manipulaciones genéticas de incidencias imprevisibles e incontrolables.

Hay otro mal identificado en las catástrofes naturales: terremotos, volcanes, tsunamis, inundaciones mortíferas, la Covid-19 y tantos otros virus y bacterias que están en la naturaleza (no sabemos por qué) y que no les gusta se altere su entorno natural. Son desafíos a la ciencia y a la técnica que se encuentran ante los interrogantes del cambio de era que nos ha tocado vivir, en el que los enormes movimientos demográficos (1.200 millones de turistas antes de la pandemia) y de los cuantiosos movimientos de intercambios de mercancías cada día originan consecuencias difíciles de predecir. Un mundo raro que parece haberse dislocado con la ilusión de la inmortalidad de la vida en la inmediatez. Quedó lejos del raciocinio el primer argumento del nacimiento que es el del inicio del itinerario de la muerte. La razón de ser se descontroló en la opacidad de la conciencia.

LA POBLACIÓN, ENMASCARADA

Las consecuencias del mal, en cualquier época de la historia, golpean a la mayoría y suele beneficiar a unos pocos. Y esto es digerido por los que optan por la apariencia y rechazan su propia identidad. ¿No fue así incluso con la Desamortización de Mendizábal que no benefició a los que tenía que beneficiar?

¿Soluciones? ¿Volver al ritmo evolutivo anterior a la pandemia? ¿Regular (¿quién?) el vertiginoso ritmo al que están sometidas todas las personas y sociedades del mundo? Una lectura no ideológica sino humanista de la actual Covid 19 ayudaría a encontrar urgentes alternativas. Sobre todo, la de potenciar el discernimiento entre el bien y el mal, la conciencia moral y una ética global. De momento, sigue imperando la sombra del mal como acompañante de la humanidad en marcha. •

APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE RAFAEL MONEO

Ángel Asenjo Díaz

INTRODUCCIÓN

Desde que se inició la nueva etapa, en la que estamos inmersos, de este Anuario, hace más de cinco años, me propuse colaborar de forma continuada con esta publicación, aportando una percepción personal de la arquitectura de vanguardia, analizando la obra de los más significados arquitectos del panorama de la arquitectura actual, a través de los llamados «arquitectos estrella», o lo que es igual, a través de lo que vengo a denominar «clásicos de la arquitectura actual».

Para elaborar estos trabajos, he ido seleccionando a cada uno de ellos, en función de los acontecimientos que durante el año objeto de la correspondiente publicación se hayan producido en el panorama internacional, nacional o local, y que de alguna forma nos aporten una justificación para su incorporación en este anuario. Nos hemos guiado por la calidad arquitectónica reconocida a todos ellos, priorizando los criterios formales y estéticos, intentando entender esta arquitectura desde una posición de vanguardia. Para ello hemos afrontado en primer lugar la denominada arquitectura paramétrica, cuyo origen conceptual se encuentra en el constructivismo ruso y en la deconstrucción, razón por la que iniciamos estos trabajos analizando las obras de Frank Gehry y Zaha Hadid, caracterizadas por la búsqueda de formas complejas, complejidad a la que no renuncian tampoco en forma alguna los arquitectos Norman Foster, Jean Nouvel y Renzo Piano. Todos ellos han alcanzado las cotas más altas del hacer arquitectónico, planteándonos ahora enriquecer estos análisis aproximándonos a la figura del arquitecto Rafael Moneo, que, si bien su arquitectura se nos presenta en primera instancia con una apariencia clásica, es indiscutible su rabiosa modernidad, caracterizada por la búsqueda de un equilibrio formal complejo, que se nos presenta sin complejizar en exceso las formas. Esto lo que nos lleva a entenderla como una arquitectura serena, pero conceptualmente muy contundente, quizás más que la de cualquiera de los arquitectos antes mencionados, pero en la que no faltan innovación y creatividad.

En este sentido, este año han concurrido dos hechos destacables en la persona de Rafael Moneo, que son las razones por las que hemos decidido su elección para el desarrollo de este trabajo, pues, de una parte, ha sido nombrado Académico Correspondiente en Madrid de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga y de otra parte, ha tomado forma su Proyecto de Hotel en la Plaza de Hoyo de Esparteros de esta ciudad, al concederle el Excmo. Ayuntamiento de Málaga la correspondiente licencia de obras para la ejecución del edificio, cuyas obras han sido iniciadas, con lo que Málaga verá enriquecido su Patrimonio Arquitectónico con una obra de Rafael Moneo, lo que sin lugar a dudas es un gran acontecimiento. pues la presencia de ésta motivará a los arquitectos que trabajan en Málaga y esta ciudad mejorará el conjunto de su arquitectura.

Con independencia de las razones antes indicadas, hacer una reflexión sobre la obra del mejor arquitecto español de todos los tiempos era algo obligado, que hubiéramos realizado en todo caso, pues la figura de Rafael Moneo es parte importante de la arquitectura actual, y el conocimiento y reconocimiento de su obra es una gran motivación para la realización de este trabajo, lo que no es fácil, pues sobre Rafael Moneo y su obra hay mucho escrito y casi todo está dicho.

ORÍGENES Y FORMACIÓN

Rafael Moneo Vallés nació en Tudela, en Navarra, el 9 de mayo de 1937. En su ciudad natal estudió el bachillerato en el Colegio de los Jesuitas. Es hijo de un ingeniero industrial, que al observar en su hijo una cierta afición por la filosofía y la pintura, le aconsejó que estudiara arquitectura. Realizó con notable rapidez los estudios de acceso a la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, en la que inició los estudios en el año 1956. En esta Escuela encontró dos grandes personalidades que marcaron su vida. En primer lugar, el profesor Leopoldo Torres Balbás, catedrático de Historia de la Arquitectura, de cuyo impactante magisterio heredaría su fuerte afición por la historia de la arquitectura y una cierta condición de erudito, que le ha acompañado a lo largo de su trayectoria profesional y, en segundo lugar, el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza, navarro como él, profesor de una de las Cátedras de Proyectos, con el que posteriormente colaboró como ayudante y del que ha dicho que tuvo una indudable influencia sobre el conjunto de su obra, lo que es una forma de agradecer su aprendizaje, del que aprendió sobre todo una manera de ser arquitecto y también que él podría llegar a serlo. Como estudiante estuvo trabajando casi tres años en el Estudio de Sáenz de Oíza, atendiéndolo más que al trabajo de la Escuela, pues para él era la mejor forma de adquirir conocimientos de arquitectura.

RAFAEL MONEO

Rafael Moneo admiraba la forma en que Sáenz de Oíza abordaba cualquier proyecto, acudiendo a su nutrida biblioteca para conocer y tratar de superar la arquitectura de los grandes maestros, o de los mejores arquitectos del momento, pensando siempre en que la búsqueda de cualquier solución arquitectónica era una buena ocasión para hacer la mejor arquitectura posible, manteniendo siempre este empeño, aunque la solución finalmente alcanzada no fuera siempre la mejor de las posibles. Durante su estancia en el Estudio de Sáenz de Oíza realizó interesantes trabajos, pero sobre todos destaca su colaboración en el Conjunto de Torres Blancas de Madrid, una de las obras maestras de este arquitecto, resuelto con un inteligente eclecticismo, que luego pasó a ser una de las características de la obra de Rafael Moneo, que se influenció de la amplitud de ideas que caracterizó al maestro, aunque fue muy influido por la duda sistemática que anteponía este gran maestro y amigo suyo a todas sus decisiones.

Al terminar la carrera en el año 1961 se fue a conocer a Alvar Aalto a Helsinki con la in-

tención de trabajar un tiempo con él, pero no lo consiguió, y entonces decidió conocer a Jörn Utzon en Copenhague, con el que tuvo más suerte y estuvo trabajando en el desarrollo del proyecto del conjunto de la Ópera de Sídney, al que aportó sus dotes como dibujante y sus conocimientos en geometría descriptiva, adquiridos durante la carrera.

De vuelta en Madrid, se presentó al concurso-oposición para la beca de pensionado en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, para el que aportó el anteproyecto de un Edificio Institucional en la Plaza del Obradoiro de Santiago de Compostela, con el que ganó la plaza conjuntamente con su compañero y amigo Dionisio Hernández Gil. Casado ya con Belén Feduchi Benlliure, durante su estancia en Roma conoció al pintor Francisco López Hernández y a su mujer, la pintora Isabel Quintanilla, importantes miembros de la escuela de la pintura realista madrileña y a través de los cuales conoció al pintor Antonio López García, con los que se relacionó compartiendo sus aficiones. De su matrimonio tuvo tres hijas, Belén, Teresa y Clara, la primera de las cuales y la tercera, son también arquitectas.

Tras el período de estudios realizados durante el Premio Roma, se instaló en Madrid, desde donde realiza sus primeros proyectos, poniendo en práctica su vocación por la arquitectura, lo que combina con la crítica, el ensayo y sobre todo la enseñanza. En el curso 1966-67 siendo Jefe de Estudios de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid el catedrático Javier Carvajal, fue nombrado junto a su amigo Dionisio Hernández Gil, profesor de la asignatura Análisis de Formas, de dibujo artístico, cuyo catedrático era Adolfo López-Durán, quien impartía una enseñanza muy conservadora. Javier Carvajal se planteó renovar la enseñanza en el Plan Nuevo de Estudios de 1964 y pensó en dos Premios de Roma para poner en marcha este cometido, dirigiendo un grupo experimental, que no tuvo continuidad por la oposición a estas ideas innovadoras por parte del titular de la Cátedra.

Ante esta situación, el curso siguiente Moneo pasó a dar clases en la asignatura de Proyectos de primer curso del Plan Antiguo y de segundo curso del Plan Nuevo, y posteriormente el siguiente curso en la asignatura de Proyectos III de cuarto curso de este último plan, formando parte de la línea de enseñanza moderna de Proyectos diseñada por Javier Carvajal, que situaba a Antonio Fernández Alba en segundo curso, a Juan Daniel Fullaondo en tercer curso, a Rafael Moneo en cuarto curso y a Javier Sáenz de Oíza en quinto curso.

En el curso 1968-1969 se retiró de la enseñanza para preparar la oposición a la Cátedra de Elementos de Composición. Fueron unas reñidas oposiciones, que se celebraron en diciembre de 1970, en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, a la que se presentaron Antonio Fernández Alba, Alejandro de la Sota, Federico Correa, Jaime López de Asiaín y Rafael Moneo, obteniendo éste el tercer puesto, lo que fue considerado una injusticia, indudable, que le llevó a aceptar una plaza de la Escuela de Barcelona, donde encontró muchas satisfacciones personales y profesionales, pues en una década, Moneo, apoyado por el profesorado joven, convirtió una escuela desarticulada y decadente en un lugar docente de alta calidad.

Durante su estancia en Barcelona fundó en la Revista Arquitectura BIS, con Oriol Bohigas, Federico Correa, Manuel Solá-Morales, Luis Domenech, Tomás Llorens y Heliodoro Piñón. Esta publicación alcanzó pronto un alto prestigio por sus textos de ensayos y críticas, compatibilizando estas colaboraciones con otras que llevó a cabo en otras importantes publicaciones.

En 1983, después de este largo período dando clases en Barcelona, volvió a Madrid, siendo llamado por la Escuela Superior de Arquitectura de esta ciudad para encargarse de la Cátedra de Composición II, asignatura de teoría y crítica que había dejado vacante por jubilación del catedrático Víctor D'ors, en la que realizó una brillante enseñanza con enorme éxito hasta el año 1985, en el que fue contratado como Deca-

no por la Facultad de Arquitectura de Harvard, en Massachusetts, (EEUU) donde permaneció posteriormente omo titular de la Cátedra Josep Lluis Sert.

Rafael Moneo había estado interesado siempre en la experiencia docente en Estados Unidos, y años antes había sido profesor en las universidades de Princeton y de Harvard entre otras, pero fue el nombramiento como Decano de Harvard, lo que le consagró como arquitecto y como profesor de fama internacional, proporcionándole importantes encargos de proyectos en Estados Unidos, entre los que destacan el Museo de Houston y la Catedral de los Ángeles. Aunque el hecho más destacado en este país de su carrera profesional se produjo en el año 1996, recibió el Premio Pritzker, el galardón norteamericano otorgado a la arquitectura más prestigioso del mundo, siendo el primer arquitecto español en recibirlo, pues solo años después, en 2017, se le otorgó al equipo de arquitectos españoles que conforman el Estudio RCR. La obra de Rafael Moneo es sin lugar a dudas la más cualificada y representativa de la arquitectura española contemporánea, la que a sus 83 años continúa desarrollándose, para nuestra fortuna, trazando los mejores caminos de la arquitectura española actual.

EVOLUCIÓN GENERAL DE LA OBRA

Los principios fundamentales de la arquitectura de Rafael Moneo hay que buscarlos en los conocimientos adquiridos durante la carrera en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, en la que al principio de los años 60 dominaban las ideas tendentes al desarrollo de la denominada «arquitectura orgánica». En la carrera fue alumno de Francisco Javier Sáenz de Oíza y posteriormente ayudante y discípulo, quien lo puso en contacto con las ideas del racionalismo arquitectónico, que eran las dominantes en la mayor parte de la generación de los años 50, de la que formaba parte su maestro y profesor. Éste era consecuencia de una derivada modernizada del academicismo impuesto en la década anterior, en la que habían iniciado los estudios esta generación.

La arquitectura de Rafael Moneo, después de regresar de Roma, se sitúa más bien del lado del organicismo moderado, del que había participado en el estudio de Utzon, en el proyecto de la Opera de Sidney, y al que se había acercado Sáenz de Oíza en el proyecto de las Torres Blancas de Madrid, lo que recogió en primer lugar en el proyecto de las Escuelas de Tudela y después en el de la Fábrica Diestre en Zaragoza, así como en el de la Casa Gómez Acebo en el Soto de la Moraleja, en Madrid. El más creativo fue el segundo de ellos, pues la posible flexibilidad de la edificación le permitió una mayor experiencia plástica más abstracta, creando una afortunada configuración final, mientras que, en la última de éstas obras, hoy desaparecida, aparecen ecos de la primera etapa del arquitecto Wright, aunque supone una interpretación moderna de las tradiciones clásicas de la arquitectura autóctona española.

No obstante, la primera obra de madurez de Rafael Moneo la realizó con el proyecto del Edificio Urumea de San Sebastián, que redactó en colaboración con los arquitectos Marquet, Unzurrunzaga y Zulaica a finales de los años sesenta. Esta obra constituyó una intervención decidida en esta ciudad, pues proyectaron una interpretación moderna en el ensanche decimonónico de la misma, conformando un edificio en manzana cerrada distinto de las edificaciones realizadas en su entorno, lo que hicieron con extraordinaria fortuna, produciendo una planta muy ordenada que permitió concebir un edificio con rasgos volumétricos tradicionales, aunque con un lenguaje formal totalmente moderno, en el que destaca la volumetría de sus miradores, que equilibran el conjunto.

Aunque la primera obra personal y madura de Rafael Moneo fue la Ampliación del Edificio Bankinter, realizado en colaboración con Ramón Bescós, en el Paseo de la Castellana de Madrid. En este edificio puse en juego conceptos

arquitectónicos importantes, tales como la idea de composición de la fachada plana con ricos detalles arquitectónicos y su adecuada implantación en la ciudad, lo que dio lugar a un edificio, en principio, ambiguo y contradictorio, que propició una percepción singular del mismo, y que fue resuelto mediante una buena construcción con ricos materiales adecuadamente diseñados. El resultado final fue, sin lugar a dudas, una obra extraordinaria, muy valorada por las jóvenes generaciones, que reconocían sus valores hasta el punto de que influyó en la discusión de las ideas arquitectónicas de aquel momento en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

Después de la ampliación de la Sede de Bankinter, el edificio más importante de Moneo fue el Museo de Arte Romano de Mérida, que le dio reconocimiento internacional. Con el proyecto de este edificio lleva a cabo un certero acercamiento a las ideas de la arquitectura historicista, que había iniciado de forma incipiente anteriormente acercándose al organicismo moderado, y después acentuado en la etapa que podemos llamar de la «arquitectura disciplinar», basada en los movimientos promovidos por arquitectos intelectuales tales como Robert Venturi y Aldo Rossi, lo que de alguna manera ya podía observarse en el proyecto de Ampliación del Edificio de Bankinter.

El Museo de Mérida fue un moderno homenaje a la construcción y la espacialidad de la Roma Imperial, concebido como una secuencia sistemática de muros de hormigón a la romana, encofrados por muros de ladrillo visto, lo que le permitió respetar la importante arqueología encerrada por la cripta y concebir un espacio principal conformado por la repetición de un gran arco incorporado a los muros paralelos que estructuran el espacio. Éste se percibe como un espacio abovedado, que está iluminado por una serie de lucernarios ordenados de forma sistemática. El exterior es muy sencillo y monumental, trasdosado de tal forma que no se adivina el espacio interior. Así, Moneo se aproximó a la arquitectura histórica, que en aquellos años tanto se estimaba, lo que hizo de forma discreta y sin acudir a ninguna de las exageraciones y caricaturas que dieron lugar al movimiento post moderno, dejando constancia de la moderación que caracterizó a la arquitectura española de aquella época.

Algunos edificios posteriores pueden considerarse de transición dentro de su obra, entre los que destaca el Edificio L'Illa Diagonal, que proyectó en colaboración con Manuel Solá-Morales, en el que da un paso hacia la arquitectura plenamente moderna, proyectando un rascacielos horizontal, de alto valor urbano, en el que con otros recursos, otras características y muy distinto tamaño, nos recuerda la línea de intenciones expresadas en la ampliación de la sede de Bankinter, dando lugar a un conjunto comercial, que fue muy admirado por la calidad con que resuelve un programa extremadamente difícil, recibiendo diversos premios y reconocimientos.

El cambio hacia una arquitectura más libre, afrontada con una actitud distinta, lo encontró Moneo en el proyecto del Museo para la Fundación Miró en Palma de Mallorca, que resolvió mediante una galería aislada de la edificación del conjunto, para lo que fusionó las dos tramas arquitectónicas, la ortogonal y lineal, (con la que ordenó el pabellón de servicios) y la irracional y plástica, (con la que desarrolló el museo), relacionando formas absolutamente opuestas que fueron unificadas por las coincidencias del material y de algunos detalles constructivos. Esta actitud es anticipadora, de la que adoptaría más tarde con el proyecto del Kursaal de San Sebastián, para cuya adjudicación se celebró un concurso que ganó Moneo.

Con esta obra, a través de una arquitectura fuertemente paisajista, más ligada a la geografía que a la ciudad, Moneo rompió con toda cuestión que tuviera algún residuo historicista, que es la característica que había determinado su trabajo anterior, para emprender el camino de la forma moderna, libre e inventiva, que tomó en

el anterior Museo de la Fundación Miró la expresión más plena, no por decisión caprichosa, sino consecuencia de ponerse al servicio del lugar y del programa funcional, lo que a partir de este momento pasa a ser una característica fundamental de la diversidad formal de la obra de Moneo.

En el proyecto del Kursaal de San Sebastián consiguió un edificio nunca antes existente, pues aunque algunos apuntan antecedentes de Alvar Aalto o de Hans Scharoun, debido a la disposición general del edificio, en el que sitúa en el basamento todos los servicios y en él se apoyan con absoluto protagonismo las salas de auditorios. Es difícil concebir un volumen completamente acristalado y traslúcido, que encierra los vestíbulos y las salas, lo que dio lugar a una afortunada invención personal de Moneo, cuyo éxito es consecuencia de la coherencia seguida con la tradición orgánica y plasticista de la arquitectura contemporánea. Después de esta obra Moneo decide mantener posiciones más tranquilas y sabias, pero también más independientes respecto de las posturas de extremada espectacularidad, formalismo exacerbado y experimentalismo, que caracterizó a los arquitectos más significados de ese tiempo, entre los que se encuentra, pero desde una actitud en la que conviven la moderación y la más alta cualificación.

Como consecuencia de sus obras de Mérida y Palma de Mallorca, Moneo adquiere una cierta especialización en los edificios museísticos, afrontando poco después el proyecto del Museo de Arte y Arquitectura de Estocolmo y también en Estados Unidos los proyectos del Davis Museum de Massachusetts y de Ampliación del Museo Houston en Texas. En el museo de Estocolmo destacaba la necesidad de un determinado control paisajístico y la necesaria integración del edificio con unas edificaciones preexistentes, como eran las edificaciones del museo anterior, una capilla de planta central y algunas otras construcciones, todo ello en la pequeña isla en el que se implanta. Para ello Moneo planteó descomponer la escala de los espacios mediante la diversidad formal de las piezas que conforman el conjunto, dividiendo las salas de exhibición mediante la configuración de salas individuales de diversos tamaños, pero utilizando la misma forma en las cubiertas, lo que le dio al conjunto una gran continuidad formal de apariencia compacta, dando resultando una lograda integración con el paisaje del enclave.

Estas claves formales fueron utilizadas posteriormente por Moneo en los proyectos de Davis Museum en Massachusetts y sobre todo en la Ampliación del Museo de Houston en Texas, utilizando la forma compacta como la idea de la arquitectura, utilizada por los arquitectos renacentistas hasta Le Corbusier, que consideraba este logro como algo perfecto y de muy difícil consecución. Lo hizo mediante un paralelepípedo perfecto, casi ciego, que enseña sus diversos y variados lucernarios en la cubierta, resolviendo un programa completo mediante una forma simple y casi pura. El ideal de la forma compacta es una aspiración ascética, que se complace en la forma externa simplificada rotunda, encerrado en un rico y diversificado interior. Este museo de Houston exhibe su monumental y sencillo volumen sin anunciar la sorpresa de su extraordinaria riqueza interna.

La obra de Moneo adquirió varios significados en su etapa de madurez, como puede observarse en el proyecto del edificio de la Ampliación del Ayuntamiento de Murcia, en la Plaza Belluga, situado frente a la hermosa fachada barroca de la Catedral, en el que, con independencia del programa funcional, el arquitecto se vio obligado a resolver una fachada pura y abstracta, que debía representar el poder civil en la misma plaza, en la que estaba implantada el poder religioso. Es un tema muy antiguo, casi renacentista, el hecho de convivir en la plaza principal los distintos edificios institucionales, de los que en esta plaza de Murcia solo se sitúan dos, el civil y el religioso, enfrentados cara a cara en los extremos de este espacio alargado. Moneo podría haber concebido un edificio con

el lenguaje de una arquitectura moderna, que fuera formalmente discreta y figurativa y diera respuesta al reto de representar al municipio y de hacer así que la fachada del edificio entrara en animado y respetuoso diálogo con la espléndida fachada catedralicia, pero tomó la opción más contrastada formalmente, que finalmente se ejecutó.

De esta forma, generó un proyecto arquitectónico casi puro, que podemos relacionar con los más importantes proyectos realizados por Moneo, tales como la Ampliación de la Sede de Bankinter, el Ayuntamiento de Logroño o el Edificio de L'illa Diagonal, aunque en este caso la función no ofrecía pretexto alguno para su composición formal, razón por la que la fachada de un modo arbitrario vino a resolver el reto de la representación institucional a través de una composición forma pura, capaz de dialogar con la que tenía en frente. El resultado fue afortunado por su éxito compositivo, pero también por la economía de medios, de los que ha obtenido el máximo partido e importantes matices formales. La alusión a los órdenes clásicos mediante las pilastras, situadas en un mismo plano único y puro, aunque profundo, es probablemente el ejercicio de más alto valor realizado en España de responder con arquitectura moderna a un importante espacio histórico, mediante el uso de la composición arquitectónica totalmente abstracta.

Del período posterior de la arquitectura de Moneo destacamos la Catedral de Nuestra Sra. de los Ángeles, en la ciudad californiana de los Ángeles, que resolvió de forma ecléctica. Este proyecto fue un desafío, pues proyectar el espacio religioso ha sido un desafío a lo largo de la historia, que ha exigido de la arquitectura sus más elevados valores. La arquitectura moderna, aunque inició su revolución y desarrollo de una manera laica, ha permitido finalmente que los arquitectos modernos escribieran una nueva, diversa y afortunada página de arquitectura religiosa, tema que ha ocupado a los grandes arquitectos de diversas nacionalidades.

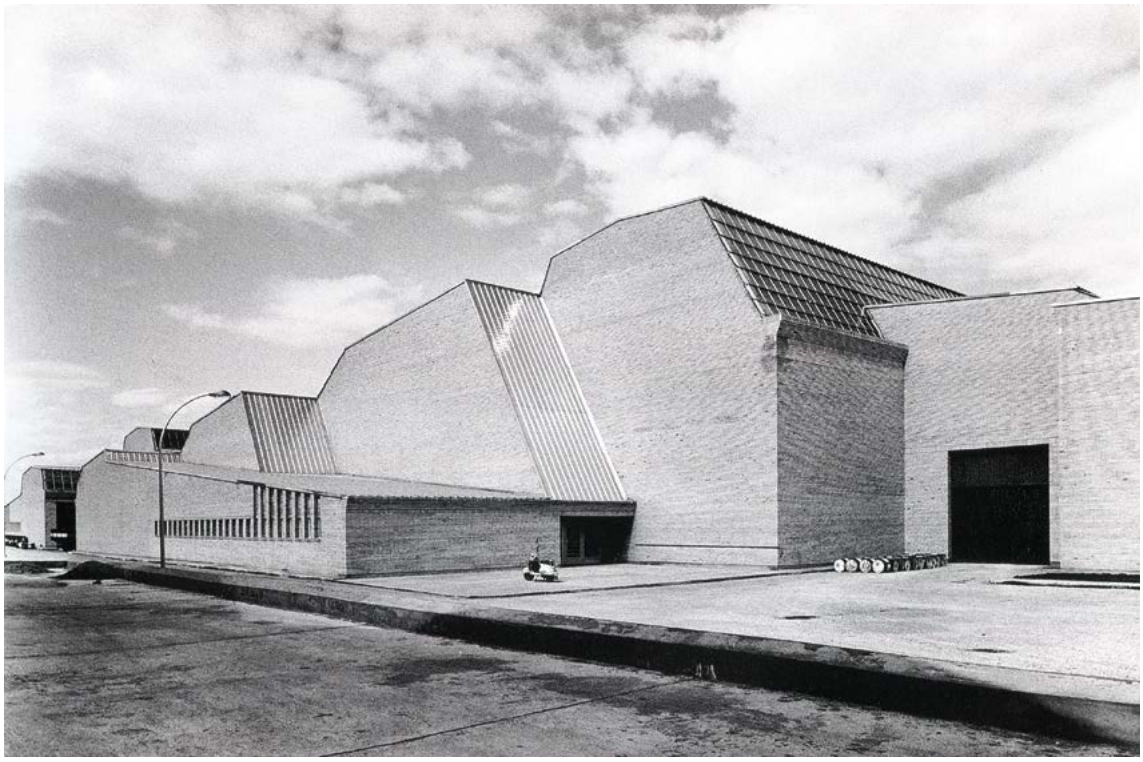
Con posterioridad a esta última obra, y después de realizar otros tantos proyectos en un pasado más reciente, en un periodo de gran madurez, Moneo realiza el dificilísimo ejercicio del proyecto de la Ampliación del Museo del Prado de Madrid, cuyo éxito se basó en el análisis certero de la naturaleza arquitectónica del edificio existente, el museo de Villanueva, así como de las condiciones del lugar, estrictamente definido por el programa dado por la Administración. Se plantea desarrollar una edificación de interconexión entre los distintos espacios objeto del proyecto y los edificios preexistentes del Museo del Prado y el claustro del Convento de los Jerónimos, alcanzando una espléndida respuesta funcional a la ampliación de este conjunto museístico.

Después de estas importantes obras, Rafael Moneo continua produciendo importantes proyectos en diversos lugares del mundo, desarrollando una actividad profesional por la que continúa realizando grandes e interesantes proyectos, como el Museo del Teatro Romano de Cartagena, el Complejo Comercial Aragonés de Zaragoza, la Torre Puig de Barcelona o las Torres Apeiron, en Miami, con independencia del Hotel en la Plaza de Hoyo Esparteros, de Málaga, que son los que vamos a describir en el último período de su inconclusa producción arquitectónica, que deseamos se prolongue lo más posible.

A continuación, y de forma más concreta, vamos a describir los más importantes proyectos, redactados y/o realizados por Rafael Moneo, que no van a ser todos los de su importante obra arquitectónica, que vamos a agrupar en cinco períodos, que diferenciamos en función de la evolución percibida en el desarrollo y configuración de su obra, desde su origen a nuestros días.

PRIMER PERIODO (1964-1979)

El primer período analiza la obra inicial de Rafael Moneo hasta alcanzar su madurez creativa, lo que no es fácil de determinar, pues esta ma-



FÁBRICA DE TRANSFORMADORES DIESTRE. ZARAGOZA, ESPAÑA

durez, o apariencia de madurez, puede observarse en toda su obra desde sus orígenes. Destaca como primera obra proyectada y dirigida por Rafael Moneo es la *Fábrica de Transformadores Diestre* (1964-1967), situada cerca de Zaragoza, en España, edificio austero y sencillo, que dibuja en su perfil un movimiento ascendente y descendente, en el que las naves trazan una serie de escalones, que se corresponden con las diferentes fases del proceso de fabricación. Los espacios fluyen de una forma continua, tanto en el exterior como en el interior, y el volumen resultante se integra con el paisaje exterior. La planta y la sección permiten observar la sucesión gradual de los distintos espacios de las naves, desde el más bajo en la zona inicial del proceso de fabricación, hasta el más alto, que acoge la última actividad y la más complicada: el montaje de los transformadores. Los muros exteriores de la fábrica carecen de huecos y son de fábrica de ladrillos, la cubrición es de chapa metálica y los lucernarios de baldosas traslúcidas prefabricadas, lo que le confiere un color rojizo al conjunto, dotando de uniformidad a su diseño e integrándolo en el paisaje.

En este período inicial, también es destacable el proyecto de La *Ampliación de la Plaza De Toros de Pamplona* (1963-1967), en España, que le fue adjudicada mediante un concurso, que se planteó realizar la corporación de esta ciudad por la necesidad de dar respuesta a una creciente afluencia de público a la misma, pasando de tener una capacidad para 14.000 a 20.000 espectadores. La plaza original es de 1922, obra del arquitecto Francisco Urcola y Moneo, decidió resolver su ampliación mediante una estructura de hormigón, lo que fue una novedad entonces, utilizando un vocabulario racionalista, razón por la que esta ampliación fue vista con ciertos recelos por los adjudicatarios del concurso, pues dudaban de su composición final. Finalmente fue un acierto, pues la incorporó a la ciudad, engrandeciendo las fiestas de los sanfermines. Esta ampliación se planteó como una intervención de mínimos, por la que se prolongó el graderío alto aprovechando íntegramente los elementos estructurales como puede observarse en la sección proyectada, mediante una estructura enteramente articulada para evitar cualquier esfuerzo hiperestático, adoptando una solución metálica para la cubierta, y resuelta mediante una estructura ligera rematada con elementos vidriados cerámicos, lo que es el ele-

BANKINTER. MADRID, ESPAÑA

mento más innovador de este proyecto, aunque en todo caso es respetuoso con la concepción inicial de esta obra arquitectónica.

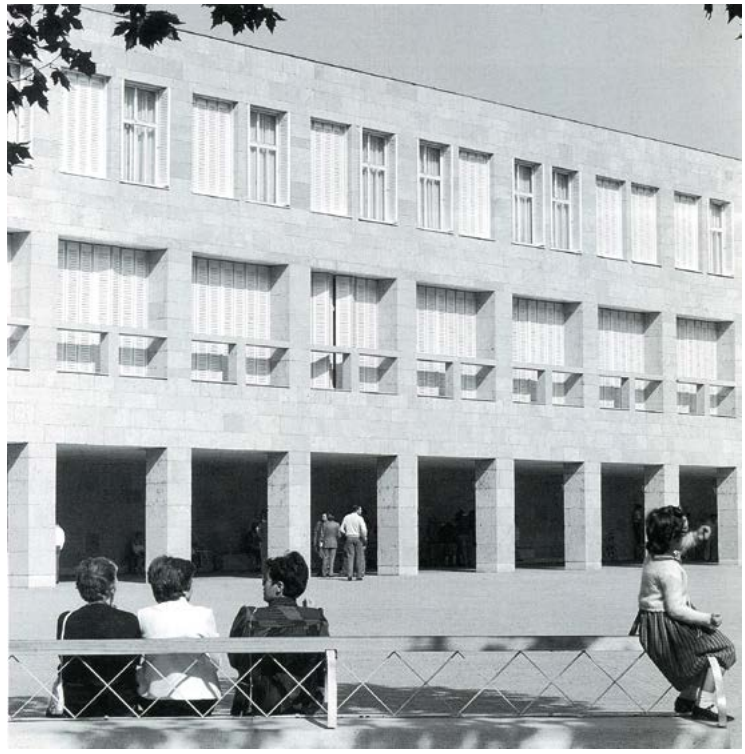
De distinta naturaleza, aunque de un indudable interés es la obra de La *Casa Gómez Acebo* (1966-1968), situada en la Urbanización de Soto de la Moraleja, en Madrid, España, de iniciativa privada, en la que la textura del ladrillo desempeña un protagonismo esencial, pues evoca ciertas reminiscencias romanas. Las pilastras de ladrillo, la cubierta de teja y las vigas de hormigón, además de una carpintería de madera de preciso diseño, hacen que esta vivienda unifamiliar encaje perfectamente en el paisaje de las afueras de Madrid, aunque su diseño funcional obligara a transformar la topografía de la parcela para resolver un doble acceso a la vivienda proyectada. La planta es lineal y los espacios se ordenan a partir de los más públicos, como el salón, el comedor y la biblioteca, hasta llegar a los más privados, con son las estancias de descanso. El doble acceso permite una entrada principal y otra de servicio, por la que se puede acceder de forma más directa a los espacios privativos. Su composición formal y volumétrica es wrightiana, muy en boga entre los arquitectos madrileños de esta época, lo que se observa a través de su variedad y fluidez de los volúmenes, así como por el detalle con que han sido tratados los diferentes materiales y el jardín. Esta vivienda desgraciadamente fue demolida hace unos años.

En este período inicial de su obra, el primer gran proyecto fue el *Edificio Urumea* (1968-1972), en San Sebastián, en Guipúzcoa, en España, que proyectó en colaboración con los arquitectos vascos Marquet, Zulaica y Unzurruzaga, que se plantea desarrollar en un solar muy bien ubicado de esta ciudad, lo que les obliga ante todo a mantener el altísimo nivel urbano de su entorno. El solar es media manzana, cuya fachada principal se abre al río Urumea, que es parte importante del ensanche de esta ciudad. El proyecto se lo plantearon los arquitectos abordando el problema funcional planteado por el promotor, intentando una solución formal que justificase la unidad estilística requerida por su entorno desde la propia estructura arquitectónica del conjunto. Es de destacar en este proyecto, que la estructura del edificio responde a una modulación rigurosa, resuelta mediante una estructura de hormigón armado elemental, lo que puede apreciarse en el sótano de aparcamientos. Esta idea modular fue arrastrada a los huecos, a la cerrajería y a los elementos de la cubierta entre otros, lo que constituyó un proceso de trabajo, que le permitió a esta edificación su adecuación a su entorno, más allá de la solución formal.

El proyecto más interesante e importante de este primer período es la *Ampliación de la*

Sede de Bankinter (1972-1977) en Madrid, en España, que se levantó de forma próxima al Palacete del Marqués de Mudela, donde se ubica inicialmente la sede de esta entidad bancaria, obra del Arquitecto Álvarez Capra, que constituye el primer caso de transformación del Paseo de la Castellana de Madrid, agotando el volumen permitido por la ordenanza de aplicación sin demoler las edificaciones existentes, cuyo absoluto respeto fue el punto de partida para la redacción de este proyecto. Rafael Moneo lo realizó en colaboración con Ramón Bescós, concibiendo esta ampliación de forma que el plano vertical de ladrillo, quedara en un segundo plano para resaltar el palacete, adquiriendo su verdadero valor el conjunto resultante al ser observados ambos edificios de forma conjunta desde la Calle Marqués de Riscal, desde donde la geometría de este edificio de la ampliación se hace más evidente, acentuando algunos de sus componentes arquitectónicos. El edificio es un volumen compacto y completo, que no es susceptible de fragmentación. La fachada, que discurre de forma paralela al Paseo de la Castellana, desempeña un importante papel en esta edificación, pues su forma aparentemente cóncava fue dictada por la apertura de huecos en el muro medianero. La construcción en ladrillo es perfecta, destacando la integración de elementos de bronce naturalista en la misma, dando muestra de la actitud de integración de distintos elementos arquitectónicos en el edificio.

También incluimos en este período el proyecto del *Edificio de Viviendas del Paseo de La Habana* (1973-1977), en Madrid, en España, para el que Moneo plantea un conjunto desplegado en forma de abanico hacia el sur, de forma que el acceso rodado lo circunda para permitir aparcar los coches en la planta baja diáfana. Las plantas de viviendas se ordenan mediante bloques de dos viviendas por planta, que se ordenan de forma contigua y compacta, escalonados para adaptarlos a la topografía de la parcela, sin que exista patio interior alguno. El revestimiento exterior de piedra permite acusar las llagas horizontales, que contrasta con el escalonamiento de las celosías y la colocación de los huecos, de forma que permiten componer con un equilibrio muy acusado todo el conjunto.



AYUNTAMIENTO DE LOGROÑO, ESPAÑA

Este periodo lo cerramos con el proyecto del *Ayuntamiento de Logroño* (1973-981) en Logroño, en la Rioja, en España, es otra de las más importantes obras de esta etapa. Fue construido sobre el Cuartel Alfonso XII, que en su día se levantó sobre el antiguo Convento de los Carmelitas, que es el lugar, que se consideró más adecuado para el levantamiento de este nuevo Ayuntamiento, que se planteó como un edificio administrativo, con un cierto grado de seguridad. Se situó lejos de la búsqueda de una falsa monumentalidad, concebido desde su relación con la ciudad, para pasar a ser una parte clave de ella, lo que sin querer convierte a este edificio en un monumento de referencia. La arquitectura del edificio aclara con las componen-

tes formales que debe tener cualquier edificio público al servicio de los ciudadanos. El punto de partida para el diseño de este edificio fue rechazar la idea de organizar el espacio contando con las edificaciones de su alrededor, tanto por un problema de escala como por la calidad de la edificación, razón por la que Moneo se planteó concebir un edificio que estructurara la zona urbana, donde se ubica, dando lugar a un amplio espacio con un indudable valor cívico y urbano, pasando a ser el edificio de mayor dignidad de esta zona de la ciudad de Logroño.

En este período, Rafael Moneo realizó otros varios proyectos, que consideramos de menor interés, debiéndose destacar en el mismo la intensa labor docente, desarrollada en las Escuelas Superiores de la Arquitectura de Madrid y Barcelona, donde dejó huella de su conocimiento y de su capacidad para impartir sus conocimientos sobre la arquitectura.

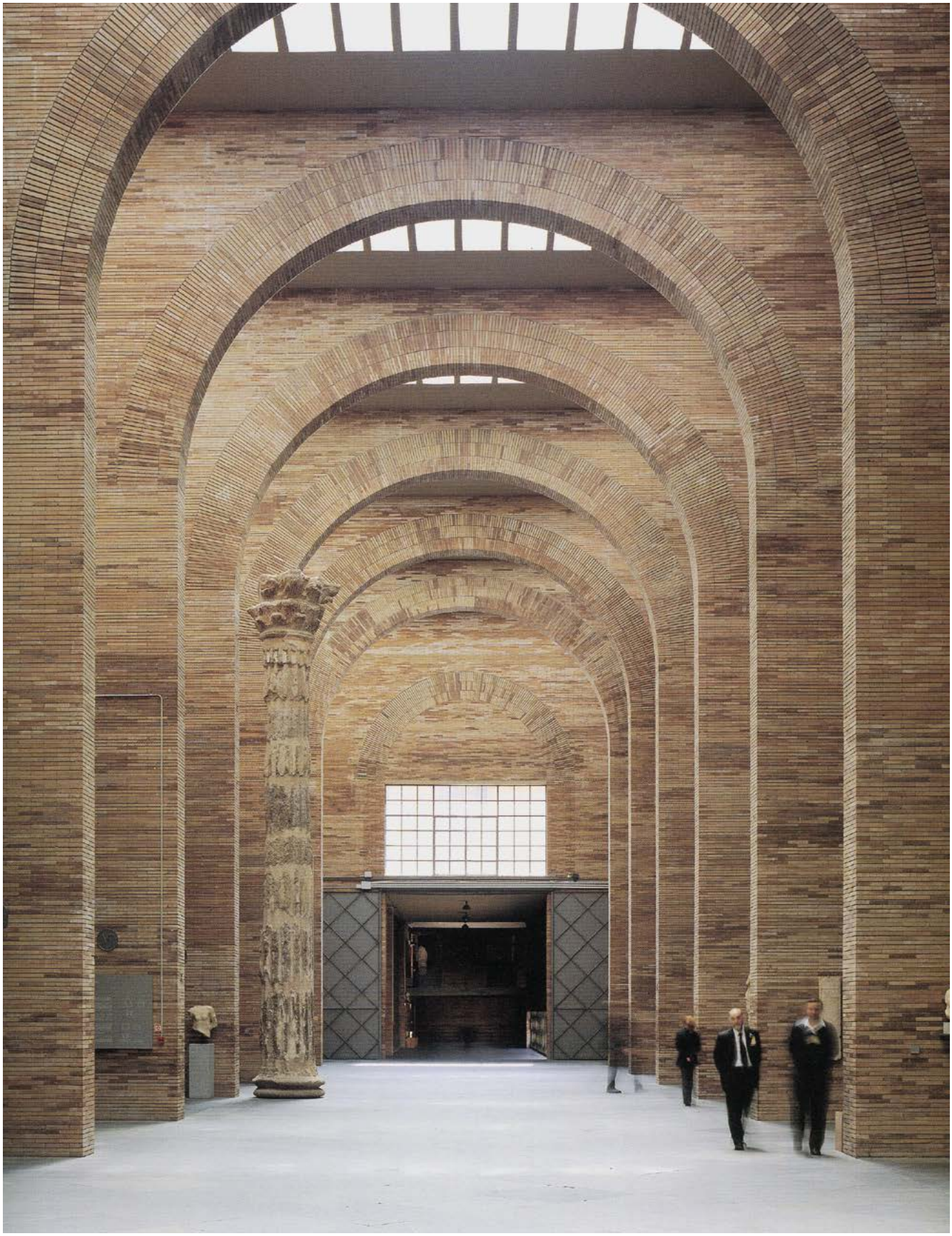
SEGUNDO PERIODO (1980-1990)

El proyecto con que se inicia este segundo período es uno de los más destacados de la obra de Rafael Moneo, es el del *Museo de Arte Romano* (1980-1985) de Mérida, en Extremadura, en España, que se propone en el ámbito de la Antigua Colonia Augusta Emérita, que desde el interés despertado durante el Renacimiento por la antigüedad clásica, ha sido una cantera inagotable de restos de su glorioso pasado. Este museo se plantea para digno albergue o las colecciones conservadas en la Iglesia de Santa Clara y para tener previsión del espacio necesario para depositar los hallazgos, que se puedan producir en el futuro.

Los criterios básicos que se tuvieron en cuenta como punto de partida para la redacción del proyecto fueron, en primer lugar, que el edificio debería responder a la importancia de su objetivo y, en segundo lugar, que debería ser un elemento transformador del medio urbano en que se implanta la expresión de los principios de la arquitectura romana. Por ello, el contrafuerte es el elemento que caracteriza a este edificio, siendo utilizado de forma repetitiva para conformar la estructura misma del museo. El proyecto expresa una cierta voluntad de rememorar y evocar el pasado romano de esta ciudad, de forma que, sin caer en la imitación estricta de la arquitectura romana, sugiere al visitante las dimensiones que debió tener un día, la ciudad romana de Mérida.

La alusión al mundo romano parecía inevitable en este museo, lo que el arquitecto expresa mediante el sistema de construcción romana, caracterizado por introducir el hormigón entre las fábricas de ladrillo para la formación de los muros, que permite desarrollar una arquitectura determinada por los intervalos, las proporciones y los huecos, lo que da lugar a un espacio central. Éste funciona como un espacio abierto, en el que sobre las ruinas, que se conservan íntegramente, aparecen los muros apeados en arcos, definiendo el encuentro entre las ruinas y la arquitectura que sobre ellas se levanta, lo que nos hace sentirnos próximos a la construcción romana. Las ruinas, por otra parte, quedan comunicadas con el recinto del teatro mediante un pasaje que le confiere la continuidad deseada entre estos dos espacios. La arquitectura de este conjunto la resuelve Moneo con el empleo de materiales simples y duraderos, tales como el granito utilizado en el pavimento y las carpinterías de acero laminado utilizado en los huecos.

También cabe destacar en este segundo período el proyecto del Edificio de la *Sede de Previsión Española* (1982-1987) en Sevilla, en España, que se redactó conforme a las normas definidas en el Plan Especial de la Casa de la Moneda, ajustando sus alineaciones a las definidas en éste, que no evita el acceso en la fachada del Paseo de Colón para impedir un diálogo directo con la Torre del Oro, de la que quiere destacar su insularidad. Desde esta perspectiva, el edificio trata de incorporarse a la arquitectura de su entorno sin estridencias, en el que necesariamente tiene que dialogar con la imponente construcción de la Torre del Oro, aunque sea de



MUSEO DE ARTE ROMANO DE MÉRIDA. EXTREMADURA, ESPAÑA

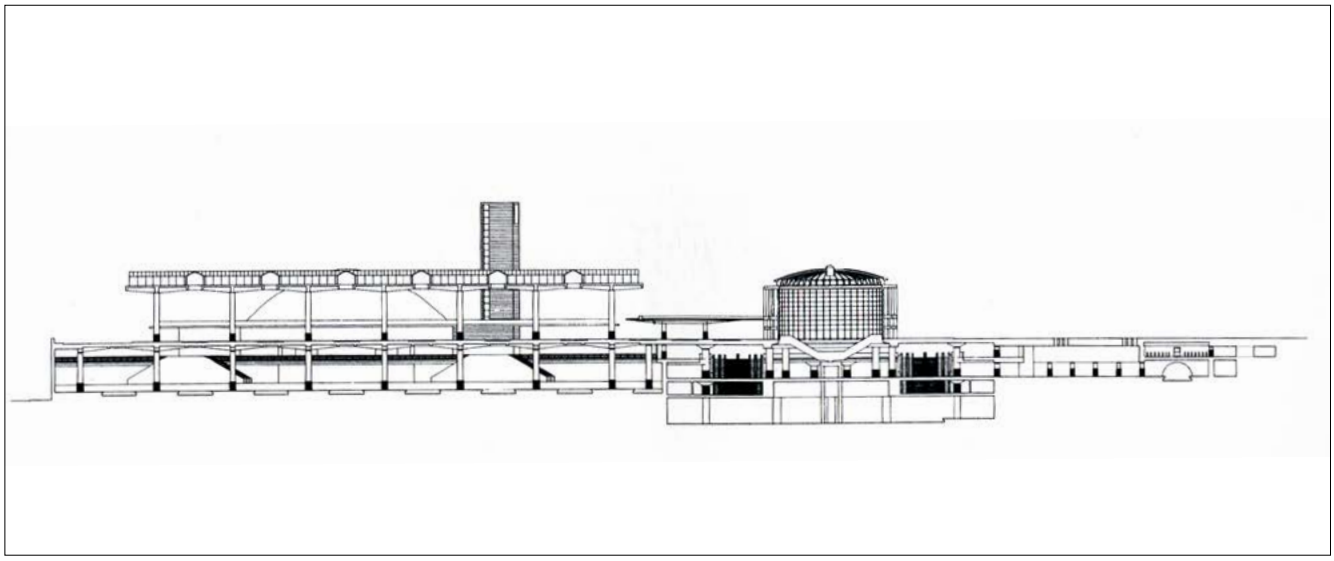
SEDE DE PREVISIÓN ESPAÑOLA DE SEVILLA, ESPAÑA

forma respetuosa, lo que obliga a dar una respuesta arquitectónica, que en ningún caso se plantea como una fácil solución.

La estructura formal del edificio no es muy diversa, en razón a sus proporciones, lo que es común con muchos edificios públicos sevillanos, lo que le confiriere una cierta familiaridad, frente a la mímesis directa de los elementos que componen el edificio, entre los que destaca la estructura formal del portal de entrada como una cuestión fundamental, ya que se configura a modo de monumento, lo que hace, que en definitiva se convierta en el principal protagonista del conjunto. La dilatada fachada recupera la condición protagonista del conjunto. Las plantas son reflejo de la singularidad de su emplazamiento, en el que el paso del tiempo ha ido imponiendo vínculos y obligaciones, que afloren enriqueciendo el trazado, siendo su principal característica el respeto estricto a la geometría en las alineaciones de la parcela, pudiéndose apreciar el esfuerzo hecho por Moneo para distinguir las funciones mediante la discriminada subdivisión de los espacios, encontrándonos con una gran variedad de tamaños y superficies en razón del uso, lo que es expresión de la flexibilidad del programa, que se desarrolla interconectando las distintas áreas del edificio a través de itinerarios diversos, lo que permite una fácil accesibilidad a todos los puntos del mismo.

Por sus dimensiones, el mayor proyecto abordado por Rafael Moneo hasta ese momento es el de la *Nueva Estación de Atocha* (1985-1988) en Madrid, en España, se planteó por el organismo nacional de ferrocarriles cuadruplicar su capacidad para atender y potenciar las necesidades de la nueva demanda y para liberar a la Glorieta de Carlos V del paso elevado en ella, en ese momento, se encontraba instalado. Era una operación llena de dificultades, pues la vieja estación había de desaparecer y ser incorporada en el nuevo complejo, garantizando la futura actividad de este espacio. Esta antigua estación siempre estuviera situada a una cota baja respecto al trazado de las calles colindantes, quedándose ahora definitivamente descolgada de la estructura viaria de su entorno, quedando esta estación antigua como un hermoso espacio abierto, donde se posibilita el movimiento de peatones de forma intensa, lo que da lugar a una cierta actividad comercial.

En esta nueva Estación de Atocha se crean dos estaciones diferenciadas: las de cercanía y la de largo recorrido, con independencia de los aparcamientos públicos. La estación de cercanías está constituida por diez vías servidas desde cinco andenes, que se conecta con la estación de largo recorrido y con una estación de auto-



NUEVA ESTACIÓN DE ATOCHA. MADRID, ESPAÑA

buses, con la que coincide en la cabecera en esta estación de cercanías, buscando una economía de movimientos, de forma que esta cabecera se convierte en un auténtico intercambiador, facilitando la variedad de opciones que, en cuanto al uso de posibles medios de transporte, se ofrecen al viajero. El intercambiador es la pieza clave de la arquitectura de este conjunto, que da solución al problema planteado, en su día, para llevar a efecto la operación Atocha. La cubierta se encuentra íntimamente ligada al trazado viario sin dar continuidad a la cubierta de la estación antigua, pues constituye una solución de grandes luces difícilmente compatible con ésta, y la formalización de la cubierta se debe a razones estrictamente formales y estéticas.

Otra obra destacada de este período es el *Aeropuerto de San Pablo* (1989-1992), en Sevilla, en España, que, de forma distinta al hacer tradicional de este tipo de instalaciones aeronáuticas, que han buscado siempre tomar ideas del sofisticadísimo mundo industrial de la aeronáutica, resolviéndolos con técnicas y procedimientos de la construcción, en este caso se propone un edificio aislado en el campo sin otra injerencia con la ciudad que la carretera de acceso. Es un elemento al que se le ha dado importancia buscando una buena relación de la terminal con la carretera, de forma que se adentra y desdobla en el edificio, contribuyendo de forma decisiva a la definición de la estructura del conjunto, cuya geometría de diagonales y paralelas son las responsables de la composición de la planta sin pretender dar respuesta a las referencias aeronáuticas antes indicadas.

En este período también realiza el proyecto del Edificio-Museo de la *Fundación Pilar y Joan Miro* (1987-1993) en Palma de Mallorca, en España, que fue creada por voluntad expresa del pintor y desarrollada por su viuda, Pilar Juncosa, un centro en el que pudieran trabajar estudiosos y artistas, además de una galería de arte en la que se pudieran conservar y exponer los fondos donados por el pintor y su mujer.

Este centro se localizó en una parcela formada por una suave pendiente de bancales sembrados de almendros, donde se quería implantar esta nueva edificación, sin que sobresaliera en exceso, razón por la que lo situaron en las cotas más bajas de la misma, y se construyó junto al Estudio del pintor, obra de José Luis Sert, cuyo programa del centro de estudios y galería se manifiesta en la imagen del edificio. Éste está compuesto por un elemento lineal y por un volumen estribado especialmente concebido para acoger la colección de pinturas. El elemento lineal discurre de forma paralela al camino que conduce al estudio del pintor, y que está constituido por un escueto muro blanco, al igual que la construcción de José Luis Sert, que centra la visión del visitante en el paisaje, cuyo fondo es el mar. El muro anima a iniciar el camino que conduce al estudio del pintor, y el visitante se encontrará con la sorpresa, de que ante este edificio se abre

EDIFICIO DIAGONAL L'ILLA. BARCELONA, ESPAÑA

una hermosa plazuela, desde donde se puede explorar el jardín, al que se dio una importancia primordial en este proyecto, pues servirá para aislar la Fundación del entorno.

Y, por último, para finalizar este segundo periodo de su obra, destacamos el proyecto del *Edificio Diagonal L'illa* (1986-1993) en Barcelona, en España, es una obra importante de este período. El conjunto proyectado ocupa la Manzana Diagonal, que de acuerdo con el Plan Cerdá, desarrolla la idea de la manzana cerrada, lo que complementado con las ideas del planeamiento de los años sesenta y setenta, permite la creación de un acierta discontinuidad forma, que se resuelve mediante una edificación abierta. La longitud de la fachada de esta manzana de casi trescientos metros le confieren un valor especial. El proyecto redactado por los arquitectos Rafael Moneo y Manuel Solá Morales, plantean una estrategia urbanística que busca la transformación del vacío, de forma que como respuesta a estos propósitos urbanísticos y arquitectónicos, dio lugar a proyectar un edificio longitudinal, que corre de forma paralela a la indicada Vía Diagonal barcelonesa, a lo largo de toda la manzana, desarrollándose tras ella un jardín, en el que se proyectó un hotel, un centro de convenciones y unas escuelas, lo que recogieron en la propuesta presentada al concurso celebrado para su ideación en 1986.

La idea de desarrollar la mayor parte de la edificabilidad permitida para esta parcela en la fachada de la Vía Diagonal requerirá ser resuelta con una gran destreza, pues el volumen permitido era importante y podría caerse en el error de crear un gran edificio que se percibiese como una masa indiferenciada, razón por la que se segmentaron tanto la planta como los alzados, perforándose el conjunto de la edificación con generosidad, centrándose los puntos de ruptura en los diversos accidentes urbanos así lo requiriese. Los pasos que conducen al Centro Comercial y al Hotel, son cruciales para conseguir la permeabilidad al interior de la manzana, lo que también permite una visión tangencial del edificio, que determinada por los retranqueos proyectados, la percepción virtual que tenemos del conjunto. El Edificio Diagonal es proporción, medida y construcción y su manipulación mediante ritmos, distancias y escalas está siempre presente en la arquitectura. El deseo de que el edificio se presente ante la ciudad con la dignidad que el lugar exige, lleva a los arquitectos a utilizar materiales de calidad, tales como el travertino romano, el granito africano, el acero y el vidrio, que se convierte en los componentes fundamentales de las fachadas, cuya perfecta conservación a través de los años sin merma de su hermosura.

En este período Rafael Moneo consolida un conjunto de obras arquitectónicas de una enorme calidad, que son expresión de la madurez personal y profesional alcanzada, iniciando en el mismo su labor docente en Estados Unidos, lo que abre en su obra un flujo de nuevas ideas.

TERCER PERIODO (1990-2000)

Este nuevo período, el tercero a nuestro criterio, de la obra de Rafael Moneo, lo desarrolla con una gran variedad de respuestas, en gran medida arrastradas de su obra anterior, entre las que destacamos como obra de transición, el pro-

yecto del Edificio del *Auditorio de la Música de Barcelona* (1987-1999) en Barcelona, en España, que se plantea en un emplazamiento un poco marginal, donde el arquitecto no podía plantearse el diálogo entre el lugar y la arquitectura, pues iba a quedar reducido a un monólogo, razón por la que proyectó un edificio de arquitectura contenida y compacta. El programa de este auditorio es muy completo y consta de dos salas de conciertos; una sala de ensayos para orquesta e intérprete; un Museo de la Música; una Biblioteca especializada; un Instituto de Altos Estudios musicales; una Sala de Grabación y de Música Experimental; Restaurante; Talleres y Almacenes, a los que el arquitecto le dio respuesta con un volumen prismático y longitudinal conformado mediante una retícula de elementos de hormigón y paneles de acero inoxidable, dando una a un discurso coherente entre el exterior y el interior por medio de estos materiales. Esta arquitectura compacta y ordenada requiere de trazados precisos sobre unas plantas y alzados rigurosos, pensados desde la planta de este conjunto edificatorio. La Sala Sinfónica proyectada a partir de una planta rectangular, nos recuerda al camino trazado por Scharoun en el Auditórium de Berlín, cuya complejidad responde a la necesidad de hacer convivir las diferencias conceptuales existentes ente la experiencia de la música y la de contemplar una obra de teatro.

El segundo proyecto que incorporamos a este período, es también un proyecto de transición entre las ideas dominantes del período anterior y las que aporta de forma evolutiva a lo largo de este período, es el Edificio del *Centro Cultural y Museo Davis* (1983-1993) en Wellesley, en Massachusetts, en EE.UU., situado junto al Jewett Art Center, una de las obras más logradas de Paul Rudolph, en el que combina su admiración por Frank Lloyd Wright y por la arquitectura italiana, contribuyendo de forma determinante a la configuración de un espacio abierto tan luminoso como el del Wellesley College. El solar destinado al proyecto del nuevo conjunto de museo y cine era muy pequeña parcela destinada a aparcamientos a la espalda del edificio de Paul Rudolph, que por la riqueza del programa planteado era obligado plantear un edificio en altura. El necesario diálogo entre el nuevo edificio y el Jewett Art Center se convirtió en la idea motriz del proyecto, que implicó la necesidad de crear un espacio abierto a modo de plaza en la que prevalece el edificio vertical del nuevo museo. Éste hace sentir su presencia y se convierte en el elemento dominante de este espacio en animada y oblicua conversación con el preexistente, con el que se relaciona de forma sutil, así como con el edificio de oficinas y servicios, que se conecta con el Jewett mediante una pasarela.

Es también de destacar en el inicio de este nuevo período, el proyecto para el Edificio del *Museo de Arte Moderno de Estocolmo* (1991-1998), en Estocolmo, en Suecia, fue encargada tras ganar el concurso convocado para su construcción, que ganó con el Primer Premio, cuyo emplazamiento lo sitúa en la Sala de Skeppsholmen, en

CENTRO CULTURAL Y MUSEO DAVIS. WELLESLEY COLLEGE, MASSACHUSSETTSS, EE.UU

AYUNTAMIENTO DE MURCIA, ESPAÑA

el espacio creado por la demolición del antiguo Museo de Arte Moderno. Este emplazamiento permite un doble acceso al museo y además posibilita una actuación respetuosa con el entorno acogiendo el programa necesario para ofrecer lo requerido al público. La arquitectura de este nuevo museo, debía ser coherente con sus alrededores y no caer en la tentación de la monumentalidad, estableciendo al mismo tiempo un diálogo con su entorno, en el que la fragmentación y la intervención mínima en sus características. En consecuencia, la arquitectura proyectada es discontinua y quebrada, adaptada a los accidentes de la topografía del lugar, con lo que crea una arquitectura diversa y animada, que en ningún momento se presenta artificial. La característica más destacada de esta arquitectura es la forma de las salas de exposiciones, que da respuesta al programa de necesidades propuesto, y que conforman un conjunto de salas cuadradas y rectangulares, en las que el techo piramidal proporciona tanto una buena iluminación como una estructuración y coherencia al conjunto.

De este período es muy importante proyecto es el Edificio del *Ayuntamiento de Murcia* (1991-1998), en Murcia, España, situado en la Plaza del Cardenal Belluga, a la que da fachada la monumental Catedral de la ciudad y el Palacio del Cardenal, que da nombre a la plaza. El solar objeto del proyecto procede del derribo de una casa barroca. El Ayuntamiento de la ciudad de Murcia consciente de las dificultades y de la importancia que el solar tenía, convocó un concurso entre arquitectos, siendo elegido el proyecto de Alberto Noguerol, que suscitó una polémica por la que el Ayuntamiento desistió del encargo que había hecho de este proyecto y decidió encargárselo a Rafael Moneo. El nuevo edificio permitirá completar la totalidad de las fachadas de la plaza y recuperar su condición anterior, sin romper el espíritu barroco preexistente, razón por la que este edificio se diseña desde la dirección y sin pretender competir en protagonismo con la Catedral y el Palacio del Cardenal Belluga. No obstante, es indudable que debe tener una cierta presencia para representar el poder civil de la ciudad y de la autoridad de los ciudadanos, como debe tener cualquier Ayuntamiento. Para ello Moneo proyectó una fachada-retablo, que se orienta hacia la Catedral, de forma que el edificio, siendo parte de la plaza, respeta la prioridad adquirida por quienes antes la ocupaban. La puerta de acceso a este edificio se abre en uno de los laterales, lo que permite acceder al mismo desde el casco histórico de la ciudad, desde el corazón de la misma.

Es quizás el *Conjunto Kursaal del Auditorio y Centro de Congresos de San Sebastián* (19901999), en Guipúzcoa, en España, el proyecto el más importante que afronta en este período. Fue construido en un solar que es como un accidente geográfico y, en su ejecución, es crucial que

KURSAAL. AUDITORIO Y CENTRO DE CONGRESOS DE SAN SEBASTIÁN, ESPAÑA

no deje de serlo, que no desaparezca tal condición al transformarse en el solar de la ciudad. Esto es algo que el arquitecto ha conseguido respetar en la propuesta proyectada, que recoge dos piezas, que son las claves de este complejo cultural, pues presentan dos gigantescas rocas varadas en la desembocadura del río Urumea, lo que integra el conjunto como parte de la ciudad, y también como parte de su paisaje. El conjunto fue concebido como un conjunto compacto, como dos volúmenes autónomos, exentos, en los que el auditorio, la sala de congresos y los restantes usos de las salas para exposiciones, reuniones y otros servicios, así como los restaurantes y otros, quedan contenidos en la plataforma, donde se asientan las masas cúbicas potenciando su protagonismo. La plataforma realza la presencia del Auditorio y la Sala de Congresos, permitiendo un uso independiente del resto de las salas y demás espacios destinados a otros usos, así como los accesos al sótano de aparcamientos y a las edificaciones principales. El espacio donde se sitúan las «rocas varadas» sobre el solar del Kursaal es necesario para desarrollar el programa del Auditorio y del Centro de Congresos bajo la plataforma, en que se encuentra apoyado.

Una gran obra de características especiales de este nuevo período de la obra arquitectónica de Rafael Moneo es el *Edificio Audrey Jones Beck del Museo de Bellas Artes de Houston* (1992-2000), en Texas, en EE.UU./USA, que complementa al proyecto inicial de 1924 del Arquitecto William Ward de este Museo de Bellas Artes, que fue ampliado en 1958 por el Arquitecto Mies Van der Rohe. El nuevo edificio de Moneo se plantea para proporcionar nuevas áreas de exposición, necesarias por el

AMPLIACIÓN DE LA ACADEMIA DE ARTES DE CRANBROOK. MICHIGAN, EE.UU

crecimiento de las colecciones de este museo, conectándose con el museo actual mediante un paso-sala de exposiciones subterráneo. En todo caso, este edificio no puede ser considerado como una ampliación, pues es un edificio exento y autónomo, que puede funcionar con independencia del museo principal. El solar sobre el que se levanta el edificio es rectangular y su forma determinó la orientación del mismo, planteándose su acceso por la vía principal de esta zona de la ciudad, estableciendo una relación necesaria con el edificio de Mies van der Rohe. El programa funcional condujo el proyecto a la ocupación total del suelo de la parcela, sin caer en la tentación de una fragmentación artificial arquitectónica, lo que resolvió el arquitecto explorando el potencial que encierra una arquitectura compacta.

Otro proyecto muy interesante de este período es el edificio de la *Ampliación de la Academia de Bellas Artes de Cranbrook* (1991-2002) en Michigan, en EE.UU./USA, que fue fundado en 1904 por el magnate George Booth, propietario del Detroit News, construyendo inicialmente una Escuela Primaria y posteriormente una Academia de Bellas Artes, cuyo proyecto encomendó a este mismo arquitecto, la primera ampliación del edificio inicial con talleres, residencial y escuela y, por último, proyectó un museo y una biblioteca. El edificio inicial podría asociarse al estilo del movimiento inglés Arts and Crafts, acorde con las vanguardias del momento, y por posteriores edificaciones reflejan los vientos clasicistas, que se pusieron de moda en los años 40. Pero el esplendor de esta Academia lo alcanzó en los años 50, cuando se dieron cita en ella grandes figuras, tales como Eero Saarinen, Charles y Ray Eames, Henry Bertoria y otros, que contribuyeron con sus ideas sobre el diseño a alcanzar una gran reputación como una de las Escuelas de Bellas Artes y Aplicadas más importante del país.

El proyecto encargado es parte de una iniciativa para completar y mejorar las instalaciones del campus, dotándolas de tres nuevos departamentos destinados a la cerámica, el arte y al textil y metalúrgica. El solar que se disponía para levantar este nuevo edificio, se encontraba en estricta continuidad con el muso de diseñado por Saarinen, por lo que el proyecto podría ser concebido como una extensión del mismo. Es importante destacar la relevancia que tiene la pieza de transición, que tanto en planta baja como en alta permite instalar y presentar los trabajos de los estudiantes, permitiendo la continuidad entre este espacio y la galería del Museo, así como creación de lugares de trabajo dispuestos para trabajo de estudiantes, que, por la proximidad a la Academia, también pueden ser útiles para sus actividades.

Y, por último, vamos a recoger como cierre de este período, el proyecto que aportó al concurso convocado por la Administración de Finlandia para la *Cubrición de los Andenes de la Estación de Helsinki* (1994), para lo que esta administración se encontró con una serie de dificultades no resueltas, en las diversas propuestas que había solicitado con anterioridad para realizar la cubrición de estos andenes, entre las que se lo había solicitado a Eero Saarinen, el arquitecto autor de la obra de esta estación, una tipología de estaciones del siglo diecinueve, en la que los andenes quedan abrazados por un edificio en forma de U, cubiertos por una bóveda, que abarca el espacio situado entre las dos alas de la planta, decididamente asimétrica.

La propuesta presentada complementa y se funde con la fábrica de ladrillos actual, pues el arquitecto considera, que la solución arquitectónica, debe ser abordada respetándola y complementándola, sin tener que imitar la arquitectura de Eero Saarinen, aunque respetando la obra de este gran arquitecto. El resultado es previsiblemente espectacular, creando un espacio de singulares características.

CUARTO PERÍODO (1995-2010)

El nuevo período, que denominaremos cuarto período de la obra de Rafael Moneo, es la etapa de consolidación de su obra, en el que adquiere una mayor madurez, donde el equilibrio compositivo de los elementos que conforman su obra arquitectónica, adquieren una mayor serenidad, haciendo desaparecer cualquier estridencia formal, destacando en primer lugar, el proyecto más interesantes de este período de su obra, *La Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles* (1996-2002), en los Ángeles, en California, en EE.UU./USA, que el Cardenal Mahoury decido construir en un solar cuyo emplazamiento era idóneo en esta ciudad dispersa, que por su carácter insular y generosa dimensiones iba a permitir un desarrollo autónomo. La Catedral debía ser la protagonista de conjunto, que debía estar también por el Centro de Atención a los fieles, por la Residencia del Cardenal y el parking, todo alrededor de una plaza conformada por estas edificaciones. Este programa se pudo desarrollar fácilmente en este solar, gracias a su topografía y a la naturaleza je-

CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES. LOS ÁNGELES, EE.UU

SOUKS DE BEIRUT

rárquica de las calles que le rodean, de forma que la Catedral quedara situada en la zona más alta de su entorno.

El aspecto más destacable de la arquitectura de esta catedral es la luz, que juega un papel primordial en su concepción general, pues se refleja por las capillas, que la captan a través de amplios ventanales, que nos conectan con los caminos deambulatorios que nos conducen a la nave central, creándose un ambiente un espacio que posee las características de un espacio segregado, que está obligado a testimoniar, en el que la gente entienda, lo que es la Tierra y también el Cielo como consecuencia de la espiritualidad que genera el espacio.

La ordenación de la planta de este edificio, la resolvió el arquitecto a partir del eje trazado por el ábside y la entrada principal a la plaza, por donde se accede a esta catedral, lo que le obligó a situar la puerta de acceso a la misma de forma lateral, generándose así una planta singular, en la que las capillas no quedan abiertas a la nave central, lo que es el elemento determinante de la estructura espacial de su arquitectura.

Otro proyecto importante de este período, es el conjunto de los *Zocos de Beirut* (1996-2009), en Beirut, en Líbano, fue encargado por el organismo Solidere, para diseñar un espacio comercial, que había sido destruido durante la guerra. La zona que había que reconstruir era una gran extensión, en la que se encontraban los principales bazares de la ciudad, y había una cierta urgencia en desarrollar el proyecto rápidamente. Se planteño excavar cuatro plantas de aparcamientos bajo los zocos para dar respuesta a la necesidad de acceder en automóvil al centro. Los indicios arqueológicos evidenciaban que el lugar había sido utilizado como centro comercial y también residencial desde el temprano establecimiento fenicio en esta ciudad, y también después a través de los períodos helénico, romano, bizantino, árabe, mameluco, otomano y, por último, francés. El enclave posee una posición estratégica en el centro urbano, contribuyendo un punto de encuentro de gentes y mercancías procedentes del puerto contiguo y de la ciudad, lo que dadas las condiciones topográficas del lugar es también un punto de encuentro entre el bajo Beirut, el costero y las áreas residenciales y de negocios más significativos de la ciudad.

El encargo del proyecto implicaba encontrar una solución arquitectónica que revitaliza el carácter familiar del zoco y recogiera las necesidades actuales de ir de compras. En este sentido, el programa del conjunto propone un cuerpo principal, que acomoda los zocos tradicionales, que se contemplan con los elementos del comercio moderno, con grandes tiendas, supermercados, locales de almacén y aparcamientos. Las viviendas quedan integradas en el proyecto en los extremos este y oeste, con lo que se recupera la vida residencial en el centro de la ciudad, incorporando las oficinas y restaurantes al norte y al sur de la ordenación. Programáticamente, el conjunto está formado por comercios, viviendas y oficinas, de los que la parte mayor corresponde a los comercios, que se desarrollan de modo tradicional, ajustándose al concepto moderno del comercio, mientras que los más pequeños conservan la escala de la tienda tradicional. La mayor parte de estas tiendas tienen entresuelo o sótanos para almacenamiento. Las viviendas, como hemos indicado, ocupan las zonas este y oeste del conjunto, desarrollándose en edificios de dos plantas, que se

BIBLIOTECA ARENBERG EN LOVAINA, UNIVERSIDAD CATÓLICA DE LOVAINA, BÉLGICA

sitúan por encima de los zocos y, por último, las oficinas están enclavadas en un edificio de cinco plantas que se sitúan en la zona norte y sur del conjunto, que adquiere una cierta especificidad como respuesta a los entornos urbanos, que circundan a este lugar.

También en este período queremos destacar el proyecto del edificio de la *Biblioteca Arenberg* (1997-2002) situada en la Universidad Católica de Loraine, en Bélgica, se proyecta en un lugar en el que quedan restos del Convento de los Celestinos, que flotan como un barco a la deriva en su entorno, lo que es una idea, en la que se apoya el arquitecto para concebir este proyecto, en el que parte de la idea de conectar y enlaza la fábrica de lo construido, lo que queda del monasterio, con la trama urbana bien consolidada, que le rodea. El proyecto de la nueva Biblioteca Universitaria permite añadir superficie construida, complementando la planta del convento, para que queden de nuevo anclados y se instalen en la red de caminos, que hoy da vida al territorio, hasta definir un nuevo perímetro del monasterio, convirtiendo la carretera colindante en su nuevo límite, de forma que, como resultado de los volúmenes actuales, el monasterio continúa manteniendo todo su valor, algo que nos parece del mayor interés. Las cubiertas del antiguo refectorio siguen siendo el volumen de mayor relieve.

La pieza clave de esta edificación es la Sala de Lectura, de la que el claustro se convierte en soporte, pues, por una parte, en el claustro se produce la sala acristalada, que disfrutará de su arquitectura y, de otra parte, el claustro mismo alberga una serie de puestos de lectura a la vez que genera un movimiento circular, estableciendo así un eficaz contacto con el área de almacenaje de libros. Además, se proyectan otras salas de lectura más privadas, que se desarrollan en amplios planos horizontales, tal como se puede apreciar en la sección del edificio. La planta sótano se ilumina a través de lucernarios instalados en las salas de lectura privadas, conformándose en este espacio la sala de libros raros, que se encuentra conectada con la sala de libros compactos, situada bajo la sala de lectura general de esta biblioteca.

También queremos significar en este período, el importante proyecto del *Hospital Materno Infantil Gregorio Marañón* (1996-2003) de Madrid, en España, es un importante proyecto de esta época, realizado por encargo de la Consejería de Sanidad de la Comunidad Autónoma de Madrid, que redactó en colaboración con el arquitecto José María de la Mata. El nuevo Hospital Materno Infantil requerirá una parcela, que obligaba a demoler algunos edificios hospitalarios ya obsoletos, construidos desde hace casi cien años, recuperando una dimensión de

HOSPITAL MATERNO INFANTIL GREGORIO MARAÑÓN. MADRID, ESPAÑA

manzana, que hiciese más accesibles y eficientes los edificios construidos en ella. La macro-manzana se dividió en tres manzanas y quedó estructurada por dos vías transversales, que potenciaban y ponían en valor a dos edificios institucionales de finales de los años veinte del siglo pasado; la Consejería de Sanidad y el Instituto Provincial de Pediatría y Puericultura, destinándose la tercera manzana al nuevo Hospital Materno Infantil, que se planteó para acoger a dos hospitales con áreas de hospitalización y plantillas independientes, que debían compartir las áreas quirúrgicas, las urgencias, la exploración radiológica y los servicios generales, lo que se dificultaba por la pendiente de tres metros existente en la parcela, lo que obligaba a generar dos accesos a distinto nivel en esquemas diagonalmente opuestos, diferenciando también los accesos a los espacios sótanos. El proyecto está desarrollado a partir de dos plantas claves, que son la Planta Técnica (Planta 2), en la que se instalan los bloques quirúrgicos, unidades de cuidado intensivo y paritorio y la Planta Primera Sótano (Planta -1). La planta de quirófanos utiliza el perímetro para dar utilidad a los mismos, estableciendo el paso a los paritorios, situado en el bloque quirúrgico de maternidad, paso que se produce con facilidad para el caso de que un pacto exigiese intervención quirúrgica. Los patios sirven en esta planta para dar soporte a las unidades de cuidados intensivos neonatales y pediátricos y a las unidades de hospitalización neonatológica. La Planta de Sótano, en la que se sitúan las urgencias está dominada por la presencia de un gran patio con acceso rodado, en cuyos extremos se produce el acceso a las Urgencias de Maternidad y el acceso a las Urgencias del Hospital Infantil. Ambos hospitales comparten los servicios de radiología. El segundo sótano el acceso rodado mediante rampa para aparcar los vehículos de urgencias y también las instalaciones y almacenes, así como los vestuarios de personal sanitario.

El último proyecto, que analizamos de este período, es quizás el de mayor importancia del mismo, es la *Ampliación del Museo del Prado* (1996-1998-2007) en Madrid, en España, que le fue encargada como ganador del concurso que a estos efectos convocó el Ministerio de Cultura, lo que llevó a cabo mediante un concurso previo, por el que se pretendía explorar las posibles alternativas de ampliación, y un segundo concurso, que se llevó a cabo con extremo rigor, definiéndose los límites del ámbito de actuación y un programa preciso y exacto, de forma que dejaba poco espacio a la ambigüedad, con lo que la libertad del proyectista debe ser entendida desde la aceptación de las reglas de juego volumétricas establecidas para construir en torno al Claustro de los Jerónimos, ajustando el complejo programa de necesidades de forma compatible con unas condiciones de acceso dadas, tanto

para los visitantes como para las obras de arte, proporcionando soluciones constructivas, que permitan edificar sobre la amplia superficie que ocupaban las instalaciones del Museo.

La pieza crucial de esta ampliación del Museo es el área de enlace entre los Jerónimos y el Prado, que necesariamente ha de producirse sobre las instalaciones, que se planteó cubrir con una estructura metálica apoyada sobre la pantalla perimetral de la Sala de Instalaciones del Museo, creándose un espacio protegido de los rayos solares por una capa de vidrios antirreflectante y ventilada, mediante una cubierta de vidrio que garantiza tanto la iluminación natural como el aislamiento, que es el espacio público por excelencia del nuevo complejo museístico desde donde se produce la conexión con el Museo del Prado propiamente dicho, con las Salas de Exposiciones temporales, las Salas de Multiuso, la Biblioteca y todos los servicios del museo. Además, en este espacio acristalado se encuentra el Auditorio, la Tienda, la Librería, los Servicios Médicos y la Cafetería y el Restaurante, este último con acceso independiente al exterior.

QUINTO PERÍODO (2011-2020)

El último de los períodos, en que fracturamos la obra de Rafael Moneo, que denominamos quinto período, con independencia de que la linealidad y la homogeneidad conceptual de su obra dificulte su estructuración por períodos, lo iniciamos con el proyecto del MUSEO de TEATRO ROMANO de CARTAGENA (2004-2010), en Cartagena, en Murcia, en España, que es uno de los proyectos más condicionados por la preexistencia del lugar de la obra, de este arquitecto. El teatro romano fue descubierto en 1988 y a raíz de este descubrimiento, el Ayuntamiento de Cartagena le encargó el proyecto de la intervención urbana en el entorno del teatro, así como el indicado museo para alojar las piezas encontradas en las excavaciones, lo que incluía incorporar el Palacio Riquelme del siglo XVIII y parcialmente arruinado, los restos de la Iglesia de Santa María y el propio teatro romano.

El proyecto se planteó relacionar los citados edificios construidos y algunos varios urbanos para organizar un itinerario museístico, que conectara la Plaza del Ayuntamiento con estos restos arqueológicos, para lo que dispuso el museo descompuesto en dos edificios, de los que uno de ellos es el Palacio Riquelme y el otro el pabellón de nueva planta, resuelto mediante una fachada abstracta, sobria y elegante, que destaca su carácter institucional.

El teatro se ha restaurado en la mayor parte de su superficie y reconstruido parcialmente el escenario con piezas encontradas y piezas nuevas distinguidas convenientemente, de forma que con los restantes elementos que conforman este conjunto, se ha logrado un espacio cultural de altísimo valor, que ha puesto en juego una parte importante de la olvidada historia de Cartagena, de forma que, integrando nuevos valores con los antiguos, se ha logrado un conjunto cohesionado y coherente.

Un proyecto igualmente destacable entre los terminados en este período, es el del *Complejo Aragonia* (2000-2010), en Zaragoza, en Aragón, en España, cuya arquitectura compleja y algo dispersa, es reflejo del complejo programa planteado para su desarrollo, en el que se incluyen los usos residenciales, de oficinas, de hotel, de centro comercial y de supermercado, de cines y aparcamientos, pues el arquitecto decidió manifestar los distintos usos desde una volumetría que se unifica solo por la utilización de un material singular de cerámica vidriada. La concepción general del conjunto parte de la trama establecida de 8,40x8,40 m., utilizada para la distribución de los aparcamientos en los espacios sótanos, lo que posteriormente se extendió a todas las edificaciones del complejo, tema que no se hace sentir en la imagen final del mismo, que se presenta diversa y libre, facilitando el paso inferior de los peatones bajo los volúmenes construidos, lo que da lugar a la conexión y

traza de los frondosos parques entre los que está situado este conjunto edificatorio, que tiene la virtualidad de no manifestarse de forma rotunda en el barrio en que está implantado, aunque se ha convertido en un auténtico centro de la vida social del mismo, en un entorno en el que no se disponía de espacios públicos, lo que ha venido a complementarlo.

También es de destacar de este período el proyecto del *Edificio de Neurociencia y Departamento de Psicología* (2006-2013) de la Universidad de Princeton, en Princeton, en New Jersey, en EE.UU. Este edificio es el último construido dentro del cuadrángulo de las ciencias de esta universidad. Está compuesto por dos secciones, la del Instituto de Neurociencia, desarrollada de forma más horizontal, y la del Departamento de Psicología, desarrollada de forma más vertical, lo que permite entender el edificio como dos unidades con un vestíbulo de entrada compartido, que les sirve de acceso.

La planta refleja las circulaciones que propician el contacto entre las comunidades que conviven en este edificio: profesores, estudiantes y visitantes de los laboratorios. En el Instituto de Neurocirugía, los laboratorios en los que se trabaja con animales, están situados en la zona central, en tanto que los despachos de estudiantes y profesores, se encuentran en el perímetro. Esta distribución proporciona un eficiente uso de la luz natural y la deseable conexión entre estudiantes y profesores, manteniendo diferenciada la identidad de los distintos grupos de trabajo. El esquema posee suficiente flexibilidad para permitir otras configuraciones en el futuro. El Departamento de Psicología tiene un desarrollo en planta más convencional y están organizados los espacios en torno al núcleo de servicios. La fachada del Instituto de Neurociencia es una doble fachada con una piel de vidrio fundido en su exterior, y la del Departamento de Psicología es una superficie ligeramente curvada de vidrio nacarado.

De igual forma, destacamos el proyecto de la *Torre Puig* (2007-2013) en Barcelona, en España, que inicialmente fue promovido por la entidad Caixa Catalunya en la Plaza de Europa, y que, tras la crisis inmobiliaria, se la ofreció a la compañía de perfumes Puig, para establecer en ella su sede corporativa, comenzándose los trabajos de construcción en el año 2012, lo que Rafael Moneo realizó en colaboración con los arquitectos barceloneses del estudio GCA Arquitectos Asociados. La Torre respeta estrictamente su planta y en altura lo permitido por el planeamiento; el mayor interés de esta obra arquitectónica reside en la espiral virtual que envuelve todo su volumen, eliminando así cualquier tentación de entender la torre como superposición de planos horizontales, reforzando su carácter unitario. Las bandas vítreas contribuyen a dotar a los espacios interiores de un atractivo filtro, que indudablemente, mejora las condiciones de luminosidad y eficiencia energética de la edificación. El edificio posee una estética atractiva.

También queremos destacar el proyecto de la *Estación del Ave de Granada* (2009-2020), en Granada, en Andalucía, en España, que fue objeto de una discusión ciudadana, pues en principio, se planteó su ubicación de acuerdo con el PGOU vigente, en la Plaza de Europa o en la Avda. de los Andaluces, proponiendo finalmente Rafael Moneo su ubicación en el Camino de Ronda, pues consideraba que era el lugar en que se debería de implantar la que iba a ser la más importante infraestructura de esta ciudad, garantizando la conexión con su centro y con los barrios periféricos y núcleos de población vecinos. El proyecto planteó recuperar la vía de interconexión dibujada por las calles Gonzalo, calle Alondra y Ribera del Beiro, lo que constituye una notable mejora de la red viaria de esta ciudad, poniendo en valor, a su vez, las calles Halcón y García Arroyo, facilitando así el acceso a la barriada Los Pajaritos. Se inserta una infraestructura de tanta importancia en la trama viaria urbana, lo que el arquitecto planteó como algo fundamental en un proyecto de esta naturaleza, máxime cuando esta estación queda li-

gada a una institución tan importante para esta ciudad como la Universidad.

El edificio de la estación se sitúa a caballo entre las cotas altas del Camino de Ronda y los niveles más bajos de la unión de las calles Halcón con la zona noreste de la Universidad. La cubierta unifica los distintos espacios de este conjunto, produciéndose en la concatenación de los mismos, un gran ventanal desde el que contemplar la Alhambra, el Generalife y el barrio del Albaicín, haciendo que el viajero tome conciencia de encontrarse en la ciudad a la que llega, o se despida, nada más abandonar los andenes o incorporarse a ellos. Esta obra de la Estación del AVE es determinante para el desarrollo de esta ciudad, pues le va permitir conectarse con su entorno de forma inmediata y con el centro de España, y desde éste con todas las posibles interconexiones, lo que es importante para Granada.

Y, por último, dentro de este período, que se puede considerar inconcluso, pues esperamos más obras destacables de Rafael Moneo, lo terminamos con el proyecto del *Complejo Residencial y Turístico Apeiron* (2016) en Miami, en EE.UU., es el primer proyecto turístico-residencial de Rafael Moneo en Estados Unidos. El conjunto estaría formado por dos torres y una marina, situada frente a la Bahía de Vizcaya, en los terrenos del Conjunto Jockey Club, donde existen otros tres edificios construidos en distintas épocas, entre los años 1960 y 1970. La empresa promotora Apeiron Holding eligió al arquitecto español, porque la sensibilidad de este arquitecto es algo, que se echa de menos en Estados Unidos y especialmente en Miami, donde se han construido en los últimos años edificios diseñados por prestigiosos arquitectos, tales como Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Bjarke Ingels o Renzo Piano, a los que ahora se sumará Rafael Moneo. El proyecto contempla las dos torres, que tienen alturas distintas de 35 y 45 plantas, cuya fragmentación se plantea para reducir el impacto visual de las mismas, para disponer de las mejores vistas, y se construirán en dos fases. Albergarán un hotel de 90 habitaciones y 120 residencias de lujo y otros tantos apartamentos. Además de toda clase de dotaciones de lujo, el Conjunto Apeiron se construirá con una marina para 38 yates de hasta 35 metros de largo, lo que se complementará con una frondosa jardinería.

CHASE CENTER, RISD. PROVIDENCE, RHODE ISLAND, EE.UU

De esta forma cerramos la descripción que hemos hecho de las más destacadas obras de este insigne arquitecto, sobre el que hemos recopilado una serie de notas, expuestas con mayor o menor detalle, que ha sido tomada de distintas publicaciones, sobre las que hemos aportado lo necesario para estructurarlas, pero sin pretender decir nada nuevo sobre Rafael Moneo, porque esto es muy difícil, por no de-

RAFAEL MONEO, EN MÁLAGA, JUNTO A LAS OBRAS DEL HOTEL, EL EDIFICIO COMERCIAL Y LA NUEVA MUNDIAL, AL FONDO

cir imposible, pues su importante obra ha sido admirada y muy analizada por muchos y prestigiosos estudios, que han intentado descubrirla y describirla.

LA OBRA DE MONEO EN MÁLAGA

Desgraciadamente en la ciudad de Málaga y en la Costa del Sol apenas hay obra del más destacado arquitecto español y uno de los más significados representante de la arquitectura actual a nivel mundial, razón por la que al aterrizaje del proyecto del Hotel en la Plaza de Hoyos Esparteros es algo que debemos valorar y procurar, y que su ejecución sea un hecho lo antes posible.

En los tiempos de la transición democrática en España, a finales de los años ochenta del siglo pasado, por parte de la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Málaga se planteó la colaboración de Rafael Moneo en la redacción de los proyectos de rehabilitación y reforma de un edificio en la Calle Cortina del Muelle y en el Mercado de Mayorista, hoy el CAC de Málaga, pero estos proyectos se consolidaron en la forma esperada y este elogiable impulso quedó en nada. Posteriormente, a finales de la primera década de este siglo, una empresa promotora privada le encargó el proyecto del Hotel, que actualmente se encuentra en construcción, en la Plaza de Hoyos Esparteros, lo que para muchos fue una gran noticia y, como era de esperar, Rafael Moneo estudió el lugar en el que se iba a ejecutar el proyecto y planteó una propuesta de remodelación o reordenación urbana, para procurar la adecuada implantación del edificio concebido, lo que comportó una tramitación urbanística que ha durado más de los deseable para su aprobación.

Este proyecto plantea desarrollar un conjunto hotelero urbano de las características necesarias, para garantizar su adecuado funcionamiento, en el que destaca el volumen principal destinado a habitaciones, en una cuantía superior a cien unidades, conformando un gran volumen perfectamente estructurado a través de una composición estética muy equilibrada, grandes salones de recepción y estancias para la celebración de actividades empresariales y sociales, así como para la implantación de oficinas, lo que se sitúa sobre un gran sótano de aparcamientos, con lo que además de ordenar perfectamente la Plaza de Hoyos Esparteros, actualizando el uso de este tradicional espacio de ciudad, conforma una edificación perfectamente encajada en este espacio, con una enorme naturalidad.

Como consecuencia de esta tramitación se ha obligado a conservar, o mejor dicho a demoler y restituirlo de nuevo, un edificio de finales del siglo XIX, que desde mi punto de vista apenas tiene valor histórico, ni arquitectónico, y que ha de formar parte del conjunto hotelero proyectado, lo que es una imposición muy desgraciada, pues el conjunto arquitectónico resultante debería haber sido el inicialmente concebido, con una arquitectura unitaria de enorme racionalismo, que responde a una estructura geométrica y rígida, pero enormemente equilibrada, cuya belleza es incuestionable, a la que hay que agregarle algo carente de toda lógica formal o compositiva, y que en el futuro se presentará como algo extraño agregado a una importante obra de este enorme arquitecto.

En este sentido, queremos destacar la importancia de la existencia de una obra de Rafael Moneo en la ciudad de Málaga, pues es un indudable enriquecimiento de su patrimonio arquitectónico, y además es un referente para la mejora general de la arquitectura de esta ciudad, pues a partir de esta obra todos los arquitectos, que realicen una obra en cualquier rincón malagueño tendrán que aspirar, a que sea comparada con el conjunto hotelero, que con todo humildad, como es él, nos ha regalado este arquitecto.

COMENTARIO FINAL

Nos dice William J.R. Curtis que es indudable que no hay camino sencillo para el entendimiento de la obra de Rafael Moneo, pues sus edificios se resisten a ser encajados fácilmente en las categorías históricas o críticas de la arquitectura, e incluso a través de sus propias explicaciones no se descubren con frecuencia los verdaderos impulsos de sus diseños.

Rafael Moneo es un hombre de una gran cultura arquitectónica y humanística, y en consecuencia es conocedor de las tendencias cambiantes que surgen en el mundo de la arquitectura actual y reacciona ante ellas con un estilo personal, lo que hace sin alejarse de los temas y esquemas, que utiliza de forma recurrente. Su arquitectura parte de un compromiso con el lugar y con el programa propuesto para su desarrollo, y la lleva a efecto con un espíritu crítico atento al momento histórico en que la desarrolla, pero definiéndola de forma vaga e inspirándose, siempre que le es posible, en el pasado, sobre el que hace una reflexión erudita y académica, de forma que su concepción sobre la teoría arquitectónica le conduce a plantear propuestas, que se mueven entre la lectura de las intenciones en obras concretas y la formulación de principios generales sobre la naturaleza de la arquitectura objeto de estudio.

Intentar entender la obra de Rafael Moneo nos exige un esfuerzo, que no nos asegura el éxito de la interpretación que podamos hacer de su obra, pero sin aspirar a ello nos permitimos hacer algunas observaciones sobre su obra, la primera de las cuales es afirmar, (con el tiempo va quedando cada vez más claro), que el proyecto del Museo de Arte Romano de Mérida (1980-86) fue la obra clave de su trayectoria inicial y también para la arquitectura española de los años ochenta del siglo pasado, consolidando la reputación internacional del autor, pues es una obra que evoca el pasado y es expresión de su contexto, lo que se conjuga en una obra que es única y que ha sabido soportar magníficamente el paso del tiempo.

La segunda de estas observaciones es afirmar, que su obra, en todo momento magistral, siempre ha evolucionado, aunque a finales de los años ochenta hayan aparecidos resultados desiguales, como es el caso de los proyectos la Ampliación de la Estación de Atocha en Madrid (1984) y el Aeropuerto de San Pablo en Sevilla (1987), en los que se aprecia una cierta fatiga estética y se observa que se encuentra atrapado por soluciones repetitivas de iluminación cenital, lo que resuelven en los proyectos posteriores de edificaciones más pequeñas como es el Museo de la Fundación Miró de Palma de Mallorca (1987), en el que encontramos sutiles respuestas acertadas a las topografías del emplazamiento y a los distintos espacios que lo conforman, lo que le confiere una enorme carga de significados con posibles influencias de las arquitecturas de Frank Ghery o Alvaro Siza.

La tercera de estas observaciones nos lleva a afirmar que su obra se caracteriza porque cada uno de sus edificios representa una respuesta singular a los problemas que le presenta cada proyecto, y suele evitar cualquier insinuación que pueda hacer pensar la utilización de un lenguaje arquitectónico repetitivo, con independencia de que en sus obras a veces puedan observarse ideas experimentales, pero evolucionadas, con las que utiliza elementos arquitectónicos recurrentes en lugares diversos. Éste es el caso de los Museos de Arte Moderno de Esto-

colmo y el Museo de Bellas Artes de Houston, lo que también hace con los esquemas organizativos, como sucede en los proyectos del Auditorio de Música de Barcelona, del Centro de Congresos Kursaal de San Sebastián y de la Catedral de los Ángeles, de forma que en todos ellos, en los procesos de diseño, se puede observar una cierta oscilación, hacia delante y hacia atrás, encontrándose una serie de respuestas complejas, rechazando los planteamientos minimalistas de diseño, pues cree que pueden simplificar en exceso los problemas, lo que constituye un método de trabajo.

Y, por último, y en cuarto lugar, queremos observar, que cuando plantea las ideas básicas de un proyecto, lo hace a partir de una institución fundamental acerca del significado del edificio, del emplazamiento y de algún rasgo específico, a partir de los que genere una imagen, que será determinante en la configuración global del mismo, y de esta forma podemos ver como en el proyecto del Ayuntamiento de Murcia, la idea impulsora es una fachada perforada que dialoga con el espacio urbano colindante y con los movimientos existentes en el mismo, llega a conformar una especie de retablo o escenario teatral, que surge en parte de los recuerdos de las fachadas en ruina de los teatros romanos con sus columnas superpuestas, lo que es consecuencia de la búsqueda de establecer vínculos entre edificios de distintos períodos históricos, que en su imaginación llega a fundir de forma misteriosa.

En general, puede ser que a Rafael Moneo no le guste la idea de tener un estilo personal de forma consciente, pero no cabe duda de que posee unas estructuras de pensamiento profundamente arraigadas, que son la base de su personalidad creativa, lo que influye en su manera de transformar los ejemplos del pasado como una forma de presentar nuevas ideas, de forma que todos y cada uno de sus diseños incorporan ciertas prioridades, o rasgos, que se siente obligado a respetar, como es el caso del proyecto del Kursaal de San Sebastián, en el que eran intocables los cubos inclinados de vidrio, o en el caso del proyecto del Ayuntamiento de Murcia, en el que la idea dominante es la fachada pantalla, así como la relación con los edificios existentes en la plaza, con la Catedral y el Palacio del Cardenal Belluga.

De forma general, podemos decir que Rafael Moneo, cuando elabora la forma de un proyecto, siempre se interesa por lo que se puede percibir, o no percibir, desde cada punto de vista, para lo que elabora maquetas a distinta escala, que tiene un papel fundamental en el proceso creativo de sus proyectos, lo que utiliza unas veces para analizar las relaciones con los espacios exteriores y otras veces poder definir con precisión los espacios exteriores y otras veces poder definir con precisión los espacios interiores, los reflejos de la luz, así como los diferentes ángulos compositivos y texturas de los materiales, lo que lleva a sus últimas consecuencias en el proyecto de la Catedral de los Ángeles, una de sus más importantes obras arquitectónicas.

En muchos casos, los edificios de Rafael Moneo incluyen intenciones complejas, a veces incluso ideas contradictorias, en las que la «fracturación formal» ha sido un instrumento muy utilizado, de forma tal que esta idea puede ser entendida como una forma enteramente pura y cerrada, como una parte de una configuración mayor, pues una pieza rota o quebrada puede transmitir un mayor equilibrio en sí misma y en relación a las formas adyacentes. De esta forma se acerca a la concepción del constructivismo arquitectónico, pero de una forma más intuitiva a la que practica Frank Ghery, al articular las partes y los espacios interiores de una forma escultórica, o también a la que practica Alvaro Siza, del que observa el modo cubista de tratar el espacio, lo que se percibe de forma abierta y con gran atención a todo lo que es novedoso, relevante y convincente.

En este sentido, queremos resaltar que Rafael Moneo se sitúa frente a quienes reducen la arquitectura a una colección de elegantes artilugios

tecnológicos y a los que consideran que la forma es algo que carece de sentido en un momento en que todo es instantáneo y fluctuante, lo que critica desde sus actividades como profesor y como escritor, desde el contacto con los jóvenes más o menos radicales, hasta en sus exposiciones en conferencias, desentrañando las creencias y las influencias que contribuyen a formar el lenguaje arquitectónico. Desvela a los estudiantes los procesos del pensamiento arquitectónico a nivel mucho más profundo que el de las imágenes y las modas pasajeras, indagando en lo que considera más relevante del pasado reciente.

Los cambios de apariencia y de énfasis en la obra arquitectónica de Rafael Moneo pueden ser interpretados como éxitos o fracasos, pero en todos los casos están determinados por el uso de los valores, que constituye su marco de referencia, a partir del que prefiere pensar en los edificios como transformaciones de lo existente y como añadidos de la ciudad y el paisaje en constante renovación, aunque nunca pierde la idea del lugar, de su topografía, de las huellas de su historia y de su estado actual. Siempre desde la consideración de que cada nuevo edificio está condenado a destruir algo, aunque cree una nueva ocupación del lugar, quizás más idónea, pero al hacerlo intenta poner de manifiesto parte de las fuerzas latentes y a veces contradictorias, que se ponen en juego al proyectar, hasta el punto de que pueden llegar incluso a tensar el espacio por la incorporación de la solución aportada.

En general, Rafael Moneo, a través de su propia arquitectura, se encarga de conciliar todos los conocimientos que posee de la cultura contemporánea y de las enseñanzas extraídas de la arquitectura del pasado. Esto hace que sea uno de los arquitectos más auto-reflexivos del panorama de la arquitectura actual, lo que contribuye a dar a su obra un carácter especial, aunque a veces también dificulta la libertad de su creación. De esta forma, se enfrenta al misterio de la arquitectura misma, en la que se puede intentar descodificar o incluso desvelar sus intenciones. Pero esto no dejará de ser un ejercicio más o menos intelectual, pues finalmente en su obra, como sucede en general con todas las obras arquitectónicas, cualquier edificio se separa de su creador y a lo largo del tiempo, de forma insospechada, pasa a desvelar a otros algo de su misterio y de la naturaleza de su arquitectura, que, en principio, no se había planteado, ni era el objetivo propuesto por su creador. •

LA ÚLTIMA DÉCADA DE MARIO TORELLI (ROMA, 1937 - PALERMO, 2020)

Pedro Rodríguez Oliva

«ai tempi del coronavirus» ... e nel regime di «lock down» ... mi ha tenuto lontano da una parte importante della mia biblioteca, non conservata in casa, ma in uno studio separato, che dal 10 marzo 2020 un «Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri» ha reso inaccessibile».

MARIO TORELLI, MAYO 2020

Como de inmediato se informó de tan triste noticia a través de la página web de nuestra Academia, en la mañana del pasado día 15 de septiembre ha fallecido en Palermo a los 83 años de edad el Profesor Mario Torelli, nuestro académico correspondiente en la ciudad italiana de Perugia[1]. Nacido en Roma en 1937, en mi contestación a su discurso de ingreso en nuestra Academia el día 31 de mayo de 2018[2], enumeré, aunque con extrema brevedad, sus fecundas vivencias como investigador y profesor universitario y sus principales aportaciones a campos muy variados de la Arqueología Clásica[3]. Su muerte ha producido un hondo pesar en la comunidad científica y así lo han expresado —con multitud de mensajes en la red y en diarios impresos o digitales— miembros de muchas universidades y centros de investigación tanto en Italia como en otros lugares del mundo. En la dolorosa hora de su despedida centraré mis recuerdos y comentarios sobre todo en su última década, en la que, después de una intensa vida de docente universitario y de haber realizado importantes descubrimientos arqueológicos (recordemos los muy importantes de Gravisca, el puerto de la Tarquinia etrusca[4]) se había jubilado en 2010 de su cátedra de Arqueología e Historia del Arte Griego y Romano en la universidad de Perugia (a la que se incorporó en 1975) habiendo ejercido antes similares tareas docentes —incluida la de Arqueología Cristiana— como profesor agregado en la Universidad de Cagliari (1969-1975). Sin duda, es una pérdida irreparable para la Arqueología Clásica el fallecimiento de este gran investigador del máximo prestigio internacional que en la Universidad de Roma tuvo maestros como Ranuccio Bianchi Bandinelli, Angelo Brelich, Massimo Pallottino, Attilio Degrassi... cuyas enseñanzas tanto le sirvieron para las diversas líneas de investigación que desarrolló a lo largo de su fecunda vida de investigador. Torelli fue, de igual modo, un eficaz gestor en su Universidad de Perugia dirigiendo el Istituto di Archeologia (1976-1987), el Istituto di Studi Comparati sulle Società Antiche (1994-1997, 1999-2010) y el Centro di Eccellenza per la Diagnostica dei Beni Culturali (2001-2004), como lo fue también en sus muchos proyectos de investigación y en sus numerosas excavaciones arqueológicas[5]. Debemos recordar que fue miembro del Institute for Advanced Study de Princeton, New Jersey (1982) y del Getty Center for the History of Art and the Humanities de Los Angeles (1990-1991), que impartió docencia en la Scuola Archeologica Italiana de Atenas (2001-2003) y que fue profesor visitante en varias universidades americanas y europeas como las de Boulder en Colorado (1974), Ann Arbor, Michigan (1978), Irvine, California (1979), en la Ecole Normale Superieure de Paris (1984), en la Université de Paris I-Sorbonne (1985), en el Collège de France (1986), en las universidades de Alberta, Canadá (1986), Oxford (1988) y Bristol (1993) y que, tras su jubilación, estuvo como profesor contratado en la Università della Calabria (2010) y que, todavía a comienzos de 2020, actuó como docente en Nápoles en el área de Archeologia e culture del Mediterraneo Antico en la Scuola Superiore Meridionale adscrita a la Università Federico II.

PORTADA DEL CATÁLOGO Y DETALLE DE LA EXPOSICIÓN *POMPEI 79 D.C.* CELEBRADA EN EL COLISEO DE ROMA Y COMISARIADA POR MARIO TORELLI

No pudo ver terminada la gran exposición que, en los últimos meses, venía organizando en calidad de comisario con dos de sus antiguos discípulos: Alfonsina Russo, directora del parque arqueológico del Coliseo romano, y Massimo Osanna, responsable entonces del parque arqueológico de Pompeya antes de su paso a ocupar la actual Dirección general de los Museos del Ministerio de Cultura de Italia. Con esa exposición, titulada *Pompei 79 d.C. Una storia romana*, pretendía explicar, a través de un centenar de obras, cómo era vista Roma desde Pompeya y, viceversa, cómo lo era Pompeya desde Roma. Dividida en tres grandes apartados («la fase dell'alleanza, la fase della colonia romana e il declino e la fine»), con la organización de esos dos parques arqueológicos y la colaboración del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, habría de celebrarse primero en Roma, en el Coliseo, y posteriormente en Nápoles. Su inauguración, prevista para los primeros días de noviembre, hubo de retrasarse a consecuencia de las adversas circunstancias derivadas de la pandemia Covid y ahora estará abierta en el Coliseo entre el 9 de febrero y el 9 de mayo de 2021. El catálogo de esa exposición[6], al cuidado de Mario Torelli que, además, es autor de cinco de sus capítulos[7], ha sido publicado por la editorial Electa (Roma 2020) y se abre con un sentido reconocimiento de A. Russo y M. Osanna al profesor recientemente desaparecido[8].

En esta triste hora de la despedida a un intelectual de tan gran prestigio internacional, cabe recordar que fue miembro de la Academia Europaea, directivo del Istituto Nazionale di Studi Etruschi e Italici, socio nazionale de la Accademia delle Scienze de Turín, miembro correspondiente del Deutsches Archäologisches Institut de Berlín, miembro honorario de la British School de Roma y del American Institute of Archaeology, socio académico dei Sepolti de Volterra, académico de honor de la Accademia Pietro Vannucci de Perugia y miembro de la Accademia Nazionale dei Lincei. La relación de Torelli con la Arqueología española ha sido muy intensa. A lo largo de los años había mantenido contactos científicos con algunos colegas a través de la Escuela Española de Historia y Arqueología del CSIC de Roma, pero no comenzó a frecuentar directamente los ambientes científicos de España sino hasta bien avanzada la década de los ochenta. La Universidad de Jaén, a través de Arturo Ruíz, estableció ya por entonces unos muy fluidos contactos —que han continuado de modo ininterrumpido a lo largo de los años— con la Università degli Studi di Perugia y en el verano de 1987 Torelli participó en Baeza en la sede 'Antonio Machado' de la Universidad Internacional de Andalucía en un curso sobre *Nuevas perspectivas en Arqueología*, dirigido por ese profesor y director del Centro Andaluz de Arqueología Ibérica de la UJA[9]. Recuerdo que a mediados de diciembre del año siguiente (coincidiendo uno de los días con la huelga general del 14 D, 1988) compartimos interesantes encuentros en Madrid con Alberto Balil (allí estaba también Sir Ronald Syme; ambos fallecieron un año después) con motivo de unas jornadas sobre historiografía de

la Arqueología y de la Historia antigua que Ricardo Olmos y Javier Arce organizaron en el CSIC[10]. En este congreso internacional Torelli expuso como lección de cierre de las jornadas un lúcido ensayo sobre la Arqueología del período fascista[11]. En octubre de 1989 participó —junto a Filippo Coarelli y otros— en el primer congreso histórico-arqueológico hispano-italiano que organizó el Profesor Uroz en Elche y cuyas actas fueron publicadas como volumen 10/1-2 de los *Dialoghi di Archeologia*[12], una reunión científica entre especialistas españoles e italianos que, con resultados muy fecundos, tuvieron cierta continuidad en años posteriores[13]. Torelli también mantuvo excelentes relaciones con los profesores de investigación del Centro de Estudios Históricos del CSIC, Javier Arce y Ricardo Olmos, antes citados, con quienes compartió actividades en el tiempo en que ambos fueron directores de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, Arce entre los años 1990-1997[14] y Olmos desde 2006 a 2011. Entre septiembre y noviembre de 1997 se celebró en Roma en el Palazzo delle Esposizioni una importante muestra sobre la *Hispania romana* y Mario Torelli escribió uno de los capítulos del catálogo[15]; colaboró bastante con el tan recordado y tempranamente desaparecido Xavier Duprè y con Trinidad Tortosa, entre otras actividades, en los dos cursos de verano (2-13 julio 2001 y 8-19 julio 2002) de *Especialización en Arqueología Clásica* que aquellos organizaron en la Escuela Española de Roma en tiempos en que fue su director Manuel Espadas Burgos. En la primera edición[16], que trató sobre *Roma: topografía y urbanismo de la Urbs*, Torelli desarrolló el tema «Architettura del potere». El segundo curso se dedicó a uno de los temas predilectos en las investigaciones de Torelli: *Tyrsenoi: el mundo de los etruscos*. Cuando en 2010 se cumplieron los cien años de la creación de esta institución española en Roma, Mario Torelli colaboró en el volumen editado por el CSIC para celebrar este acontecimiento[17], y en Barcelona, en la sede catalana del CSIC, intervino junto a Arturo Ruíz en la jornada de trabajo que sobre *España e Italia: el encuentro de dos modelos en la práctica arqueológica de raigambre fascista* que se celebró en noviembre de 2009, igualmente con motivo de esa efeméride. Siempre que se le propuso, colaboró en actividades organizadas por españoles en Italia; una prueba de esta decidida disposición fue su participación en las *Giornate internazionali sulle Identità culturali nel Mediterràneo*, que la profesora de Arqueología de la Universidad Complutense Fabiola Salcedo Garcés organizó durante algunos veranos (2011, 2012, 2014) en la Umbria, en Monte Santa Maria Tiberina, y en cuya segunda edición se homenajeó a José María Luzón. Asimismo, formó parte del consejo asesor de las publicaciones de la *Bibliotheca Italica* de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma y, de igual modo, fue miembro del Consejo de redacción de *Archivo Español de Arqueología*. En junio de 2014 figuró entre los colaboradores del homenaje rendido a Ricardo Olmos en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid[18].

Resultado también de esos contactos con compañeros de centros de investigación y universidades de España fue su asidua presencia en reuniones científicas, congresos y coloquios de los que resultaron publicaciones de gran interés. Recordaré dos de aquellas: la que trató sobre *La ciudad antigua*[19] o la que estudió el fenómeno de la *Romanización en Occidente*[20], asunto que se desarrolló en un curso de verano celebrado en El Escorial en 1992. Evidencia de su amplia relación con la investigación española es el hecho de que en el comité científico de *Ostraka. Rivista di Antichità*, publicación periódica por él fundada en 1991 y de la que ha sido direttore responsabile hasta su último número, el XXVIII publicado en diciembre de 2019[21], figuren un número importante de españoles: C. Gonzalez Román (Universidad de Granada); J. Mangas (Universidad de Madrid); D. Placido (Universidad de Madrid); A. Ruíz (Universidad de Jaén) y J. Uroz Sáez (Universidad de Alicante). Su participación fue usual en los homenajes rendidos a colegas españoles con motivo de su jubilación universitaria, como es el caso de los dedicados a los

catedráticos de Historia Antigua de la Universidad Complutense de Madrid, en 1998 al Profesor José María Blázquez Martínez[22], en 2010 al Profesor Domingo Plácido Suárez[23] y en 2013 al Profesor Julio Mangas Manjarrés[24]. Igualmente, con motivo de su jubilación, el 17 de noviembre de 2015 se homenajeó en el Ateneo de Madrid a José María Luzón, catedrático de Arqueología de la Universidad Complutense y académico de San Fernando. En esa jornada científica, en la que se presentó el libro-homenaje *Navigare necesse est*, uno de los conferenciantes fue Mario Torelli que disertó sobre «L'edificio dell'Agro Moregine di Pompei: una proposta», al tiempo que contribuyó con un artículo en ese libro[25]. Poco después de su fallecimiento, ha visto la luz el trabajo que me dedicó en el libro que con motivo de mi jubilación y pase a la condición de profesor emérito me han ofrecido con tanta generosidad una serie de compañeros y discípulos. Me emociona haber sabido —según me han contado ahora los editores— que cuando le solicitaron su colaboración no dudó en responder de inmediato e, incluso, manifestando su complacencia porque se hubiera contado con él dada la sincera amistad que nos profesábamos. No me resisto a pensar en la posibilidad de que las últimas pruebas de imprenta que Mario Torelli haya corregido sean precisamente esas del extraordinario trabajo que tan generosamente entregó para su publicación en el libro *Satyrica signa*[26].

También mantuvo una relación muy continuada con la Arqueología andaluza, debida sobre todo a sus contactos desde 1987 con los colegas de la Universidad de Jaén; allí colaboró con la *Asociación de amigos de los Iberos*, entidad cultural con la que, en apoyo de la reivindicación de la creación en la ciudad de Jaén de un museo de la cultura ibera, participó en mayo de 1999 en un ciclo de conferencias sobre *La cultura ibérica vista desde Europa* en el que habló sobre «La escultura ibérica y las culturas mediterráneas antiguas íbera y las culturas mediterráneas antiguas». Conocía muy bien los principales yacimientos excavados por los arqueólogos gienenses (Puente Tablas, Cástulo, Baecula...), sitios arqueológicos que, en varias ocasiones desde 2009 a 2018, tuvo el privilegio de visitar acompañado de sus excavadores. En el congreso internacional sobre *Palacios protohistóricos en el Mediterráneo Occidental* (Jaén, 25-27 noviembre 2013) ofreció la conferencia inaugural y el 26 de noviembre de 2013 la Universidad de Jaén, en atención a sus «extraordinarios méritos de carácter académico y científico», le otorgó el doctorado *honoris causa* (también lo era desde 2009 de la Universidad de Tübingen) que, por unanimidad, el claustro universitario le había concedido en el mes de mayo del año anterior. En la brillante ceremonia le apadrinó el catedrático Arturo Ruiz Rodríguez y en su *lectio magistralis*, Torelli manifestó con rotunda afirmación su idea de que la Arqueología debe ser considerada como una ciencia histórica plenamente global, mencionando en este sentido algunas de sus experiencias personales en su largo recorrido en la investigación de esta materia.

MARIO TORELLI, ENTRE EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE JAÉN Y EL PROFESOR ARTURO RUÍZ, RECIBIENDO EL DOCTORADO HONORIS CAUSA DE ESA UNIVERSIDAD

Por «la gran relevancia de sus experimentaciones metodológicas y de sus descubrimientos arqueológicos, por la originalidad de su obra en la que convergen en una sólida visión global la investigación histórico-epigráfica, el análisis iconológico, la evaluación histórico-religiosa y la investigación antropológica, siempre apoyados en una cuidadosa atención a las estructuras económicas y sociales y a los aspectos ideológicos e institucionales de las culturas antiguas», el 8 de septiembre de 2014 se había otorgado a Mario Torelli el *Premio Internazionale Balzan per l'Archeologia*

Classica 2014, uno de los premios de Ciencias Sociales y Humanidades que anualmente otorga esa prestigiosísima Fundación internacional y que en el apartado de Arqueología solo se había concedido en 1982 al etruscólogo Massimo Pallottino, precisamente uno de los maestros de Torelli.

El jurado basó esta concesión en «la naturaleza profundamente innovadora de sus estudios en todos los principales campos de la cultura antigua, desde el griego al etrusco y al romano». La entrega de ese premio la hizo personalmente, el 20 de noviembre de ese año, el presidente de la República italiana, Giorgio Napolitano, en un acto solemne celebrado en el Palacio del Quirinal, en el que Torelli en su breve discurso recordó las lejanas relaciones del Presidente Napolitano con Bianchi-Bandinelli, maestro de Torelli en la Universidad de Roma, y solicitó su intervención para conseguir la salvaguarda de los organismos de protección del patrimonio cultural de Italia.

Sus discípulos Massimo Osanna y Umberto Pappalardo avalaron que se le concediera en Pompeya el premio internacional 'Amedeo Maiuri' en su primera edición, así como la ciudadanía honoraria, distinción que le fue entregada por el alcalde de esa localidad en el salón de plenos del Comune di Pompei en enero de 2016.

Poco después, en el mes de mayo, la cercana localidad de Nocera Inferiore le nombró, igualmente, hijo adoptivo por su meritoria labor investigadora sobre este territorio y por su apoyo a las iniciativas de la creación del parque arqueológico de Pompeya y las dos Nuceras. Ese mismo 2016, en el mes de octubre, se desplazó hasta nuestra ciudad (visitando también Antequera y Ronda) y a Sevilla en cuyas universidades pronunció sendas conferencias. En la Facultad de Filosofía y Letras de la de Málaga disertó el 18 de octubre sobre «Il santuario di Inuus al Fosso dell' Incastro (Ardea)» , y en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, invitado por la Profesora Pilar León y por el Profesor José Beltrán, impartió el día 20 de ese mes la conferencia «El programa iconográfico del Arco de Trajano en Benevento»[27]. Unos meses después, en marzo de 2017, tuvimos ocasión de nuevo de saludar en Málaga al matrimonio Torelli con motivo de un viaje a Jaén donde el día 21 inauguró un curso organizado por la cátedra 'Manuel de Góngora' del Instituto de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad con la conferencia «I sepolcri a schola di Pompei. Evergetismo e riconoscenza publica».

Fue todo un privilegio acompañarle la tarde del 28 de junio de 2017 en el Auditorium del Parco Archeologico di Pompei (Pompeya, Nápoles) en el acto académico celebrado en su honor (homenaje totalmente inesperado para él) que se hizo coincidir con la interesantísima conferencia que en ese lugar ofreció sobre la terminología de los diversos tipos de edificios de culto imperial. En ese homenaje, que se le tributaba con motivo de su ochenta cumpleaños, se le hizo entrega del volumen *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli* con contribuciones en su honor de un buen número de compañeros y discípulos, muchos allí presentes[28]. Los participantes en esta jornada tuvimos, además, el privilegio de asistir con el homenajeado a la inauguración de la iluminación nocturna del conjunto arqueológico de Pompeya. Era esta la segunda vez que a Mario Torelli se le ofrecía un homenaje de estas características, ya que cuando cumplió los setenta años se le rindieron dos, uno el 20 de junio de 2007 en Cagliari[29], de cuya Universidad, como antes señalamos, había sido profesor en los primeros años de su carrera académica, y el segundo —al igual que en esta de Pompeya— lo fue con la edición de un libro titulado *Le Perle e il filo* en el que participaron un buen número de discípulos y colegas[30].

En esta Real Academia recordamos con gran satisfacción que la tarde del 31 de mayo de 2018 Mario Torelli tomó posesión como académico correspondiente en Perugia de nuestra corporación en un acto público que celebramos en el Salón de Actos del Museo de Málaga, en el que pronunció su discurso de ingreso sobre «La Tumba del Guerrero del Museo de Málaga»[31] y cuya *laudatio* corrió a cargo del autor de

EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA ITALIANA, GIORGIO NAPOLITANO, HACE ENTREGA A MARIO TORELLI DEL PREMIO BALZAN 2014

MARIO TORELLI JUNTO A SUS DISCÍPULOS OSANNA Y PAPPALARDO RECIBIENDO EN POMPEYA EL PREMIO INTERNACIONAL 'AMEDEO MAIURI'

PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, MARIO TORELLI Y LA PROFESORA CONCETTA MASSERIA, SU ESPOSA, CONFERENCIANTES EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DISCÍPULOS Y COMPAÑEROS DE MARIO TORELLI TRAS EL HOMENAJE QUE LE OFRECIERON EN EL AUDITORIUM DEL PARQUE ARQUEOLÓGICO DE POMPEYA CON MOTIVO DE SU OCHENTA CUMPLEAÑOS

MARIO TORELLI RECIBE DE MANOS DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA DE SAN TELMO EL DIPLOMA Y LA INSIGNIA QUE LE ACREDITA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN LA CIUDAD ITALIANA DE PERUGIA

LOS ACADÉMICOS DE LA REAL ACADEMIA DE SAN TELMO JUNTO AL NUEVO CORRESPONDIENTE MARIO TORELLI EL DÍA DE SU TOMA DE POSESIÓN EN EL PALACIO DE LA ADUANA

esta nota necrológica. La última intervención pública de Mario Torelli a la que personalmente asistí fue el 7 de junio de 2018, donde en el salón de actos del Museo Íbero de Jaén habló sobre «Ideologia del potere e imaginario della morte dei principes etruschi», conferencia con la que se inauguraba el congreso internacional *El reflejo del poder en la muerte. La Cámara Sepulcral de Toya (1918-2018) (Jaén-Peal de Becerro 7-9 junio 2018*). En ese año aparecieron trabajos importantes suyos[32].

Sus publicaciones de Arqueología Clásica —de temática muy diversa y de hondo y novedoso contenido— han sido tan numerosas que su cantidad no deja de sorprender. Ya en 2011, en su obra en dos volúmenes *ΣEMAINEIN. SIGNIFICARE,* que recoge una selección de algunos de los trabajos que había publicado entre 1987 y 2010, se incluyó un elenco de su muy numerosa bibliografía[33], de la que en la primera parte de ese libro se seleccionaba un conjunto referido a la semántica de la arquitectura y la urbanística clásicas y, en la segunda, al mensaje característico del lenguaje figurativo griego, etrusco y romano. En la introducción recordaba Torelli que todos esos textos correspondían a su actividad investigadora de los últimos veinte-veinticinco años, dos décadas en las que había sufrido importantes desencantos («anni di 'desencanto' così malvissuti»), eran publicaciones de «monumentos y contextos arqueológicos grandes y pequeños» sobre los que había logrado desarrollar una investigación cuya temática, a pesar del tiempo transcurrido, aún le seguía «atrayendo irresistiblemente». En la relación de sus publicaciones que acompaña a su ficha como miembro de la *Accademia* Nazionale *dei Lincei* (Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche) se contabilizan, solo para el período entre 1961 y 2012, 26 libros[34], 6 catálogos de exposiciones a su cargo y otras 435 publicaciones (unas pocas en colaboración) entre capítulos de libros, artículos de revistas, ponencias y comunicaciones a congresos, voces en diccionarios... A ese número amplísimo hay que sumarle los trabajos aparecidos entre esa última fecha y el año actual. De las investigaciones derivadas de las ayudas del Premio Balzan, de inmediato publicó con Elisa Marroni un libro sobre el simbolismo del lenguaje figurado de los famosos *pinakes* cerámicos de la primera mitad del siglo V a.C. del santuario extraurbano de Persefone en la colonia griega de Locri Epizefiri en la actual provincia de Reggio Calabria[35] y de otras investigaciones asociadas a este premio, dentro del proyecto *Santuarios antiguos de la zona de Etruria y Lacio: Interferencia religiosa y cultura*l se desarrollaron otros trabajos en colaboración con los profesores Fausto Zevi (Roma) y Lucio Fiorini (Perugia) y con un numeroso grupo de investigadores (Elisa Marroni, Sofia Cerrone, Ilaria Manzini, Andrea Di Miceli, Lucio Fiorini, Diego Ronchi, Fabrizio Santi, Luca Pulcinelli, Anna Maria Sgubini Moretti, Gilda Benedettini y Andrea Carini) de los que han resultado diversas publicaciones importantes, algunas en colaboración con Mario Torelli[36]. Una parte de sus artículos de los últimos años se han reproducido en los tres volúmenes *Opuscula graeca*, *Opuscula etrusca* y *Opuscula romana* publicados en la colección Mousai (núms. 15, 16 y 17) del Laboratorio di Archeologia e Storia delle Arti publicados por Edizioni ETS de Pisa en 2019[37]. En ellos se recogen sus escritos aparecidos desde el momento de su jubilación en 2010 y hasta 2018 y nos muestran al Torelli de su fecunda madurez, con ensayos magistrales referidos a la historia, a la ideología, al simbolismo de las prácticas religiosas y a variados aspectos de la cultura artística de griegos, etruscos y romanos, temas que, es bien conocido, abordaba con una muy especial genialidad producto de su amplísima formación. Sus principales libros, de los que no faltan algunos traducidos al castellano, completos[38] o capítulos de otros[39], seguirán siendo una referencia durante muchos años para quien quiera abordar cualquier tema del mundo griego de Occidente, aspectos del mundo etrusco e itálico y los asuntos —aún los más incógnitos— de la arqueología y de la expresión artística romana.

A comienzos del año 2019, estando en Sicilia, había tenido un serio problema de salud lo que a su vuelta a Perugia le obligó a una larga y lenta recuperación. Aún en esa situación delicada, a lo largo de su convalecencia escribió un nuevo y genial libro (el cuarto de ese año) sobre la familia tarquiniense de los Spurinas[40], tema que ya había investigado cuatro décadas atrás cuando al leer el fragmento de una inscripción latina que se guardaba en los almacenes del museo de Tarquinia, se dio cuenta de que el texto encajaba con otros fragmentos aparecidos durante las excavaciones de los años 30 en el templo etrusco conocido como Ara della Regina. El nuevo fragmento le permitió hacer una reconstrucción magistral (recordemos que había aprendido epigrafía latina con el gran Attilio Degrassi) de la prosografía de tres miembros de la familia tarquiniense de los Spurinas (latinizado como Spurinnae), famosos durante los siglos V y IV a.C. por sus gloriosas hazañas militares que les hicieron recibir en su ciudad el honor del triunfo y a los que un descendiente, quizá Vestricio Spurinna, siglos después, ya en época imperial, se encargó de erigir tres estatuas con sus correspondientes *elogia* a los que precisamente pertenecían los fragmentos de esas inscripciones procedentes del Ara della Regina. Torelli dedicó a este asunto un excepcional libro editado en 1975[41] y que, por la importancia de lo que en él publicaba, despertó enorme interés en los ambientes científicos[42]. Los personajes identificados por Torelli eran, Velthur Spurinna, hijo de Lars, que en dos ocasiones había sido magistrado (*zilath*, *praetor*) en Tarquinia y que transportó por mar un ejército hasta Sicilia participando como aliados de Atenas en la guerra contra Siracusa del 415/414 a.C. y en la que el contingente militar de tarquinienses, al decir de Tucídides, obtuvo la victoria. El segundo personaje, también llamado Velthur, continuó las glorias del anterior, su padre, aunque lo fragmentario del texto conservado no permitió saber cuáles fueron con exactitud sus hazañas guerreras. Del tercero, Aulus Spurinna, sobrino del primer Velthur, y que desarrolló sus actividades hacia mediados del siglo IV a.C., su *elogium* indicaba que por tres veces ejerció la primera magistratura local, que guerreó contra Cerveteri, que intervino en asuntos de Arezzo, después de la revuelta de esclavos que aquella ciudad sufrió, y que luchó contra los romanos a los que arrebató (*c.* 358-351 a.C.) el territorio etrusco que Roma había ocupado en la orilla derecha del Tíber. En este libro de 2019, Mario Torelli ofrece la gran novedad de considerar que la presencia de estas estatuas de triunfadores militares en un templo invalida la hipótesis mantenida hasta ese momento de que el Ara della Regina de Tarquinia fue un templo dedicado a Hercles (versión etrusca del Herakles griego). Haciendo una relectura de los *Fasti* del colegio de los harúspices LX, que allí tenía su sede, y con el resultado de su análisis de la inscripción dedicada a M. Tarquitius Priscus *haruspex* del emperador Tiberio y famoso tratadista sobre la *haruspicina*[43], reconoce como deidad titular del culto en aquél templo a Tinia (el Júpiter etrusco) y dada, además, la analogía funcional de este edificio con el Capitolino de Roma, supone que, como aquél, el de Tarquinia albergaría a la tríada de Júpiter, Juno y Minerva. El famoso relieve frontonal en terracota de los caballos alados de hacia 380 a.C. allí aparecido, correspondería a una suntuosa renovación del tiempo del segundo Velthur, al que Torelli ve como el político que encabezaría el «renacimiento» de aquella ciudad-estado. También, como muy importante novedad, relaciona a esta familia con la conocida Tumba del Orco, que no sería el sepulcro familiar de los Murinas, como se ha venido creyendo, sino de estos Spurinas. La parte del hipogeo de la primera mitad del siglo IV a.C. sería la correspondiente a la tumba de los Velthur, y los Murinas, familia de muy poca importancia en el siglo IV, sólo se harían cargo del sepulcro cuando los antiguos propietarios lo abandonaron, quizá porque también se fueron de la ciudad, y ello serviría para explicar la razón de que se borraran muchas imágenes de los primeros propietarios de la tumba, sobre cuyas pinturas, además, traza Torelli unas geniales

PORTADAS DE LOS ÚLTIMOS LIBROS PUBLICADOS POR MARIO TORELLI

interpretaciones derivadas de los temas de las escenas pintadas y de los textos escritos que las acompañan.

Siguió poniendo su característica ilusión en sus investigaciones, que no abandonó pese a las adversas circunstancias de sus intermitentes problemas de salud. A mediados de año me escribía quejándose de sus crisis y acabando ese 2019 me indicaba con admirable resignación que «come ha detto Galileo Galilei, *motus in fine velocior*...» En 2020 siguieron apareciendo importantes publicaciones suyas[44]. Para el 25 y 26 de marzo de 2020 estaba prevista la celebración en Madrid de unas jornadas que le dedicaban Domingo Plácido y Fabiola Salcedo en la Universidad Complutense y José María Luzón en la Academia de Bellas de San Fernando. En la Universidad se pensaba en que impartiera una conferencia de clausura del máster de Arqueología del Mediterráneo y del programa anual de Doctorado y en la Academia en su participación en un acto presencial (con las limitaciones impuestas por la normativa anti-Covid) y con conexión en streaming en el que se establecería un diálogo sobre temas de la especialidad entre el Profesor y los colegas que estuviéramos presentes en el mismo. Desgraciadamente, a finales de enero Mario Torelli comunicó muy apenado —porque le hacía verdadera ilusión viajar a Madrid— que por prescripción médica no podía hacer ese viaje a España. De modo telemático, puesto que estábamos en pleno confinamiento por la pandemia de Covid, ofreció dos breves aunque muy brillantes disertaciones —en las que mostró la misma lucidez y extraordinaria memoria de siempre— que organizó el Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria dentro de la serie «Voci per il Museo»; la primera, se celebró el 6 de mayo y Torelli de-

sarrolló una interpretación muy sugestiva y novedosa de los relieves que decoran el espléndido sarcófago del Sperandio (c. 500 a.C.) de la homónima necrópolis etrusca de Perugia y conservado en el Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria; en la siguiente, del 27 del mismo mes, habló sobre el hipogeo perugino de los Volumnii del Antiquarium del Palazzone, ofreciendo una serie de muy interesantes consideraciones sobre el probable motivo por el que Arnth, propietario del sepulcro, no fue enterrado allí. Siguió preocupándose de sus amigos españoles y a comienzos de la temporada estival llamó alarmado ante las preocupantes noticias que le llegaban de los efectos de la pandemia en nuestro país. Pese a todos esos problemas de salud siguió escribiendo y uno de esos trabajos es el ya citado con el que me honró en *Satyrica Signa* y, especialmente, debemos mencionar el libro de verdadera excelencia aparecido ya postumámente en el número 4 de *Argonautica*, la colección de estudios del Parco Archeologico di Paestum e Velia[45] en el que desarrolla, con la capacidad de síntesis que caracterizan sus obras, los resultados de las excavaciones de 1982-1985 con J. G. Pedley y otros participantes de la Universidad de Michigan (USA) en el santuario extraurbano de Afrodita en Paestum/Poseidonia[46]. En la introducción, describe las dificultades que tuvo que superar no solo por su estado de salud sino también por las normas impuestas por las autoridades debido a la pandemia que le impedían acceder incluso a su propia biblioteca y manifestaba cuanto agradecimiento debía a quienes le ayudaron para poder consultar determinadas fuentes bibliográficas. Por su parte, Gabriel Zuchtriegel describe el insistente deseo de Torelli de ver el libro terminado y, aunque lo llegó a conocer en pruebas, la realidad es que no alcanzó a verlo impreso por su repentino fallecimiento. Ese libro sobre el santuario extraurbano localizado en el sitio de Santa Venera se presentó en un homenaje *in memoriam* tributado a Torelli en modo on-line en el Parque Arqueológico de Paestum la tarde del 14 de diciembre de 2020. El acto fue coordinado por el director del conjunto arqueológico, Zuchtriegel, y en el mismo intervinieron, alabando la calidad del libro y recordando los valores humanos y científicos del profesor desaparecido, Massimo Osanna, su discípulo y entonces aún director general de la Soprintendenza de Pompeya, la Dott. ssa Francesca Spatafora, de la Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali de Palermo, John G. Pendley, profesor en Michigan (USA) y presidente del Archaeological Institute of America, Nicola Terrenato, profesor de Arqueología clásica en Ann Arbor (Michigan, USA), Salvatore Settis, el arqueólogo e historiador del arte que fue durante años director del Getty Center for the History of Art and the Humanities de Los Angeles (USA), Piero Boitani, el profesor de Literatura Comparada y Premio Balzan 2016, Tonio Hölscher, profesor de Arqueología Clásica en Heidelberg, y el etruscólogo Stefano Bruni de la Universidad de Ferrara. Como intervención de clausura, la Profesora Concetta Masseria, viuda de Mario Torelli, ofreció una emocionada y muy documentada intervención en la que agradeció a cada uno de los participantes sus emotivos recuerdos de Mario Torelli e hizo notar la consideración que a todos ellos les tuvo el ilustre profesor. En el libro, Torelli realiza un *excursus* sobre las relaciones de las metrópolis griegas con sus colonias de la Magna Grecia, así como sobre los procesos de contacto de esos colonos con las gentes itálicas y la posterior integración de aquellas antiguas *poleis* de la Lucania en el mundo romano[47]. Describe con todo detalle los espacios del edificio templar de Afrodita Urania (la Venus Iovia de los romanos) y el complejo ritual que en cada uno de aquellos se desarrollaban, refiriendo con un lúcido análisis el tipo de esculturas y otros materiales necesarios para los diversos ritos, incluido el de iniciación femenina y la prostitución sagrada; además, en un muy original enfoque antropológico, aborda la función funeraria del culto de esta diosa en el mundo clásico, que no es más que una de las versiones de la gran diosa madre que en diversos sitios mediterráneos se manifiesta con matices y reflejos distintos.

Y es que, en sus investigaciones, a veces de resultados espectaculares, Mario Torelli había usado siempre un método de trabajo histórico de excelencia que le permitía explicar muchos aspectos complejos de los monumentos arqueológicos a base de textos literarios greco-romanos, una literatura clásica que conocía a fondo y que manejaba con una soltura y memoria extraordinarias. El mejor ejemplo de los felices resultados de este modo de trabajo de Torelli fue el descubrimiento que hizo en 1965 del *auguraculum* de Banzi en la Basilicata. Cuando colectaba las inscripciones de esa zona del sur de Italia para la continuación de los correspondientes volúmenes del *CIL*, conoció en aquella localidad unos cortos fustes que habían aparecido de modo casual en la Piazza Gianturco, en torno al sitio donde estuvo el foro de la romana Bantia, cada uno de los cuales llevaba inscrito en su cara superior un breve epígrafe en una sola línea con nombres abreviados (CAEN, FLVS, SOLEI, SINAV...); de inmediato se dio cuenta de que eran algunos de los cipos que debían enmarcar el espacio sacro, y orientado según los puntos cardinales, en el que los *harúspices* interpelaban a las deidades mediante la observación del vuelo de las aves. No se conocían otros ejemplos conservados de este tipo de templo al aire libre, pero, gracias a su buen conocimiento de los autores latinos, localizó en el *De verborum significatione* de Festo unas referencias que le permitieron averiguar que faltaban los cipos de uno de los lados; a este propósito hizo una excavación en el lugar y, efectivamente, encontró aquellos cipos escritos que completaban ese lateral del *auguraculum* del *arx* de la ciudad romana. La excavación permitió datar este monumento entre el 75-50 a.C., así como la localización de dos pedestales que debían ser el lugar desde donde los sacerdotes realizaban esas prácticas de la ornitomancia[48]. Por la repercusión que el descubrimiento tuvo, la ciudad de Banzi otorgó a Mario Torelli en 2006 su ciudadanía honoraria, como igualmente le concedieron igual condición de hijo adoptivo Cortona (2007) y, como antes indicamos, Pompeya. En todos esos lugares de Italia

MARIO TORELLI A COMIENZOS DEL VERANO DEL AÑO 2000 ENVIANDO UN SALUDO A SUS COLEGAS DE MÁLAGA Y SEVILLA

se le ha recordado con afecto y agradecimiento al conocerse la fatal noticia de su desaparición[49], como lo han hecho, entre otros muchos, las varias ciudades que otorgaron a Torelli alguna distinción: Volterrra («Ombra della Sera», 1990), Chiusi (Canopo d'Oro, 1992), Tarquinia (Premio Cardarelli, 2001), Perugia (Premio Velimna, 2003), Bisceglie (Premio Pompeo Sarnelli, 2004), Giardini Naxos (Premio Teocle, 2012).

Afable y cariñosísimo en sus comunicaciones, por ellas íbamos conociendo que en sus últimos meses atravesaba periódicamente algunos problemas de salud pero que, por fortuna, los superaba y continuaba investigando, escribiendo y corrigiendo pruebas de imprenta de sus últimos trabajos. A comienzos del verano nos llamó preocupado por las noticias alarmantes que le llegaban sobre la pandemia en España e, incluso, mandó una foto de saludo para los amigos de aquí. Iniciándose septiembre, a nuestra vuelta a Málaga, supimos que el matrimonio Torelli dejaba su residencia en Perugia para establecerse definitivamente esos días en Sicilia, lugar de clima benigno en el que desde 2012 solían pasar temporadas en su casa de Scicli-Donnalucata (Ragusa),

el ideal escenario que también eligió Andrea Camilleri para las aventuras policíacas de su serie televisiva sobre el comisario Montalbano. Una profunda sensación de vacío nos invade al recordar la tremenda impresión que nos causó la inesperada noticia, que conocimos la tarde del pasado 15 de septiembre, de que esa mañana Mario Torelli, el gran intelectual sencillo y bondadoso, había fallecido inesperadamente en Palermo. Desde el 17 de septiembre de 2020 descansa en el camposanto de Chiusa Sclafani, la pequeña localidad natal de su esposa en la provincia de Palermo, donde en un paisaje hermosísimo, rodeado de silentes campos donde florecen afamados cerezos, Mario Torelli seguirá vivo en el recuerdo de quienes hemos tenido el privilegio de ser honrados con su amistad.

Si quis piorum manibus locus... placide quiescas (Tac. *Ag.* 46). •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 RODRÍGUEZ OLIVA, P., «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, pp. 86-93.

2 TORELLI, M., *La 'Tumba del Guerrero' del Museo de Málaga*, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 2018.

3 RODRÍGUEZ OLIVA, P., «Contestación al discurso de ingreso del Profesor Dr. Mario Torelli como académico correspondiente en Perugia (Italia) de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga en el acto de su toma de posesión en Málaga el día treinta y uno de mayo de dos mil dieciocho», en Mario TORELLI, *o. c.*, pp. 41-47.

4 Su investigación en el santuario mercantil de Gravisca se inició en 1968 como arqueólogo inspector de la Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale y continuó con sus excavaciones de entre 1969-1979, de las que derivan un importante número de publicaciones. TORELLI, M., «Il santuario greco di Gravisca», *Quaderni della ricerca scientifica* 100, 1978, pp. 395-414; ID., «Tarquinia and its Emporion at Gravisca. A Case in Maritime Trade in the VIth Century B.C.», *Thracia Pontica* III, 1986, pp. 46-53; ID., «Les Adonies de Gravisca. Archéologie d'une fête», en Briquel, D.-Gaultier, F. (eds.), *Les Etrusques, les plus religieux des hommes. Etat de la recherche sur la religion étrusque* (*Actes du Colloque international, 17-19 novembre 1992*), Paris, 1997, pp. 233-291; ID., «Quarant'anni di ricerche a Gravisca», en *Annual Papers on Mediterranean Archaeology. BABesch Supplement* 16, 2010, pp. 42-49.

5 Entre ellas, las principales escavaciones las hizo en: villa de Nerón en Subiaco (1957), ciudad romana de Trebula Mutuesca en Monteleone Sabino (1958-1959), localidades nubias de Sabagura e Ikhmindi (1960), necropolis villanoviana de las Quattro Fontanili de Veyes (1961), santuario etrusco de *Menerva* en Santa Marinella (1964-1966), santuario etrusco de Porta Caere de Veyes (1966-1969), santuario griego de Gravisca, puerto de Tarquinia (1968-1979), santuario de Afrodita-Venus en Santa Venera en Paestum. al que antes nos referimos (1982-1985), santuario de Demeter (1985-1986) y agora de Eraclea (1987-1991).

6 TORELLI, M. (a cura de), *Pompei 79 d.C. Una storia romana*, Roma, Electa, 2000. Con textos de Daniele Alessi, Sara Colantonio, Alessandro D'Alesio, Stefano De Caro, Domenico Esposito, Stella Falzone, Marco Giglio, Pier Giovanni Guzzo, Francesco Marcattili, Eric M. Moormann, Massimo Osanna, Massimiliano Papini, Fabrizio Pesando, Maria Stella Pisapia, Paolo Poccetti, Federica Rinaldi, Michele Stefanile, Mario Torelli y Fausto Zevi. Mario Torelli contaba con la experiencia de haber organizado años atrás con las varias muestras celebradas en diversas localidades de la Toscana con ocasión del «Anno degli Etruschi» (1985), la gran exposición sobre «Gli Etruschi» en el Palazzo Grassi de Venecia (noviembre 2000-julio 2001), la que trató sobre la «Iliada» celebrada en el Colosseo en Roma (2006) o la de los «Etruschi. Le antiche metropoli del Lazio» en el Palazzo delle Esposizioni de Roma (octubre 2008-enero 2009). Igualmente deben recordarse sus trabajos para el diseño del Museo de la Accademia Etrusca y de la Città etrusca y romana de Cortona enytre 1990 y 2007.

7 TORELLI, M.-ZEVI, F., «Luxuria. La cultura e la pratica del lusso a Roma e a Pompei tra II e I secolo a.C.», en *Pompei 79 d.C. Una storia romana*, Roma, 2000, pp. 61-80; TORELLI, M., «Il culto dei morti», *o. c.*, pp. 127-134; ID., «Augustus Pater Patriae. Il culto imperiale a Roma e a Pompei», *o. c.*, pp. 213-218; ID., «L'élite locale: funzione sociale e immagini», *o. c.*, pp. 243-261; ID., «La cultura figurativa «plebea», *o. c.* pp. 272-275.

8 Escriben allí estos dos investigadores: «El riguroso escenario de la exposición se debe a Mario Torelli quien, con gran entusiasmo y pasión sin límites, había aceptado comisariarla con la intención de contribuir con su inmensa cultura a una reinterpretación de las relaciones entre Roma y Pompeya también a la luz de los últimos descubrimientos arqueológicos llevados a cabo en la ciudad vesuviana». *Vid. etiam*. OSANNA, M., «In ricordo di Mario Torelli», *Rivista di Studi Pompeiani*, 31, 2020, pp. 1-2.

9 RUIZ, A., «A propósito de mi amigo Mario Torelli. Reflexiones y recuerdos de un alumno periférico», en *Le Perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni,* Venosa, Osanna Edizioni, 2008, pp. 275-278.

10 OLMOS ROMERA, R.-ARCE MARTÍNEZ, J., *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII- XX). Congreso internacional, Madrid, 13-16 diciembre 1988*, Madrid, CSIC, 1991.

11 TORELLI, M., «Arqueología y fascismo», en Olmos Romera, R.- Arce Martínez, J., *o. c.*, pp. 243-249.

12 TORELLI, M., «Aspetti materiali e ideologici della romanizzazione della Daunia», en Coarelli, F.- Torelli, M.-Uroz, J (eds.), *Primer congreso histórico-arqueológico hispano-italiano. Conquista romana y modos de intervención en la organización urbana y territorial (Elche, 26-29 octubre 1989), Dialoghi di Archeologia*, terza serie, 10/1-2, Roma, ed. Quasar, 1992, pp. 47-64.

13 San Giustino (Perugia), 1991; Toledo, 1993; Murcia, 2006.

14 TORELLI, M., «Reges latini della Preistoria: iconografia, cerimoniale, Ssatuti», en Olmos Romera, R.- Santos Velasco, J. A. (coords.), Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura (Roma 11-13, nov. 1993). Coloquio internacional, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pp. 21-42.

15 TORELLI, M., «Nuevos colonos, nuevas colonias: esbozo de un modelo», en Arce, J.-Ensoli, S.-La Rocca, E. (coords.), Hispania romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio, Roma, Electa, 1997, pp. 99-106.

16 Junto a Dupré y Tortosa, participaron Carandini, Coarelli, Giuliani, Gros, Guidobaldi, Lo Cascio, Panciera, Rodríguez Almeida, Roncalli, Sommella, Torelli, Wallace-Hadrill, Zanker, Zevi, Buranelli, Gallina Zevi, Giuliani, Manacorda, Pisani Sartorio, Reggiani, Sappelli, Sommella Mura, Turchetti, Cipriani, De Caro, Guidobaldi y Varone.

17 TORELLI, M., «Fascismo e archeologia. Creazione e diffusione di un mito attraverso i francobolli», en Olmos, R.-Tortosa, T.-Bellón, J. P. (eds.), *Repensar la Escuela del CSIC en Roma*, Madrid, 2010, 385-405.

18 TORELLI, M., «Per Ricardo Olmos», en Bádenas de la Peña, P.-Cabrera Bonet, P.- Moreno Conde, M.-Ruíz Rodríguez, A.-Sánchez Fernández, C.-Tortosa Rocamora, T. (eds.), Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad, Anejos de Erytheia, Asociación Cultural Hispano-Helénica, Estudios y Textos 7, Madrid, 2014, pp. 33-37.

19 TORELLI, M. (1993): «Arqueología, rito y mito: una lectura arqueológica de los procesos de formación urbana», Revista de Occidente, 143, 1993, pp. 5-26. En el número escribieron también Domingo Plácido, Pierre Lévêque, Fernando Gascó, Jaime Alvar y Julio Mangas.

20 TORELLI, M., «La romanización de Lucania», en Blázquez Martínez, J. M.- Alvar, J. (eds.), La romanización en Occidente, San Sebastián de los Reyes, Edit. Actas, 1996, pp. 69-100.

21 En el número de *Ostraka* de 2019 se publica su último artículo en esta revista: TORELLI, M., «Programmi figurativi della pittura arcaica e classica di Caere. Il contributo della nuova evidenza», *Ostraka. Rivista di antichità*, XXVIII, 2019, pp. 229-248.

22 TORELLI, M., «Hispania: Hanc proculus proconsule optinuit», en Mangas Manjarrés, J.-Alvar, J. (coords.), Homenaje a José María Blázquez, 4, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, pp. 395-406.

23 TORELLI, M., «P. Licinius Priscus Iuventianus e la ricostruzione antonina del «Palaimonion» di Istmia», en Fornis, C.-Gállego, J.-López Barja de Quiroga, P. M.-Valdés, M. (coords.) (2010): *Dialéctica histórica y compromiso social. Homenaje a Domingo Plácido*, 1, Zaragoza, Libros Pórtico, 2010, pp. 555-582.

24 TORELLI, M., «L'urbanistica di Iguvium, la Porta Vehia e le Tavole Iguvine», en Cid López, R. Mª.-García Fernández, E. B. (eds.), *Debita verba: Estudios en homenaje al profesor Julio Mangas Manjarrés*, 1, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2013, pp. 135-152.

25 TORELLI, M., «Il tempio di Ercole, la c. d. schola sul decumano e i Plautii Hateriani di Leptis Magna, en García Sánchez, J., Mañas Romero, I. y Salcedo Garcés, F. (eds.), Navigare necesse est. Estudios en homenaje a José María Luzón Nogué, Madrid, Universidad Complutense, 2015, pp. 257-270.

26 TORELLI, M., «L'approdo, l'acqua, il sole infero: Navigazione e credenze religiose arcaiche etrusche e latine», en Noguera Celdrán, J. M.-López García, I.-Baena del Alcázar, L., *Satyrica signa. Estudios de Arqueología clásica en homenaje al profesor Pedro Rodríguez Oliva*, Granada, Ed. Comares, 2020, pp. 121-142.

27 Conferencia que sirvió de prólogo a los futuros actos con los que se conmemoraría el Año de Adriano (117-2017) y en la que señaló las claras diferencias de la temática civil y militar de cada uno de los relieves de ambas caras (TORELLI, M., «*Ex his castra, ex his tribus replebuntur*: The Marble Panegyric on the Arch of Trajan at Beneventum», *Studies in the History of Art*, 49, 1997, pp. 144-179) y en los que mostró, en analogía con el Panegírico de Plinio, el mensaje político de los beneficios populares de la *institutio alimentaria*.

28 MASSERIA, C.-MARRONI, E. (eds.), *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli*, Pisa, Ed. ETS, 2017. Con la participación de Chiara Basta, Juan P. Bellón

Ruiz, Carmen Rueda Galán, Miguel A. Lechuga Chica, Paolo Bernardini, Daniele Bigi, Paolo Brocato, Nicola Terrenato, Stefano Bruni, Lorenzo Campagna, Andrea Carini, Enrico Caruso, Sofia Cerrone, Mario Cesarano, Oliviero Diliberto, Marco Fabbri, Andrea Fancelli, Lucio Fiorini, Giuseppina Gadaleta, Caterina Greco, Gioacchino Francesco La Torre, Enzo Lippolis, Massimo Osanna, Monica Livadiotti, Giovanni Longobardi, Andrea Mandara, Elisa Marroni, Concetta Masseria, Attilio Mastino, Anna Maria Moretti Sgubini, Salvatore Palumbo, Luca Pinti, Carlo Rescigno, Giorgio Rocco, Pedro Rodríguez Oliva, Giuseppe Roma, Carmela Roscino, Paola Ruggeri, Rosana Pla Orquín, Arturo Ruiz, Manuel Molinos, Francesca Silvestrelli, Mario Solinas, Pier Giorgio Spanu, Francesca Spatafora, Luigi Todisco, Emanuele Tornatore, Stefano Tortorella, Raimondo Zucca y Gabriel Zuchtriegel.

29 ANGIOLILLO, S.-GIUMAN, M.-DORIA, F., *Il vasaio e le sue storie. Giornata di studi sulla ceramica attica in onore di Mario Torelli per i suoi settanta anni, (Cagliari, Cittadella dei Musei, aula verde, 20 giugno 2007), Quaderni di Aristeo* 3, Università degli Studi di Cagliari, Cagliari, Ed. AV, 2007.

30 AA.VV. *Le Perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa, Osanna Edizioni, 2008.Final del formulario Participan en este volumen Simonetta Angiolillo, Sabrina Boldrini, Paolo Braconi, Annamaria Comella, Emmanuele Curti, Marco Fabbri, Lucio Fiorini, Simona Fortunelli, Marco Giumani, Gian Luca Grassigli, Mauro Menichetti, Maurizio Gualtieri, Francesco Marcattili, Concetta Masseria, Attilio Mastino, Massimo Osanna, Giampiero Pianu, Arturo Ruíz, Francesca Silvestrelli y Stefano Tortorella.

31 *Vid. supra* notas 1-3.

32 TORELLI, M., «Introduzione», «Storia del santuario di Castrum Inui e dei suoi culti: Inuus, Indiges, Aeneas» en TORELLI, M.-MARRONI, E. (eds.), *Castrum Inui. Il santuario di Inuus alla foce del Fosso dell'Incastro*, Accademia Nazionale dei Lincei. Monumenti antichi 76, serie misc. 21, Roma, G. Bretschneider, 2018; TORELLI, M., «Un cippo di tipo chiusino da Sarteano con raffigurazione di rituali funerari», *Ostraka*, XXVII, 2018, pp. 121-133; ID., «La nike dell'immortalità. Riflessioni sulle lekythoi attiche a figure rosse di Camarina», *Ostraka*, XXVII, 2018, pp. 135-147; ID., «Le cinque righe di Adam Ziolkowski sulla Venus Troiana», *Ostraka*, XXVII, 2018, pp. 151-157. El segundo de esos artículos lo dedicó «a Paolo Bernardini, discepolo straordinario, *in memoriam. Quod filius patri facere debuerat, pater filio fecit*», su antiguo alumno y profesor de la Università degli Studi di Sassari, estudioso de la Arqueología nurágica, fenicia, púnica y romana de Cerdeña que falleció en junio de 2018.

33 TORELLI, M., □*EMAINEIN. SIGNIFICARE. Scritti vari di ermeneutica archeologica*, I-II, Studia Erudita 17, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012.

34 (https://www.balzan.org/en/prizewinners/mario-torelli/bio-bibliographie-torelli-italian). Varios de sus libros de síntesis han tenido varias ediciones y reediciones y se han traducido a varias lenguas. De entre ellos podrían destacarse: *Il santuario di Hera a Gravisca* (1971), *Elogia tarquiniensia* (1975), *Etruria. Guide archeologiche Laterza* (1980), *Storia degli Etruschi* (1981), *Typology and Structure of Roman Historical Relief* (1982), *Necropoli dell'Italia antica* (1982), *L'arte degli Etruschi* (1985), Storia dell' urbanistica. Il mondo romano (1988 con Pierre Gros), *La società etrusca. L'Età arcaica e l'Età classica* (1987), *Atlante dei siti archeologici della Toscana* (1992), *Studies in the Romanization of Italy* (1995), *Il rango, il rito e l'immagine: alle origini della rappresentazione storica romana* (1997), *Tota Italia: Saggi nella formazione culturale di Italia romana* (1999), *Gli Etruschi* (2001), *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François* (2007), *Dei e artigiani. Archeologia delle colonie greche d'Occidente* (2011).

35 MARRONI, E.-TORELLI, M., *L'Obolo di Persefone Immaginario e ritualità dei pinakes di Locri*, Mousai. Laboratorio di Archeologia e Storia delle Arti 1, Pisa, Edizioni ETS, 2016. ID., «Presentazione», en Marroni, E., *Il culto dei discouri in Italia*, Mousai. Laboratorio di Archeologia e Storia delle Arti 20, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 11-13.

36 TORELLI, M., «Anatomia di un santuario. Alle radici materiali degli scambi religiosi Mediterranei», en Russo Tagliente, A.-Guarnieri, F. (eds.), *Santuari Mediterranei tra Oriente e Occidente. Interazioni e contatti cultural. Atti del Convegno Internazionale Civitavecchia-Roma 2014*), Roma, Scienze e Lettere, 2016, pp. 6-28; FIORINI, L.- TORELLI, M., «L'emporion arcaico di Gravisca e la sua storia», en Govi, E. (ed.), *La città etrusca e il sacro. Santuari e istituzioni politiche. Atti del convegno (Bologna, 21-23 gennaio 2016)*, Bolonia, Bononia University Press, 2017, pp. 255-299; TORELLI, M.-MORETTI SGUBINI, A. Mª- BENEDETTINI, M. G.-SERAFIN, P.-CARINI, A.-LIGABUE, G.-PERRONE, N., «Scavi negli anni Duemila nel santuario capenate di Feronia: un primo bilancio sullo stato della ricerca», en Della Fina, G. M. (ed.), *Scavi d'Etruria. Atti del XXV Convegno internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria (Orvieto 2017), Annali della Fondazione per il Museo 'Claudio Faina'* 25, Roma, Edizioni Quasar, 2018, pp. 125-136.

37 TORELLI, M., *Opuscula Graeca. 2010-2018*, Mousai. Laboratorio di Archeologia e Storia delle Arti 14, Pisa Ed. ETS, 2019; ID., *Opuscula Etrusca. 2010-2018*, Mousai. Laboratorio di Archeologia e Storia delle Arti 16, Pisa Ed. ETS, 2019; ID., *Opuscula romana. 2010-2018*, Mousai. Laboratorio di Archeologia e Storia delle Arti 15, Pisa Ed. ETS, 2019.

38 TORELLI, M., *Historia de los etruscos*, Barcelona, Editorial Crítica, 1996 (Barcelona, RBA, 2005); BIANCHI-BANDINELLI, R.-TORELLI, M., *El arte de la Antigüedad Clásica. Etruria-Roma*, Madrid, Ed. Akal, 2000; TORELLI, M.-MAVROJANNIS, TH., *Grecia. Guía arqueológica*, Viaje a las grandes civilizaciones del pasado 6, Ed. Folio, Barcelona, 1997.

39 TORELLI, M., «El toro en Etruria y en Roma», en Athanassopoulou, S. (coord.), *Toros. Imatge i culte a la Mediterrània antiga. Toros. Imagen y culto en el Mediterráneo antiguo. Bulls. Image and cult in the ancient Mediterranean*, Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, 2002, pp. 176-187; ID., «La batalla por las rutas marítimas: 1000-300 a.C.», en Abulafia, D. (coord.), *El Mediterráneo en la historia*, Barcelona, Editorial Crítica, 2003, pp. 99-126.

40 TORELLI, M., Gli *Spurinas. Una famiglia di principes nella Tarquinia della «rinascita»*, Studia Archaeologica 232, Roma, L'Erma Di Bretschneider, 2019.

41 TORELLI, M., *Elogia Tarquiniensia*, Studi e Materiali di Etruscologia e Antichità italiche XV, Florencia, Sansoni, 1975.

42 CORNELL, T. J., «Principes of Tarquinia», The Journal of Roman Studies 68, 1978, pp. 167-173.

43 TORELLI, M., «Tarquitius Priscus haruspex di Tiberio e il laudabilis puer Aurelius. Due nuovi personaggi della storia di Tarquinia», en Pandolfini Angeletti, M.(ed.), *Archeologia in Etruria meridionale* (Atti delle giornate di studio in ricordo di Mario Moretti, Civita Castellana, 14-15 novembre 2003), Roma, 2005, pp. 249-286.

44 TORELLI, M., «Le tombe a schola di Pompei: Sepolture 'eroiche' giulio-claudie di tribuni militum a populo e sacerdotes publicae», *Revue archéologique* 2020/2-70, 2020, pp. 325-358. ID., «Le radici dello sviluppo: riflessioni sulla nascita delle aristocrazie nel Lazio e nell'Etruria meridionale», *Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina, XXVII (Ascesa e crisi delle aristocrazie arcaiche in Etruria e nell'Italia prerromana. Atti del XXVII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria)*, Edizioni Quasar, 2020, pp. 11-20. ID., «Noterella grumentina. L'evergetismo degli Aquillii Flori, senatori della fine della repubblica e del primo impero», *Ostraka. Rivista di antichità*, 29, 2020, pp. 165-169. ID., «Prefazione», en Benedettini, M. G.-Moretti SgubinI, A. M., Un grande santuario interetnico: Lucus Feroniae Scavi 2000-2010, Mousai. Laboratorio di Archeologia e Storia delle Arti 21, Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 9-11; ID., «Interferenze greche e non greche nella religione etrusca», en Bruni, S., *La mitologia figurata degli Etruschi. Nuove ricerche. Giornata in onore di Giovannangelo (Camporeale Massa Marittima, 21 settembre 2019)*, Mousai. Laboratorio di Archeologia e Storia delle Arti 24, Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 21-32.

45 TORELLI, M., *Ritorno a Santa Venera. Storia del santuario di Afrodite Urania-Venere Iovia di Paestum*, Argonautica. Collana di studii del parco Archeologico di Paestum e Velia 4, Pisa, Edizioni ETS, 2020.

46 TORELLI, M.- PEDLEY, J. G-JOHANNOWSKY, W., «Excavations at Paestum 1983», *American Journal of Archaeology*, LXXXVII, 1983, pp. 293-303; TORELLI, M.-PEDLEY, J. G., «Excavations at Paestum 1983», *American Journal of Archaeology*, LXXXVIII, 1984, pp. 367-375; TORELLI, M., «Le iscrizioni», en PEDLEY, J. G.-TORELLI, M., *The Sanctuary of Santa Venera at Paestum*, Roma, Giorgio Bretschneider, 1993, pp. 195-221.

47 Torelli también dedicó a esta localidad otros estudios: TORELLI, M., «C. Cocceius Flaccus, Senatore di Paestum, Mineia M.f. e Bona Mens», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Perugia. Studi Classici*, n.s. 1980/81, pp. 105-115; ID., «Paestum romana», en *Poseidonia-Paestum (Atti del XXVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto-Paestum, 9-15 ottobre 1987)*, Nápoles, 1988, pp. 33-115; ID., «Donne, domi nobiles ed evergeti a Paestum tra la fine della repubblica e l'inizio dell'impero», en *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron (Actes de la table ronde de Clermont-Ferrand, 28-30 novembre 1991)*, Nápoles-Roma, 1996, pp. 153-178; ID., *Paestum romana*, Roma, Ingegneria per la Cultura, 1999; ID., «Un avo della domi nobilis Mineia M.f. in una nuova iscrizione lucana di Paestum», *Ostraka* XII, 2003, pp. 103-106.

48 TORELLI, M., «Un 'templum augurale' d'età repubblicana a Bantia», Rendiconti dell'Accademia dei Lincei, s. VIII, XXI, 1966, pp. 293-316; ID., «Contributi al supplemento del CIL IX», *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, s. VIII, XXIV, 1969, pp. 9-48; ID., «L'iscrizione musiva del balneum di Banzi», en *Progetti di archeologia in Basilicata. Banzi e Tito*, Bari, 2008, pp. 45-49. *Etiam*: HAACK, M.-L., *Les haruspices dans le monde romain*, Scripta Antiqua 6, Ausonius Éditions, Pessac Bordeaux, 2003, *passim*; DI GIUSEPPE, H., «Un Romanius sacerdos vergete a Bantia. Contributi epigrafici e archeologici alla storia della città», *ZPE*, 169, 2009, pp. 231-244. Reconstruyó Torelli la lectura y el orden de su colocación en aquel templo *in terris* así: Orientación Este-Oeste: la primera línea: BIBAV (*bene iuvante ave*), TAAR (*t*(...?)(*ave* arcula), CAVAP (*contraria ave augurium* (o *auspicium*) *pestiferum*); segunda línea: IOVI, SOLEI, FLVS (*Flusai*); tercera línea: SINAV (*sinistra ave*), RAVE (*remore ave*), CAEN (*contraria ave tenebra*).

49 DELLA FINA, G. M., «In ricordo di Mario Torelli (1937-2020)», *Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina, XXVII (Ascesa e crisi delle aristocrazie arcaiche in Etruria e nell'Italia prerromana. Atti del XXVII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria)*, Edizioni Quasar, 2020, pp. 7-9.

BRINES Y EL TIEMPO

Francisco Ruiz Noguera

Cuando el 16 de noviembre de 2020 le fue concedido el Premio Cervantes, hizo Francisco Brines (Oliva, Valencia, 1932) unas declaraciones centradas, por una parte, en una idea coincidente con la pura estirpe del final de la *Oda a una urna griega* de John Keats (identificación entre verdad y belleza), e igualmente centradas, por otra, en una concepción cercana a la raíz platónica de lo poético. Declaró Brines: «Yo diría que creo que soy un poeta de verdad, quiero decir, y esto es importante para mí, que la poesía nace de dentro de mí. Es como una gracia que viene del cielo sin esperar nada. Miramos arriba, pero también tenemos que mirar abajo, porque la tierra es cielo, y entre los dos está el aire, y ahí es donde estamos todos».[1]

La vida del ser humano, pues, entre tierra y cielo: en el aire, en el tiempo (y en lo efímero).

> Vives ya en la estación del tiempo rezagado:
> lo has llamado el otoño de las rosas.
> Aspíralas y enciéndete. Y escucha,
> cuando el cielo se apague, el silencio
> [del mundo.

Como sabemos, el título de este espléndido poema —hondo y ligero a la vez— es «El otoño de las rosas» y, como también sabemos, abre el libro de igual título que se publicó en la editorial Renacimiento en 1986, uno de los libros capitales en la obra poética de Francisco Brines, por el que recibió el Premio Nacional de Poesía.[2]

He querido empezar este rápido acercamiento a la poesía de Brines llamando la atención sobre este poema porque creo que, en su brevedad, recoge magistralmente lo sustantivo de la poética del poeta valenciano, o, al menos, de buena parte del imaginario que sustenta su poética.

> «Vives ya la estación de un tiempo rezagado»: la de Francisco Brines es claramente una poesía de la temporalidad. En un texto de reflexión sobre su obra, lo advirtió el propio poeta: «Siempre estoy escribiendo el mismo libro, un libro de despedidas. Yo soy monotemático, soy el poeta del tiempo».

Aunque el sentir poético de ese *fugit irreparabile tempus* de la tradición clásica (virgiliana) es uno de los grandes tópicos que recorre la poesía de todas las épocas y lenguas, no en todos los poetas, sin embargo, tiene el mismo sentido y el mismo peso.

A propósito de la tradición clásica, hay que recordar que Francisco Brines es un frecuentador, en sus poemas, de temas, formas y motivos de la poesía griega y latina. Muy especialmente, su cuarto libro, *Aún no* (1971), abunda en poemas que se acercan a ese mundo grecolatino: textos como *El triunfo del amor, Entre las olas canas el oro adolescente, Estela griega, Epitafio romano, Alocución pagana, Onor, No hagas como aquel, Olímpica* ..., además de la forma epigramática que otro buen número de poemas de ese mismo libro tiene.

Pero además de en *Aún no*, —y aparte de referencias puntuales— en libros anteriores ya había poemas extensos como *En la República de Platón* y *La muerte de Sócrates*, ambos de su segundo libro *Materia narrativa inexacta* (1965, titulado antes *El Santo Inocente*); y, en el tercero, *Palabras a la oscuridad* (1966), encontramos otros como

FRANCISCO BRINES

Versos épicos (sobre Virgilio en Trápani), *Amor en Agrigento* (sobre Empédocles de Akragas) o *Tera* (sobre la isla del Egeo, de cultura minoica).

Son poemas en los que ese mundo antiguo, más que como materia para la mera recreación culturalista, se toma como correlato de la historia personal, o de núcleos de intereses propios. Algunos de ellos, por cierto, han sido analizados en confrontación con sus fuentes originales, así lo hizo Jesús Bermúdez Ramiro en su detallado artículo *Reescritura de fuentes greco-latinas en la poesía de Francisco Brines*[3]. Por tomar uno de cada una de estas dos tradiciones —y que tratan de similar asunto—, recordemos que, *En la República de Platón*, por ejemplo, se plantea el conflicto entre los sentimientos y la ley. En un extenso poema de carácter narrativo, se «nos describe a un guerrero que, en recompensa a su valor, es coronado con el laurel y, según la ley, puede elegir a un joven para su goce y disfrute, para lo cual solo tiene que poner su mano en el hombro del elegido. El guerrero elige al joven Licio. Con el paso del tiempo, este mismo guerrero ve cómo otro de su misma clase, siguiendo el mismo procedimiento, también en honor a su valor, es coronado y, según la ley, posa su mano en el hombro de este mismo joven. El guerrero tiene que abandonar a Licio, a pesar de los fuertes sentimientos que los unen. Incluso en su imaginación contempla a este joven de vuelta de la guerra, convertido también en héroe, y él, ya muerto, no puede participar de su triunfo»[4]. Una imagen esta de acabamiento y muerte muy de la poesía de Brines.

En el otro poema, de tradición latina, *Versos épicos* se sigue un pasaje de la *Eneida*; el poema se centra en «el amor entre dos muchachos que, con el paso del tiempo puede desaparecer. Se trata de un canto a la belleza y al amor, con esa nota amarga ante la posibilidad del olvido y la desaparición que puede traer consigo el tiempo: ese tiempo destructor que hace que todo se convierta en nada, rasgo, también tan característico de los poemas de Brines».[5]

Y de esto último hablábamos antes de este inciso sobre lo clásico, del tiempo y su presencia en la poesía del poeta valenciano, porque, si como decía antes, ese *fugit irreparabile tempus* de la tradición clásica es uno de los grandes tópicos que recorre la poesía de todas las épocas y lenguas, no en todos los poetas tiene el mismo sentido y el mismo peso, pero, en este caso, no creo que sea exagerado decir que, en los poemas de Brines, traten de lo que traten, es una constante que determina el acercamiento a cualquier tema: en ellos —en un plano no menor— la temporalidad se alza —de forma explícita, la mayor parte de las veces— como sustancia misma del poema o, al menos, como marco de referencias vitales marcadas por el sentido de la fugacidad y el acabamiento.

Como por, otra parte, la poesía de Brines, está marcada por el signo de la implicación emocional (no del mero sentir, que tiene algo de pasivo, sino por la emoción que, en cierto modo, presupone una acción, aunque sea inconsciente; él mismo ha dicho: «La esencia de un buen poema es una profunda emoción estética que debe transmitirse para convertirse en emoción vital»), vemos que —por esa razón

emotiva—, esa temporalidad tiene muy diversas formas de manifestarse, en una gama que puede ir desde la queja a la aceptación y el gozo.

Todavía el tiempo se titula un poema del libro *Aún no*, en que naturaleza y tiempo se funden hasta ser percibidos como una misma realidad:

> Oyendo aquí los pinos, miro el cielo;
> mis ojos, inocentes; soy el niño
> que se esconde a mirar y oír el mundo,
> a sorprender la noche cómo roba.
> [...]
> Y sigo oyendo el tiempo, sombras
> crecientes que penetran flacas
> en mi cuerpo vacío,
> hospicio de algún mal inacabable.
> Posible es la alegría, me consuela la noche.

Así es que «oír los pinos», «oír el mundo», «oír el tiempo» se nos presentan como tres facetas de una sensación única: la del fluir de la vida.

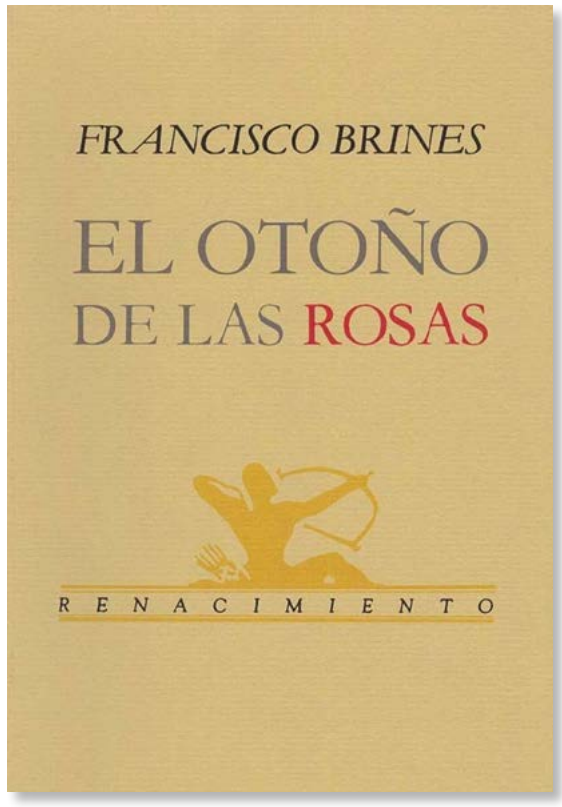
Y también, en ese ojo inocente del niño que mira el mundo, hay una cierta conciencia/o inconsciencia de eternidad que, luego, queda rota por la reflexión de la madurez.

Son varios los poemas en que trata este tema, así, en *La fabulosa eternidad* de *El otoño de las rosas*, o en *Alocución pagana* de *Aún no*, donde se concluye con una especie de distanciamiento ante el tormento de un problema recurrente:

> Lo que habrá de venir será de todos,
> pues no hay merecimiento en el nacer
> y nada justifica nuestra muerte.

Pero sobre todo en otro poema de *Aún no*: *Sueño poderoso*, donde leemos:

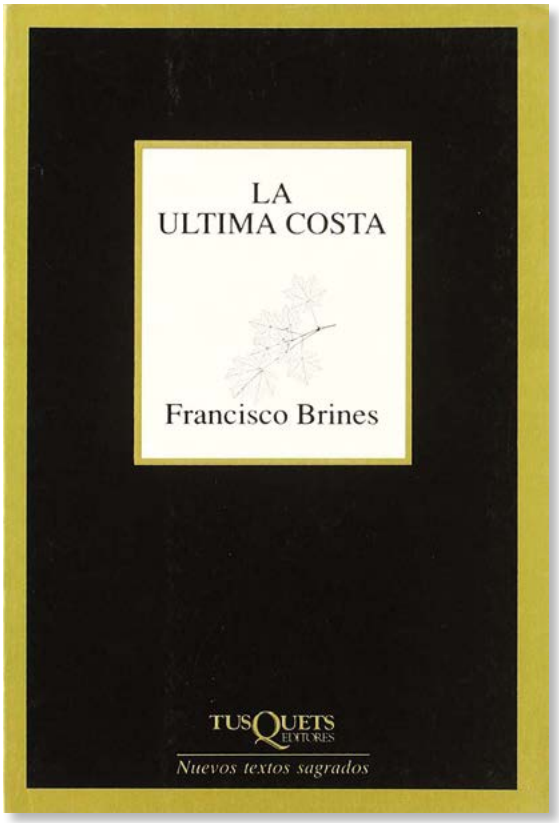
> ¿Cuál es la gloria de la vida,...?
> [...]
> La gloria de la vida fue creer
> que existía lo eterno;
> o, a caso, fue la gloria de la vida
> aquel poder sencillo
> de crear, con el claro pensamiento,
> la fiel eternidad.
> La gloria de la vida, y su fracaso.



EL OTOÑO DE LAS ROSAS.

Ese sentir obsesivo del tiempo podría llevar a la conclusión de que la poesía de Brines es, sin matices, enteramente elegíaca, y ciertamente lo es, pero con un sentido muy especial de la elegía: no se trata de un canto constante a la pérdida, porque en esta poesía late indudablemente una pasión por la vida (*Amada vida mía*, se titula una antología de sus poemas que en 2004 se publicó en Salamanca).

Reflexionando sobre su propia obra ha dicho Brines: «La vida es un estruendo hermoso. Un gozo. Un don. Vivir siempre es hermoso, a pesar de las catástrofes. [...] Mi poesía es melancólica, reflexiva y vitalista. Está llena de hermo-



LA ÚLTIMA COSTA

sos escombros que son vida. [...] Me importa la poesía en cuanto que me importa la vida».

De ahí el *Aspíralas y enciéndete* del poema con que empecé estas páginas; de ahí las frecuentes llamadas a otro de los tópicos clásicos: el *collige, virgo, rosas* atribuido a Ausonio: así titula un poema de *El otoño de las rosas*; de ahí estos versos magníficos del «Epitafio romano»:

No fui nada, y nada ahora soy.
Pero tú que aún existes, bebe goza,
de la vida... y luego ven.

Y de ahí, en fin, el poema «Última declaración e amor» de *La última costa* (1995):

Oh Vida,
que todo me lo has dado.
ahora ya sé que, siendo esto verdad,
nada me has dado.
Mas déjame mirarte aún con amor,
aunque no tenga ya deseos de abrazarte.
y aunque sepas que yo no te abandono
puedes tú abandonarme.

El sentido elegíaco de la poesía de Brines lleva consigo el sello de la celebración o del recuerdo de la celebración. Ha dicho el poeta: «Mi poesía está asociada a la vida para gozar, pero desde la elegía. Esa belleza se perderá tarde o temprano. La vida vale la pena porque es muy bella. Es un don [...] Canto a la alegría desde la añoranza, y entonces la celebro. No cuando la vivo sino cuando la he perdido. La celebro como un esplendor que ya no está y que es deseable que volviera a estar. En ese sentido creo actúo como el poeta elegíaco que soy porque este es celebratorio. Y no solo celebratorio, sino hímnico, porque su dolor es una manera de festejar lo que ha perdido y lo que ama. Yo celebro la vida desde su pérdida».

Es una celebración que está en su poesía amorosa, y en la comunión constate con la naturaleza cuyo aprendizaje poético probablemente propiciara el temprano conocimiento de Juan Ramón Jiménez: «Soy —escribió en una ocasión—, un juanramoniano convicto y confeso, y lo soy desde mi primera adolescencia, cuando puse en sus manos, con la reincidente lectura de la *Segunda antología poética*, la educación de mi sensibilidad»[6].

Sensibilidad en la percepción y, sobre todo —que es, según creo, lo que más importa en poesía—, sensibilidad ante el lenguaje, en el uso la palabra. Y si empezábamos este acercamiento con un poema suyo sobre la temporalidad, el cierre va también con palabras suyas, un texto —titulado «El poema»— que trata de esa sensibilidad a la que acabo de referirme, el lenguaje:

Hay veces en que el alma
se quiebra como un vaso,
y antes de que se rompa
y muera (porque las cosas
se mueren también),
llénalo de agua
y bebe,
quiero decir que dejes
las palabras gastadas, bien lavadas,
en el fondo quebrado
de tu alma
y, que si pueden, canten.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 *El País*, https://elpais.com/cultura/2020-11-16/el-poeta-valenciano-francisco-brines-gana-el-premio-cervantes-2020.html

2 Desde que en 1959 recibiera el Adonáis por *Las brasas* (Madrid, Colección Adonais, 1960), Francisco Brines ha recibido numerosos premios: el de la Crítica por *Palabras a la oscuridad* (Madrid, Ínsula, 1966), el Nacional de Poesía por *El otoño de las rosas* (Sevilla, Renacimiento, 1986) y el Fastenrath de la Real Academia Española por *La última costa* (Barcelona, Tusquets, 1995), además de otros por el conjunto de su trayectoria: Premio Nacional de las Letras Españolas (1999), Premio de Poesía Federico García Lorca (2007), Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2010) y Premio de Literatura en Lengua castellana Miguel de Cervantes (2020). Por otra parte, el 19 abril de 2001 fue elegido Académico de número de la Real Academia Española (la toma de posesión tuvo lugar el 21 de mayo de 2006).

3 Jesús Bermúdez Ramiro: «Reescritura de fuentes greco-latinas en la poesía de Francisco Brines», Cultura, Lenguaje y Representación/ Culture, Language and Representation. Revistas de estudios culturales de la Universitst Jaime I, vol. I, 2004, pp. 97-112.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

6 Francisco Brines: «Actualidad de Juan Ramón Jiménez», texto leído en la presentación madrileña del libro *Una colina meridiana*, en *Letras Libres*: https://www.letraslibres.com/mexico-espana /actualidad-juan-ramon-jimenez. 31-03-2004

BIBLIOGRAFÍA

BERMÚDEZ RAMIRO, Jesús: *Reescritura de fuentes greco-latinas en la poesía de Francisco Brines.* Cultura, Lenguaje y Representación/ Culture, Language and Representation. Revistas de estudios culturales de la Universitat Jaime I, vol. I, 2004, pp. 97-112.

BRINES, Francisco: *Las brasas,* Madrid, Rialp, Colección Adonáis, 1959.

BRINES, Francisco: *El Santo Inocente*, Madrid, Poesía para todos, 1965. [Luego, *Materia narrativa inexacta*]

BRINES, Francisco: *Palabras a la oscuridad*, Madrid, Ínsula, 1966.

BRINES, Francisco: *Aún no*, Barcelona, Llibres de Sinera, Colección Ocnos, 1971.

BRINES, Francisco: *Insistencias en Luzbel,* Madrid, Visor, 1977.

BRINES, Francisco: *Selección propia,* prólogo del autor («La certidumbre de la poesía»), Madrid, Cátedra, 1984.

BRINES, Francisco: *El otoño de las rosas*, Sevilla, Renacimiento, 1986.

BRINES, Francisco: *La última costa*, Barcelona, Tusquets, Col. Nuevos textos sagrados, 1995.

BRINES, Francisco: *Ensayo de una despedida (Poesía completa 1960-1997)*, Barcelona, Tusquets, Col. Nuevos textos sagrados, 1997.

BRINES, Francisco: *Amada vida mía*, antología preparada por de Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad Cultural / Edifsa, 2004.

BRINES, Francisco: «Actualidad de Juan Ramón Jiménez», texto leído en la presentación madrileña del libro *Una colina meridiana*, en *Letra Libres*: https://www.letraslibres.com/mexico-espana/actualidad-juan-ramon-jimenez. 31-03-2004.

El País, https://elpais.com/cultura/2020-11-16/el-poeta-valenciano-francisco-brines-gana-el premio-cervantes-2020.html

EL MUELLE CUATRO

UNA OPORTUNIDAD ÚNICA PARA EL DESARROLLO DEL CENTRO URBANO DE MÁLAGA

Ángel Asenjo Díaz

Desde la consideración de que en el año 1900 sólo el 13% de la población mundial vivía en las urbes del planeta, y que fue en el año 2007 cuando por primera vez la población urbana superó a la población rural, es razonable admitir la previsión realizada por algunos especialistas, de que en el año 2050 el 66% de la población mundial sería una población urbana. Este crecimiento de la vida urbana es un fenómeno irreversible y la ciudad de Málaga no puede ser ajena a ello, sino más bien todo lo contrario, pues actualmente está considerada como una ciudad en crecimiento por los múltiples atractivos que concurren en ella.

También hemos de considerar, que los urbanistas, los arquitectos, los sociólogos y los científicos, ante estos hechos, que constituyen una realidad evidente, están de acuerdo en que la densidad, la mezcla racial y social y una importante reducción del uso del automóvil como consecuencia de la transformación en los hábitos de uso del transporte público, son los aspectos más determinantes en la definición de la calidad de vida en las ciudades, cuyo modelo de ciudad compacta se presenta irreversible.

Estas consideraciones deben ser tenidas en cuenta desde el entendimiento, pues son determinantes para considerar que las ciudades están de forma permanente y constante en evolución y renovación, y que no se pueden considerar terminadas o acabadas nunca, lo que es parte de la condición urbana por la que la ciudad siempre está por hacer o por rehacer, en casi todos los casos, como consecuencia del crecimiento de la población, que es generadora de la densidad urbana y consecuentemente del crecimiento de la economía.

Estas determinaciones bien gestionadas son las que posibilitan un crecimiento adecuado de las ciudades, en las que deben convivir la densidad y la complejidad, de forma que se mezclen los usos y la población en el ámbito de un urbanismo democrático, en el que la mezcla de usos, razas y clases

sociales es positiva, para lo que se deberán de articular criterios urbanísticos y políticos adecuados, que posibiliten su mejor desarrollo.

Es evidente que la ciudad de Málaga es sensible a estos hechos, sino más bien todo lo contrario, destacándose en ella el gran valor estratégico que tiene para el futuro el Centro Urbano de esta ciudad, del que es parte sustancial el Centro Histórico, cuyo desarrollo debe ser abordado desde una perspectiva de renovación y complementación en los pocos intersticios que le quedan, un instrumento de modernización de la ciudad en todos los órdenes, pues todas estas actuaciones de crecimiento o consolidación han de convertirse principalmente en espacios para el desarrollo de actividades económicas de forma diversificada, potenciando la terciarización de su economía para no tener que depender exclusivamente del turismo y los servicios para conseguir su consolidación. Desde esta perspectiva, y desde nuestro punto de vista, la más importante y quizás la única posibilidad de desarrollo de cierta entidad del Centro Urbano para propiciar el desarrollo de actividades

VISTA GENERAL DEL CONJUNTO, DESDE EL PARQUE/PLAZA DE LA MARINA

económicas de carácter terciario es el Muelle Cuatro del Puerto de Málaga, ya que es la única pieza de suelo ordenado para estos usos, con dimensiones suficientes para llevar a efecto una actuación transformadora y modernizadora de la ciudad. Estos terrenos, en parte, están ordenados por el Plan Especial de Puerto de Málaga de 1996, con unos aprovechamientos urbanísticos acordes con los requerimientos de la ciudad en ese momento, que distan mucho de los que a día de hoy se requieren para el desarrollo de estos usos, que son muy superiores, razón por la que será necesario ampliar con el tiempo el ámbito de actuación de este plan especial a la totalidad de este Muelle Cuatro, lo que permitirá una modernización y consolidación del Centro Urbano.

Para ello, se ha de revisar y modificar el Plan Especial del Puerto de Málaga, conforme a lo recogido en el PGOU de Málaga vigente, para recalificar y llevar a efecto la ordenación del conjunto de todos los terrenos del Muelle Cuatro comprendidos entre la Avda. Manuel Joaquín Heredia y el actual Dique de Reparaciones, situado de forma paralela a esta avenida, que deberá modificar su actual uso para ser destinado a usos ciudadanos, lo que comporta una tramitación que preocupa a la Autoridad Portuaria por las dificultades que actualmente está encontrando cualquier tramitación urbanística, de sistemática paralización por la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Málaga, y también en cualquiera de las Administraciones Actuantes de la Junta de Andalucía o del Estado, intervinientes en este planeamiento.

Ordenar urbanísticamente este espacio de la ciudad tiene toda la lógica urbana que se pueda requerir para un desarrollo de esta naturaleza, tanto desde una perspectiva histórica, pues su origen es un terreno de crecimiento urbano, como puede observarse en los planos de ordenación de Rafael Mitjana (1835), de Emilio de la Cerda (1892), o de Daniel Rubio (1927), entre otros, como desde una perspectiva actual y de futuro, pues no existe otra zona de tanta centralidad, capaz de acoger usos terciarios, administrativos y comerciales, de forma que se puedan concentrar de forma intensiva en un lugar. Por ello, es la única zona del centro urbano que es capaz de dar respuesta a los requerimientos actualmente planteados para su desarrollo y con-

VISTA GENERAL DEL CONJUNTO DESDE EL INTERIOR DEL PUERTO

solidación económica con la incorporación de usos terciarios, cuya consolidación puede conducir a la ciudad de Málaga a convertirse en la capital de la zona oeste del Mar Mediterráneo y la puerta de Europa en relación a África y Latino América.

Este lugar de esta ciudad tiene una gran accesibilidad, pues está apoyado en el eje litoral, entre los Paseos Marítimos de Levante y Poniente, siendo fácilmente accesible mediante vehículos rodados, tanto desde el interior como desde el exterior de la ciudad, posibilitándose en su ámbito la creación de un gran aparcamiento subterráneo, que sería el nuevo gran aparcamiento del centro urbano. También es un lugar de gran accesibilidad peatonal, por su proximidad al eje Parque-Alameda y consecuentemente al centro histórico malagueño, con quien tiene un acceso de gran inmediatez. También es un lugar también de gran accesibilidad intermodal, por su proximidad con la estación ferroviaria y los previsibles centros intermodales de transporte, que el Ayuntamiento de Málaga tiene previsto construir junto a la Estación Vialia de cercanías y largo recorrido y en la Plaza de la Marina, haciendo desaparecer el actual aparcamiento público existente en la misma, que se puede desplazar a este espacio con una capacidad muy superior de acogida de vehículos.

La consolidación de este espacio para los usos terciarios indicados, lo convertiría en la actuación más importante que se puede desarrollar en esta ciudad, en cuanto a la integración Puerto-Ciudad, pues constituiría una actuación de una trascendencia mayor que la producida por las actuaciones llevadas a cabo en los Muelles 1 y 2 del Puerto de Málaga, pues con independencia de los efectos directos que este conjunto podría producir en su entorno próximo, también debe ser considerado el posible efecto indirecto, por el que muchas oficinas ubicadas en edificios del centro histórico podrían ser trasladadas a este espacio, dejando libre las edificaciones ocupadas actualmente por ellas para recuperar el uso residencial (para lo que en su día fueron construidas), con lo que también se revitalizaría el centro histórico de la ciudad.

En este sentido, también debe tenerse en cuenta que no se está planteando ninguna actuación desproporcionada en el ámbito del centro urbano de Málaga, pues hemos de tener en cuenta que el Plan del Ensanche de Heredia a

principios del siglo pasado ordenó un territorio de una superficie aprox. de 200.000 m² de suelo, con un desarrollo bastante superior a 200.000 m² de construcción, (cuando la ciudad de Málaga tenía una población del orden de 80.000-100.000 habitantes), mientras que la Modificación del Plan Especial del Puerto de Málaga que proponemos para el Muelle Cuatro plantea ordenar un suelo de unos 100.000 m² con un desarrollo de 150.000 m² a construir, para una ciudad cuya población actual es del orden de 600.000 -700.000 habitantes, que con su Área Metropolitana pueda alcanzar una población superior al 1.000.000 -1.200.000 habitantes.

Por todo ello, pensamos que la ordenación del Muelle Cuatro del Puerto de Málaga viene a satisfacer las necesidades de crecimiento del Centro Urbano, para lo que es casi la única opción que tiene esta ciudad. De igual forma, puede venir a dar respuesta a los requerimientos de implantación de usos terciarios que hay planteados actualmente, como posibilidad de generación de una nueva componente potente y equilibrada de la economía local, complementaria de las actividades turísticas, culturales y de servicio, que tanta fragilidad introducen en la misma. También este desarrollo terciario, con un gran aparcamiento urbano entendido como lugar de recepción de tráficos rodados, puede constituir una gran aportación a la peatonalización del centro urbano, que se encuentra consolidada en gran medida en los últimos años, y que con esta aportación se podría ver enriquecida de forma determinante.

Por último, el desarrollo edificatorio y urbanístico de este conjunto podría ser un elemento determinante para la modernización de esta ciudad, que históricamente ha sido cosmopolita y ha sabido renovarse a través de su historia, lo que podría convertirse en un referente de modernidad y vanguardismo social y cultural del sur de Europa.

Para ello, se han estudiado diversas ordenaciones alternativas, que en todos los casos pretenden ir más allá de la ordenación aprobada, sin entrar en enjuiciar la concepción de la misma, que en la ciudad de Málaga de los años noventa del pasado siglo, podía ser lógico entenderla como elemento de cierre de la ciudad, al conformarla como la fachada sur de la Avenida Manuel Agustín Heredia y, en consecuencia, como una barrera o terminación de la ciudad, dando la espalda al Muelle Heredia, condenándolo a desarrollar actividades portuarias como destino final de estos suelos. Esto se rechaza en las ordenaciones que hemos estudiado, en las que se permeabiliza la implantación de las edificaciones entre esta avenida y el actual dique de reparaciones del Puerto de Málaga, en cuyo espacio proponemos implantar un conjunto de edificaciones aisladas en altura, de forma que no se cree barrera perceptiva y visual alguna. Las interrelacionamos a través de un zócalo, compuesto por la planta baja, una primera planta y una planta diáfana, conformada por pasajes peatonales y locales comerciales, de restauración, de ocio y culturales, de forma que se dé continuidad al Ensanche de Heredia y al Centro Histórico de la ciudad, hasta llegar al mar, al dique indicado, donde se plantea

ARRIBA: VISTA GENERAL DEL CONJUNTO DESDE LA DÁRSENA DEL PUERTO
ABAJO: VISTA INTERIOR DEL CONJUNTO HACIA EL PUERTO/FAROLA

VISTA INTERIOR DEL CONJUNTO. ZONA PEATONAL/COMERCIAL

desarrollar un puerto deportivo y recreativo de alta calidad, y muy urbano.

Esta ordenación, que abarca todos los terrenos del actual Muelle Cuatro del Puerto de Málaga, comprende como hemos indicado, los terrenos ya ordenados por el Plan Especial del Puerto y los restantes terrenos actualmente de usos portuarios del Muelle Cuatro de este puerto malagueño, de forma que descomponemos esta ordenación en dos fases, la primera de ellas coincidente con los terrenos ordenados y, la segunda, constituida por los restantes terrenos de este muelle, cuyo uso portuario ha de ser modificado para poder desarrollar los usos terciarios previstos, lo que exige una tramitación urbanística y administrativa de cierta complejidad, razón por la que se puede pensar en realizar un desarrollo a corto plazo para una Primera Fase, coincidente con el suelo calificado, y un desarrollo medio plazo para la Segunda Fase, coincidentes con el suelo por calificar. Entre ellas se distribuirá el aprovechamiento urbanístico de los 150.000 m² que proponemos, compuesta por 15 edificios destinados a oficinas proyectadas con alturas diferentes de 6,12 y 18 plantas distribuidas de la forma más adecuada, para que este conjunto se integre urbanísticamente al máximo con la ordenación de su entorno. Las que situamos sobre un zócalo de usos diversos, que a su vez se sitúa sobre la edificación bajo rasante, que puede llegar a ser de hasta cuatro sótanos, destinados a aparcamientos, creando un todo funcional capaz de dar respuesta a requerimientos diversos.

Este estudio de ordenación de este Muelle Cuatro de nuestro puerto ha sido complementado con el análisis de unas Actuaciones Complementarias, que se han centrado en el estudio de la conexión peatonal de la Plaza de la Marina con el Puerto de Málaga, mediante un conjunto de pasarelas, que posibilitan una fácil interconexión entre estos espacios y también en el estudio del desarrollo del espacio existente entre esta ordenación de Muelle Cuatro y el Río Guadalmedina, que cerramos con una torre de cierta altura destinada al uso hotelero, lo que se plantea necesario para el buen funcionamiento de este conjunto.

Con posterioridad a la redacción del Informe Urbanístico objeto del presente artículo redactado a finales de 2019, a mediados de

2020, hemos realizado un estudio más detallado del posible desarrollo de la Primera Fase de este conjunto terciario de oficinas, locales y aparcamientos, que hemos ajustado a la parcela del Plan Especial del Puerto de Málaga, una parcela de suelo urbano susceptible de desarrollo directo que plantea el problema de tener un aprovechamiento urbanístico reducido, del orden de 25.000 m² de construcción, lo que es a todas luces insuficiente, sobre todo, si se tiene en cuenta la privilegiada situación de este espacio respecto del centro urbano de la ciudad, lo que constituiría una pérdida de oportunidad lamentable e imperdonable.

Para el desarrollo de esta Primera Fase de este conjunto, proponemos desarrollar un conjunto edificatorio con un techo edificable del orden de 50.000 m², lo que nos parece más equilibrado con los requerimientos que actualmente tienen planteados la ciudad de Málaga para su desarrollo a corto plazo, para lo que de acuerdo con los criterios urbanísticos antes indicados proponemos, tras realizar una tramitación urbanística en suelo urbano para actualizar este planeamiento, el desarrollo de un conjunto edificatorio formado por 6 Edificios Exentos en altura de 6,12 y 18 Plantas distribuidas de la forma que expresamos gráficamente en nuestro estudio, sobre un zócalo de locales de cierta potencia y tres o cuatro sótanos de aparcamientos, desarrollando este conjunto con una estética actual, de forma que esta actuación testimonie la cultura del momento en que se realiza, como ha sucedido en todo momento en la arquitectura a lo largo de la historia.

Desde un punto de vista urbanístico, esta propuesta de ordenación, ya sea total o parcial, como hemos indicado, modifica al Plan Especial del Puerto de Málaga aprobado de forma más o menos importante, lo que en el supuesto desarrollo de la Primera Fase solo introduce la modificación de dos de sus parámetros, en la altura y en el aprovechamiento urbanístico, respetando la huella de la parcela del suelo urbano aprobado, lo que no debe obstaculizar su desarrollo a corto plazo, lo que se puede resolver mediante una tramitación administrativa de un instrumento de planeamiento urbano, que con buena voluntad por parte de los funcionarios responsables de su aprobación, puede resolverse a corto plazo.

Desde la experiencia, queremos afirmar, que se trata de una modificación necesaria para el mejor desarrollo de la ciudad, pues si bien ésta ofrece oportunidades importantes para su desarrollo y consolidación en todos los órdenes, éstas deben ser apoyadas por todas las administraciones actuantes para que se conviertan en una realidad, lo que en cualquier caso, al menos desde un punto de vista conceptual y formal, debe tenerse claro, que la ordenación urbanística de todos los terrenos del Muelle Cuatro debe llevarse a cabo de forma unitaria, con una concepción estética y funcional única, aunque su desarrollo se prolongue en el tiempo. En este momento, el hecho de llevar a cabo esta ordenación, de esta forma, es una oportunidad única para la ciudad garantizarse que el crecimiento del centro urbano se va a producir de forma coherente, con lo que se conseguirá que el núcleo central de esta ciudad, tenga importantes características urbanas, económicas y sociales, que cualificaran a Málaga como una gran ciudad.

Por último queremos decir, para evitar equívocos, que la arquitectura que se define en estas propuestas, obviamente solo posee un carácter indicativo, pues con independencia de querer expresar de una forma visual las características formales de su ordenación de volúmenes, en la que queremos resaltar los conceptos de permeabilidad visual y física como determinantes, solo tratamos de exponer que este espacio debe ser ordenado como una extensión del centro urbano de la ciudad y no una barrera y finalización del mismo, lo que en todo caso debe ser expresado con la debida modernidad, pues se puede convertir en un referente de la ciudad actual que nos ha tocado vivir, y contribuir a que Málaga se convierta en un referente a nivel internacional. •

NOTICIAS SOBRE EPIGRAFÍA LATINA: A PROPÓSITO DE UN PEDESTAL DE LA COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA HACIENDA DE SAN JOSÉ (MÁLAGA)

Pedro Rodríguez Oliva

Es página bien conocida en nuestra historia local que durante la segunda mitad del siglo XIX y por sus estudios, entre otros monumentos, de las dos tablas de bronce con fragmentos de las leyes municipales de época flavia de *Malaca* y *Salpensa*, halladas en 1851 en las canteras de arcilla del Ejido, alcanzó fama como epigrafista en los principales ambientes científicos de su época Manuel Rodríguez de Berlanga (1825-1909)[1]. Este estudioso malagueño (nacido en Ceuta) y que en 1874 desposó con Elisa Carolina Loring Oyarzábal (1824-1903), hermana del primer marqués de Casa-Loring, desarrolló en ese campo una labor bien amplia y de calidad reconocida[2]. Una parte de sus actividades investigadoras las centró en la catalogación de las piezas arqueológicas que sus cuñados, Jorge Loring Oyarzábal y Amalia Heredia Livermore, habían ido reuniendo en la hacienda de La Concepción, y en la que se conservaron los dos bronces jurídicos antes citados junto a otros tres de la *Lex coloniae Genetivae Iuliae Vrsonensis* (la actual Osuna) y a la hoja de un díptico encontrado en Bonanza (Cádiz), colección de bronces romanos que por real orden de 24 julio 1897 del Ministerio de Hacienda fue adquirida por el Estado con destino al Museo Arqueológico Nacional. De diversa procedencia andaluza estuvieron también en esa colección un numeroso grupo de epígrafes latinos y unos cuantos árabes que, como los restantes materiales arqueológicos[3], ahora están integrados en los fondos del Museo de Málaga.

En los años inmediatamente anteriores a la creación de la Universidad de Málaga, la figura y la obra de Rodríguez de Berlanga fueron estudiadas por Rafael León Portillo (1931-2011), quien, además, fue uno de aquellos malagueños que con sus reivindicaciones contribuyeron decididamente a la realidad de esa universidad el año 1972. Con una excelente formación como jurista y un buen dominio de la lengua latina producto de sus estudios superiores en el prestigioso centro universitario María Cristina del Escorial, junto a Alfonso Canales Pérez-Bryan (1923-2010) (también como León Portillo doctor en Derecho y buen latinista) publicaron con cuidadas introducción, versión y notas una exitosa edición de la *Lex Flavia Malacitana* sobre la lectura del texto original de Berlanga[4]. Rafael León, investigador de temas muy diversos, gramático exigente, traductor, editor y poeta, fue cronista oficial de la ciudad y de la provincia de Málaga y correspondiente de varias reales academias; ocupó durante siete años como teniente de alcalde la concejalía de cultura del Ayuntamiento desde la que desarrolló una actividad muy intensa y plagada de logros. Fue también autor de estudios magistrales sobre las técnicas de la fabricación del papel y de otros aspectos de los libros, y por sus muchas aportaciones culturales nuestra Academia le concedió su Medalla de Honor en la edición de 2008[5]. Sus contactos con los trabajos de Berlanga le acercaron a algunos temas de la arqueología de la Málaga antigua[6] y entre ellos a los textos de una serie de epígrafes mé-

tricos latinos de épocas romana y medieval a los que dedicó interesantes escritos[7].

A mediados de septiembre de 1973 me incorporé a la Sección de Letras del Colegio Universitario de Málaga como profesor ayudante de Arqueología. Ese centro académico, que había dependido de la Universidad de Granada, ocupaba entonces el edificio de la Alameda Principal núm. 21 (donde en la actualidad está el Archivo Municipal) antes de su traslado en 1975 al edificio de la calle San Agustín, ya como Facultad de Filosofía y Letras. Mi maestro Alberto Balil, de la Universidad de Valladolid, me había encargado que, puesto que yo ya de años atrás conocía bien las colecciones arqueológicas del Museo Provincial de la Alcazaba fuese a ver, en cuanto pudiera, la finca malagueña de La Concepción para averiguar en qué estado se encontraba lo que allí debía quedar de la que hasta 1911 había sido importante colección de antigüedades romanas de los Loring-Heredia; sin embargo, antes de que pudiera visitar aquella finca propiedad de los herederos de D. Horacio Echevarrieta (lo que conseguí no mucho tiempo después gracias a la autorización de su administrador, D. Antonio Román Sánchez), tuve la ocasión de conocer una colección arqueológica (de cuya existencia nada sabía) cuyas escasas piezas estaban repartidas por los espectaculares jardines de la clínica psiquiátrica de San José. En sus estudios epigráficos, Rafael León Portillo había encontrado un eficaz colaborador en un joven estudiante malagueño que desde 1970 comenzó a publicar diversos conjuntos epigráficos de la zona[8] y que fue precisamente el novel investigador que, interesado en unos problemas de lectura de una inscripción imperial que se conservaba en los jardines del sanatorio psiquiátrico de San Juan de Dios en Ciudad Jardín, contactó conmigo en el edificio del Colegio Universitario de la Alameda y me acompañó a aquel lugar para analizar juntos el dicho epígrafe[9]. Con los años, aquel estudiante llegaría a ser un ilustre epigrafista, compañero en la Universidad de Málaga y que sigue ejerciendo como profesor en la Facultad de Letras. La inscripción que allí analizamos era un texto ya conocido (*CIL* II 3399) inscrito en el frente de un pedestal de caliza que hacía siglos se debió encontrar en Abla (Almería), la antigua *Abula*, y que fue trasladado a la cercana población almeriense de Fiñana en donde se empotró en la puerta principal de su castillo. De allí, la pieza fue arrancada y traslada en 1871 a la finca malagueña de San José. Su texto es una dedicación hecha por Lucio Alfeno Avitiano, primipilo y tribuno de la tercera cohorte de vigilantes nocturnos de la (región) doceava de Roma, al emperador Lucio Aurelio Vero, augusto, armeníaco, parthico máximo, médico, pontífice máximo, investido con la potestad tribunicia quinta y cónsul por tercera vez[10], cargos que fechan el documento en el año 167 d.C.

LA COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA HACIENDA DE «SAN JOSÉ»

En aquella fecha de mi visita se creía que esa finca, ubicada frente a La Concepción y conocida como hacienda «Nadales», de «Ordóñez» y, sobre todo, de «San José», había sido propiedad del legendario comerciante Manuel Agustín Heredia (1786-1846), cosa que hoy se sabe que no es así porque fue Tomás Heredia Livermore, su hijo y hermano de la propietaria de La Concepción, quien la adquirió por lotes a varias ramas de la familia Ordóñez Viana, entre 1864 y 1866[11]. Tras la muerte de Tomás Heredia en Málaga el 3 de agosto de 1893, en plena crisis de los negocios familiares, su viuda, Julia Grund Cerero de Campos († 1903), y sus hijos hubieron de hipotecar, primero, y desprenderse, después, de esa hacienda que de este modo pasó a manos de los marqueses de Larios quienes en 1912 la vendieron a la naviera Mundaca de San Sebastián representada por el empresario Enrique Jonqueres d'Oriola. A comienzos de los años veinte hubo un intento para que el Ayuntamiento la adquiera para ofrecer su uso como residencia de invierno a la familia real, propuesta que no prosperó y es así

como entre 1921-1922 la adquirió una sociedad relacionada con la Orden de San Juan de Dios que, en marzo de 1923, estableció allí (y hasta hoy) el hospital psiquiátrico de San José[12]. Señalé en un informe anterior que, al igual que Amalia Heredia, otros de sus hermanos también tuvieron —aunque de mucha menor entidad— algunas colecciones arqueológicas en sus domicilios de Málaga; tal es el caso de uno de los más jóvenes, José Heredia Livermoore (+1904) que desde 1875 poseía un pedestal romano traído, quizá por vía marítima, desde Denia (la antigua *Dianium*) y que poco después regaló a su hermana Amalia que mandó colocarlo en el interior del templete dórico en su finca de La Concepción para que sirviera de sostén a la hermosa estatuilla de la Urania procedente de Churriana[13]. Ricardo (1831-1896), otro de los hermanos Heredia Livermore, fue un reconocido bibliófilo que reunió una espectacular biblioteca que se dispersó tras su subasta en Paris entre 1891 y 1894[14] y, asimismo, Enrique (1828-1884) poseyó una importante y selecta colección artística[15]. Del interés de Tomás Heredia Livermore (1819-1893), al que nos estamos refiriendo, por las antigüedades romanas se tenía una noticia relacionada con unas excavaciones que se hicieron por aficionados en el Cerro de Montecristo de Adra en el verano de 1881 y en las que se hallaron unas «balsas para barro y un pequeño fragmento de los búcaros tan celebrados que se fabricaban aquí. Terminadas las excavaciones ha aparecido una imagen de bronce de la diosa Ceres que sin tener mérito artístico alguno se ha regalado para el museo que en Málaga posee la Sra. Madre (*sic*)de D. Tomás Heredia. Aparecieron también estilos, anzuelos, agujas y monedas indescifrables»[16]. Y por diversos lugares del fabuloso jardín de su finca de San José[17] repartió algunas antigüedades clásicas como el pedestal al que nos estamos refiriendo y, al menos, otro epígrafe romano y cuatro capiteles y basas, materiales arqueológicos todos procedentes de lugares de la provincia de Almería y que en 1988 estudió con acierto mi colega el Prof. Baena del Alcázar[18].

El segundo epígrafe de esta colección se encontró en 1876 en el yacimiento arqueológico de Ciavieja, junto a la actual localidad de El Ejido (Almería), sitio que se identifica con la antigua *Murgi*, la última localidad del *conventus Gaditanus* por el oriente y fin de la provincia romana de *Baetica* (Plinio, *NH*, III, 8: *Murgi, Baeticae finis*»[19]. Se trata de un pedestal de caliza local de 1, 44 x 0, 54 x 0, 49 m., decorado con un juego idéntico de molduras superior e inferior y rematado por arriba en un prisma cuadrado con un agujero central donde debía encajar la base hueca que sostenía la estatua de bronce de la mujer nombrada en el texto de doce líneas de capitales (6-4 cms.) con interpunciones triangulares que ocupa el campo epigráfico (0, 77 x 0, 44 m.) de su cara cara frontal y en el que se lee: Porciae / Maurae / L(*ucius*) · Pedanius / Venustus / uxori · opti/mae · et / L(*ucius*) · Ped(*anius*) · Clarus · e[*t*] / L(*ucius*) · Ped(*anius*) · Lupus · f[*ili*] / matri · piissi[*m*(*ae*)] / posuerun[*t*] / editis · circ(*ensibus*) / dedicaveru[*nt*] / q(*uod*) · l(*ocum*) · a(*cceperunt*) · a · R(*e*) · [*p*(*ublica*)].

Es decir, «Para Porcia Maura, su marido Lucio Pedanio Venusto y sus hijos Lucio Pedanio Claro y Lucio Pedanio Lupo pusieron [*esta estatua*] a la esposa excelente y piadosísima madre en el sitio que recibieron como donación de la ciudad (de Murgi) y la dedicaron con la celebración de unos juegos circenses». La inscripción perteneció a D. Fernando Guerrero que la guardaba en su casa de Adra y que fue quien le facilitó una fotografía y un calco a Rodríguez de Berlanga; el malagueño envió el texto a Emil Hübner a Berlín y ambos la dieron a conocer en 1874. Cuando en 1892 se editó el *Supplementum* al *CIL* II, Hübner indicaba allí que esta inscripción (*CIL* II *Supp*. 5490) «se había conservado en Adra, en casa de Fernando Guerrero, pero que entonces ya estaba en una villa propiedad de Tomás Heredia llamada San José a las afueras de Málaga»[20]. Aunque se ha afirmado que en 1871 la inscripción ya estaba en Málaga, lo cierto es que esto debió ser algo que ocurrió unos años después sin que sepamos con exactitud la fecha

de su incorporación a la colección de Tomás Heredia. En 1910 Fidel Fita al escribir sobre las inscripciones latinas pertenecientes a *Murgis*, en relación con la de Porcia Maura refería que conociendo que la inscripción, como en los tiempos en que la publicaron Rodríguez de Berlanga y Hübner, se conservaba en la Hacienda de San José en Málaga, había «solicitado y me han prometido su fotografía y la nota de sus dimensiones, nada he logrado hasta el momento en que estas líneas (24 de agosto 1910) se imprimen». Unos meses después, en abril de 1911, Joaquín María Díaz de Escovar, le escribía disculpándose por el retraso en atender lo solicitado porque la inscripción estaba «cubierta de un macizo de yedra tan compacto que la ocultaba por completo, al extremo de que ya desesperábamos de dar con ella» y, asimismo, se excusaba de la mala calidad de las dos fotografías que remitía y que le había facilitado «el Administrador de los Señores Marqueses de Larios», lo que viene a indicar que por esas fechas la finca había pasado a ser propiedad de esa otra importante familia malagueña. De las noticias y fotos enviadas a Madrid por el cronista malagueño, El P. Fita informó en el pleno del 5 de mayo de 1911 a la Real Academia de la Historia [CAMA /9/7962/41 (5)], haciendo constar que la pieza existía «en la Hacienda de San José, propiedad de los Sres. Marqueses de Larios» [CAMA /9/7962/41 (1)][21].

PEDESTAL CON INSCRIPCIÓN DEDICADA A PORCIA MAURA EN LA FINCA DE SAN JOSÉ (MÁLAGA)

Durante años, los historiadores almerienses al tratar de la antigua *Murgi* y de la romanización de esos territorios se refirieron a esta inscripción[22] y su texto ha sido objeto de atención de numerosos investigadores[23]. En las últimas décadas en la localidad almeriense de El Ejido se comenzó a reivindicar a la mujer romana nombrada en este epígrafe, y así se dio el nombre de «Porcia Maura» a una de sus calles y a unos premios que anualmente concede el municipio; además, un grupo cultural de la localidad que se preocupa de la conservación del patrimonio histórico-arqueológico, la Asociación Cultural Athenàa, promovió una reivindicación destinada a devolver el pedestal a su lugar de origen y así, en el verano de 2018, algunos de sus miembros viajaron hasta Málaga para verlo directamente en la finca de San José (*Boletín Asociación Athenáa* 2018). Con el fin de recuperar esta importante pieza para la colección arqueológica municipal de El Ejido (Registro de museos y colecciones museográficas de Andalucía, octubre 2019), el consistorio ejidense entabló una serie de contactos con la orden hospitalaria de los Hermanos de San Juan de Dios, que han permitido llegar a un acuerdo (cuyos detalles no se han hecho públicos) para

EL PEDESTAL DE PORCIA MAURA MOSTRADO EN LA CASA DE LA CULTURA DE EL EJIDO (ALMERÍA)

que el pedestal sea trasladado hasta la localidad almeriense en donde se encontró. En el mes de julio de 2020 se ha llevado a cabo el traslado del pedestal por personal del Ayuntamiento de El Ejido, labores en las que estuvieron presentes el alcalde, la edil de Cultura y otros responsables municipales[24]. En su nueva ubicación la pieza fue sometida a un proceso de limpieza y restauración, habiéndosele eliminado el añadido moderno con el que se había recubierto la fractura que afecta su esquina inferior derecha. El pasado 16 de noviembre, coincidiendo con el Día Internacional del Patrimonio Cultural, la pieza se ha mostrado por vez primera al público en el hall del Teatro Auditorio, lugar en el que, tras esa presentación oficial[25], seguirá expuesta antes de su paso definitivo a la Colección Arqueológica de El Ejido, así como se la puede examinar de modo virtual en la dirección https://cultura.elejido.es/museov2/museumitem12/

TOMÁS HEREDIA LIVERMOORE

El creador de esta colección arqueológica, Tomás Heredia Livermore (Madrid, 19 enero 1819-Málaga, 3 agosto 1893), era el segundo hijo del potentado industrial Manuel Agustín Heredia (+ 1846) y, al morir su madre (1848) y producirse cuatro años después el trágico fallecimiento en Motril de su hermano mayor, Manuel, quedó como responsable (al principio contó con la ayuda de su tío Martín Heredia) de los numerosos negocios industriales y comerciales y de la considerable fortuna de su padre heredados por él y sus hermanos.

Había adquirido en su juventud una buena formación en estudios de ingeniería en centros académicos ingleses y en la École centrale des Arts et manufactures de París y, vuelto a Málaga, ya desde 1845 comienza a desarrollar labores en el alto horno de fabricación de hierro de La Constancia, la ferrería malagueña conocida como «Martinete de Heredia». En 1848 contrajo matrimonio con Julia Grund Cerero del Campo (1823-1903), una hermana de la viuda de su hermano Manuel, con la que tuvo doce hijos de los que cinco fallecieron tempranamente, siendo los mayores Tomás (1848-1912) y Agustín[26]. Modelo de burgués capitalista en la industriosa Málaga del siglo XIX, dirigió las múltiples empresas que funcionaron bajo el nombre de «Casa Hijos de Manuel Agustín Heredia», prósperos negocios en los que figuraban sus altos hornos de Málaga y Marbella y en Adra (Almería) la fundición de plomo de San Andrés, que elaboraba el metal traído de las cercanas minas de la Sierra de Gador, y la azucarera San Nico-

lás (desde 1876). Tuvo, además, esta empresa una compañía naviera con un cierto número de barcos, fábricas de jabón, de ácido sulfúrico, de cera vegetal, de tejidos y sociedades de seguros. Junto a los más conspicuos representantes de la alta burguesía mercantil malagueña, participó activamente en la creación en 1856 del Banco de Málaga, de cuyo consejo de administración formó parte, y en la sociedad que construyó el ferrocarril de Málaga a Córdoba de la que fue uno de sus directores y vicepresidente del consejo de administración. En el plano político llegó a desarrollar una importante actividad de la que debe recordarse su actividad como concejal en el Ayuntamiento de Málaga, diputado por el distrito de Marbella en la Diputación provincial, senador del Reino (1860-1861), cargo que fue vitalicio desde 1878 y que debió recibir como muestra de agradecimiento real por su contribución a la restauración borbónica de Alfonso XII en 1874. Estas circunstancias las expresaron de modo resumido pero muy adecuado dos cronistas parlamentarios de su tiempo: «Senador vitalicio. Fabricante, banquero, industrial en Málaga... Cónsul general de la República del Uruguay. Ha sido Diputado a Cortes en tres elecciones generales, y actualmente ha tomado asiento y jurado el cargo de Senador por nombramiento de S. M. Afiliado al partido conservador fue consecuente con la dinastía, formando parte del Comité alfonsino establecido en Málaga. Apoya al Gobierno que preside el Sr. Cánovas del Castillo»[27]. Fue vicepresidente de la sección de industria de la Junta provincial de Agricultura, Industria y Comercio (1859) y de la Junta provincial de Sanidad (1861), presidente de la Cámara de Comercio (1886-1888). Cónsul de Uruguay, de Portugal y de los Estados Pontificios, desarrolló una gran actividad social: presidente del Club Mediterráneo (1873), miembro de la junta de la Feria de Málaga (1887). Su presencia era habitual en obras de beneficencia (vicepresidente y depositario del Hospital de Caridad de la calle S. Juan de Dios) y como miembro del Círculo Católico de Málaga participó en la creación de los colegios de la Asunción de Barcenillas en el Camino Nuevo, del de los jesuitas en El Palo, donación de vidrieras en la capilla de la Encarnación de la catedral, construcción de una capilla en sus fábricas en las playas de la Misericordia... Aparte de su domicilio en la Alameda núm. 28, casa que debía decorarse con un mobiliario de elevado valor y numerosas pinturas y esculturas de calidad[28], como gesto característico de su pertenencia a la alta burguesía comercial, el matrimonio Heredia-Grund quiso poseer una villa a las afueras de la ciudad, e imitando a su hermana Amalia Heredia y a su esposo Jorge Loring en el caso de la contigua finca de La Concepción, adquirieron entre 1864 y 1868, como arriba dijimos, los diversos lotes en que hasta entonces estaba dividida la de San José, hacienda en la que mandaron construir un palacete neoclásico que, de igual modo, debió estar ornamentado con mobiliario y obras de arte de importancia[29].

TOMÁS HEREDIA LIVERMORE (1819-1893)

FACHADA DEL PALACETE DE LA HACIENDA DE SAN JOSÉ (CIUDAD JARDÍN)

EL PALACIO NEO-RENACENTISTA DE LA FINCA DE SAN JOSÉ

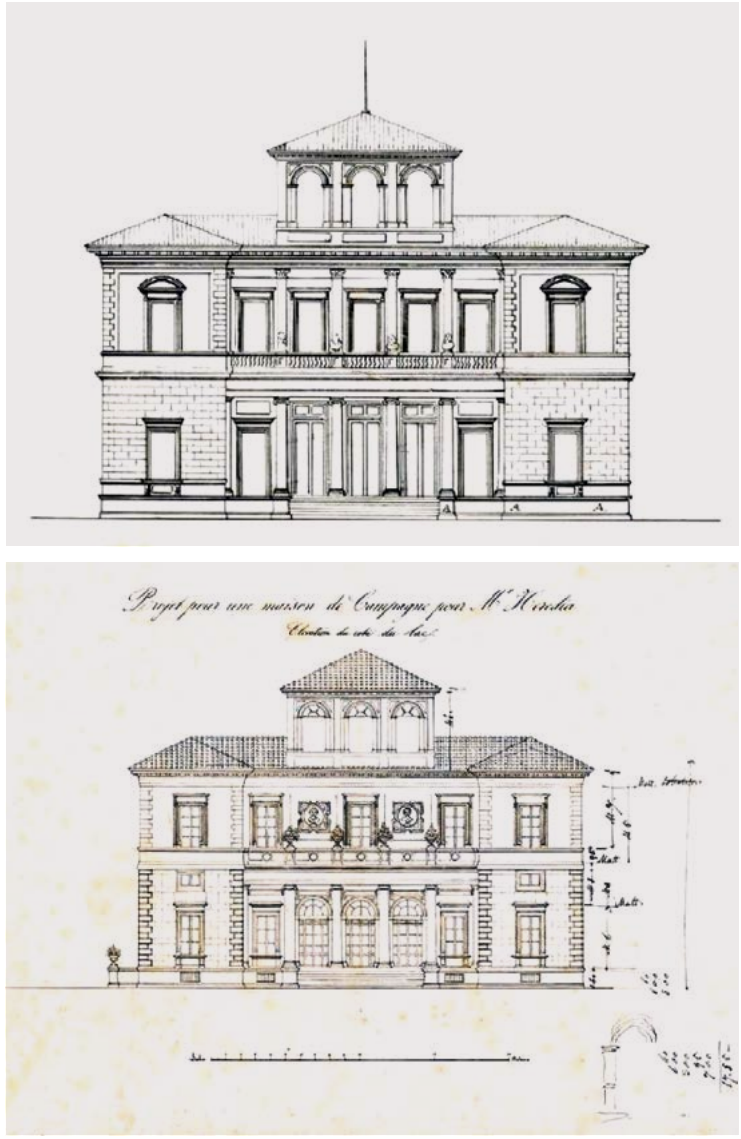
Un autor de finales de aquel siglo consideraba a este lugar como «una de las mejores posesiones rústicas, que hay en Andalucía», un sitio de los que más «frecuenta la buena sociedad malagueña» y en el que hay «bosques donde los pinos se elevan majestuosos, glorietas, jardines, estanques y un magnífico edificio, copia de uno de los más famosos de la ciudad de Florencia»[30]. Este edificio, que se ha conservado prácticamente intacto incluso en buena parte de la decoración de sus espacios interiores, y que en 1980 lo restauró nuestro compañero de Academia el arquitecto César Olano bajando la altura de los techos de la planta baja y dividiendo en dos la planta primera, se ha referido repetidas veces esa noticia de que era obra de un importante arquitecto italiano[31], aunque resulta extraño que no se haya dado el nombre de su autor cuando este se conoce desde el año 1875 en que lo ofreció un periódico malagueño, dándose, además, la circunstancia de que de esta noticia dio cuenta la Profesora Quiles Faz en 2011 y que también aparece citada en un excelente libro sobre los jardines históricos de Málaga publicado no hace mucho[32].

Efectivamente, que este edificio de estilo neo-renacentista es obra del reputado arquitecto italiano Antonio Cipolla lo afirmó, a poco de su inauguración, un periodista local (quizá José C. Bruna) con motivo del reportaje que publicó sobre la visita que entre el 12 y el 18 de octubre de 1875 hicieron a Málaga en la goleta Safo el príncipe Maffeo Colonna di Sciarra al que acompañaba el príncipe Ladislao de Odescalchi de Bassano. El sábado 16 de octubre, los nobles italianos visitaron la finca de San José, donde les atendió «don Agustín Heredia» en la «nueva casa del Excmo. Sr. D. Tomás Heredia, planos del distinguido arquitecto romano Cipolla, fue detenidamente examinada y mereció los mayores elogios de los jóvenes príncipes»[33].

El napolitano Antonio Cipolla (Nápoles, 1822-Roma, 1874), cuyas obras en su mayoría se caracterizan —como es nuestro caso— por un estilo clasicista que se inspira en la arquitectura del Renacimiento italiano, lo que se denomina el «Neorrenacimiento», fue un arquitecto decimonónico al que hay que considerar entre los más significativos de la Italia del Risorgimiento. Sus principales obras públicas y privadas las realizó en su Nápoles natal, en Roma (donde vivió desde 1845), en Bolonia, Imola, Frascati, Florencia y en otros varios sitios de Italia («attivo in molte regioni italiane, dalla Lombardia all' Emilia, alla Toscana, al Lazio»). En Roma, la

que sería nueva capital de la Italia unificada, había participado en diversos proyectos urbanísticos y de ampliación de la ciudad. También se le reclamó desde otros muchos lugares en los que se le encargaron diversas obras civiles, religiosas y de restauración; conocidos son sus proyectos (1851-1860) para las estaciones del ferrocarril de Ciampino, Osimo, Velletri, Macerata, Bolonia, Alessandria, Palo, etc...[34]. Muy reconocido en el ámbito académico, perteneció a la Accademia Nazionale di San Luca de Roma lugar donde, precisamente, formando parte del archivo que donó a aquella institución, se conservan los diversos planos del proyecto de nuestra «villa Heredia» (planos núms. 2983, 2984, 2985, 2986, 2987 y 2993: «Projet pour une maison de campagne pour Mr. Heredia»)[35]. Como estos planos carecen de indicación sobre el lugar para su edificación, entre los estudiosos de este arquitecto se ha venido creyendo erróneamente que la obra debía haberse realizado en Suiza o Francia, donde se la ha buscado, por confundirse a nuestro Heredia con el famoso poeta de origen cubano José María Heredia (1845-1905), miembro del grupo postromántico de los parnasianos. Cabe la posibilidad de que el encargo a Cipolla lo hiciera Tomás Heredia directamente en Roma; cabe recordar que era cónsul de Roma y Toscana en Málaga y se sabe que precisamente en ese año 1870, coincidiendo con la celebración del concilio Vaticano I, la familia Heredia-Grund, después de un tiempo en Paris (adonde marcharon por la inestable situación política de España en esos años) viajaron a Roma donde permanecieron un tiempo[36].

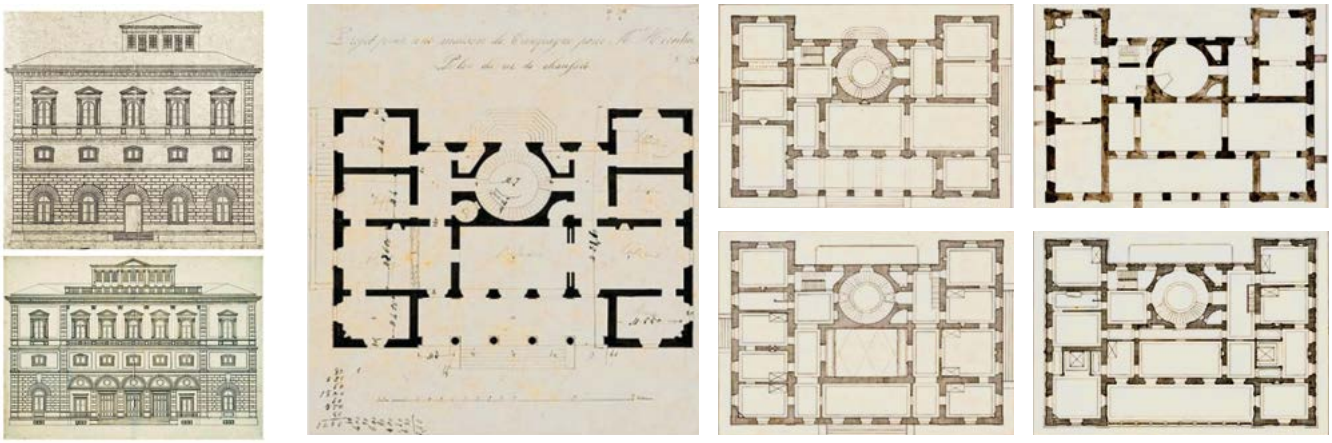
Los planos de Cipolla, que ofrecen varias versiones del proyecto para este palacete, son seis y están fechados en 1870: El núm. 2983 es el titulado «Project pour une maison de Campagne pour Mr. Heredia. Plan du rez de chaussée»; el núm. 2984 es un «Prospetto principale del Casino dell Ilmo Signr. Heredia» ; el 2985 se titula «Project pour une maison de Campagne pour Mr. Heredia. Elevation du cotê du lac». De los planos de las plantas hay varias versiones, el



PROYECTO DE LA CASA-PALACIO DE LA HACIENDA DE SAN JOSÉ, POR ANTONIO CIPOLLA, 1870

núm. 2986 corresponde a las plantas baja e intermedia y el núm. 2987 son dos de la superior; los núms. 2988 y 2989 corresponden a versiones de detalle de la fachada con siete vanos, una, y otra con solo cinco.

Uno de los estudiosos actuales de este arquitecto señala que Cipolla concibió la obra que le encargó Heredia como «un edificio de tres plantas coronado por un gran mirador» y que «ofrece una formulación muy simple que lo emparenta con el modelo de la Farnesina y con las fórmulas compositivas difundidas por Letarouilly», destacando que «la posición de la escalera en el eje de la fachada principal» era una solución que ya había aplicado en la Cassa di Risparmio de Roma,

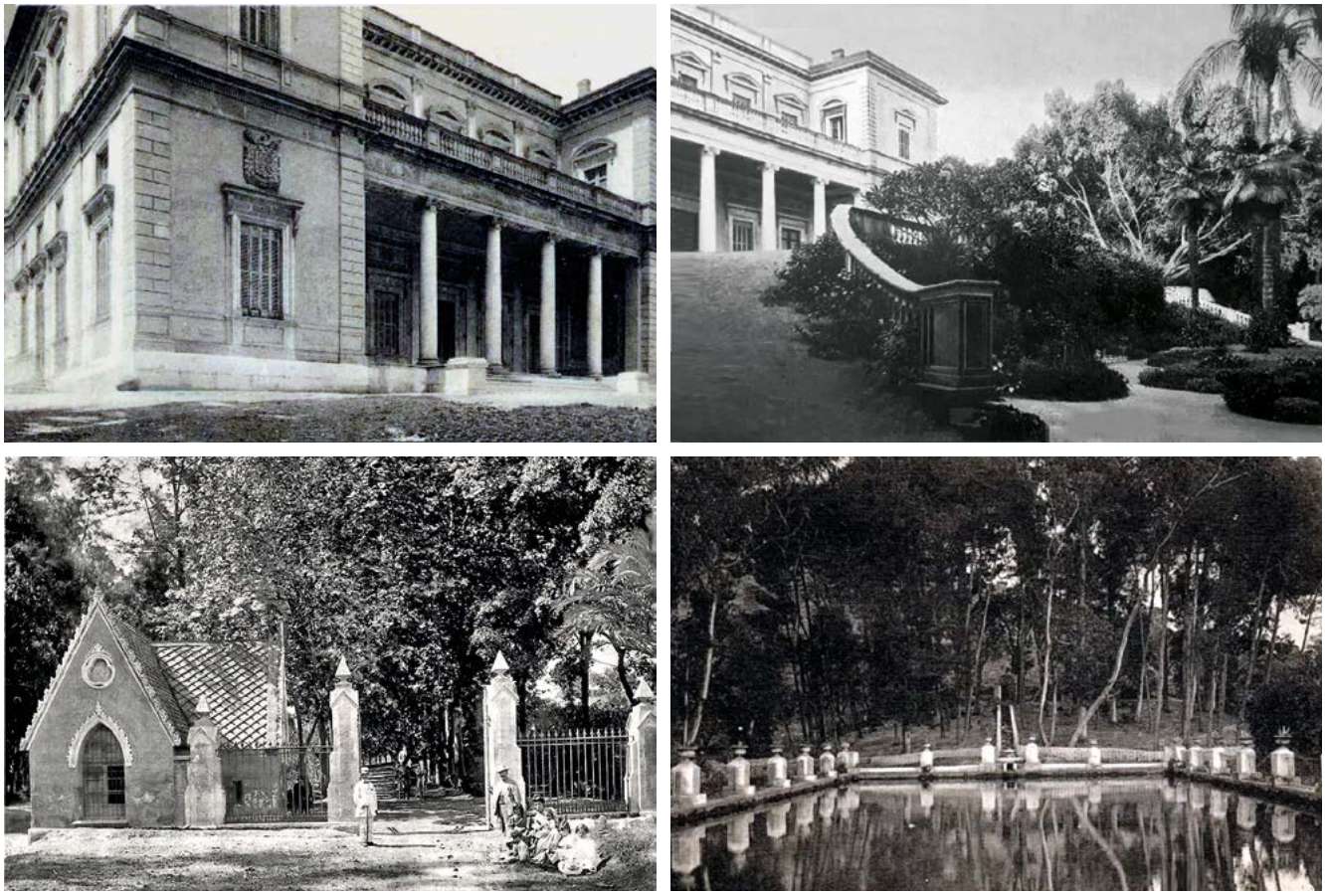


DETALLES DE PROYECTO DE ANTONIO CIPOLLA PARA VILLA HEREDIA.FACHADA TRASERA Y PLANTAS

que el diseño de las ventanas se caracteriza por una gran sobriedad, que en los detalles hay un contraste entre unos que son muy solemnes y otros que son más simples, con diferencias entre la planta y el tratamiento de las elevaciones, pero que, sin duda, en la obra destaca un tono señorial y monumental[37] que evoca ejemplos de conocidos palacios renacentistas de la Toscana y otros lugares de suelo itálico.

El arquitecto concibió un palacio con planta en forma de H, que constaba de bajo, entresuelo, primer piso y un ático y dotado de una fachada con dos cuerpos laterales a modo de torres de planta alargada con las esquinas rematadas con sillares, y entre ellas, en posición algo retranqueada, un pórtico tetrástilo de columnas de orden jónico. No se llegó a construir el mirador que Cipolla planteaba en la parte más alta de su frontal, como tampoco se edificó el segundo cuerpo que reproducía de modo idéntico la columnata jónica del pórtico inferior; sí que cuando se construyó aquella fachada principal, el palacete se realzó por ese lado dada su posición elevada dominando el jardín que está en un nivel inferior y al que el edificio se conecta mediante dos rampas de doble tramo curvo y que enmarcan al edificio elevado al que preceden. En los dos cuerpos laterales de la fachada de la villa, sobre las ventanas de la planta baja destacan sendos escudos en piedra[38] que corresponden a la hidalguía colectiva del linaje de Tejada y Valdeosera en el municipio de Laguna de Cameros, lugar de donde procedían los primeros Heredia malagueños[39], el padre y el tío de Tomás Heredia Livermore. Sobre el pórtico queda una terraza abalaustrada a la que se abren todas las habitaciones de la planta superior, tanto las que ocupan la más ancha crujía central como las de los laterales de la fachada que se rematan con frontones triangulares y circulares en alternancia y están separadas por pilastras adosadas de orden compuesto. En el interior, tras el pórtico, al que se abren tres puertas y dos ventanas laterales, todos separados por pilastras jónicas, destaca en disposición axial la capilla a la que envuelven una serie de salas de gran amplitud que aún conservan en un estado bastante aceptable sus artesonados, alguna pintura alegórica y estucos. Ese oratorio tiene su acceso principal en una puerta con arco de medio punto que ocupa el centro de la planta baja en la fachada trasera que, aunque más sencilla, repite la disposición de un cuerpo central retranqueado entre dos laterales más estrechos como en la principal.

En los dos pisos de las fachadas laterales y posterior, siguiendo el planteamiento de Cipolla, los grandes ventanales que en ellas se abren ofrecen una decoración adintelada en la planta baja y alternancia de frontones curvos y triangulares en la superior, con disposición y ornamentación similares, por tanto, a las del frente de esta casa-palacio de San José que no hace mucho ha dejado de ser usada para fines sanitarios habiéndose convertido en un lugar destinado a la organización de actos sociales. A la finca, se la había dotado de una entrada principal con cerramiento de valla metálica y una llamativa portería, y en un paramento junto a otra de las entradas (que vino en denominarse popularmente como «Puerta de los Milagros», por los que los campesinos de los



ARRIBA IZQUIERDA Y DERECHA: PALACETE EN LA FINCA DE SAN JOSÉ DE MÁLAGA. ABAJO IZQUIERDA: ENTRADA DE LA VILLA DE SAN JOSÉ. ABAJO DERECHA: ALBERCA DE LA VILLA DE SAN JOSÉ

alrededores atribuían al santo que allí veneraban) se había colocado una imagen de San José, alusiva al nombre de la hacienda, y a la que solían dedicársele un número no pequeño de exvotos[40]. El cuidado y extenso jardín de aquella finca de recreo (en el que se repartieron las antigüedades romanas a las que nos estamos refiriendo) se adornó con algunas fuentes, un gran invernadero metálico y otros menores, varias albercas y un estanque de dimensiones considerables al que llegaba el agua en cascada por canalizaciones abiertas desde su arranque en pequeñas grutas de rocalla.

SOBRE EL EPÍGRAFE DE PORCIA MAURA LLEVADO A EL EJIDO

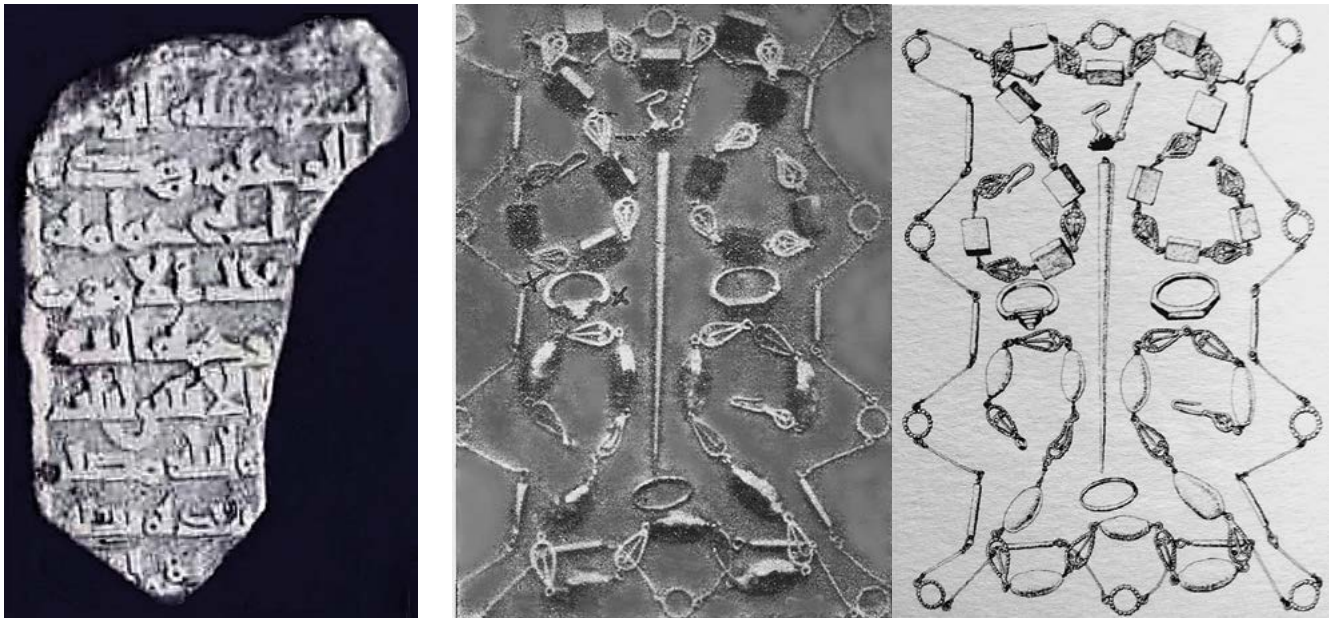
En la presencia de la familia Heredia en tierras almerienses relacionada con las variadas actividades industriales y mercantiles que en ellas realizaban, singularmente en Adra[41], cabe explicar el origen de los materiales arqueológicos presentes en San José que estamos comentando. A aclarar este extremo ha venido el descubrimiento y publicación de una interesantísima fotografía fechada en 1873 en la que se ven en una colección privada de Adra el pedestal de Porcia Maura de El Ejido, un capitel corintio, dos jónicos idénticos (uno de ellos fragmentado por su mitad), un relieve vegetal, así como también una inscripción árabe[42].

Al pie de la fotografía aparece lo que se escribió en el negativo: «Encontrado en las ruinas de la antigua Murgis-Campo de Dalias (Provincia de Almería) 1873». Por los datos que se desprenden de ese album fotográfico[43] se sabe que el propietario de aquella colección arqueológica y autor de las fotografías era el comerciante afincado en Adra, Fernando Guerrero Scholtz, cuya hermana estaba casada con Eduardo Heredia Livermore. Del interés de Guerrero Scholtz por la arqueología, se ha dado a conocer asimismo una

noticia de 1881 sobre las inscripciones latinas de Abdera que estaban empotradas en la ermita de S. Sebastián y que fueron llevadas a su casa y fotografiadas por él antes de volver a ser recolocadas en el exterior de esa ermita donde estaban[44]. Dada la relación profesional —por dedicarse al comercio del plomo— y más aún familiar de este señor Guerrero Scholtz con Tomás Heredia, no es difícil imaginar cómo llegaron el pedestal de Porcia Maura y los capiteles a Málaga para formar de la que, hasta ahora en que algunas de estas piezas han sido llevadas a El Ejido, era la colección arqueológica de la finca malagueña de San José. En cuanto a la inscripción árabe, a diferencia de las piezas antes comentadas que pasaron a la colección de los Heredia-Grund, ésta se integró en la de los Loring-Heredia en la finca de La Concepción[45] y por esa razón hoy es parte de los materiales arqueológicos del Museo de Málaga[46]. La inscripción, según escribió en 1890 Eduardo Saavedra, la encontró en el interior de «un pozo del lugar de Pechina, a 36 varas de profundidad... hace muchos años D. Andrés Ocáriz, ayudante de caminos»[47], aunque desconocemos en qué circunstancias pasó a Adra a la propiedad de Fernando Guerrero Scholtz, como vemos en esa foto antigua a la que nos estamos refiriendo. Saavedra ofreció del texto de esta estela funeraria la siguiente traducción: «En el nombre de Dios, clemente y misericordioso. Este es el sepulcro de Abu Hamema, hijo de Áxats, el Omaui: murió (apiádese Dios de él) el lunes, corridas trece noches de Dulcada, del año 239» [=16 de abril del año 854 d.C.]. La estela con el epitafio de Abū Hamāma b. Aš^{c}at, de *nisba* al-Umawī ha sido objeto atención de diversos especialistas en epigrafía árabe[48].

ANTIGÜEDADES ALMERIENSES REUNIDAS EN ADRA (ALMERÍA). FOTO DE 1873

Sobre la inscripción de Porcia Maura ahora llevada desde Málaga a El Ejido, cabe hacer un último comentario y es que se vino considerando que un enterramiento que apareció cerca del lugar en donde tiempo antes se había hallado aquel pedestal, era la tumba de esa mujer. El sepulcro contenía un importante ajuar de joyas de la difunta allí inhumada y la suposición de que el pedestal debió elevarse sobre su tumba no puede admitirse por la razón de que la referencia que en el mismo epígrafe se hace a la celebración de unos juegos circenses celebrados con motivo de la colocación de la estatua a la que aquel pedestal servía de base, indica que su destino no podía ser funerario. La celebración de *ludi circenses* no es algo propio de los funerales y por ello los ofrecidos a Porcia Maura y mencionados en esta inscripción latina de El Ejido, como en el caso de los restantes epígrafes hispanos que refieren el ofrecimiento de juegos de circo, «todos son honorarios» como acertadamente indicara en su día P. Piernavieja[49]. Las noticias de las joyas del sepulcro erróneamente considerado de Porcia Maura se las facilitaron al P. Fita el Sr. Maldonado Villegas, propietario de los terrenos del yacimiento arqueológico de Ciavieja, y D. Casimiro Mogilnicki, director de Telégrafos de Almería, que le indicaron que en el sepulcro se encontró el



IZQUIERDA: INSCRIPCIÓN FUNERARIA ÁRABE DE PECHINA (ALMERÍA) MUSEO DE MÁLAGA (DE LA ANTIGUA COLECCIÓN LORING DE LA HACIENDA DE LA CONCEPCIÓN). DERECHA: JOYAS HALLADAS EN UNA TUMBA DE LAS NECRÓPOLIS DE MURGIS (EL EJIDO, ALMERÍA)

«enterramiento de una mujer, metida en ataúd de plomo, a unos cuatro o cinco metros de profundidad; el cual, abierto, dejó ver un esqueleto de matrona romana, que estuvo ricamente ataviada, si bien el ropaje se había consumido por la humedad. Encima de esta cámara se hallaba otra vacía; y como su distancia hasta el punto donde apareció la presente lápida funeral no es muy larga, cabe sospechar que el sepulcro sobredicho fuese el de Porcia Maura». En cuanto a las joyas, el Sr. Mogilnicki envió a Fita una fotografía —la única imagen que de ellas se conoce— indicándole que «todos los lacetos aspados son de oro, como también el engaste de los collares, las anillas turquesas del collar interior y los tubillos, coronas y trozos que los unen, y sus anillas en lo exterior.

Las sortijas son también de oro; y la señalada con x terminaba en un camafeo en hueco, que representaba un busto completo. Todas estas alhajas se llevaron al Sacro Monte de Granada. Su peso equivaldría a unas cuatro mil o cuatro mil quinientas pesetas en oro; pesando unas cincuenta y cuatro onzas en conjunto, incluyendo en el peso las piedras preciosas, algunas transparentes y de varios colores»[50]. Este interesante conjunto de joyas altoimperiales romanas no se ha podido localizar en esa abadía del Sacromonte granadino donde se decía que estaban[51] y se ha creído por algún investigador, sin que haya razones de peso para aceptarlo que es precisamente a estas piezas a las que se refiere una noticia de 1881 que informa del interés del Museo Arqueológico de Granada por su adquisición: «Entre los objetos que debieran ser adquiridos para enriquecer este centro figuran en primer término las magníficas alhajas de oro con esmaltes encontradas en la Alpujarra, que hoy pertenecen al Canónigo de esta Santa Iglesia Catedral Sr. D. Juan de Sierra»[52]. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 RODRIGUEZ OLIVA, P., «Manuel Rodríguez de Berlanga (1825-1909). Notas sobre la vida y obra de un estudioso andaluz del Mundo Clásico», *Actas del I Congreso Internacional «Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (Siglos XVIII-XX)*, CSIC., Madrid, 1991, pp. 99-106; OLMEDO CHECA, M., «Introducción», en Rodríguez de Berlanga, M., *Monumentos históricos del Municipio flavio malacitano,* Málaga, 2000, pp. 9-129; BERLANGA PALOMO, Mª. J., *Arqueología y erudición en Málaga durante el siglo XIX,* Málaga, Universidad, 2005, pp. 75-109: MORA SERRANO, B., «Manuel Rodríguez de Berlanga», en Díaz Andreu, M.- Mora Rodríguez, G.- Cortadella Morral, J. (coords.), *Diccionario histórico de la Arqueología de España*, Madrid, 2009, pp. 566-568.

2 RODRIGUEZ OLIVA, P., «Comentarios sobre el Museo Arqueológico de los Loring en la malagueña Finca de La Concepción y sobre el Dr. Manuel Rodríguez de Berlanga, autor de su Catálogo», en Rodríguez de Berlanga, M., *Catálogo del Museo*

Loringiano (Málaga-Bruselas, 1903), ed. facs., Málaga, Universidad de Málaga, 1995, pp. 9-32; ID., «Noticias historiográficas sobre el descubrimiento y primeros estudios en torno a las tablas de bronce con las leyes municipales de *Malaca* y *Salpensa* (1851-1864)», *Mainake*, XXIII, 2001, pp. 9-38; ID. «Un capítulo de las relaciones hispanas de Theodor Mommsen» en Martínez-Pinna, J. (Coord.), *En el centenario de Theodor Mommsen (1817-1903). Homenaje desde la Universidad española*, Madrid-Málaga, Real Academia de la Historia-Universidad de Málaga, 2005, pp. 81-134.

3 SERRANO RAMOS, E.-ATENCIA PÁEZ, R., *Inscripciones latinas del museo de Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981; ACIÉN ALMANSA, M.-MARTÍNEZ NÚNEZ, Mª A., *Catálogo de las inscripciones árabes del Museo de Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982; RODRIGUEZ OLIVA, P., «Las esculturas romanas del 'Museo Loringiano' de Málaga. Historia de la colección», en *Escultura romana en Hispania-V*, Murcia, 2008, pp. 565-642.

4 CANALES, A.-LEÓN, R., «La invención de la Ley Flavia municipal de Málaga», *Málaga. Boletín de información municipal*, 1, cuarto trimestre 1968; ID.-ID., *Lex Flavia Malacitana*, Delegación de Cultura, Excmo. Ayto. Málaga, 1969. Hay una reedición del Ayto. Málaga de 1972, y otras de 2009 y de 2014 del Colegio de Abogados de Málaga y de la Fundación Málaga.

De Rodríguez de Berlanga, también editó Rafael León un conjunto de cartas que adquirió el Archivo Municipal malagueño y los artículos que el erudito publicó en la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* sobre los descubrimientos producidos con motivo de los derribos de la muralla del mar de la Alcazaba: LEÓN, R., «Manuel Rodríguez de Berlanga. Cartas inéditas», *Málaga. Boletín de información municipal*, 12, tercer trimestre 1971; ID., «Manuel Rodríguez de Berlanga. Málaca», *Málaga. Boletín de información municipal*, 20-21, tercero y cuarto trimestre 1973.

5 DEL CAMPO Y DEL CAMPO, M.-LEÓN, R.-GARCÍA BAENA, P., «Rafael León. Medalla de Honor de la Academia, 2008», *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 9, 2009, pp. 66-78; GARCÍA GARRIDO, S. (ed.), *ARS & TECNÉ Miscelánea homenaje al profesor Rafael León*, Málaga, Universidad y Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 2017.

6 LEÓN, R., «Sobre el puerto fenicio de Málaga», *Málaga. Boletín de información municipal*, 4, tercer trimestre 1969; ID., *Dieciséis pilas de garo*, Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga 1968.

7 LEÓN, R., «De *epigrafía* métrica latina de *Málaga*», *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, 22, 1970, pp. 5-8; ID., «Dos poetas latinos malagueños», *Málaga. Boletín de información municipal*, 7, segundo trimestre 1970, pp. 52-56; ID., «Tres poetas latinos malagueños», *Málaga. Boletín de información municipal*, 8, tercer trimestre 1970; ID., «De epigrafía métrica latina en Málaga» *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, núm. 11, 2011, pp. 136-137; ID., *De epigrafía métrica latina en Málaga, clásica y mozárabe*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2011; RODRÍGUEZ OLIVA, «Un libro sobre epigrafía métrica de la Málaga romana y medieval», *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, núm. 11, 2011, pp. 139-140.

8 ATENCIA PÁEZ, R., «De Epigrafía. I, Malacitana; II, Suelitana», *Málaga. Boletín de información municipal*, 7, segundo trimestre 1970, pp. 46-49; ID., «Seis piedras medievales cordobesas en la Alcazaba de Málaga», *Málaga. Boletín de información municipal*, 8, tercer trimestre 1970, pp. 18-24; ID., «Una desconocida iglesia de Antequera», *Málaga. Boletín de información municipal*, 10, primer trimestre 1971, pp. 26-27; ID., «Inscripciones funerarias latinas en la Alcazaba de Málaga», *Málaga. Boletín de información municipal*, 10, segundo trimestre 1971, pp. 31-40; ID., «Manuel Rodríguez de Berlanga», *Málaga. Boletín de información municipal*, 14, primer trimestre 1972, pp. 31-40.

9 ATENCIA PÁEZ, R., «La inscripción romana de la hacienda de San José», *diario SUR*, 10 abril 1974.

10 *CIL* II 3399: [Imp](eratori) · Caes(ari) / L(ucio) · Aurelio / Vero · Aug(usto) · Ar/men(iaco) · [P] art(hico) Max(imo) / Med(ico) · p(ontifici) · m(aximo) · tr(ibunitia) · p(otestate) V / co(n)s(uli) · III / L(ucius) · Alfenus · Avi/tianus · p(rimo) p(ilaris) · tr(ibunus) / coh(ortis) III vi[g(ilum)] / [XII urbanae]...; HÜBNER, E., *Exempla scripturae epigraphicae latinae a Caesaris dictatoris morte ab aetatem Iustiniani*, Berlín, 1885, p. 150, núm. 444; LÁZARO PÉREZ, R., *Inscripciones romanas de Almería*, Biblioteca de temas almerienses 3, Almería, Ed. Cajal, 1980, p. 76, núm. 37.

11 MUÑOZ MARTÍN, M., «Vicisitudes históricas de la Hacienda de la Concepción», *Isla de Arriarán*, XI, 1998, pp. 319-326; ID., *Familias malagueñas del siglo XIX para recordar*, Málaga, 2006, pp. 740-743.

12 MORALES MUÑOZ, M., «Uso y abuso de los tópicos en la Historia: La Hacienda de San José (Málaga)», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 34, 2012, pp. 491-503; RAMOS FRENDO, E. Mª, «Aproximación a las villas de recreo de la familia Heredia en Málaga», *Baetica. Estudios de Arte, Geografia e Historia*, 28, 2006, pp. 98-101.

13 RODRÍGUEZ OLIVA, P., «Pedestal romano del antiguo Museo Loringiano incorporado al Museo Arqueológico Nacional», *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 18, 2018, pp. 260-265.

14 MENDOZA DÍAZ-MAROTO, F., «De la biblioteca de Salvá a las de Heredia», *Pliegos de Bibliofília*, 18/4, 2002, pp. 3-20.

15 RAMOS FRENDO, E. Mª, «Revival y eclecticismo en las colecciones decimonónicas: Enrique Heredia Livermore y sus bienes artísticos», *Revista de Arte*, 23, 2002, pp. 305-323.

16 RUZ MARQUEZ, J. L., *Adra, siglo XIX*, Almería, Ed. Cajal, Biblioteca de temas almerienses, 1981, p. 256; LÓPEZ MEDINA, Mª. J., *El municipio romano de Abdera: una aproximación histórica*, Almería, Universidad de Almería, 1996, pp. 39-40.

17 DEL CAÑIZO PERATE, J. A., *Jardines de Málaga*, 2ª ed., Málaga, Ed. Arguval, 1990, pp. 57-62; TORREMOCHA, E., *El jardín de la Finca San José,* Hermanos de San Juan de Dios, Madrid, 1999. Ya Richard Ford indicaba que por el tamaño o la belleza de algunas de las especies de su flora este jardín paisajista suponía toda una sorpresa para el visitante (FORD, R., *The Handbook for Travellers in Spain*, Part II, 7ª ed., Londres, 1890, p. 387: «San José, the property of Don Tomás Heredia, will be a genuine surprise to the visitor. Te magnificent bamboos are worth alone the visit; botanists will see with great pleasure the enormous arums grown there, and cycads».

18 BAENA DEL ALCÁZAR, L., «La colección de antigüedades romanas de la finca de San José (Malaga)», *Mainake,* X, 1988, pp. 137-150 (Inscripción de Fiñana, pp. 142-145, lám. II; inscripción de El Ejido, pp. 138-142, lám. I; capitel corintio, pp. 145-147, lám. III a; capitel corintio, p. 147, lám. III b; capitel corintizante, p. 148, lám. IV a; capitel jónico, pp. 148-150, lám. IV b).

19 SAAVEDRA, E., «La antigua Murgi y el término oriental de la Bética», *La Ilustración Española y Americana*, año XVI, núm. XLV, 1 diciembre 1872, pp. 711-715; CANO GARCÍA, J. A., «A propósito de la ciudad ibérica y romana de Murgi: Viejas y nuevas aportaciones desde las fuentes historiográficas y documentales», *Farua. Revista del Centro Virgitano de Estudios Históricos*, 16, 2013, pp. 7-30.

20 Rodríguez de Berlanga, M., *Los bronces de Osuna. Suplemento*, Málaga, 1874, p. 318-319, n. 3; *Ephemeris Epigraphica Corporis Inscriptionum Latinarum Supplementum*, vol. II, Berlín-Roma, 1874, p. 238, núm. 315; *CIL* II *Suppl.* 5490, p. 878 «servabatur Abderae apud Ferdinandum Guerrero. Extat nunc in praedio Thomae Heredia dicto *de San José* prope Malacam sito». De la edición de Emil Hübner en *Eph. Epigraph.*, Rodríguez de Berlanga comentó que su colega alemán la había trasladado «sin guardar en las conclusiones de cada renglón la perpendicular que siguen las letras en el calco que yo poseo. En este y al final del séptimo no se ve la E que pone el editor germano después del CLARVS, y en el onceno se lee muy perceptiblemente EDITIS. CIRC(ens), no apareciendo completa la primera palabra en la fotografía que envié a dicho profesor. Interpreta las siglas L D AR I que lee debajo del DEDICAVERV/nt y fuera del marco que rodea el apígrafe por L(ocus) d(atus) a r(e)p(ublica)? (*Los bronces de Osuna. Suplemento*, pp. 343-344).

21 FITA, F., «Inscripciones murgitanas», *BRAH*, 57, 1910, pp. 119-121; Real Academia de la Historia, expediente CAMA /9/7962/41 (1-5) relativo al envío por D. Joaquín Díaz de Escovar, cronista de la ciudad de Málaga, de una fotografía de la inscripción romana de Porcia Maura conservada en la hacienda de San José. *Vid.* MAIER, J.-SALAS, J.-BERLANGA, Mª. J.-BELLÓN, J. P., *Comisión de Antigüedades de la R.A.H. - Andalucía. Catálogo e índices*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 325-326; SÁENZ SAMANIEGO, S.-ARBELÁEZ ZAPATA, A. L.-MAIER ALLENDE, J., *Catálogo de fotografías de antigüedades y monumentos de la Real Academia de la Historia*, I, Madrid, 2017, pp. 121-122, núms. 210-211.

22 TAPIA GARRIDO, J. A., *Historia general de Almería y su provincia. Colonizaciones*, Almería, Cajal, 1993, pp. 169-170, 205; ID., *Historia de la Baja Alpujarra*, Almería, 1989, pp. 59-60.

23 BAENA DEL ALCÁZAR, L., *op. cit.*, pp. 138-142, lám. I; LÁZARO, R., *Inscripciones romanas de Almería*, Almería, 1980, pp. 85 s., núm. 44, lám. XV; ID., «Municipios romanos de Almería (Fuentes literarias y epigráficas)» en AA.VV. *Homenaje al Padre Tapia. Almería en la historia*, Almería, 1988, pp. 118-120; ID., «Un legado clásico. Las inscripciones latinas de Murgis», en Cara Barrionuevo, L. (ed.), *Mirando al Tiempo*, Almería, 2007, pp. 47-56; ID., *La Respublica Murgitana y sus monumentos epigráficos (El Ejido-Almería)*, Almeria, Universidad-Ayuntamiento, El Ejido, 2016, pp. 46-48; RODRÍGUEZ LÓPEZ, R., «Porcia Maura y la Res publica Murgitana», en Valmaña Ochaíta, A.-Bravo Bosch, Mª. J.-Rodríguez López, R. (eds.), *Mujeres en la Hispania romana: Una mirada al Patrimonio*, Madrid, Editorial Dykinson, 2021, pp. 35-56.

24 *Diario de Almería*, 22 Julio, 2020; *Almería Información*, 23 julio 2020; ACIÉN, I., «El Ejido. El Ayuntamiento recupera el pedestal de Porcia Maura», *Ideal*, 26 julio 2020; GUTIÉRREZ, F., «Málaga-El Ejido: El viaje de ida y vuelta de Porcia Maura», *Sur*, 3 noviembre 2020.

25 *Diario de Almería*, 16 noviembre 2020; ACIÉN, I., «El Ejido exhibe el recuperado Pedestal de Porcia Maura del siglo II», *Ideal*, 18 noviembre 2020.

26 HEREDIA GRUND, Mª P., *Memorias de una nieta de Don Manuel Agustín Heredia*, Madrid, 1955. Reedición Ayuntamiento de Málaga, 2011, *passim*.

27 TÉBAR, P. E. de-OLMEDO, J. de, *Las segundas Cortes de la Restauración. Semblanzas parlamentarias. Senado*, Madrid, 1880, p. 252; *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1860*, Madrid, Imprenta Nacional, p. 156; *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1866*, Madrid, Imprenta Nacional, 1965, p. 139; *Guía oficial de España 1884*, Madrid, Imprenta Nacional, 1884, p. 137.

28 RAMOS FRENDO, E., *o. c*., p. 100.

29 BLASCO ALARCÓN, M., *La Málaga de comienzos de siglo*, Málaga, 1973, pp. 16-17.

30 PADRÓN RUIZ, J. M., *Málaga en nuestros días*, Málaga, Herederos de Fausto Muñoz, 1896, pp. 103-104.

31 PASTOR PÉREZ, F., *Arquitectura doméstica del siglo XIX en Málaga*, Málaga, 1980, pp. 76-77; GARCÍA GÓMEZ, F., «Hacienda de San José. La Casa Palacio», en Sauret Guerrero, T. (coord.), *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia, I, Málaga. Patrimonio natural y patrimonio histórico artístico. Desde la Prehistoria hasta la Edad Media*, Málaga, Centro ediciones Diputación Provincial, 1999, pp. 86-89.

32 QUILES FAZ, A., «María Pía Heredia Grund, recuerdos de un siglo» en HEREDIA GRUND, Mª P., *Memorias... cit*., p. XIX, nota 42; LASSO DE LA VEGA WESTENDORP, B., *Plantas y jardines en la Málaga del siglo XIX. El caso singular de la Hacienda La Concepción*, Málaga, Centro ediciones Diputación Provincial, 2017, p. 47.

33 *El Folletin* (del *Correo de Andalucía*), 4ª época, núm. 43, domingo 24 octubre 1875, pp. 331-332.

34 THIEME, U.-BECKER, F., s.v. «Cipolla, Antonio» en *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VII, Leipzig, 1912, p. 6; MIANO, F. G., s. v. «CIPOLLA, Antonio» en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, II (*Chinzer-Cirni*), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1981, p. 5; DI MARCO, F., *Vita e Opere dell»architetto Antonio Cipolla 1822-1874*, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Tesi di laurea, 1991; ID., «Antonio Cipolla, architetto napoletano attivo a Bologna dal 1853 al 1872», *Il Carrobbio. Rivista di studi culturali*, XVIII, 1992, pp. 103-112.

35 MARCONI, P.-CIPRIANI, A.-VALERIANI, E., *I disegni di architettura dell»Archivio storico dell»Accademia di San Luca,* Roma 1974, II, figs. 2978-3077.

36 HEREDIA GRUND, Mª P., *Memorias*... cit*.,* pp. 31-33.

37 PORTOGHESI, P., *Antonio Cipolla architetto del Risorgimento*, Roma, Fondazione Roma, Gangemi Editore, 2012, pp. 82-85.

38 LARA VILLODRES, A., *Los escudos de Málaga, su heráldica y genealogía*, 2ª ed., Málaga, 2017, pp. 257-262.

39 Este mismo escudo que usaban las familias hidalgas de este solar de Tejada y Valdeosera aparece también colocado en la portada de la casa número 11 de la Alameda Principal, que fue domicilio de Martín Heredia Escolar, el tío de nuestro Tomás Heredia Livermore. Agradezco a D. Daniel Sedeño Ferrer sus orientaciones para estas clasificaciones heráldicas. Para la descripción del escudo *cfr. BOE* núm. 172, del 18 de julio de 2016, pp. 50513-50521.

40 SÁNCHEZ TABOADELA, S., «Los bellos alrededores de Málaga», Revista *Algo*, año VII, 20 abril 1935, núm. 297.

41 RUZ MARQUEZ, J. L., *Adra*, *siglo XIX,* Almeria, Ed. Cajal, Biblioteca de temas almerienses,1981, pp. 152-156, 182-184, 210-212, 280-281.

42 FERNÁNDEZ RIVERO, J. A., «El álbum de Adra», *Farua. Revista del Centro Virgitano de Estudios Históricos*, 13, 2010, pp. 301-310.

43 GÓMEZ DÍAZ, D., *Fotógrafos, artistas y empresarios: Una historia de los retratistas almerienses (1839-1939)*, Almería, Editorial Universidad, 2018, pp. 384-385, fig. 425.

44 FERNÁNDEZ RIVERO, J. A., «El álbum...», *cit*., pp. 305-306.

45 RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M., *Catálogo*..., lám. XL. Es la única de las diez inscripciones árabes que se reproducen en esa lámina del *Catálogo del Museo Loringiano* de la que no hay la menor referencia en el texto.

46 ACIÉN ALMANSA, M.-MARTÍNEZ NÚNEZ, Mª A., *Catálogo..., cit*., p. 21, lám. I.

47 SAAVEDRA, E., «Dos inscripciones arábigas de la provincia de Almería», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 16-cuadernos I-I, 1890, pp. 65-68.

48 MARTÍNEZ NÚÑEZ, Mª A.-RODRÍGUEZ CASANOVA, I.- CANTO GARCÍA, A., *Epigrafía árabe. Catálogo del Gabinete de Antigüedades, Madrid, Real Academia de la Historia*, 2008, pp. 59-60, núm. 7; MARTÍNEZ NÚÑEZ, Mª A., «Epigrafía e historia de al-Andalus: nuevos hallazgos y datos», *Xelb 9 (Actas do 6º encontro de Arqueologia do Algarve, (O Garb no al-Andalus síntesis e perspectivas de estudo, Silves, 23-25 de Octubro 2008)*, Silves, 2009, p. 43, nota 10, fig.1; ID., «Epigrafía funeraria en al-Andalus (siglos IX-XII)», *Mélanges Casa de Velázquez*, 41/1, 2011 p. 185.

49 PIERNAVIEJA, P., «Los juegos del circo en la España romana», *Citius*, Altius, Fortius, 16, 1974, pp. 218-220, núm. 25, nota 93; ID., *Corpus de inscripciones deportivas de la España romana*, Madrid, 1977, pp. 119-120, núm. 40; HUMPHREY, J. H., *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*, Londres, 1986, p. 384; CEBALLOS HORNERO, A., *Los espectáculos en la Hispania romana: la documentación epigráfica*, Mérida, 2004, núm. 25.

50 FITA, F., «Inscripciones...», *cit*., pp. 120-121.

51 FIGARES, Mª D., «Peligro para el patrimonio almeriense: Las joyas de *Porcia Maura* y otras desapariciones», *Revista de Arqueología*, año 2, 11, 1981, pp. 18-19; BALIL, A., *Fasti Archaeologici*, 1981.

52 «Museo Arqueológico de Granada», *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios* 1881., Madrid, 1882, p, 433.

04

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

208. PROPUESTA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DIRIGIDA AL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, PARA LA REUBICACIÓN DE LA FUENTE «LAS TRES GITANILLAS» / José Manuel Cabra de Luna 210. INFORME DEL AYUNTAMIENTO DE MACHARAVIAYA SOBRE CONSERVACIÓN DE LA CASA NATAL DEL POETA SALVADOR RUEDA EN BENAQUE, TRAS PETICIÓN OFICIAL DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO / Suso de Marcos 214. INFORME DE RESTAURACIÓN DE LA ESCULTURA *TORSO*, DE JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR / Estrella Arcos von Haartman 224. INFORME. VISITA A LAS OBRAS DE LA PARROQUIA DE LOS MÁRTIRES / Rosario Camacho / José Infante / Estrella Arcos
227. INFORME SOBRE EL INMUEBLE CONOCIDO CON EL NOMBRE DE «VENTORRILLO DE LA PERRA» / Estrella Arcos / Rosario Camacho / Rafael Martín Delgado 229. INFORME. EL CONJUNTO EDIFICATORIO «TORRES DE COLÓN», SITUADO EN LA PLAZA DE COLÓN DE MADRID. INFORME SOBRE SUS VALORES ARQUITECTÓNICOS PARA UNA OBLIGADA PRESERVACIÓN COMO PATRIMONIO CULTURAL Y ARQUITECTÓNICO DE LA CIUDAD DE MADRID / Ángel Asenjo Díaz / Javier Boned Purkiss / Rafael Martín Delgado / Álvaro Mendiola Fernández
236. PALABRAS DE PRESENTACIÓN DEL PRIMER NÚMERO DE LOS «CUADERNOS DEL CENTENARIO» QUE EDITA LA AGRUPACIÓN DE COFRADÍAS DE MÁLAGA CON MOTIVO DEL PRIMER CENTENARIO DE LA INSTITUCIÓN / José Manuel Cabra de Luna 238. CUANDO LA CIUDAD ES EL TEMPLO / José Manuel Cabra de Luna

PROPUESTA

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DIRIGIDA AL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, PARA LA REUBICACIÓN DE LA FUENTE «LAS TRES GITANILLAS»

José Manuel Cabra de Luna

Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Excmo. Sr. Alcalde Presidente D. Francisco de la Torre. Avda. de Cervantes, 4, Málaga.

Estimado Alcalde, querido Paco:

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en su última sesión celebrada el pasado 25 de junio acordó expresarle su preocupación por la re-instalación de la Fuente de «Las tres gitanillas» en la Plaza de Manuel Alcántara.

Es consciente la Academia de que, tras la realización de las obras del Metro, las cosas debían de volver a su primitivo ser y estado, de modo que esa fuente que allí estaba, en principio debía de volver a colocarse también allí.

Somos igualmente conscientes de que en las obras del Metro han participado otras administraciones y que cuanto a continuación diremos puede parecer una cuestión menor, ante la capital importancia que las obras del metropolitano tienen. Pero la cuestión no es baladí, pues la plaza Manuel Alcántara, más aún después de la construcción del Metro, se constituye en un eje vertebrador de la gran Málaga y, por ende, en un lugar que define en buena parte a la ciudad y su espíritu. La obra de Adrián Risueño, que en realidad es una recreación de otra fuente anterior y que aún continúa «en activo» en otro espacio de la ciudad, no deja de ser —dicho sea desde el más profundo respeto— una obra discreta en términos artísticos y que desde luego no se compadece en modo alguno con el espíritu urbano que debe tener la plaza de Manuel Alcántara.

FUENTE DE LAS TRES GITANILLAS

La Málaga de hace diez / quince años ya no es la que era cuando allí se colocó esa fuente que, por otra parte, ya venía de otro lugar para el que resultó ser demasiado grande.

Por todo ello, Sr. Alcalde, la Academia de Bellas Artes propone que se estudie la reubicación de la fuente del escultor D. Adrián Risueño en otro lugar de la ciudad (hay muchos espacios de barrio que, con seguridad, la acogerían extraordinariamente, según creemos) y se instalase en ese espacio privilegiado de Málaga una obra que tenga el carácter de auténtico hito urbano. Que sirva de referencia y que se constituya por su personalidad y entidad en una de las imágenes de la ciudad. No descartando para ello incluso la convocatoria de un concurso internacional.

En la fundada esperanza de que recibirá con todo interés la sugerencia que, en su preocupación por Málaga, le hace la Academia de Bellas Artes, le saluda afectuosamente. •

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Málaga a 7 de julio de 2020

INFORME

DEL AYUNTAMIENTO DE MACHARAVIAYA SOBRE LA CONSERVACIÓN DE LA CASA NATAL DEL POETA SALVADOR RUEDA EN BENAQUE, TRAS PETICIÓN OFICIAL DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Suso de Marcos

PETICIÓN OFICIAL AL AYUNTAMIENTO DE MACHARAVIAYA

Suso de Marcos, académico de número de la sección de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, después de haber realizado recientemente una visita a la Casa Natal de Salvador Rueda, en compañía del señor alcalde D. Antonio Campos, y medíante la cual pude comprobar que se habían llevado a cabo distintas intervenciones en la misma, así como que se preveía alguna más, como la reposición del solado en mal estado, y dado que este inmueble con sus pertenencias, fue cedido por la institución académica en usufructo a ese Ayuntamiento en 1995, es por lo que, en su afán por seguir velando por su buena conservación y la memoria del poeta

SOLICITA

Un informe técnico lo más detallado posible de las intervenciones realizadas por ese Ayuntamiento, incluida la producción del audiovisual y el' número de plazas de espectadores, además de las actuaciones previstas. Todo ello con el fin de poder trasladar a la citada Real Academia, los datos derivados de las correspondientes ejecuciones, con la mayor precisión. Informe que, una vez dado a conocer a la Junta General, será entregado al señor secretario para que proceda a ingresarlo en los fondos del Archivo de la Academia.

Málaga, a 8 de julio de 2020

CASA DE SALVADOR RUEDA CON MONUMENTO DE SUSO DE MARCOS

AYUNTAMIENTO DE MACHARAVIAYA (MÁLAGA)

CASA NATAL POETA SALVADOR RUEDA. (BENAQUE)

El Alcalde. Antonio Campos Garín
El Técnico Municipal. Francisco Lorca Martín

1. ANTECEDENTES

En Benaque, municipio de Macharaviaya, se encuentra la Casa Natal del Poeta de la Raza, Salvador Rueda. Este edificio, una casa muy modesta, fue adquirida por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y cedida al Ayuntamiento de Macharaviaya. El Ayuntamiento la acepta y en consecuencia está obligado a su conservación como Casa Museo en homenaje al Poeta Salvador Rueda.

2. MANTENIMIENTO COTIDIANO

Con regularidad la Casa del Poeta es limpiada por los servicios municipales. Al tratarse de un edificio antiguo y de no muy buena calidad constructiva, casi continuamente se encala la pared, sobre todo en las zonas donde la humedad es persistente. La Casa permanece en uso museístico y es visitada anualmente por un significativo número de visitante, especialmente centros escolares.

3. REFORMAS DE CALADO

Con la cofinanciación de la Junta de Andalucía en una primera actuación y la Diputación de Málaga en la segunda, se han realizado dos importantes actuaciones que han mejorado el inmueble.

1999. Financiación de Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Macharaviaya.

Es la primera de las que hemos denominado. Reformas de calado. Con anterioridad a esta intervención la cubierta de la casa era de caña, sobre vigas de madera, barro crudo y teja árabe. Este tipo de cubierta tiene una vida útil limitada a la duración de la caña. En gran parte de la casa las cañas estaban en avanzado estado de descomposición y la humedad empezaba a penetrar en las paredes.

Para solucionar estos problemas se procede al desalojo de todos los enseres de la vivienda y a la demolición de la cubierta, previa recuperación de la teja antigua. Se decide realizar la nueva cubierta con nuevas vigas de madera tratada, tablazón de madera tratada, impermeabilización con tela asfáltica, solera de mortero hidrófugo y colocación de la teja antigua. Desde entonces las humedades de la cubierta desaparecen.

La inversión total de esta actuación es de cinco millones de pesetas.

2009. Financiación de la Diputación de Málaga y Ayuntamiento de Macharaviaya. Presupuesto 90.000,00 euros.

Una vez que se arregla la cubierta, la Casa de Salvador Rueda necesita de varias actuaciones que contribuyen a su mejora de forma integral:

1. Instalación eléctrica: levantado de instalación eléctrica y dotación de una nueva consistente en tendido de cable trenzado, llaves tipo años 20, cuadro de protección e iluminación indirecta de elementos singulares. El coste fue de 5.350,00 €.

2. Pintado del techo de madera a base de betún de Judea para su envejecimiento. Coste 1.000,0 €.

3. Instalación de alarma, señalización de seguridad e incendios. El precio sería de 2.750,00 €.

4. Carpintería. Instalación de dos puertas de madera de entrada principal y entrada a patio. Precio 2.500 €.

5. Protección de elementos singulares mediante la construcción de paneles de metacrilato, a medida y otras medidas de protección. 6.000,00 €.

6. Paneles dos informativos en los que se exponen los principales detalles de la casa y de la figura de Salvador Rueda. Cada panel tiene un coste de 1.295 €.

7. Señales y rótulos informativos del resto de elementos de la Casa del Poeta. Coste de 2.350,00 €.

8. Adecuación de la cuadra de la Casa como sala audiovisual en la que se instala el equipo necesario para que el visitante disfrute de un espléndido montaje audiovisual. La adecuación de la cuadra tiene un coste de 7.000,00 €.

9. Los medios audiovisuales y el correspondiente montaje, con un coste total de 20.000,00 €. Se instala también un equipo de climatización.

10. Y como actuación definitiva se realizan en el patio del inmueble la construcción de dos aseos. Elementos imprescindibles en cualquier museo y/o local de pública concurrencia. Estos aseos tienen un coste total de 15.000,00 euros.

Actuaciones en el entorno de la Casa

Tal como hemos indicado la Casa se sitúa entre las dos calles principales de Benaque, las calles de Salvador Rueda, por donde tiene su entrada la Casa Museo y la Calle de Nuestra Sra. del Rosario, que discurre por la parte trasera de la vivienda.

La calle Nuestra Sra. del Rosario es de nuevo trazado y se trata de una amplia vía empedrada al igual que el resto de las calles del municipio, con piedra de Casares. Esta actuación sitúa a la Casa dentro de una trama urbana completa, rodeada en su totalidad por calles pavimentadas y con iluminación.

Se señala este extremo porque hasta hace muy pocos años, Benaque no contaba con ninguna calle propiamente dicha, se limitaba a ser un emplazamiento urbano con caminos de tierra y sin ningún servicio. De hecho, la urbanización completa del núcleo no finaliza hasta el año 2005.

En referencia a la calle de Salvador Rueda, en un principio estaba pavimentada con hormigón visto y dotada de una iluminación vial muy deficiente. Tras varios años de intervención se completa el cambio de pavimento por la piedra de casares a la que nos hemos referido con anterioridad. También se dota la calle de una iluminación urbana nueva con farolas acordes al entorno en que se sitúan. En estas obras se modifica el acceso de la casa del poeta y se elimina un antiguo muro que estrechaba la calle.

Dado en Macharaviaya a fecha de firma
electrónica de 5 de octubre de 2020

INFORME

DE RESTAURACIÓN DE LA ESCULTURA *TORSO*, DE JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR

Estrella Arcos von Haartman

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo fue hace unos meses receptora de la generosa donación por parte de doña Mª Elena Sánchez Cuñat, viuda del doctor José Aguilera, de la escultura *Torso*, de Jesús Martínez Labrador. Presentando ésta ciertos problemas de conservación, se interviene en la misma a fin de recuperar sus características estéticas y estructurales originales. Como finalización del trabajo se redacta el presente informe donde se describe el estado de conservación de la obra y el tratamiento efectuado, acompañado de una selección de la documentación fotográfica del proceso.

INTRODUCCIÓN

A tenor del estado de conservación de la escultura *Torso*, de Jesús Martínez Labrador, se llevó a cabo en su día un análisis visual de sus características estéticas y estructurales, sus actuales condiciones y las causas de degradación que han influido o influyen en ella. A partir de estos datos se planteó una intervención encaminada tanto a la restauración de los daños observados como a la recuperación de sistemas originales y de este modo devolver a la obra todas sus características estéticas y, sobre todo, la fortaleza estructural imprescindible para su mantenimiento a lo largo del tiempo.

Cabe afirmar que, en las operaciones de restauración propiamente dichas, el criterio estético que prevalecía hasta no hace mucho tiempo ha sido sustituido por el concepto de «restauración crítica» adquiriendo otra dimensión el valor histórico y documental como dualidad en su condición de obra de arte y testimonio de la historia y portador de intrínsecos valores documentales. De todo ello se deduce que el programa de conservación, junto a los objetivos de tratamiento, es al mismo tiempo una oportunidad única e irrepetible para estudiar la estructura de la obra de arte y aquellos elementos que en gran parte explican su naturaleza, génesis, cronología, etc. Asimismo, permite plantear una propuesta de mantenimiento y conservación, sobre la base de dos razonamientos: en su ausencia toda actuación restauradora tiene una vida más limitada y es necesario acogerse a la tendencia actual de intervenciones mínimas y conservativas, sólo factible si se ha realizado un estudio profundo y se sigue una política de control del entorno y eliminación periódica de los factores degradación.

La conservación comienza por la valoración de todos los aspectos —formales, estilísticos, funcionales, iconográficos, estructurales, técnicos y materiales— intrínsecos a su carácter específico como obra de arte. Sólo desde su profundo conocimiento y, obviamente, desde la identificación de los daños y alteraciones que presenta, se puede abordar su conservación con unos más amplios objetivos encaminados a su preservación y puesta en valor. Por regla general y hasta no hace mucho tiempo, los estudios realizados se han centrado prioritariamente en

los aspectos estilísticos y formales, sin reparar en sus características técnicas, lo que ha limitado la adquisición de un conocimiento integral de la producción artística, aspecto éste que en la actualidad pretende solventarse con un análisis más profundo y que tiene un fruto indudable en la calidad de los resultados.

En conclusión, cualquier intervención necesita, como objetivo primordial y responsabilidad ineludible, el conocimiento de todos los aspectos implicados en el mismo a fin de asegurar un tratamiento adecuado y la elaboración de conclusiones de amplio espectro. Se pueden señalar cuatro aspectos en esta línea:

- El documental, correspondiendo a la definición exacta del elemento, de manera que sus resultados sean comparables en el tiempo y el espacio.

- El estudio de los materiales en todas sus partes y aspectos: las técnicas de ejecución, la naturaleza de los metales constituyentes y las alteraciones que presenta (nivel de corrosión y mineralización, deformaciones, fracturas, etc.)

- El conocimiento de los elementos degradantes externos que han influido en su actual estado de conservación.

- Los trabajos de conservación propiamente dichos.

Es a partir de estos datos cuando se realiza una propuesta de intervención lógica y coherente, implicando en el mismo no sólo los elementos sobre los cuales intervenir para su recuperación y estabilización material, sino también su puesta en valor y su íntima relación con el entorno al cual pertenece. La actuación que se plantea se acoge a la tendencia actual de intervenciones mínimas y conservativas (consolidación, eliminación de factores degradantes externos y protección) y la reversibilidad de los materiales añadidos, que además sean perfectamente compatibles a nivel físico, químico y estético con los originales.

La intervención llevada a cabo sigue los parámetros establecidos en toda restauración:

- la actuación debe distinguirse fácilmente.

- reversibilidad tanto en los materiales empleados como en el tipo de actuación.

- intervención mínima.

- los materiales empleados no deben crear daños físicos-químicos o mecánicos ni estéticos, interfiriendo en su aspecto original

CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

La adopción de criterios acomodados a las necesidades particulares de la pieza estudiada nunca puede significar una interpretación generalizable a otros Bienes Culturales. Los criterios son un mero instrumento, válido siempre y cuando sirvan de pautas de intervención. Alterarlos o transformarlos durante la ejecución partirá siempre de la naturaleza y necesidades del objeto a conservar. Se trata, en cualquier caso, de un intento de dejar el mínimo espacio posible a la improvisación. Según esto, el criterio general de la intervención se basa en la Conservación, es decir, en el compromiso de recuperación del material constituyente mediante tratamientos específicos, que a lo largo del proceso de restauración vuelvan a proporcionar de grado de consolidación y resistencias precisas para la función que deben desarrollar.

El doble objetivo de esta intervención de conservación y restauración es devolver a la obra la integridad física necesaria para que perdure y, además, al menos en parte, la integridad estética perdida por la focalización desigual de las superficies degradadas por el paso del tiempo. Por otro lado, no hay que perder de vista que la his-

toria material ha dejado una huella que, desde nuestro punto de vista, es tan respetable y «conservable» como los elementos en sí mismos que lo conforman.

En cuanto a los trabajos de limpieza, hay que partir de la base de que no es únicamente un tratamiento estético de recuperación de la superficie que subyace bajo las diversas capas de polvo, grasas, barnices y cualquier otro tipo de depósitos que cubren y a veces enmascaran el aspecto original de la obra. Por el contrario, al retirar estas capas mencionadas, se libera a la superficie original de muchas de las causas que originan su degradación, por lo que entendemos que esta fase de limpieza tiene un componente estrictamente conservativo. Por otro lado, en esta decisiva y delicada intervención juega un papel primordial el respeto que merecen las pátinas de envejecimiento de los distintos materiales y el cuidado en la elección de los productos y técnicas a utilizar, siempre buscando en ellos la máxima idoneidad y compatibilidad con respecto a los materiales originales. En esta operación es donde estriba el acierto de los métodos de limpieza tan determinantes en el futuro físico y estético de la obra. Las pruebas previas determinaron los métodos y productos más adecuados, teniendo en cuenta, por un lado, la naturaleza del estrato a retirar y por otro, la técnica de ejecución, sus propias circunstancias y la condición de cada zona específica. En la ejecución de esta tarea se utilizaron productos de probada inocuidad, tanto en sus comportamientos a corto como a largo plazo. Todos ellos son de composición conocida y probadamente compatibles con los materiales a tratar.

Por otro lado, y referido a las intervenciones de adición, se han realizado las necesarias para proporcionar la adecuada consolidación y, a nivel estético, el entendimiento y la lectura de la obra sin distorsiones.

DESCRIPCIÓN PREVIA

La escultura objeto del presente informe presenta las características más genuinas del autor, tanto en técnica de ejecución como en sus aspectos formales y compositivos. Para ello reinterpreta la figura humana a través del rompimiento de volúmenes, aunque permitiendo todavía la identificación figurativa de la misma.

Para su realización, Martínez Labrador utiliza la técnica a la cera perdida, más que la de a la arena, para lo cual habrá seguido el procedimiento habitual: parte de un modelo inicial en barro que después recubre con yeso (molde y madreforma). Este material, una vez solidificado, se abre en las dos mitades previamente señaladas y recubre su interior con una capa de cera licuada, rellena el espacio vacío interior con material refractario a fin de que la pieza no termine siendo maciza, y vuelve a cerrar las dos mitades del molde. Una vez añadido bebedero y sumidero se le somete al calor del horno permitiendo así la salida al exterior de la cera y el posterior vertido del metal fundido, que ocupará el hueco dejado por la cera. Una vez enfriado y extraído del molde, se dan los acabados (limado, pulido, etc.) y la aplicación de una pátina artificial. Para obtener el tono verde amarronado que se aprecia, muy probablemente se ha conseguido sometiendo la pieza a la acción de ácidos y calor.

En la actualidad, la pieza se sujeta a través de un perno metálico roscado a una peana en mármol, sustituida recientemente por otra de dimensiones y tonalidad más adecuada para su mayor realce.

APROXIMACIÓN A LA NATURALEZA DEL METAL

Los metales en estado sólido son cristalinos, es decir, sus átomos se distribuyen siguiendo una configuración que se repite de manera regular, siendo su retícula cristalina de tipo cúbico o hexagonal. Pueden contener partículas extrañas incluidas entre los intersticios de la retícula citada. A nivel general se dividen en dos categorías: ferrosos (conteniendo hierro) y no-ferrosos (con proporciones inapreciables de hierro), sien-

do estos últimos más resistentes a la corrosión que los primeros.

Hay que tener en cuenta que, salvo raras excepciones, los metales se presentan en la naturaleza como formas combinadas (óxidos, carbonatos, sulfuros, cloruros, etc.) y que sólo después de un considerable aporte de energía por parte del hombre pueden considerarse como tales y manifestar las condiciones óptimas para el fin previsto. A partir de dicho estado de «superávit» energético, todo elemento manifiesta de forma espontánea una tendencia natural a recuperar su estabilidad original; por esta razón termodinámica tienden a volver a su estado de menor energía, esto es, a reestructurarse nuevamente con uno o varios de sus minerales originales en función de que concurran las condiciones idóneas para el proceso. Esta «reversibilidad» se traduce en la alteración de su estructura cristalina, la aparición de costras de diferente composición química y a pérdida del troquelado.

Los procesos de deterioro fisicoquímico se deben predominantemente a las características de cada metal, entre las que destacan la densidad, la maleabilidad, elasticidad (capacidad de volver a su forma original una vez anulada la fuerza de deformación), tenacidad (resistencia a las fuerzas de tensión), coeficiente de expansión lineal, conductividad térmica, calor específico, ductilidad, etc.

El bronce, material utilizado la pieza que nos ocupa, está básicamente constituido por una aleación de cobre y estaño pudiendo incorporar otros metales tales como plomo, magnesio, etc. con el fin de modificar determinados parámetros, como el punto de fusión o la fluidez de la colada. Un bronce binario posee una estructura cristalina, es decir, los átomos de Cu y Sn ocupan posiciones definidas. Al enfriarse gradualmente se van formando los primeros cristales en lo que se conoce como «estructura dendrítica», cuyo aspecto y disposición puede variar según el proceso de fabricación y la temperatura de fusión. Por tanto, el bronce es una aleación que puede ser binaria o ternaria (con añadido de plomo para dar más fluidez a la colada), siendo las más significativas el bronce de aluminio, el bronce de estaño, latón amarillo, latón rojo, bronce de manganeso, metal de campanas, metal de espejos y metal del Almirantazgo.

Analizando individualmente sus dos principales componentes, se pueden precisar las siguientes características:

a) El cobre es un mineral que se encuentra en la naturaleza en estado nativo o en la constitución de otros minerales. Siendo buen conductor del calor y la energía eléctrica, por su comportamiento es dúctil, pero duro y tenaz. Las piezas fundidas son de color rojo y, enfriadas bruscamente en agua, se cubren de óxido cuproso (Cu_2O, rojo) pero si el enfriamiento ha sido progresivo y a temperatura ambiente, la película superficial que se forma es óxido cúprico (CuO_3, negro). Entre las principales menas de cobre destacan la cuprita, malaquita, azurita, tetraedrita, calcopirita, etc.

b) En cuanto al estaño, el principal mineral es la casiterita o piedra del estaño (SnO_2), que se halla en filones hidrotermales, en depósitos aluviales y en rocas ígneas ácidas. Su color va desde el amarillo ámbar al negro. Contiene hasta un 79% de metal y es más duro que el cobre, pero más blando que el cinc.

CONCEPTO DE PÁTINA

A nivel general puede afirmarse que la corrosión de los metales está dominada por la formación de concreciones masivas que cubren el objeto. Estas concreciones forman una barrera entre el propio metal y el medio y producen un significativo microentorno diferente en la superficie del metal.

DETALLE DE LA ESCULTURA CON DIFERENTES CORROSIONES ACTIVAS

La formación de la pátina protectora que aísla el núcleo metálico del medio exterior se realiza a costa de una pérdida (al menos superficialmente) de las características propias del metal, mediante reacciones electroquímicas complejas cuyo resultado es un delicado equilibrio. Esta circunstancia, que proporciona a los objetos una «barrera» neutra frente al medio y que impide que la corrosión progrese, es sensible a la más mínima alteración de las condiciones imperantes en el medio en el cual se ha originado.

De aquí se deduce la conveniencia de proteger físicamente el sistema como primera medida y de conservar al menos en lo posible la costra mineral protectora que pueda existir. Por lo común esta costra es quebradiza, se cuartea fácilmente con los golpes y sus grietas se convierten en focos de corrosión activa al penetrar en ellas el oxígeno y la humedad hasta el estrato de corrosión debajo de la incrustación e inmediatamente adyacente al núcleo metálico residual.

CONCEPTO DE CORROSIÓN

Los metales y sus aleaciones, a excepción del oro, son materiales inestables que proceden de compuestos minerales, sales u óxidos y tienden a recuperar su estado original (mineralización, forma más estable a costa de perder sus propiedades metálicas), como ya se ha indicado. Estas alteraciones están provocadas por una serie de fenómenos fisicoquímicos y dependen de las condiciones medio ambientales y de la propia modificación del aspecto externo y superficial y, sobre todo, de su cualidad física, química y metálica.

Podemos distinguir dos tipos de corrosión: química (cuyos efectos son oxidación, hidratación, carbonatación, sulfuración y sulfatación) y electroquímica. Este último proceso se debe a que cuando un metal está aislado de la acción del aire, algunas zonas se hacen anódicas y otras catódicas, de tal forma que el metal en vías de corrosión se comporta, en presencia de un electrolito (sales del medio, por ejemplo) como células galvánicas. Cuando se forma una película de hidrógeno catódico disminuye la acción electroquímica pero el oxígeno, al romper esta película, permite el desenvolvimiento ulterior de la corrosión. Todo este concepto se puntualiza en un capitulo posterior.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El proceso destructivo natural se inicia desde el mismo momento de su creación como objeto metálico, acelerándose a lo largo de su existencia y según el entorno.

La correcta descripción del estado de conservación requiere un acercamiento previo a través de la identificación de los métodos de manufactura, la estructura granular metálica, la composición de la aleación, la naturaleza de su soporte interno y los tipos de acabados de superficie y patinado. Del mismo modo debe conocerse la naturaleza del entorno, ya que nos encontraremos con un amplio nivel de variables que afectarán al deterioro. Los más importantes son la humedad, las partículas sólidas y el dióxido de sulfuro, un fenómeno postindustrial.

En el caso de la pieza intervenida, esta presentaba una irregular estabilidad material ya que aparecen focos de cloruros y óxidos (corrosiones activas), si bien cabe señalar que la pátina añadida por el autor presenta cierto poder protector que impide parcialmente ulteriores alteraciones del metal en contacto con el aire y humedad ambiental, lo cual no es óbice para que pueda estar-

se desarrollando una corrosión interna invisible favorecida por la propia manufactura de la pieza (fundición, moldeado) que conlleva la formación de una estructura de tipo laminar.

Cabe señalar que, junto al desgaste fisicoquímico patente, se aprecian corrosiones y mineralizaciones de distinta naturaleza que dificultan en parte la observación de las superficies originales de la pieza, llegándose en unos casos al deterioro puntual y en otros a la destrucción parcial del núcleo metálico, con la pérdida de información que esto conlleva.

En resumen, se han identificado los siguientes daños:

ÓXIDOS, CLORUROS Y CARBONATOS AFECTANDO A LA OBRA

- Abundantes acumulaciones de concreciones terrosas, calcáreas y de eflorescencias de sales, que ocultan puntualmente la superficie y modelado original. Este aporte supone una importante retención de humedad en la capa exterior y un intercambio de sales que afectan profundamente al metal, contribuyendo a un mayor índice de corrosión.

- Se aprecian focos de corrosión, cuyo resultado es la aparición de cloruros de cobre y otros depósitos blanquecinos que probablemente sean óxidos (casiterita, SnO_2) o carbonatos (cerusita, $PbCO_3$), tanto en estado pulverulento o alterando la zona afectada con un cambio cromático. Se aprecia un depósito friable en las proximidades de aquellas zonas en las que la pátina añadida ha desaparecido o aparece marcadamente deteriorada, provocando un cambio de coloración por polimerización de la película original que actuaba como «pantalla» protectora y que ahora se ha transformado en una veladura opaca blanquecina.

- Mineralización parcial del metal, que tiende a producir exfoliaciones en capas de grosor variable, con la consiguiente tendencia al desprendimiento ante el menor daño de origen mecánico. Estas zonas laminadas mantienen, además, en su interior mayor tiempo la humedad, por lo que es allí donde se reinician los procesos de corrosión.

- No se aprecian deformaciones de la superficie, orificios, fisuras o pérdidas volumétricas por roturas.

CAUSAS DE DEGRADACIÓN

La alteración de un objeto es una modificación de su estado original que molesta a su legibilidad o pone en peligro la conservación material de la obra. El estado de las piezas empieza a

cambiar a partir del mismo momento en el que éstas son acabadas, iniciándose inmediatamente el complejo proceso de envejecimiento natural. Ningún objeto puede sobrevivir exactamente a su estado original toda vez que, durante los primeros años de su existencia, experimenta variaciones casi imperceptibles de su estructura, produciéndose después cambios mucho más serios cuando el entorno se modifica seriamente o cuando interviene la mano del hombre.

Se entiende, por tanto, como causas de degradación al conjunto de fenómenos que han influido negativamente en la conservación de la obra, provocando su deterioro. Dado que su origen puede ser múltiple, se distinguen dos grandes bloques: el de las causas endógenas, que tienen su origen en los materiales constituyentes de la obra o en sus procesos de elaboración, y las causas exógenas, que son aquellas que provienen de su entorno.

1.- Agentes endógenos

Son aquellos relacionados con las propiedades inherentes a los materiales empleados. Como ya se ha indicado, el metal y sus recubrimientos experimentan cambios irreversibles a medida que envejecen o quedan expuestos a diferentes condiciones ambientales, teniendo en cuenta, además, que conllevan inestabilidad. Son cambios que innegablemente afectan al aspecto externo de la obra, pero que podrían aceptarse como signos del envejecimiento natural.

En este proceso de corrosión —reacción química entre un metal y otras sustancias—, el agente más común es el oxígeno (de aquí su nombre: oxidación) y el agua. Es un proceso complejo que se ve también afectado por las condiciones del entorno, la composición del metal, su posición en la serie electroquímica, el contacto con otros materiales adyacentes (incluido otros metales), etc. Si la capa de óxido formada en la superficie es dura, adherente y continua, se convierte en protectora.

Los metales que ya han sufrido un cierto grado de corrosión se vuelven porosos y pueden retener los residuos de sales. En condiciones favorables durante el proceso de corrosión puede formarse una incrustación de sustancias minerales que aísla la superficie protegiendo el metal subyacente del ataque posterior y estableciendo un estado de equilibrio (desarrollo de la pátina descrito en un capitulo anterior). Sin embargo, una vez extraído el metal de su entorno habitual queda expuesto a una serie de influencias nuevas, tales como las variaciones de temperatura, humedad y oxígeno. La corrosión puede desencadenarse de nuevo y llegar hasta el límite o, en circunstancias favorables, puede detenerse debido al establecimiento de otro estado de equilibrio en el nuevo medio.

PROCESOS DE CORROSIÓN QUÍMICA

Puede tratarse de un efecto uniforme o afectar a zonas puntuales (*pitting*). Si el metal no es homogéneo, ciertas áreas pueden verse afectadas antes que otras, por ejemplo, en las zonas estresadas durante la manufactura (presión, troquelado, roturas). En general está directamente relacionado con el entorno. La humedad, los componentes sulfúricos gaseosos y las partículas sólidas afectan, junto con otros polucionantes gaseosos, a la superficie del metal. Estos agentes atmosféricos trabajan en base a combinaciones de reacciones químicas y electroquímicas. Las partículas sólidas pueden ser inertes (polvo) o pueden contener sustancias corrosivas ácidas o bituminosas y se depositan en forma seca o mediante el agua de lluvia. La corrosión se acelera en un ambiente urbano polucionado, sobre todo si se combina con niveles idóneos de humedad y temperatura. Del mismo modo los aerosoles propios de un ambiente marino depositan cloruros y otras sales que potencian estos efectos.

PROCESOS DE CORROSIÓN ELECTROQUÍMICA

La corrosión electroquímica y galvánica son términos que se refieren al aumento de la alteración de un metal por contacto con otros o, en ciertos casos, con el mismo metal. La resistencia

de un metal a corroerse está determinada por su posición en la tabla periódica, donde se incluyen según su potencial eléctrico. La tendencia de un metal a corroerse aumenta cuando está en contacto con otro metal inferior de la tabla: hay un flujo de electrones desde el menos noble al más noble: aquél se comporta como un ánodo (aumenta la corrosión) y éste como cátodo (disminuye su tendencia a la corrosión). Para ello se necesita además un electrolito (medio conductor), que puede ser agua de lluvia o de condensación, un álcali, un ácido o una sal.

Dentro de un mismo metal, la formación de un ánodo o cátodo también puede deberse a la presencia de impurezas, diferencias en el trabajo de endurecimiento o distintas concentraciones de oxígeno en la superficie. De este modo también las formas exteriores del bronce pueden colaborar en la formación de alteraciones: las áreas resguardadas son susceptibles de una mayor alteración que las regularmente lavadas ya que la que se acumula en los entrantes se hace más corrosiva a medida que se evapora.

2. - Agentes exógenos

2.1.- Cambio de los materiales y de la estructura debido al medio. 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. El material que nos ocupa está sometido a dilataciones y variaciones tridimensionales, pero especialmente a procesos de alteración del metal (óxidos, cloruros, carbonatos), tal y como se ha indicado. La humedad es el catalizador de todos los factores que llevan a un metal a volver a su estado primitivo, mineral, y que empieza por la manifestación ya citada de puntos de oxidación. Por otro lado, el oxígeno del aire comunica a la atmósfera propiedades oxidantes por lo que interviene en el proceso de envejecimiento del objeto. Los agentes atmosféricos activos y el polvo, en combinación con el agua condensada, se depositan sobre su superficie y lo altera.

IZQUIERDA: ALTERACIONES DEL METAL Y LAMINACIONES EN SUPERFICIE.
DERECHA: ÓXIDOS, CLORUROS Y CARBONATOS AFECTANDO A LA OBRA

2.2.- Daños de origen mecánico. Abrasión de la capa superficial protectora (pátina estable), accidente, fatiga al traspasarse repetidamente su límite de elasticidad... que acaban por provocar fracturas y pérdidas volumétricas. El procedimiento seguido en su fabricación, las impurezas asociadas, el método de fundición, etc. se traduce en diferentes orientaciones de sus granos cristalinos y determina que incluso dentro de una misma pieza algunas zonas sean más o menos resistentes a la corrosión que las restantes.

2.3.- Daños de origen térmico, por estar sometidos a ciclos variables de calor-frio.

2.4.- Daños de origen químico. 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. Ya se ha citado anteriormente el problema añadido en las localidades de entorno marino.

2.5.- Factores biológicos. La colonización de microorganismos (hongos, bacterias, algas y líquenes) va a provocar diferentes daños: de tipo físico por la actividad mecánica durante su desarrollo, de tipo químico (procesos de metaboli-

ASPECTO FINAL DE LA PIEZA TRAS LA INTERVENCIÓN

zación de los ácidos) o provocando alteraciones cromáticas. En el caso de la pieza intervenida no se han encontrado influencia alguna de estos factores.

2.6.- Intervención deliberada del ser humano en múltiples variantes: actuaciones anteriores poco adecuadas, falta de mantenimiento, etc.

TRATAMIENTO EFECTUADO

En general la actuación se ha limitado a la estabilización de sus materiales componentes, eliminando y neutralizando en lo posible las corrosiones activas, y protegiendo la superficie ante los agentes degradantes externos. Los procesos llevados a cabo pueden resumirse en:

1. Documentación gráfica y fotográfica del conjunto y detalles. Macrofotografías.

2. Comprobación de la presencia de cloruros y carbonatos mediante test químicos y análisis a la gota como prueba de solubilidad de sales y el ataque por medio de reactivos.

3. Limpieza mecánica de los depósitos de suciedad superficial e introducida en entrantes. Se han utilizado cepillos de diferente dureza, gratas de fibra de vidrio, escalpelos y bisturí, evitando erosionar la superficie o la pátina añadida.

4. Limpieza química. Se trata de un proceso complejo, abarcando desde la eliminación puntual de los depósitos superficiales añadidos hasta el levantamiento de los cloruros que aparecen como resultado de una corrosión activa. Está determinada por la profundidad de la corrosión y su sistema de ataque (laminar, puntual, etc.) que a su vez depende de la manufactura de la pieza. Es fundamental que en ningún caso la intervención afecte los carbonatos que forman la pátina estable.

5. Eliminación de productos de la corrosión (cloruros, óxidos, sulfuros, etc.) mediante aplicación puntual de E.D.T.A. (sal disódica del ácido etil-diamino-treta-acético) en agua. Las fórmulas empleadas estuvieron en función del grosor de la capa de corrosión a eliminar, y siempre iban seguidas de una neutralización, a fin de eliminar restos de aplicaciones químicas que pudieran seguir actuando posteriormente.

6. Neutralización del metal. Se eliminan los restos de las disoluciones de los diferentes tratamientos mediante baños sucesivos de agua destilada y des-ionizada para alcanzar un pH neutro.

7. Secado. No siendo conveniente ni eficaz un simple secado al aire libre, ya que la evaporación es demasiado lenta y puede recomenzar la corrosión, se aplicaron tamponados de acetona y alcohol que aceleran el proceso de secado.

8. Aplicación de inhibidor de corrosión. Permite convertir los cloruros no eliminados en carbonatos, con lo que una sal inestable pasa a formar pátina estable. Se emplea Benzotriazol en alcohol al 3%, aplicado puntualmente en las zonas de alteración.

9. No se han considerado los procesos de sellado de lagunas, fijación de bordes o reintegraciones volumétricas dado que la pieza no presentaba pérdidas y, en cualquier caso, la intervención debía limitarse a los procesos específicos de conservación.

10. Reintegración cromática en los puntos donde la incidencia de las corrosiones había levantado la pátina oscura añadida por el autor o fundidor, a fin de potenciar la apreciación de la obra sin distorsiones.

11. Protección final. Se utilizan resinas sintéticas y ceras microcristalinas, que presentan una buena adherencia a la superficie del bronce, tiene un color casi imperceptible, confieren hidro-repelencia, ralentiza la permeación de los gases y es inerte biológicamente. •

INFORME

VISITA A LAS OBRAS DE LA PARROQUIA DE LOS MÁRTIRES

Rosario Camacho
José Infante
Estrella Arcos

El 30 de Julio de 2020 una comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo constituida por su presidente don José Manuel Cabra de Luna, la vicepresidenta doña Rosario Camacho, el secretario don José Infante y la académica numeraria doña Estrella Arcos, fueron invitados por el arquitecto técnico don Pablo Pastor y su equipo, además de por el párroco don Felipe Reina Hurtado a visitar las obras de restauración que se están realizando en la Iglesia de los Santos Mártires Ciriaco y Paula de nuestra ciudad.

La visita estuvo dirigida por el director de la obra, Pablo Pastor, quien explicó los motivos de la misma, destinada a reparar el estado de deterioro que presentaban los revestimientos de muros, bóvedas y especialmente los suelos afectados por la humedad, así como dotar al edificio de una nueva solería.

Las obras, cuya fase arqueológica, la más difícil y que dirige doña Ana Arancibia, acaba de finalizar, han puesto al descubierto «muchos de los secretos que guarda el templo», entre ellos enterramientos de familias de la aristocracia malagueña, como los Villalón, Zapata, los Manzón, los Carranque, cuya heráldica se encuentra sobre el arco de las capillas que cobijan estas criptas. También se han vaciado de escombros, para una mejor ventilación, las criptas de las hermandades más importantes, la Sacramental, la del Rosario y la de Ánimas Benditas. Asimismo, se ha encontrado un pozo de agua dulce en el centro del templo, y los restos de cimentación del coro bajo, que se mantuvo hasta los años treinta del pasado siglo; el pavimento del presbiterio, y ante-presbiterio con ladrillo dispuesto a espina de pez, es particularmente interesante.

La iglesia, que recibió una importante restauración estructural en el primer tercio del siglo XX, dirigida por el arquitecto don Francisco Martos, contaba con una solería de terrazo que se colocó a mediados del siglo XX sobre un suelo de mármol que no era el original.

Una vez terminada la fase arqueológica se colocará un colchón de aire, un zócalo, la instalación eléctrica y la nueva solería, de mármol blanco que llevará una «alfombra» con los motivos del pavimento de la capilla mayor, de la que arranca, siguiendo el eje de la iglesia hasta la puerta principal.

Estos trabajos dotarán al céntrico templo de una nueva solería ventilada y también se pretende acabar con el problema de las humedades, como ya se realizó en la iglesia de Santiago Apóstol. «Hemos rebajado el suelo 40 centímetros para poder colocar esa nueva solería», explicaba Pablo Pastor.

Los trabajos comenzaron en enero, se vieron interrumpidos durante el estado de alarma que hemos sufrido debido a la crisis sanitaria de la Covid-19, y la finalización está prevista para la primavera de 2021. Se pretendía acabar las obras en ocho meses y con ello volverían al templo las hermandades que tienen en él su

sede canónica, excepto la Santa Cena que se instalará definitivamente en la parroquia de Santo Domingo.

ACERCA DE ESTE TEMPLO

La iglesia de los Mártires la fundaron los Reyes Católicos en virtud del voto que tenían hecho antes de la reconquista, de restablecer en Málaga el culto a los Santos Mártires Ciriaco y Paula, situándose dicha fundación en 1491. No se levantó sobre el solar de una mezquita, sino que fue obra nueva desde los cimientos, y fue erigida parroquia en 1505.

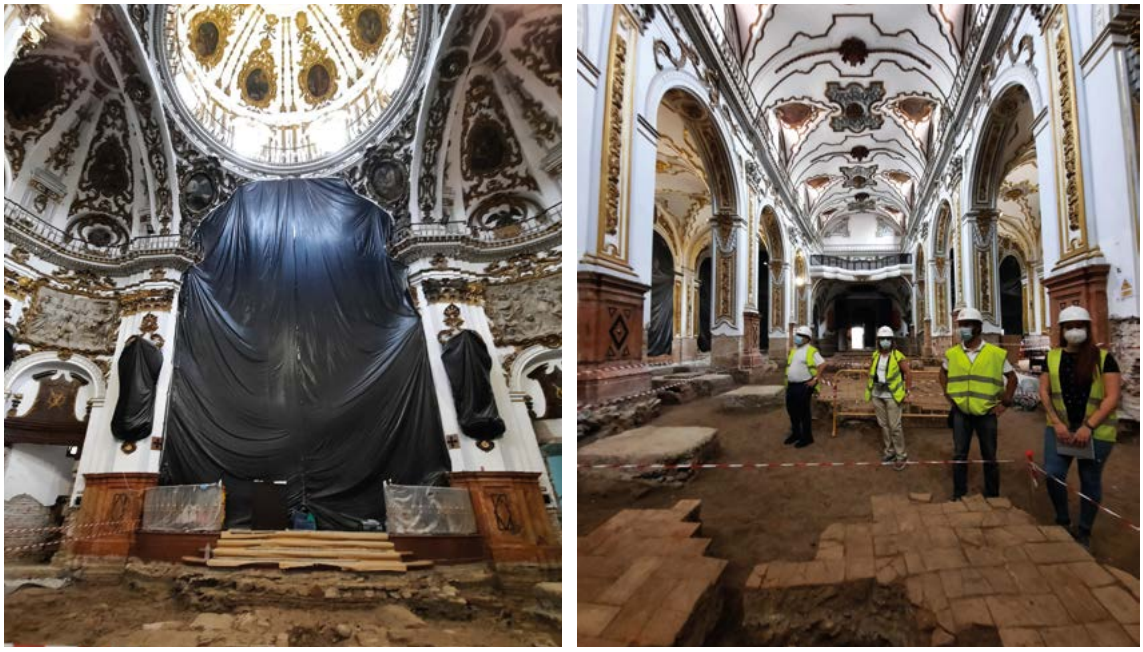
En su origen era una iglesia gótico mudéjar cubierta con armadura de madera, de lacería, que se conserva oculta sobre la bóveda de medio cañón del siglo XVIII que hoy vemos; su capilla mayor y sacristía se realizaron entre 1511 y 1519 por el alarife Juan Rodríguez, y en 1548 el maestro Bartolomé Pérez terminó la torre, que fue dañada por un incendio en 1567, y el terremoto de 1680 le afectó muy negativamente, aunque tras las restauraciones se ha mantenido, con su estructura interna con machón central alrededor del cual se desarrollan las escaleras. En 1747 se reforzaron los pilares formeros con pedestales de jaspe rojo con embutidos negros, obra que se realizó con la aprobación del arquitecto de la Catedral Antonio Ramos, siendo éste el director de una obra de mayor complejidad que se desarrolló a partir de 1760.

En esa fecha la Hermandad del Santísimo Sacramento promovió una obra que no fue una simple capilla sacramental, sino que supuso la ampliación de la cabecera integrando en la primitiva iglesia de tres naves, un nuevo presbiterio y crucero en el que sus brazos y la capilla mayor, dedicada a la Trinidad, adoptan disposición absidial trebolada, en una estructura muy dinámica y armoniosa, siendo esta ampliación la verdadera capilla sacramental del templo, a cuya integración colaboró la adecuada iconografía y su decoración rococó, de gran sutileza, que se extiende a todo el interior, dedicándose la iglesia en 1777. Los poemas que se escribieron para festejar el traslado del Santísimo Sacramento al nuevo templo remozado, lo alaban como compendio *de toda la hermosura / y fábrica feliz de mano diestra, que en realces, enlaces y buriles, / hizo parecer vivos sus perfiles*.

VISITA A LAS OBRAS DE LA PARROQUIA DE LOS MÁRTIRES. DE IZQUIERDA. A DERECHA: ANA ARENCIBIA; EL PÁRROCO, FELIPE REINA; EL DIRECTOR DE LA OBRA, PABLO PASTOR; EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA; ROSARIO CAMACHO; JOSÉ INFANTE; ESTRELLA ARCOS Y UNA TÉCNICA DEL EQUIPO

Su iconografía responde a un programa martirial, con referencia a los santos patronos y otros mártires, y también sacramental ya que el Santísimo Sacramento presidía la iglesia desde su baldaquino central, reafirmándolo los motivos de las bóvedas que cubren los brazos del crucero y capilla mayor, envueltos en la delicada ornamentación que hace de esta iglesia la más representativa del rococó en la ciudad. Destacan por su calidad artística los cuatro relieves de estuco blanco y dorado, realizados a finales del siglo XVIII con interesante juego de planos, movimiento y acumulación de figuras que enfatizan el sentido dramático de las escenas del prendimiento, juicio y martirio de los santos mártires Ciriaco y Paula.

Al exterior destaca su fábrica mixta de mampostería y ladrillo, que se refuerzan al pintar el material latericio, conservando basa-



PARROQUIA DE LOS MÁRTIRES. ESTADO DE LAS OBRAS

mento y cadenas de sillería en la torre. El atrio de la fachada principal se cerró en 1833 con una triple arcada de ladrillo sobre columnas toscanas de piedra coronado por un azulejo moderno que alude a los santos mártires y bajo él la portada decimonónica, de ladrillo, mantiene el diseño del siglo XVI con columnas acanaladas y capiteles de grutesco. Pero esta composición del XIX ocultó el primitivo cerramiento del templo que mostraba una composición pictórica de finales del siglo XVIII, con elementos arquitectónicos (hornacina de rocalla) y figurativos (fragmentos de las virtudes de la Caridad y la Esperanza), llena de vivacidad y color. La portada lateral, de piedra blanca arenisca, se abre con arco de medio punto entre pilastras toscanas y se corona con un penacho que ostenta una alegoría de la Fe, dando acceso a la iglesia a través de un pequeño y atractivo atrio.

En los siglos XIX y XX la iglesia acumuló diversos daños: el producido por una bala de cañón en 1854, los del terremoto de 1884 y, sobre todo, los saqueos de 1931 y 1936. Por estas razones ha perdido gran parte de su patrimonio pictórico y escultórico, aunque diversas Cofradías y Hermandades como la de Pasión, la Santa Cena, la Oración en el Huerto, la de Jesús atado a la Columna, tienen sus imágenes en las diversas capillas de la iglesia; también estuvo, hasta hace pocos años (hoy en la abadía de Santa Ana del Císter) la Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad, de la que la Real Academia de San Telmo es Hermana Mayor Honoraria.

Es escasa la imaginería antigua que se ha conservado. En la capilla mayor el retablo es obra neobarroca, de Pérez Hidalgo, que aloja en su camarín las imágenes de los Santos Ciriaco y Paula realizadas por el escultor del siglo XVII Jerónimo Gómez de Hermosilla que proceden del antiguo tabernáculo de la Catedral, cedidas por ésta hace pocos años; anteriormente presidía el camarín la imagen de la Virgen de las Angustias de Navas Parejo, que hoy se encuentra en el altar lateral.

En la capilla de la Virgen de los Remedios la titular es imagen de vestir de finales del siglo XVIII y el delicioso Niño del Remedio es una pequeña talla policromada que recrea en el siglo XIX el carácter barroco del siglo anterior. También de esta etapa se ha conservado la emotiva imagen de Jesús orando en el Huerto, del escultor Fernando Ortiz, de 1757.

En cuanto a las pinturas casi todas las conservadas son obras devocionales del s. XVIII. •

Málaga, 30 de julio de 2021

INFORME

SOBRE EL INMUEBLE CONOCIDO CON EL NOMBRE DE «VENTORRILLO DE LA PERRA»

Estrella Arcos
Rosario Camacho
Rafael Martín Delgado

Siendo una de las finalidades de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo la defensa del patrimonio cultural de Málaga y su provincia, presentamos este informe a la Junta de nuestra Academia a fin de hacerle llegar la inquietud que la actual situación del inmueble conocido como el «Ventorrillo de la Perra» genera en nuestra institución.

Si bien este edificio, hasta el punto en que podemos conocer, no ha sido investigado en profundidad, los datos al menos hasta ahora aceptados nos apremian a emitir el presente escrito para su consideración.

Como es bien sabido, el «Ventorrillo de la Perra» está datada en torno al año 1782. Ubicado en el antiguo camino de Torremolinos-Mijas, su valor arquitectónico y paisajístico es más que palpable. No se encuentra, como otros establecimientos de cronología similar, atosigado por construcciones posteriores o por un apabullante entorno urbanístico que lo oculte. Con pórtico de entrada, escudo de armas, rejerías, cerámicas, distribución interna del edificio y demás ornatos originales, presenta la fachada encalada, lo cual podría atesorar alguna agradable sorpresa en el ámbito de las pinturas murales barrocas. Pero más allá de su valor arquitectónico, el inmueble atesora un patrimonio etnológico y antropológico de gran importancia. Según las crónicas de la época, se trataba de una de las ventas más famosas de Andalucía, en la que convergían ilustres figuras del toreo o la copla, además de un sinfín de contrabandistas, viajeros, bandoleros, vendedores, peregrinos y buscavidas varios que componían el panorama más humilde de la sociedad malagueña de la edad moderna y de gran parte de la contemporánea, constituyendo en sus últimos años un lugar de recreo para las burguesas familias de los Souvirón, Loring, Huelin, y otras.

Además, existe una posible relación con los naipes que se fabricaban en Arroyo de la Miel, pertenecientes a la empresa del ilustre comerciante italiano afincando en el palacio de la calle de Granada en Málaga, Félix Solecio, de hecho, fundador del núcleo urbano de Arroyo de la Miel. Por tanto, esto le añade un valor industrial, pues la fundación de esta población y la creación del Ventorrillo van de la mano.

«VENTORRILLO DE LA PERRA». ESTADO DEL EXTERIOR

También se podría hablar, aunque en momentos más recientes, del valor gastronómico (dado que funcionó como restaurante hasta hace unas décadas) datos recogidos en un texto de los años 70 por Sebastián Souvirón. Según estas noticias recogidas, parece ser que conserva una vajilla hecha exprofeso para la visita de Isabel II en 1862, y estuvo expuesta en algún periodo de su explotación hostelera.

Por desgracia, este edificio no tiene ni el más mínimo rango de protección patrimonial. A esto hay que unir la circunstancia que, según se ha constatado, en el PGOU de Benalmádena aparece destinado a suelo industrial/comercial con lo que su destino puede terminar en una utilidad alejada a lo que podría considerarse digno y merecedor de su historia o, incluso, derribado para aprovechamiento del suelo. De hecho, en una de sus fachadas pende el cartel de una inmobiliaria.

Es por todo lo anterior expuesto, nos gustaría proponer a la Junta autorización para dirigirnos al Ayuntamiento de Benalmádena para que contemple la posibilidad de un cambio, como primer paso, a suelo de equipamiento cultural, para su protección arquitectónica y, quizás, a disfrutar de cierta protección legal de carácter patrimonial, buscando un mejor futuro para tan importante recinto.

Para mayor información sobre el Ventorrillo de la Perra, véase el texto de SebastiánSouvirón:(https://fathergorgonzola.com/2015/04/30/la-fantastica-historia-del-famoso-ventorrillo-de-la-perra/). •

INFORME

EL CONJUNTO EDIFICATORIO «TORRES DE COLÓN», SITUADO EN LA PLAZA DE COLÓN DE MADRID. INFORME SOBRE SUS VALORES ARQUITECTÓNICOS PARA UNA OBLIGADA PRESERVACIÓN COMO PATRIMONIO CULTURAL Y ARQUITECTÓNICO DE LA CIUDAD DE MADRID

Ángel Asenjo Díaz
Javier Boned Purkiss
Rafael Martín Delgado
Álvaro Mendiola Fernández

El presente informe, emitido por los arquitectos de la Sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, expresa su reconocimiento a la importancia de la obra de las «Torres de Colón», del insigne Arquitecto Antonio Lamela, situada en la Plaza de Colón de Madrid. Este conjunto edificatorio se ve amenazado por una reforma arquitectónica que altera sustancialmente tanto su imagen como su identidad estructural y constructiva, lo que a juicio de esta Real Academia constituye una alteración absolutamente improcedente de una arquitectura excepcional. Se debería por tanto respetar su configuración inicial y evitar que se destruya su singularidad, que sería plenamente reconocida y valorada, manteniendo intactos sus valores técnicos y estéticos, sin poner así en riesgo una singularidad arquitectónica que ocupa por derecho propio un lugar destacado del patrimonio cultural nacional e internacional.

Este conjunto edificatorio supuso un verdadero hito en la historia de la arquitectura y la ingeniería estructural, pudiendo ser considerada en este sentido una de las actuaciones más importantes del siglo XX. Se consagró internacionalmente como un ejemplo único de arquitectura «suspendida» desde su coronación, contando con el mayor número de plantas colgadas en una estructura de hormigón armado.

Los motivos por los que se estima debe revocarse la licencia de obras concedida para esta reforma de las «Torres de Colón» y por lo que éstas debieran ser consideradas patrimonialmente como Bien de Interés Cultural, con un grado de protección sobre la totalidad de su estructura, se explican en el siguiente informe.

ANTECEDENTES

El conjunto «Torres de Colón» fue promovido por el empresario inmobiliario José Osinalde, con el que anteriormente el arquitecto Antonio Lamela había desarrollado otros proyectos importantes, tales como el Conjunto «La Nogalera» en Torremolinos y el Conjunto «Galaxia» en Madrid. Cuando el edificio estuvo terminado, en 1975, se vendió al empresario José María Ruíz Mateos, quien terminó la distribución de las oficinas de las distintas plantas, adaptándose a los requerimientos que le planteaban las distintas empresas de su grupo empresarial y cambiando el nombre de este conjunto edificatorio, que pasó a llamarse «Torres de Jerez», vinculado al lugar de origen del Grupo Rumasa, de su propiedad.

El Conjunto «Torres de Colón» fue proyectado y dirigido por el Arquitecto Antonio Lamela (1926-2017), recibiendo el encargo en 1964, con la voluntad del promotor de realizar un proyecto excepcional en el marco de la reforma de la Plaza de Colón y su entorno, reforma planteada en ese momento con ambición por el Ayuntamiento de Madrid, lo que propició un planteamiento arquitectónico y urbanístico realmente significativo para la ciudad.

El Plan General de Ordenación de Madrid obligaba a ordenar urbanísticamente la Plaza de Colón, proponiendo un edificio único en la parcela donde se construyeron las Torres, con una ocupación y altura similares al conjunto proyectado y desarrollado por el Estudio de Antonio Lamela. Para compensar las expropiaciones realizadas en el solar, el Ayuntamiento estableció que en dicho lugar la edificación debería ser una unidad arquitectónica de *marcada verticalidad*. Según indica Concha Esteban «...como las Ordenanzas Municipales no establecían explícitamente una limitación de altura, sino de volumen construible, el Estudio Lamela constató que, de realizarse una sola torre, como proponía el Ayuntamiento, la imagen urbana se habría deteriorado por la implantación de un elemento de proporciones descomunales. Por esta razón, el Estudio propuso el desdoble del volumen para rebajar altura. Finalmente, tras largas discusiones con el Ayuntamiento, que inicialmente rechazaba la propuesta, se aceptó que el proyecto constara de dos torres más bajas, en lugar de un edificio único y más alto».(*)

Las obras se iniciaron en 1968, pero fueron paralizadas por el Ayuntamiento de Madrid en 1970 aduciendo exceso de altura. Esta orden de paralización firmada por el entonces Alcalde de Madrid, Carlos Arias Navarro, indicaba que no era admisible el aumento de las alturas de la edificación propuesto en el nuevo proyecto, ni del número de viviendas, ordenándose la inmediata demolición de lo construido. La demolición debía ser iniciada inmediatamente y ejecutada en el período de tres meses, lo que suponía un carácter de ejemplaridad, al aplicar la máxima sanción permitida.

Después tres años de proceso judicial, la sentencia del Tribunal Supremo dio la razón al promotor y obligó a la corporación municipal madrileña a indemnizar por los daños y perjuicios causados, constatando de esta forma la absoluta legalidad del proyecto. El desenlace final de este litigio impidió así la orden inicial de demolición inmediata, que cercenaba totalmente las aspiraciones de innovación y vanguardia propuestas por Antonio Lamela en el proyecto, ya que demoler la coronación de las torres invalidaba el concepto integral de la estructura. En ella, todos los elementos se relacionaban entre sí de forma indisociable, siendo este uno de los principales atributos del conjunto, un concepto unitario del sistema estructural y el protagonismo de la estructura en su imagen final, confirmando un lenguaje absolutamente propio.

La indemnización referida se basó en un acuerdo que modificaba el uso de la edificación, que pasó de «residencial de apartamentos» a uso «terciario de oficinas». Cabe destacar que, durante este proceso, la obra iba gozando de una amplia difusión, iba adquiriendo reconocimiento nacional e internacional, tanto en la prensa como en congresos especializados, contando con numerosos elogios. El conjunto fue terminado en el año 1976, consolidándose como una de las soluciones en altura más emblemáticas e innovadoras del panorama arquitectónico internacional.

UNA SOLUCIÓN SINGULAR

La singularidad de las Torres de Colón no derivó únicamente de su imagen, de su implantación en la ciudad o de su carácter dual, sino de la gran innovación que supuso su técnica constructiva y su sistema estructural.

Como nos vuelve a explicar Concha Esteban «...las torres estaban destinadas inicialmente a uso residencial, y a usos comerciales complementarios en las plantas bajas. El estudio de las necesidades del programa y su adecuación a la

parcela denotaba una gran contradicción entre el programa de necesidades y la utilización de las estructuras convencionales. La solución estructural óptima tenía que ser diferente para cada parte, ya que mientras las plantas bajas comerciales y con estacionamientos necesitaban grandes luces entre los soportes, éstas producían un encarecimiento innecesario en las torres. Si, por el contrario, prevalecía una estructura adaptada a las edificaciones en altura, se hacían inutilizables las plantas inferiores. De este problema surgió la idea de «colgar» las torres, lo que permitía plantear una doble estructura, mediante la que fue posible independizar las dos partes. Esto propició que el conjunto estuviera formado por tres edificios casi independientes: el basamental y las dos torres. Así, la solución «suspendida» permitía aprovechar al máximo el solar ofreciendo la única posibilidad además de cumplir con las Ordenanzas vigentes». (*)

Así pues, el Arquitecto Antonio Lamela concibió una obra de arquitectura suspendida, lo que constituyó un proyecto absolutamente innovador, pues sólo se habían construido edificios de este tipo en Sudáfrica e Inglaterra, aunque contando con poca altura y presentando una gran extensión en superficie, aspectos lejanos a la solución que planteaban las Torres de Colón. Por estas razones esta actuación fue única en el mundo, pudiendo afirmarse que resulta realmente difícil encontrar otra edificación de estas características. Prueba de su ejemplaridad, el prestigioso Instituto Torroja presentó esta obra en el Congreso Internacional de Hormigón Pretensado, celebrado en Nueva York en 1975, siendo reconocida como la más avanzada construcción edilicia en hormigón pretensado, hasta la fecha.

ESTRUCTURA Y SISTEMA CONSTRUCTIVO

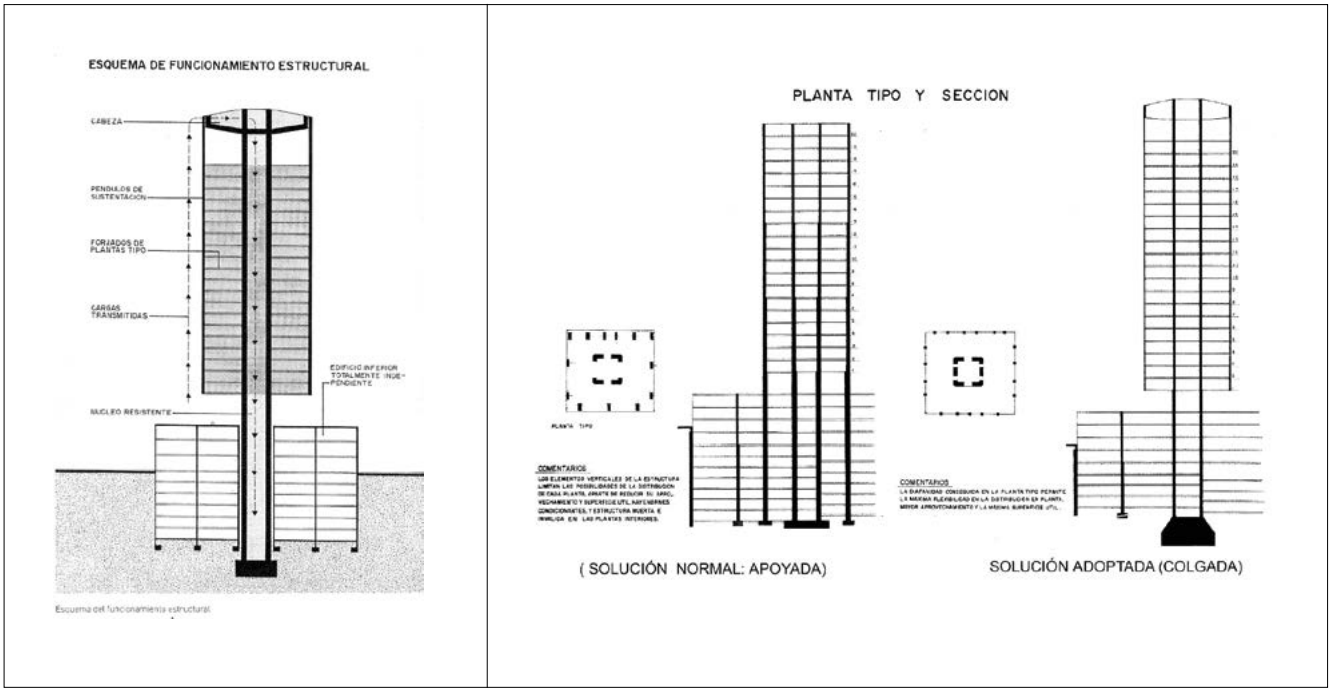
En el proyecto, junto con el arquitecto Antonio Lamela, colaboró estrechamente la oficina de los prestigiosos ingenieros Carlos Fernández Casado, Javier Manterola y Leonardo Fernández Troyano, que se involucraron totalmente tanto en el proyecto como en el proceso de su construcción

Una vez establecida la volumetría final del conjunto, el proyecto se compuso básicamente con tres elementos diferentes: el volumen bajo rasante, la planta baja retranqueada, el cuerpo intermedio y las dos torres de 21 plantas cada una. Estos elementos fueron resueltos de la siguiente forma: el sótano, con estructura de hormigón, el cuerpo intermedio (independiente de las torres) con estructura metálica, y las torres con estructura de hormigón pretensado, respondiendo al concepto estructural de «arquitectura suspendida».

Debido a la singularidad del sistema estructural, éste se convirtió sin duda en el protagonista, dando respuesta incluso a la imagen final del edificio. Esta absoluta relación entre sistema estructural e imagen final obligó a una cuidada ejecución de todas las piezas, ya que existía la voluntad de que se mostraran al exterior. El esquema del funcionamiento estructural, comparado con una solución convencional de estructura «apoyada», viene recogido en la sección esquemática que se muestra en la página 232.

Así, sobre los núcleos verticales de hormigón, realizados con encofrados deslizantes, se construyeron sendas cabezas de coronación, constituidas por cuatro ménsulas y vigas perimetrales de atado, conformando una superficie de 400 metros cuadrados cada una. Desde los perímetros de estas coronaciones se anclaron los tensores en los que posteriormente se sujetaron los forjados de cada uno de los dos edificios. Estos cables perimetrales sujetaron inicialmente los forjados de cada dos plantas, para facilitar e imprimir mayor rapidez a la construcción de las estructuras de estas torres para, posteriormente, ir construyendo los forjados intermedios mediante losas pos-tensadas y colgadas de sus perímetros mediante los cables antes indicados.

El problema de resistencia específica de los edificios colgados lo constituye la desnivelación de apoyos que existe en cualquier piso entre las zonas apoyadas en el núcleo y las que cuelgan



IZQUIERDA: TORRES DE COLÓN. ESQUEMA DE FUNCIONAMIENTO ESTRUCTURAL. DERECHA: TORRES DE COLÓN. COMPARACIÓN EN PLANTA Y SECCIÓN ENTRE UNA SOLUCIÓN CONVENCIONAL (APOYADA) Y LA ADOPTADA EN LAS TORRES DE COLÓN (COLGADA)

de los tirantes. Esta desnivelación es debida a que las zonas unidas al núcleo experimentan un descenso correspondiente al acortamiento del mismo desde la cimentación hasta la losa considerada, mientras que los puntos unidos a los tirantes descienden lo correspondiente a la altura total del núcleo más el alargamiento de los tirantes desde la parte superior del edificio a la planta en cuestión, más las flechas propias que experimentan las plataformas. En estos alargamientos hay que considerar no sólo los elásticos debidos a las cargas, sino también los correspondientes a la temperatura, la fluencia y la retracción del hormigón. La desnivelación es tanto más importante cuanto más baja sea la planta en consideración y cuanto mayor sea el número de plantas; además cuanto más ancho y menos alto sea el edificio, mejor se adapta la solución colgada a la idoneidad estructural.

La singularidad de la solución de las Torres de Colón es significada de forma precisa por el ingeniero Javier Manterola, quien, en una carta dirigida al Arquitecto Carlos Lamela con fecha 8 de mayo de 2017, nos explica:

> «Querido Carlos (...) el diseño inicial de las Torres de Colón que se construyó y en el que tuve el honor de trabajar con tu padre, constituía un hito importante en la historia de los edificios colgados. A estos efectos puede decirse que las Torres de Colón es un edificio único, alto y estrecho, lo contrario de lo que se preconiza, que sean bajos y anchos (...) Esto es lógico porque en los edificios colgados se plantea un problema significativo, el alargamiento de los tirantes, tanto mayor cuanto mayor es su longitud, con las flechas que experimenta la losa sin tirantes empotrada en el núcleo. Puede llegarse el caso de que el alargamiento del tirante sea mayor que la flecha en voladizo de las losas del piso, en cuyo caso, en lugar de apoyarse la losa en el tirante, es el tirante quien se apoya en la losa, anulándose la intención de sostener el vuelo.

En las Torres de Colón se resolvió pretensando los tirantes, lo que determinó que el sostenimiento de las losas se realizara en el acero situado dentro del tirante de hormigón, sirviendo éste como almacén de compresiones para sucesivas sobrecargas de las pilas.

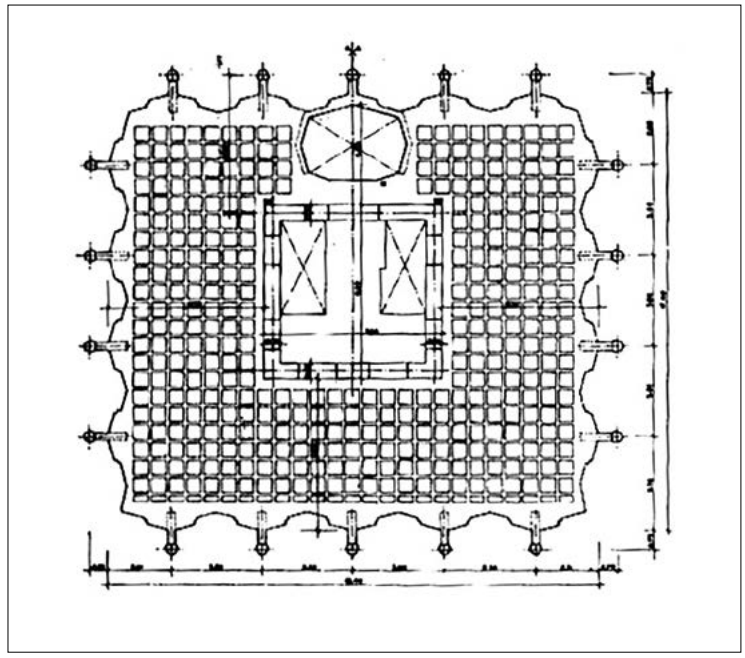
Por eso este edificio es único en el mundo, y sería una desgracia que se alterase su esencia y su imagen». (*)

Puede por tanto deducirse que esta construcción constituye un proceso evolutivo singular, una interacción de esfuerzos entre todos los distintos elementos estructurales, incluyendo desde luego los forjados, sufriendo deformaciones no sólo por las cargas verticales, sino también por la retracción de los hormigones vertidos en momentos diferentes, lo que obligó a disponer de más armadura pasiva de la estrictamente necesaria. El pretensado de la cabeza no se realizó de una sola vez y se llevó a efecto en tres etapas, de acuerdo con las cargas que transmitían a la estructura los forjados a medida que se iban construyendo.

En cuanto a la fachada, se resolvió mediante elementos de composición vertical para acentuar el efecto de la verticalidad de la solución estructural, conformando un perímetro en planta formado por entrantes y salientes de geometría poligonal, para facilitar la unión a los tirantes estructurales en los puntos salientes del mismo, suponiendo un factor de estabilización añadido.

Los paneles metálicos de recubrimiento exterior de las fachadas, de aluminio anodizado, se proyectaron con la altura total de cada planta, lo que asimismo supuso una innovación, eliminándose así el número de juntas de los mismos. Estos paneles se complementaban con paneles de vidrio tipo «parsol», que también supusieron una auténtica novedad en el acristalamiento como control solar de la edificación.

Esta fachada, que recalcaba la verticalidad sustancial del edificio, conformaba una imagen final abstracta, austera y moderna, que denotaba en todo momento la particularidad estructural, sin detrimento de una imagen dual absolutamente coherente con la funcionalidad de un edificio de oficinas. Un resultado de gran elegancia en sus proporciones, matices volumétricos y articulación de las diferentes partes, absolutamente acorde con los requisitos contemporáneos de una edificación en altura.



TORRES DE COLÓN. PLANTA TIPO DE PISOS COLGADOS

FUNDAMENTOS DE LA PROTECCIÓN

A través de este informe la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo se suma a otras muchas entidades culturales y académicas que han confirmado la importancia de los valores de catalogación de las Torres de Colón, de cara a su protección.

Los valores y elementos esenciales de este conjunto deberían ser preservados, como corresponde a un ejemplo de arquitectura de la segunda mitad del siglo XX absolutamente singular.

Las Torres de Colón poseen innegables valores ambientales, y ya pertenecen a la imagen consolidada de la Plaza de Colón y su entorno, valorando especialmente la relación de su planta baja con el peatón, y habiendo contribuido decisivamente a la transformación urbana de un lugar fundamental para el entendimiento de la ciudad de Madrid, como es el eje de la Castellana en el encuentro con la calle Génova.

Resultó decisiva su apuesta por crear dos edificios gemelos, que afianzan su peculiar singularidad tipológica, además de aligerar el im-

TORRES DE COLÓN. EJECUCIÓN DE LA ESTRUCTURA

TORRES DE COLÓN. IMAGEN DE LA SOLUCIÓN ORIGINAL CONSTRUIDA

pacto que hubiera supuesto un único edificio con la misma edificabilidad.

Es importante aplicar la protección a la materialidad de su estructura y a todos los valores que se derivan de la misma, para lo cual resulta imprescindible considerar el conjunto como una concepción arquitectónica integral.

Intrínsecamente presenta valores históricos en un momento clave para la expansión de la arquitectura moderna en España, contribuyendo como precursor de una tecnología estructural y constructiva absolutamente inédita hasta el momento.

El orden inherente a las edificaciones en altura, en cuanto a «base», «fuste» y «coronación», presenta en las Torres de Colón una serie de articulaciones entre las partes, creando un lenguaje propio que ayuda a la comprensión del edificio como suma de elementos, adquiriendo así una significación que deriva de su propia estructura interna, acrecentando sus valores culturales desde esta nueva semántica.

Al entender la estructura de las Torres de Colón como un sistema, se debe entender compuesta por diversos elementos y la relación de funcionamiento entre ellos como configuración de un todo unitario. Los elementos que se deben proteger y mantener a la vista son: las cabezas de hormigón, los núcleos continuos de hormigón, los tirantes o péndolas de hormigón visto, los forjados de plantas, la posición original de la fachada, el volumen del cuerpo basamental y el espacio libre generado por la planta baja. Los valores a proteger derivados de la estructura serían: el propio sistema de arquitectura «suspendida» (respetando la integridad derivada de las conexiones entre forjados y tirantes), la individualidad de cada torre, su igualdad y esbeltez, así como la diafanidad de las plantas.

CONCLUSIONES

Por todo lo expuesto, puede afirmarse que el conjunto edificatorio «Torres de Colón» es único por su singular concepción y cuyas características, al día de hoy, no han sido superadas en altura en lugar alguno del mundo. Por ello debe de ser preservado para su disfrute y conocimiento por parte

de los ciudadanos, tanto como patrimonio cultural y arquitectónico de la ciudad de Madrid como por su contribución al panorama internacional de la arquitectura de los años setenta, aportando una singularidad que, nunca ha sido cuestionada.

Lo cierto es que en estos momentos, por parte de la compañía aseguradora Mutua Madrileña, se está promoviendo la modificación de este conjunto edificatorio en el orden estructural, lo que nos parece absolutamente censurable, sin perjuicio de que asimismo se esté modificando la envolvente de su fachada.

La realidad es que la modificación promovida recrece el conjunto con una edificación de varias plantas sobre la coronación estructural de las torres, modificando absolutamente la estética y la funcionalidad de todos los elementos estructurales de la concepción inicial.

Por estas razones esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga (ciudad muy vinculada al Arquitecto Antonio Lamela por haber sido escenario de importantes obras arquitectónicas de su autoría), plantea la necesidad de que este conjunto sea respetado tal como fue concebido inicialmente (con la una excepción de la escalera de evacuación construida posteriormente, exigida por la normativa vigente), recuperando la percepción de la estructura de coronación en hormigón visto y del resto de la edificación incluyendo las fachadas.

Por todo ello, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo requiere del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, que reconsidere la concesión de la Licencia de Obras concedida para las obras de modificación de la edificación de las Torres de Colón, pues el uso y distribución de la misma es adecuado, de acuerdo con su configuración inicial, para su utilización por la compradora, a la que no se le perjudican sus intereses en forma alguna, evitándose así la pérdida de identidad de una pieza importante del patrimonio cultural y arquitectónico de la ciudad.

Deberían por tanto ser reconducidos los permisos administrativos concedidos para la ejecución de estas obras inapropiadas y seguidamente, abrir un expediente para su protección integral como B.I.C. de la ciudad de Madrid, para su consideración a nivel nacional e internacional.

Por todo lo recogido en el presente Informe, esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, debido a la importancia y las peculiaridades del conjunto «Torres de Colón», desearía solicitar a las Administraciones Responsables la posibilidad de articular tanto mecanismos administrativos como de carácter técnico y jurídico, para que sean preservados de forma obligada los Valores Arquitectónicos y Tecnológicos de este conjunto. •

En Málaga, a 11 de enero
de dos mil veintiuno

(*) Tanto las citas como muchos de los datos aportados en el texto, están recogidos en:

- *«Antonio Lamela y Torres Colón».* TC Cuadernos. General de Ediciones de Arquitectura. Autor: Concha Esteban. 2017.
- *«Torres Colón 1969-2019. Cincuenta años del inicio de su construcción. Un hito mundial de la Arquitectura e Ingeniería estructural del siglo XX.»* TC Cuadernos. General de Ediciones de Arquitectura. Autor: Concha Esteban. 2017.
- «*Consideraciones de la Asociación de la Protección para las Torres de Colón para el estudio de valores de catalogación relativo al conjunto arquitectónico Torres Colón»,* Madrid, octubre de 2018.
- *«Torres Colón (1976) Arq. Antonio Lamela / Estudio Lamela. Fundamentos sobre la obligada protección de la estructura interna del inmueble (Protección Parcial), tal y como estableció en Pleno del Congreso Regional de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid en su sesión celebrada el 4 de julio de 2017».* Madrid, noviembre de 2018.

(Las imágenes provienen del Archivo histórico-documental «Estudio Lamela», recogidas en *«Antonio Lamela y Torres Colón».* TC Cuadernos. General de Ediciones de Arquitectura, y tratadas digitalmente por los autores de este informe).

PALABRAS

DE PRESENTACIÓN DEL PRIMER NÚMERO DE LOS «CUADERNOS DEL CENTENARIO» QUE EDITA LA AGRUPACIÓN DE COFRADÍAS DE MÁLAGA CON MOTIVO DEL PRIMER CENTENARIO DE LA INSTITUCIÓN

José Manuel Cabra de Luna

Lo primero que debo hacer es dar las gracias a don Carlos Ismael y a don Luís Merino por el encargo que me hicieron. Cuando me solicitaron una colaboración para este Cuaderno del Centenario se produjo en mí un verdadero impacto de desolación, de tan apartado como he estado desde hace años del mundo cofrade. Pero la libertad que me dieron para la realización de mi trabajo y la generosidad y entusiasmo con que me lo pidieron me animaron a aceptar el encargo con el mismo entusiasmo con que ellos me lo habían pedido. Para mí, representante de una institución con más de ciento setenta y dos años de antigüedad, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, la solicitud era todo un reto por lo que me decidí a hacer una reflexión, lo más honda que pudiese, para intentar penetrar en el corazón de ese magno acto litúrgico tan singular que es la celebración popular de la Semana Mayor de Pasión en Málaga.

En este cuaderno, tan bellamente editado, intervienen muchos autores, muchas personas de muy diferente condición y de muy distintos saberes; algunas me resultan muy cercanas y queridas como Paloma Saborido y Elena Narváez Valdivia y con otros, como Mariano Vergara, he recorrido parte del camino de la vida. Los restantes o bien me eran conocidos por sus obras o, simplemente, por sus nombres. Todos ya amigos y unidos en la causa común a que este bello cuaderno nos convoca. Ninguno de los autores intervinientes hemos tenido la más mínima insinuación de los editores ni en cuanto al enfoque de los contenidos, ni en cuanto al tratamiento de los mismos, solo se nos pidió que no excediésemos de las dos mil quinientas palabras y que, naturalmente, tratásemos sobre nuestra Semana Mayor.

Creo que una gran virtud del trabajo de esta Comisión del Centenario es precisamente su apertura a la sociedad entera. Tengo para mi que pobre servicio se le habría hecho a nuestra Semana Santa si esta celebración se hubiese encerrado en el, aunque amplio, siempre reducido ámbito del estricto mundo cofrade, con olvido del resto de la sociedad. La Iglesia y los cofrades crean la Semana Santa, pero es el pueblo entero quien la hace suya.

Y es que, las más veces, no somos conscientes de la importancia de nuestros actos, de su capacidad de difusión y de cómo impregnan a la sociedad entera. Nuestra Semana Santa es un acontecimiento absolutamente excepcional y así como la tradición católica, en general, hizo suyos ritos y formas cultuales de antiguas culturas que le precedieron cristianizándolos, Andalucía y especialmente nuestra Málaga han desarrollado y transformado una liturgia eclesial de formalidad y rigor únicos, cual es la canónica, haciéndola manifestarse en un mundo de brillantez y carga simbólica insuperable. Hoy ya, ambas formas, la canónica y la popular se han fundido en una, que representa nuestra capacidad de unir el dolor y el llanto por la pasión de Cristo con las formas barrocas llevadas hasta la exaltación.

Porque este pueblo andaluz, y este es el fondo conceptual de nuestras procesiones, es capaz de manifestar su fe uniendo dolor y alegría, esplendor y fe.

Es, asimismo de admirar la capacidad de cohesión que desempeñan las cofradías en la sociedad malagueña porque en ellas, la comunidad se hace homogénea y las diferentes capas sociales, los distintos oficios y profesiones, las mujeres y los hombres se aúnan ante unas mismas imágenes.

Y, de otro lado, no debemos olvidar que los diversos titulares de una y otra cofradía hacen posible una de las mas profundas formas de la fe, la dialógica, la de un yo y un tu que se buscan y acaban abrazándose. El auténtico cofrade no desdeña a otros titulares, pero «habla mejor con el suyo».

En estas tan extrañas circunstancias vitales en que nos encontramos la imaginación está haciendo milagros y permítanme citar como ejemplo la exposición que en estos días se está celebrando en el Museo Revello de Toro, que dirige el cofrade y Vicepresidente de nuestra Academia Elías de Mateo. Allí podemos ver una procesión «sui generis»; unos objetos procesionales sabiamente dispuestos y la imaginación del visitante sustituyen a la procesión real. Esta muestra, algo más que si fuera meramente virtual, nos permite no olvidar el desfile procesional más real y, con ella, debemos darnos por contentos en estos días tan difíciles, en que parece que el mundo real se nos ha esfumado. Es un sustitutivo, pero muy potente. Como cuando los abuelos solo pueden ver a los nietos por la pantalla del ordenador o del teléfono, poco es, pero es algo.

De ésta saldremos, queremos creer que estamos saliendo ya y las procesiones seguirán, las cofradías continuarán cumpliendo una gran y desconocida labor social desde los principios cristianos que las inspiran y, sin desprenderse de las raíces estéticas que le son propias, tan cargadas de barroquismo (aunque a veces surjan auténticos ejemplos de severidad conceptual como los imponentes tronos de Expiración y Sepulcro), volverán a las calles a proclamar una fe que se asienta en el carácter paradigmático del Sur, casi paradójico, haciendo conjugar la tristeza y el dolor de la Pasión con una profundamente espiritual manifestación y exaltación de la belleza.

Muchas gracias. •

16 de marzo de 2021

CUANDO LA CIUDAD ES EL TEMPLO

José Manuel Cabra de Luna

UN LARGO PREFACIO

Este texto no es una invocación al recuerdo, a mi propio e intenso recuerdo personal. Y no es fácil que así sea pues todo me lleva a reavivar la memoria y, con ella, las innumerables vivencias de niñez y de primera juventud de ese niño malagueño que fui. El afán por convertirme en anónimo nazareno al colocarme el capirote (ese misterio casi doméstico de ver sin ser visto), el sentirme —aunque solo fuera por unas horas— miembro de una comunidad que había hecho suya unas imágenes de las que se contaban historias sin cuento, sus orígenes remotos o los orantes penitentes que acompañaban a los titulares de cada cofradía en filas interminables detrás de los tronos. Todo eso me aflora en apretado tropel.

No hablaré, por tanto y tampoco, de los cofrades que llevaban los tronos (anduve muchos años anhelándolo hasta conseguirlo) o de los llamados «hombre de trono», cuando entre los años 60 y 70 del pasado siglo la Semana Santa sufrió un bajón que, fundamentado en circunstancias complejas, casi la hace desaparecer.

No evocaré el olor de la cera, que persistía en las calles durante varios días y hacía chirriar a las ruedas de los coches. Y tampoco recordaré a la ciudad entera con olor a romero y tomillo vertidos poco antes del paso de los tronos de las (permítaseme) Hermandades mayores.

Ese mar de sensaciones, esa exaltación de todos los sentidos mezclados con la devoción más enraizada en lo popular, está demasiado viva en mí hasta el punto de que, solo proponiéndomelo firmemente podré superar en este texto el recuerdo personal.

Porque no deseo hacer lo que, en el fondo, no sería sino una pequeña cala autobiográfica. Intento saltar por encima de mis recuerdos para instalarme en el campo, sin duda más árido, de la serena reflexión. Profundizar, desde una perspectiva de puro pensamiento, en cómo la manifestación de una liturgia se convierte en celebración popular, generando a veces situaciones de tensión entre el pueblo cofrade y los rectores eclesiásticos a los que a muchos ha costado entender que el carácter latino, la mediterraneidad en que vivimos y de la que nos nutrimos y conformamos, no tiene otra forma de

SEMANA SANTA DE MÁLAGA. (FOTO: AGRUPACIÓN DE COFRADÍAS DE LA SEMANA SANTA DE MÁLAGA)

expresarse que la de transformar la tragedia en fiesta, sin que deje de ser tragedia.

Esa capacidad de simbolizar el dolor fundiéndolo con el canto la tienen muy pocos pueblos y el andaluz la posee sobremanera. No se tratará, en ningún caso, de entonar una canción fúnebre, sino de sacar fuerzas de la hondura de la música para poder soportar la profunda pena de la muerte. Y más si nos hallamos ante la muerte de Dios. Que no otra cosa es la Semana Santa para el cristiano.

Un filósofo muy actual, que nació en Corea del Sur en 1959, pero de formación netamente alemana (su tesis doctoral fue sobre Heidegger) Byung-Chul Han, se refiere a que «los rituales, como acciones simbólicas, crean una *comunidad sin comunicación,* pues se asientan como significantes que, sin transmitir nada, permiten que una colectividad reconozca en ellas sus señas de identidad. Sin embargo, lo que hoy predomina es una *comunicación sin comunidad,* pues se ha producido una pérdida de los rituales sociales. En el mundo contemporáneo, donde la fluidez de la comunicación es un imperativo, los ritos se perciben como una obsolescencia y un estorbo prescindible.» En su breve obra, casi un opúsculo, de título *La desaparición de los rituales,* Byung-Chul Han, se plantea el ¿porqué las formas simbólicas cohesionan la sociedad y que nos depara cuando ésta deja de cultivarlas? Para Han, su progresiva desaparición acarrea el desgaste de la comunidad y la desorientación del individuo.

Considero que las celebraciones de la Semana de Pasión, la rememoración de la muerte y resurrección del Dios hecho hombre, son auténticos rituales que simbolizan el que para el mundo cristiano es el hecho más grande jamás sucedido: la redención de la humanidad a través del sacrificio de Cristo.

El hecho de que quiera verter una mirada reflexiva sobre nuestra Semana Santa al hilo del pensamiento del citado filósofo, no implica el que descargue al gran hecho estético, al magno acontecimiento artístico y cultural de la Semana de Pasión, de contenido teológico, no es eso, sino que de lo que se trata es de mirarla como un conjunto de formas y actitudes rituales que

cohesionan (¡y de qué manera!) a nuestra sociedad, a nuestra comunidad, incluso por encima de su significación religiosa. Y es por eso que personas no ya no practicantes, sino declaradamente no creyentes, tienen «su Cristo» y «su Virgen» a la que atienden con una devoción, si quieren no religiosa, pero sí profundamente espiritual. Porque la pertenencia a esa su cofradía les hace sentirse parte de esa concreta comunidad. Su saco personal está lleno de recuerdos de esas procesiones, de sus pasos como nazareno y del cansancio ya de regreso al templo, de sus levantadas de tronos, del momento emocionante del encierro de los titulares al final del recorrido y de la profunda pena que le causaba el que el desfile procesional tuviera que suspenderse porque el tiempo amenazaba lluvia o ya había comenzado a llover. Entonces, la cofradía se encerraba en la iglesia y los hermanos rezaban, incluso esos que habían olvidado decir oración alguna. No quiero describir situaciones sensibleras, pero esas son realidades que pueden ser contempladas —y por tanto descritas— desde muy diferentes perspectivas. Pero en todas hay un hilo común, la cohesión social que se genera entre todos los hermanos cofrades, entre los fieles en general, con independencia de lo que para cada cual signifique.

De otro lado, hemos de reconocer que no existen muchos estudios teóricos sobre nuestros desfiles procesionales de Semana Santa que no lo sean desde una perspectiva histórica. En este campo existen textos de gran interés y de significada investigación. Pero no ocurre lo mismo si se considera el aspecto antropológico o socio / económico e incluso filosófico. En este aspecto estamos bastante ayunos. Es ejemplar la tarea llevada a cabo por el investigador de otra provincia andaluza que ha contemplado su Semana Santa desde perspectivas no religiosas o no estrictamente religiosas; nos referimos a Isidoro Moreno Navarro que ha profundizado en la sevillana desde esas perspectivas no demasiado usuales, haciéndola entroncar desde su exaltación de lo sensorial con «la gran fiesta barroca de la primavera». Barroco y primavera forman un binomio que constituye la esencia de la Semana Santa, de cualquiera de las andaluzas. Esa unión nos hace remontar la celebración a mucho más allá de las religiones (en el sentido en que nosotros las entendemos, claro está). El cristianismo exalta la primavera una vez Jesús ha resucitado.

Pero ¿nos cabe pensar la Semana Santa desde otro ángulo de nuestra mirada? ¿Cómo tratar esta fiesta litúrgica cristiana que el pueblo ha hecho radicalmente suya en esta sociedad neopagana? (es así como la califica el Papa Ratzinger). ¿Cómo conciliar la vocación de pobreza y austeridad en que, de manera creciente, buena parte de la Iglesia quiere asentarse con la explosión de formas, colores, bordados y riquezas, en suma, con que este pueblo mediterráneo se vuelca a la calle llevando a sus Cristos y Vírgenes y asumiendo así antiquísimas tradiciones que ha transformado en símbolos de la cristiandad?

Para quien no entiende el Sur, la Semana de Pasión que sus pueblos celebran no es inteligible y, a veces, les resulta hasta escandalosa. No tenemos que imaginar nos en Finlandia o Lituania para saber que si allí se celebrase algo parecido a la Semana Santa, sería de forma muy distinta. Basta con ir a Zamora, a Valladolid o cualquier pequeño pueblo de Castilla para poder ver la desnudez, la seriedad cercana a la severidad con que se producen sus desfiles procesionales. El Sur es otra cosa y solo penetrando en su idiosincrasia, comprendiendo su paradoja de carácter, es como podremos aproximarnos a entender que su simbología religiosa está constituida por su capacidad de fusionar tragedia y fiesta, sin merma del dolor de la primera ni de la alegría de la segunda.

LA SEMANA SANTA, UNA PECULIAR FORMA DE CULTO

El ya citado Joseph Ratzinger en su obra *El espíritu de la liturgia* nos dice que «no existen las so-

ciedades sin algún tipo de culto. Precisamente los sistemas decididamente ateos y materialistas han creado, a su vez, nuevas formas de culto...»

Cuando el político francés Giscard d'Estaing tomó posesión de la Presidencia de la República y sin que hubiera antecedentes de ello, se dirigió en solemne procesión laica hacia el imponente Panteón donde descansan los restos de filósofos, escritores, hombres de ciencia, políticos y otras figuras insignes de Francia en cuya memoria y recuerdo se asienta la nación. Así, rendía culto a los antepasados y, al tiempo, alumbraba una liturgia simbólica civil de extraordinario impacto.

Recientemente el Gobierno de nuestra nación, que no había asistido (o lo había hecho con una representación menor) al acto religioso celebrado en la catedral de la Almudena por las víctimas del COVID 19, organizó poco después una celebración inédita, mitad «fuego de campamento scout», mitad «ceremonia vikinga del fuego». Estaba con ello intentando crear una nueva forma de culto y eso que España no es un Estado laico, sino aconfesional.

Lo cierto es que, con uno y otro ejemplo, se confirma que toda sociedad tiene necesidad de ritos y actos cultuales. Su finalidad es clara, unir a la comunidad, cohesionarla en la búsqueda de un anhelo unitario que le ayude a superar el trance de dolor que está atravesando o que le sirva para la exaltación de un acontecimiento o hecho digno de alabanza y celebración.

Mas para el cristiano la liturgia, que es la forma de dirigirse a Dios y hablar con Él, está regulada por la Iglesia porque como dice Ratzinger en la obra citada: «El ser humano, de ningún modo puede por sí mismo, 'hacer' el culto; si Dios no se da a conocer, no acertará... / ... De alguna forma necesita algo así como una «institución». No puede brotar de nuestra fantasía o creatividad propias —en ese caso seguiría siendo un grito en la oscuridad o se convertiría en una mera autoafirmación. Presupone un tú concreto que se nos muestra, un tú que le indica el camino a nuestra existencia».

De esta enjundiosa y clarificadora cita quisiera destacar dos extremos, que me han de servir para fundamentar la continuidad del discurso. De un lado, que el culto cristiano ha de estar hecho por la Iglesia y, del otro lado, que el culto es el vehículo por el que el tú divino se nos muestra, siendo él el que nos indica el camino.

Tomemos, en primer lugar, el segundo punto, que tiene una connotación eminentemente subjetiva pues, desde la perspectiva de cada uno de nosotros se trata de una circunstancia dialógica ya que ¿cómo puede recibir el hombre de la calle, creyente o no, practicante cristiano o no, esa manifestación del eco de lo divino que cada trono lleva en sí? Como un mensaje dirigido hacia él, personalmente hacia él. Una cita del que fuera uno de los más grandes poetas del siglo XX, Paul Celan, quizá nos sirva para entender mejor esta afirmación. Nos dice el autor rumano (aunque siempre escribió en alemán) que «el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza —ciertamente no siempre muy esperanzadora— de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma, los poemas están de camino, rumbo hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia algo abierto, ocupable, tal vez hacia un tú asequible, hacia una realidad asequible a la palabra».

Esa condensación de liturgia popular que es el trono con sus imágenes discurriendo por las calles, una vez el pueblo ha convertido a la ciudad en templo vivo, lanza mensajes que alguien, en algún rincón de su espíritu, recogerá y aclaro que no hablo de otra cosa que de momentos de intensidad espiritual que, luego, en el corazón de cada uno se transformará en un canto diferente, en un anhelo distinto, que tendrá que ver, o no, con la fe.

El primer punto del texto Joseph Ratzinger que predicaba la necesidad de que la Iglesia sea la única hacedora del culto es algo que, de una u otra forma, ha causado tensiones entre el mundo cofrade y la jerarquía eclesiástica. Al menos, desde el exterior de ambos espacios así

es percibido por un observador ajeno y no creo que ello se deba a que desde el espíritu cofrade se desee hacer teología cultual, sino que la interiorización de la liturgia pasional ha llegado a tales grados de intensidad que podría afirmarse (permítaseme la expresión) que los fieles acaban intentando encarnar desde el acervo popular los episodios de la Pasión de Cristo y ello a veces entra en colisión con el simbolismo litúrgico que la Iglesia tan sutilmente ha ido elaborando a través de siglos. Pero esa aparente dicotomía pugna por buscar conciliación y lo hace, porque esta sociedad necesita del rito y más hondo, duradero y de mayor alcance será éste, cuanto más intensamente se cohoneste con la tradición de la que procede.

Y es que no debemos de perder de vista que no se da en el mundo de la cristiandad una manifestación artística de fe como la de la Semana Santa española y especialmente de la andaluza. La razón estética y la hondura de lo espiritual conviven íntimamente, hasta el punto de que el fruto de esa unión supera el hecho de culto en sentido estricto, para transformarse en muestras sensibles de las señas de identidad de un pueblo.

Cita Jorge Luis Borges a William James, el gran autor de la obra *Las variedades de la experiencia religiosa,* al decirnos que «el mundo visible es una parte de un mundo espiritual más diverso y amplio, que es revelado por los sentidos». Y es que una cosa es la conciliación de razón y fe y otra, y esto es mirarlo desde diferente perspectiva, la dilatación conceptual que una más amplia consideración de los sentidos ha de proporcionarnos.

Debemos aprender a razonar desde la capacidad de visión y reflexión que los propios sentidos son capaces de ofrecernos y revelarnos. El mundo de las sensaciones, del color, de los olores, de la electricidad con la que carga el ambiente una muchedumbre que puede llegar a estar sumida en el mayor de los silencios, nos ha de ayudar a aprehender desde otros campos muy distintas formas de espiritualidad, que son posibles y no necesariamente de menor hondura. No hay en ello enfrentamiento con la razón sino, antes al contrario, expansión de esta, una ampliación de sus límites.

La poesía nos ayuda a conocer la otra cara de las palabras, con los versos penetramos en capas del conocer que, de otra forma, las propias palabras nos impedirían. Cuando el ave de la palabra se posa en el hilo del poema, ya se ha transformado en don, en gracia que nos permite captar lo que, desde otro lugar del lenguaje, no podríamos alcanzar y ello sin que nos haga falta entender, porque todo está ahí, en la palabra libre del poema.

Concluyamos este texto con la ayuda de la palabra poética, palabra esencial y fundadora. Para el cristiano, el misterio mayor es la Eucaristía y a ella canta el que fuera unos de los más grandes poetas españoles del siglo XX y comienzos de éste, José Ángel Valente. Lo tituló *Memoria:*

Como pan vino la palabra,
como fragmento de crujiente pan
fue dada,
igual que pan que alimentase el cuerpo
de materia celeste.

Vino, compartimos su última sustancia
en la cena final del sacrificio,
y nos hicimos hálito, sólo soplo de voz.
Palabra, cuerpo, espíritu.
El don había sido consumado.

En Málaga, septiembre de 2020

05
RESEÑAS Y CRÍTICAS

244. FELICITACIONES PARA FÉLIX REVELLO DE TORO CON MOTIVO DE SU XCIV ANIVERSARIO / Elías de Mateo / Francisco de la Torre Prados / Noelia Losada Moreno / José Manuel Cabra de Luna / Luis María Anson / Luis del Olmo / Jaime Peñafiel / Pedro Luis Gómez / Marino Gómez-Santos / Francisco Giménez-Alemán / José Luis Sánchez Domínguez / Luis Merino Bayona
251. *TERRITORIO AXARCO* / Fernando de la Rosa 253. *TRANSCURSO* / Ángel Espartero 254. *POSTALES DESDE EL CONFINAMIENTO.* YOLANDA OCHANDO OBRA GRÁFICA / Fernando de la Rosa
255. *MEMORIAS DE LUZ Y NIEBLA* / Francisco Javier Carrillo Montesinos

FELICITACIONES PARA FÉLIX REVELLO DE TORO CON MOTIVO DE SU XCIV ANIVERSARIO

Como cada año desde su creación, el Museo Revello de Toro conmemora la fecha del nacimiento del maestro con una jornada de puertas abiertas. Esta vez hemos querido hacer algo muy especial con toda una semana de acceso gratuito para todos los visitantes y visitas guiadas presenciales respetando todos los protocolos sanitarios vigentes.

Pero además, muchos de los periodistas pintados por Félix Revello y cuyos retratos conforman nuestra actual exposición temporal, han querido unirse a esta efeméride con un texto cariñoso de felicitación al pintor malagueño más veterano y de mayor fama y proyección dentro y fuera de España.

A ellos se han unido el alcalde de Málaga, la concejala de Cultura, el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y los patrocinadores del Museo, los presidentes de la Fundación Sando y de la Fundación El Pimpi.

Y, por supuesto, todo el personal del Museo que quiere desearle a un artista genial y ejemplar, amante de su tierra como pocos, generoso y desprendido lo mejor en este día 10 de junio..., ¡y que cumpla muchos más!

ELÍAS DE MATEO, DIRECTOR, Y
TODO EL PERSONAL DE SU MUSEO
Málaga, junio de 2020

¡FELICIDADES FÉLIX!

La ciudad de Málaga celebra con admiración y alegría el 94 cumpleaños de uno de sus artistas más queridos y reconocidos.

Querido Félix, mi más sincera felicitación por este nuevo aniversario que me trae a la memoria el agradecimiento eterno que la ciudad te brinda por haber hecho realidad el proyecto de compartir con toda la ciudadanía el legado de tu obra pictórica.

Muy pronto se cumple un nuevo aniversario, desde que el 27 de noviembre de 2010 el museo abriera sus puertas en la casa taller de Pedro de Mena, tras su magnífica restauración.

El diálogo entre tu obra artística con el centro de interpretación de Pedro de Mena ha cosechado interesantes frutos que la ciudad debe seguir potenciando.

Con motivo de tu 94 cumpleaños el día 11 de junio el Museo ofrece a sus visitantes una Jornada de Puertas Abiertas los días 9, 10, 11, 12 y 13. Será una feliz oportunidad para reencontrarse con la cultura y el arte es el espacio singular de calle Afligidos del centro histórico de nuestra ciudad.

FRANCISCO DE LA TORRE PRADOS
Alcalde de Málaga

FELICITAR UN CUMPLEAÑOS es siempre un acto de honrar a la vida, ese regalo. Es celebrar una fecha de un calendario, pero es mucho más. Es dar gracias por poder vivir intensamente. Rs agradecerle a la vida las oportunidades que nos brinda. Es mostrar la alegría de poder contar con los seres queridos y admirados.

Es el caso de Félix Revello de Toro que cumple 94 años. 94 años desde que naciera en Málaga un niño que crecería hasta convertirse en maestro de la pintura. Un niño que se convirtió en el adulto por cuyos pinceles pasó la historia de España. La grande como muestra esta última exposición de periodistas de la transición, y la historia de la belleza de los detalles como apreciamos en sus retratos más domésticos y en sus

FÉLIX REVELLO DE TORO (MÁLAGA, 1926). FOTO: LA OPINIÓN DE MÁLAGA

bodegones. Por alguna razón los hay que han abandonado la búsqueda de la belleza como objetivo vital, y han dejado de entrenar a sus ojos para la apreciación de la más alta estética, posible hasta en los reflejos del cristal de un vaso o en el gesto de un retrato. No es el caso de este maestro del dibujo, de lo sutil, de las pinceladas precisas.

La vida es un regalo que merece ser disfrutado y no me cabe duda de que Revello de Toro lo ha hecho y lo hace. La vida hay que defenderla disfrutándola con alegría. Para ese deber precisamos de la ayuda de la verdad, de la bondad, de la belleza. Las tres cosas que caben en la obra de este malagueño al que deseamos una, todavía, más larga vida. Y que cada vez más malagueños se erijan en defensores del disfrute de la belleza pudiendo contemplar la obra expuesta en su precioso museo.

NOELIA LOSADA MORENO
Teniente de Alcalde delegada de Cultura

A FÉLIX REVELLO DE TORO EN SU 94 CUMPLEAÑOS

Hace ya algún tiempo, su amigo Alfonso Canales (pronto harán diez años que se nos fue) escribió unos preciosos versos, uno de sus poemas mayores, al que tituló *Los años*. Con ese afán por buscar la palabra justa y reflejar el eco de los clásicos, el poeta moldea unas palabras que parecen estar escritas para esta ocasión; para celebrar una fiesta de los largos años de su amigo Félix Revello. Me voy a permitir recordar algunos versos, para mi los más sugestivos —aunque todos los sean— de ese gran poema de reflexión y amor por la vida.

Hermoso es morir joven
y dejar el recuerdo de la piel no tocada
por agravios del tiempo:
pero lo es más haber vivido mucho
y haber hecho que el cuerpo se fatigue
de amor y de labor.../...

Feliz aquél que puede las causas de las cosas
adivinar temprano,
mas el que se retarda
adrede, no queriendo que nada se le esconda
llega más lejos.../...

La vida del artista es puro anhelo, un constante perseguir cuanto el mundo ofrece y es,

por naturaleza, inasible. Por eso, el premio más alto que le será dado obtener no es Itaca, sino el camino hacia ella, los trabajos y los días por alcanzarla. Para el pintor de retratos ese camino de investigación continuada es inagotable. Siempre habrá una luz que se escape o que se tarde una vida entera en conseguir reflejar en el lienzo, siempre habrá un tono que veamos, que tengamos delante, más que no podamos alcanzar porque la materia del óleo o de la tela se resisten. Ese es el camino.

Ahora, en su casa de Málaga, celebramos sus noventa y cuatro años y lo hacemos como corresponde, agrupando una serie de cuadros pertenecientes a una misma mirada. Son de distintas épocas del artista —y eso se aprecia claramente con una visita a la exposición— pero tienen un hilo común pues son retratos de diferentes periodistas.

Resulta en cierto modo paradójico unir imagen y palabra y, más aún, la palabra volandera y efímera del periódico con un retrato pintado, que tiene vocación de permanencia en el tiempo o, casi mejor, de ser creada y durar fuera del tiempo, cuando habita el no lugar del no tiempo.

El periodista es un esforzado luchador pues su instrumento se le escapa de las manos nada más que ha sido utilizado. Su palabra es dicha y no dicha, es una golondrina que se va a cada momento y construye su vida con fugacidades. Esa es su grandeza, en la que el ayer acaba de concluir y el mañana es desconocido, en ese eterno presente se resuelve su hacer.

Es dura tarea para el pintor enfrentarse a ese creador con intereses tan distintos a los suyos. Porque, aunque utilice la máquina de fotos como instrumento complementario, un retrato pintado no es una fotografía. Ésta sí vive en un eterno presente, una fugacidad congelada, mientras que en el retrato pintado habitan muchos tiempos y el pasado, el presente y el mismo futuro se superponen en capas que el pintor traslada desde los ojos de su mente a la materia del óleo y el lienzo. En el caso de esta exposición es muy bello contemplar como los señores de la palabra efímera, los hombres de un presente inacabable, quedan fijados fuera de ese tiempo cortito a que su hacer les condena. Habitan otro espacio, sin espacio, otro lugar y otro tiempo, sin tiempo y sin lugar. Así es el arte.

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, a la que Félix Revello de Toro pertenece, lo felicita en su noventa y cuatro cumpleaños y le desea una larga y fructífera vida.

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

FÉLIX REVELLO Y LOS PERIODISTAS

Félix Revello de Toro fue siempre un hombre independiente, que huyó de capillas y campanarios, de los andrajos de la política y de las inquisiciones ideológicas. Pocos pintores españoles han alcanzado en la última centuria la maestría de Revello. Dominador a fondo de su oficio, es un prodigio como artista. Ha pintado las telas a la manera de un torrente abstracto. Y los desnudos, como homenaje a la armonía y la belleza, pues el pintor se perdió en el cabello y el llanto de la amada.

«La desnudez de sus pechos —escribí en alguna ocasión— fue ceniza en las manos del amado. Hay cales vivas en láminas abrasadas, carne trabajada por los gemidos, hervor germinal, saliva con yodo y polución de alheña, ebriedad azul y cansancio de los pétalos de ella. De ella, que está desnuda en el silencio, vacía en la oquedad de Dios, corporal en los abismos, exacta en su limitación. En la amada acaba la noche, de su ribera mana el agua amante y la pasión mordida, mientras la rosa mortal desciende a la humedad sagrada y sobre la piel del pintor enamorado hierven las lágrimas».

Detrás de cada cuadro de Revello de Toro alienta el pensamiento y el análisis profundo. Para él la pintura es, antes que nada, una cosa mental. Durante setenta años ha sabido

sortear los acosos de cierta crítica especializada y las modas y los modos pasajeros que han zarandeado las artes plásticas. Ha trabajado siempre su pintura desde la permanente independencia. Nunca se dejó poner el bozal o la mordaza. Ha sido un artista de su tiempo porque el tiempo de los artistas contemporáneos no es solo el que han dictado ciertos sectarismos críticos o políticos. Revello me parece un caso excepcional de vocación, de sencillez y maestría, siempre al margen del aspaviento, de la provocación, de la presunción... En Málaga expone ahora una muestra singular titulada: «Revello y los periodistas». A ella ha llevado el retrato psicológico de algunos de los profesionales del periodismo que destacaron en el último medio siglo. Mi inolvidado amigo Horacio Sáenz Guerrero, director de La Vanguardia, figura junto a Luis del Olmo, toda una época del periodismo radiofónico. Ahí están también Jaime Campmany y Manuel Alcántara, gran poeta además de periodista sagaz. Francisco Giménez-Alemán, que fue excelente director del ABC verdadero, y Marino Gómez-Santos no faltan a la cita de Revello de Toro. Mario Beut, Jaime Peñafiel y Pedro Luis Gómez se encuentran también en la muestra del gran pintor malagueño.

Revello ha retratado la psicología de todos ellos, en especial al pintar los ojos y la mirada. Su pincel malherido, siempre indócil, ha permanecido sordo ante los espasmos de algunos críticos y el desescombro de las artes plásticas. De los periodistas retratados, son todos los que están, aunque no estén todos los que son, porque el periodismo es demasiado vasto para abarcarlo completamente. Pero el espectador encontrará en esta exposición a muchos de los que vertebraron la profesión, administrando un bien ajeno: el derecho a la información que tienen todas las ciudadanas, los ciudadanos todos; periodistas que ejercieron el contrapoder, elogiando al poder cuando el poder acierta; criticando al poder cuando el poder se equivoca; denunciando al poder cuando el poder abusa.

En los *Upanishads*, en fin, se lee esta frase que podría aplicarse a Félix Revello de Toro: «Hazme ir del no ser al ser; hazme ir de la oscuridad a la luz; hazme ir de la muerte a la inmortalidad»

LUIS MARÍA ANSON
De la Real Academia Española

FÉLIX REVELLO DE TORO

Félix Revello de Toro, el gran maestro de la pintura cumple 94 años de genio e ingenio. Según su frase favorita, un hombre no tiene que mirar su carné de identidad, sino sus fuerzas y su espíritu. El gran maestro es todo un ejemplo de constancia, creatividad e ilusión.

Desde su primera exposición cuanto tenía 10 años de edad, Revello de Toro se ha colocado en lo más alto de la pintura, nadie domina el retrato como él. A lo largo de su asombrosa vida ha realizado numerosas exposiciones y ha coleccionado infinidad de premios y distinciones.

Aunque reside en Barcelona, Félix es un malagueño que ejerce como tal, le ha dedicado a Málaga, a los malagueños, y a su Semana Santa, numerosas obras, y su ciudad, agradecida, le abrió un Museo que lleva su nombre y alberga un centenar de cuadros cedidos por él.

Además, en este museo se presenta una exposición temporal con retratos a periodistas, donde tengo el privilegio de estar incluido. Después del periodo de confinamiento, el museo ha vuelto a abrir sus puertas el 26 de mayo, adoptándose las medidas necesarias para proteger la salud de los visitantes.

Félix afronta cada cuadro como si fuese el primero, le encanta sentir el reto cotidiano de superar con su nueva obra todas las anteriores. Este es el secreto de su asombrosa vitalidad. Su incorregible optimismo le lleva a reconocer que la vida, aunque a veces sea dura, siempre es agradecida.

Enhorabuena, maestro, por esos 94 años que cumplirás el próximo 10 de junio, eres un ejemplo para todos, te deseo lo mejor y te envío

un abrazo como amigo del alma, compañero en ilusiones, y admirador incondicional.

LUIS DEL OLMO
Creador del programa *Protagonistas*

LOS 94 AÑOS DE REVELLO DE TORO

Me congratula y me hace feliz comprobar que mi admirado amigo, el queridísimo Félix Revello, es, felizmente, el más grande pintor de corte actualmente vivo a sus ... 94 años. Ningún pintor de su categoría ha cumplido nunca tantos años. Su paisano, Pablo Picasso, es el único que se le aproxima, con 91 años. Claude Monet, 86 y Salvador Dalí, 84. Diego Velázquez, con 61 y Leonardo da Vinci, 67. Pero ninguno de los más grandes pintores ha logrado llegar a la edad del querido Félix de cuyos pinceles han salido los mejores retratos que existen del rey Juan Carlos.

Los retratos que Félix ha pintado son algo más que un rostro: una radiografía a partir de la cual los historiadores podrán reconstruir el alma del Soberano. El verdadero rostro de don Juan Carlos no es el que vemos sino el que Revello de Toro ha legado a la pintura, ya que lo pintó no como lo veía sino como lo pensaba. Por ello, sus retratos tienen una armonía clásica entre el rostro y el alma del Rey Emérito. Uno no se cansa jamás de contemplar los retratos de mi admirado Félix, a quien, desde aquí deseo que cumpla muchos años más y que yo pueda felicitarle.

¡Qué bonito es cumplir años, querido Félix! Ver el tiempo pasar, sumar los momentos de felicidad. Recordar como éramos hace equis años cuando nos frecuentábamos. Y vivir la emoción de cumplir ¡¡¡94!!! años. Y celebrar un año más tu presencia. Porque la única manera de que esto sea posible, queridísimo Félix, es seguir cumpliendo años. Te lo desea de corazón tu amigo Jaime que este mes cumple también años. Soy tan Géminis como tú.

JAIME PEÑAFIEL
Decano de la prensa del corazón

FELIZ CUMPLEAÑOS FÉLIX

94 años de vida es un mundo. Un mundo de colores, de figuras imaginarias y reales, de dedicación y entrega al arte. Félix Revello de Toro es tan de Málaga que vive en Barcelona. No es un contrasentido. Es la realidad. Málaga necesita repartir a hijos suyos por el mundo para que ayuden a divulgar su grandeza, y eso es lo que han hecho Revello de Toro y muchos más, entre ellos su admirado Pablo Picasso. Picasso y Félix coincidieron en la vida y en el mundo, también en su tierra de nacimiento, también en tener un museo con su nombre. Félix lo tiene en vida, y eso es un lujo. Esta tierra adora a sus hijos, pero no siempre lo reconoce y les da su real valor. Con Revello sin embargo se cumplió la maravillosa excepción de asistir al homenaje que la Madre daba a uno de sus hijos, después de que este tantas veces le rindiera pleitesía. Cuando Félix Revello de Toro nació a la luz del azul cielo y mar malagueño, otro gran artista venía a este mundo, porque el arte le salía a borbotones cuando apenas si sabía juntar unas letras. Sólo los genios saben mezclar colores antes que palabras, y en eso también coincidieron los dos maestros, en la precocidad como artistas. Los dos han sido muy longevos, y nuestro Félix, que este 10 de junio cumple 94 años, vive entre nosotros. Utilizando una frase más acorde y casi sagrada, podemos decir que 'habita entre nosotros', porque no está aquí, sino en Barcelona, pero también en Málaga. Sólo los grandes tienen el privilegio de la ubicuidad. Y Félix está en cada rincón de esta tierra, la suya, y también en la Barcelona que lo acogió hospitalaria y mediterránea. ¡Felicidades maestro! ¡Larga vida al genio!

PEDRO LUIS GÓMEZ
Periodista de SUR

FÉLIX REVELLO DE TORO, ESENCIAL

De multi-dotado y multi-competente cabe definir a nuestro amigo Félix Revello de Toro cuya cuan-

tiosa obra se inicia con el retrato del conde de Romanones, cuando el artista era un niño prodigio.

Al contemplar su conjunto lo primero que nos sale al paso es su nacencia malagueña que le aclara la paleta de un nítido azul, como fondo de la silueta garbosa de una mujer que, aun siendo andaluza, se advierte que es malagueña. Esto se percibe singularmente en los carteles de la Feria a los que ha dado categoría de obras de arte.

Sus retratos de las personalidades más cimeras de la política, de la nobleza, las finanzas, la ciencia médica, el arte y de las mujeres del gran mundo, ilustran la Historia de España del siglo XX.

Mucho se ha escrito sobre el dominio del blanco en la obra creativa de Revello sobre la mujer en su intimidad inadvertida, que, sin posar para el pintor, permanece ensimismada junto al balcón en que recibe la primera luz de la mañana, ligera de ropa, con transparencias sobre la piel, aún descalza y con una taza del desayuno entre las manos.

Es en el dibujo donde Revello resume y esencializa mediante la sublimación de la línea, un virtuosismo propio de los maestros del Renacimiento italiano.

MARINO GÓMEZ-SANTOS
Periodista. Biógrafo de grandes personalidades de la vida española

FÉLIX EN LA MEMORIA

En mis años juveniles pasaba temporadas en Málaga, en ocasiones la Semana Santa desde los privilegiados balcones de la casa de mi tío Enrique Alemán en plena calle Larios. Y recuerdo de aquellos años haber oído por primera vez el nombre de un gran pintor, excelente retratista, llamado Félix Revello de Toro, ya catedrático de Bellas Artes de Barcelona. No había ninguna señora de aquellas veladas que no hubiese sido retratada por Revello ni tampoco ninguna que no aspirase a que el salón de su casa estuviese presidido por un cuadro con la firma de Félix. Todos se deshacían en elogios del pintor, en los intervalos del paso de los Tronos y mientras dábamos cuenta de un suculento tentempié.

He tenido luego, al correr de los años, ocasión de traducir aquel recuerdo juvenil en franca y sincera amistad con Félix y Chini, en no pocas visitas a sus estudios de Bravo Murillo en Madrid y de la Avenida de las Cortes Catalanas en Barcelona. Ambos eran la expresión más caracterizada de la casa del artista. Bocetos, dibujos, retratos en el telar y esa sensación inaprensible del arte que perfuma las estancias más allá de los olores del óleo en la paleta. Cuando me retrató Félix en Madrid en 1983 tuve ya para siempre la dimensión real de este inmenso retratista que está ya en la historia del Arte como uno de los grandes del tiempo que hemos vivido.

Tengo muy presente en la memoria la agilidad de los trazos, su mirada fotográfica y su percepción del modelo a su modo y manera, es decir a la creación artística sobre el lienzo del alma del personaje que quedaba así inmortalizado se diría que con vida propia.

En su cumpleaños, después de una vida tan fecunda, le deseo al bueno de Félix más larga vida todavía, como representante genuino de toda una generación de grandes retratistas, sin duda gloria de la pintura española de todos los tiempos.

FRANCISCO GIMÉNEZ-ALEMÁN
Periodista. Ex director de ABC de Sevilla

FELIZ CUMPLEAÑOS QUERIDO AMIGO

Querido amigo Félix, me alegra de corazón poder celebrar contigo un nuevo aniversario, aunque sea en la distancia. El tiempo y nuestro empeño han conseguido que atesoremos décadas de amistad. Me siento muy orgulloso de contar con tu afecto, cariño y de haber podido llegar a conocer a la gran persona que se desdibuja tras la afamada figura del pintor.

Pronto, en noviembre, tendremos la oportunidad de festejar otro aniversario, la inauguración del Museo Revello de Toro. La ciudad que

te nombró Hijo Predilecto y te entregó el reconocimiento de su Medalla de Oro podrá conmemorar que lleva una década exhibiendo el legado de uno de los pintores figurativos claves para entender las corrientes artísticas del último siglo.

Me considero afortunado de formar parte a través de Fundación Sando de este proyecto, en el que hemos confiado y alentado desde un principio. Transitando por las salas de este museo hemos vislumbrado al Revello de Toro más íntimo a través de sus lienzos, bocetos, dibujos y carteles.

Representa para mí un honor participar en esta felicitación colectiva junto a nuestras autoridades y a tan ilustres periodistas de la Transición democrática cuyos retratos han constituido la última exposición del museo.

Espero que pronto podamos celebrar juntos ambos aniversarios. Recibe un fuerte abrazo de parte de mi familia y de tu amigo José Luis.

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ
Presidente de la Fundación SANDO

FELICIDADES, MAESTRO

Querido Félix:

Enhorabuena por tu cumpleaños, momento de valorar lo vivido y relanzar ideas e ilusiones. Sé que estás con la mente muy despierta y los pinceles trasladando al papel y al lienzo tus pensamientos y sensaciones, como siempre has hecho y debes seguir haciendo, porque todos te necesitamos.

En esta fecha, y siempre, gracias por tus ojos llenos de color, por tu mente impregnada de magia, por tu amor a Málaga. Y gracias por tu Museo, que no es una estampa de lo que fue, sino que está lleno de vida, de luz, de referencias y realidades, que lo hacen elemento necesario, yo diría que imprescindible, para conocer nuestra ciudad.

Te envío un abrazo entrañable de muchos de tus amigos a los que, hablándoles de esta tu efeméride, me han pedido que te hagan llegar su calor de amistad, y lo que te añoran.

También recuerdos de toda mi familia que tanto te respeta y quiere. En mi hogar, como sabes, tus apuntes, tus escritos, tu amor y amistad demostrada, están siempre presente.

Amigo, ¡felicidades!

LUIS MERINO BAYONA
Ex alcalde de Málaga.
Presidente de la Fundación El Pimpi

TERRITORIO AXARCO

Fernando de la Rosa

EXPOSICIÓN: *TERRITORIO AXARCO*
CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
DE VÉLEZ-MÁLAGA FRANCISCO HERNÁNDEZ
DEL 1 DE JULIO A 30 DE OCTUBRE DE 2020

Con esta muestra se pretendía agrupar y representar una parte de la creación de algunos de los artistas que viven, trabajan o han trabajado en la comarca malagueña de la Axarquía en los últimos años, en ocasiones, muchos años. Trece creadores, 8 pintores y 5 escultores que se afincaron entre los años 70, 80 y 90 en la comarca de la Axarquía, aunque de distintas procedencias, tanto de España como de fuera, cada uno con su estilo y fórmula creativa, pero con un denominador común: todos buscaron su inspiración en esta tierra malagueña de tanto arraigo.

Comisariada por Antonio Sánchez Marín, la exposición tuvo desde su origen vocación de itinerancia. Así, instaló su primera muestra en el Museo de Nerja, en otoño de 2018, siguiendo su periplo por tierras de Jaén, integrándose entre las obras de la exposición permanente del Museo Zabaleta-Miguel Hernández de Quesada, en 2019. Viaja unos meses después al Centro GC Art Space Linares, y ya en el 2020 llega al Centro de Exposiciones de Benalmádena. Invitados por Mari Luz Reguero, esta gran colectiva se acomoda muy oportunamente en la capital de la Axarquía, en el Centro de Arte Contemporáneo 'Francisco Hernández' de Vélez-Málaga, donde celebra su última muestra. En cada centro de exposiciones se ofreció una selección de obra bien diferente, acomodando a cada espacio y lugar nuevas obras cada vez, que eran requeridas por el comisario para una exhibición óptima, actualizada.

Artistas participantes: Rafael Alvarado, Rosalind Burns, Pedro Casermeyro, Fernando de la Rosa, Robert Harding, Sabina Huber, Caroline Krabbe, Chema Lumbreras, José Melguizo, Sebastián Navas, Perry Oliver, Cayetano Romero y José Seguiri.

Comisariado: Admiral Partners. Director: Antonio Sánchez Marín.

Eran circunstancias notables el que no fuéramos nuevos en esto de las exposiciones, como también era notable que entre nosotros, todos nos conocíamos. Muchas veces habíamos compartido espacios en colectivas como la que ahora nos juntaba. Hace años que vamos a ver siempre la obra en exposición de nuestros más cercanos. Somos, además de compañeros de andanzas, buenos amigos, camaradas que estamos cerca cuando hace falta. La rivalidad no ha entrado a jugar con trampas en las relaciones personales, que se mantuvieron hasta hoy limpias y, puede decirse, haciendo crecer entre nosotros el respeto mutuo.

Inscrito en el programa de exposiciones, se había previsto otro de visitas guiadas mesas de debate, conferencias o charlas que pudieran acercar al público la visión, fuera del taller, de 14 artistas singulares con una larga experiencia profesional. La pandemia dio al traste con parte de ese programa, pero se pudieron realizar algunos encuentros

No quiero señalar aquí sino una especial circunstancia del territorio axarco y que nos ha unido muchas veces ya, desde hace un buen puñado de años, en un proyecto en el que todos nosotros sin excepción hemos formado equipo circunstancialmente.

La educación en el arte (por el arte, desde el arte, con el arte... se pueden usar más preposiciones) nos ha juntado desde hace ya casi 20 años, cómo no, a lo largo y ancho de la Axarquía y de otros territorios. Todos nosotros, además, en bastantes ocasiones, y siempre con un compromiso irrenunciable, hemos mostrado nuestro trabajo en algún centro educativo, principalmente de la Axarquía, desde donde se ha promovido la gestión de salas estables de arte, con proyectos que aún siguen con fuerza su camino.

EXPOSICIÓN TERRITORIO AXARCO. DE IZQUIERDA A DERECHA: Mª LUZ REGUERO (DIRECTORA DEL CAC DE VÉLEZ-MÁLAGA), CAYETANO ROMERO, ANTONIO MORENO FERRER (ALCALDE DE VÉLEZ-MÁLAGA), CYNTHIA GARCÍA PEREA (CONCEJALA DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE VÉLEZ-MÁLAGA), JOSÉ MELGUIZO, RAFAEL ALVARADO, FERNANDO DE LA ROSA, ROSALIND BURNS, SEBASTIÁN NAVAS Y ANTONIO SÁNCHEZ MARÍN (COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN)

El Instituto Ben al Jatib, de la Cala del Moral, (por donde han pasado prácticamente todos, compañeros y compañeras, en los últimos catorce años) La Sala Axarquía del instituto Bezmiliana, de Rincón de la Victoria, que es una de las veteranas entre las salas; La Sala Robert Harvey, de Benagalbón, con un innovador proyecto de gran calado y alta participación; el Puerta de la Axarquía, de La Cala del Moral, cuyo espacio creó el propio Chema Lumbreras; La Escuela de Arte de San Telmo, de Málaga, que propone exposiciones desde uno de los mejores espacios de la provincia, y por supuesto, la Bienal de Arte y Escuela de la Axarquía, donde todos estos proyectos y muchos otros que sería largo nombrar, confluyen, y que este curso no ha podido celebrar su cuarta edición en La Azucarera de Torre del Mar.

Son espacios en principio ajenos al arte, que van siendo conquistados por la actividad artística y creativa. En estos espacios donde algunos aún trabajamos, y otros han dejado de hacerlo hace bien poco, llevamos a cabo proyectos en los que, a menudo, pedimos la colaboración e implicación en la enseñanza de los artistas en activo. De los presentes en Territorio Axarco, Rafael Alvarado, Chema Lumbreras, Sebastián Navas, Pepe Seguiri, Cayetano Romero, Sabina Huber, Pedro Casermeyro, Perry Oliver, Robert Harding y yo mismo hemos recorrido con nuestra obra los centros educativos de la comarca de la Axarquía desde hace ya unos cuantos años. Miles de niños y adolescentes, padres y madres, profesores, conocen nuestra obra y saben ya que muchos artistas viven y trabajan cerca de su casa. Este mismo año de pandemia, se expuso en la Sala Ibn al Jatib (La Cala del Moral) la obra de Caroline Krabbe, quien además de vivir su vida en el seno de una familia de grandes artistas, ha regentado durante 15 años una galería de arte que lleva su apellido. La pintora Rosalind Burns ha promovido exposiciones artísticas desde la Asociación Ventana Abierta (Nerja) y aún lo hace, con exquisito gusto, en espacios tan singulares como Almagra, en Frigiliana. Rafael Alvarado nos muestra, junto a su partenaire Fernando Robles (también afincado en la Axarquía), obras de otros artistas que concurren periódicamente en su «neo-taller» de Málaga, que, con la participación de un puñado de artistas asociados, se ha convertido en una auténtica sala alternativa. Y así nosotros nos vamos juntando de vez en cuando, y vemos nuestra obra al tiempo que vamos creando público y poniendo nuestro granito de arena en el montón de una escena creativa con señas de identidad.

A pesar de que las autoridades educativas o administrativas parecen no enterarse, pues no sostienen, ni promueven justa y económicamente estas actividades; a pesar de los muchos compromisos artísticos que muchos de nosotros tenemos dentro y fuera de nuestras fronteras, nadie se ha negado a entregarse de un modo altruista y desinteresado a esta llamada de las aulas. Este es un grupo muy activo y comprometido con la educación y por supuesto con el arte. No tardaremos en ver los frutos de este esfuerzo.

Artistas de aquí y de allí (no se puede llamar ya «extranjeros» a nuestros queridos Oliver, Robert, Caroline, Sabine y Rosalind) que hemos elegido la Axarquía (un lugar al este, según la traducción de al-xarq) para vivir y crear, desde donde nos vamos de aquí para allá y al que siempre volvemos haciendo lo posible para juntarnos de vez en cuando y así dar alimento al arte y a la amistad. •

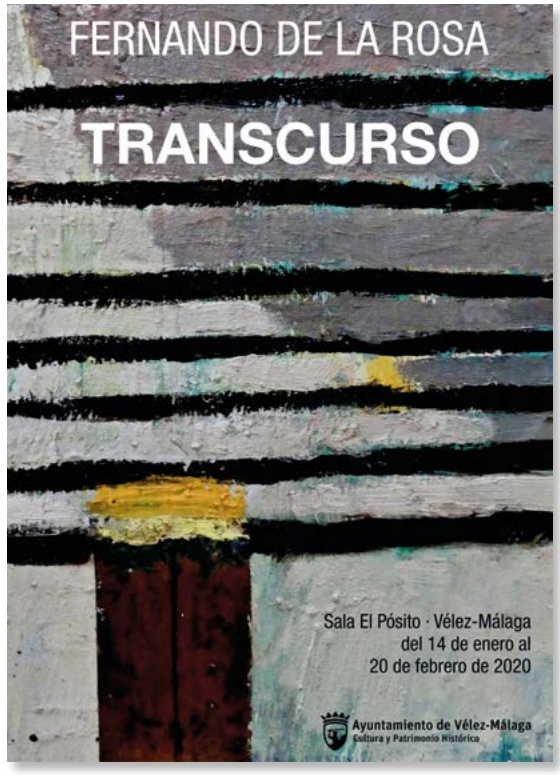
TRANSCURSO

Ángel Espartero

EXPOSICIÓN *TRANSCURSO*
SALA EL PÓSITO DE VÉLEZ-MÁLAGA
DEL 14 DE ENERO AL 20 DE FEBRERO DE 2020

Sí. El paso del tiempo es una liberación. Nos devuelve al origen, cuando éramos sinceros e inexpertos seres desnudos, a la búsqueda de la emoción para llenar los vacíos. Este transcurso viene a ser el momento de los hallazgos y la depuración, olvidando aquello que nos sobra, a la vez que el fuego se va consumiendo desde el *fortísimo* al *ma non troppo*. Sin dolor ni angustia nos desposeemos de las ataduras y lo que aflora permanece por su valor mismo, por su entidad temporal. Y ahí surge la felicidad inconsciente de la creación, ese poso del caminar, de la inocencia perdida, del cuestionamiento de los dogmas, para convertirnos en artífices del hacer, de la obra imperfecta, de la sospecha confirmativa que desemboca en una estética de la perturbación, sabiendo como sabemos que la belleza, cuando es obsesiva, puede destruirnos pues nos empuja a la furia y el color. Atrae a los seres que nos aman y elevan como soldados del universo creativo, hasta que ya, narcisos bajo sospecha, debemos administrar los efluvios de la fuente única y sus consecuencias.

Y bregamos con la idea de la sanación, del tiempo fugaz de la felicidad. Lumínica medicina universal. Viaje solar. *Ópere solis*. Viaje por el tiempo. Atmósfera y sueño pintado, trasladado. Mediante su arte real, Fernando de la Rosa reformula un proceso de reintegración y sublimación de la piedra filosofal, con gestos ritualísticos, mágicos, destinados a devolver a una parte de la materia algo de la gloria original que el mundo entero disfrutaba antes de la caída. Símbolos, símbolos, símbolos. Este tránsito es una alegoría inmersiva, un viaje espiritual enmarcado dentro de toda una geografía pictórica, laica, profundamente mística que asimila y fusiona la esencia florida del *chrysantropos*.



CARTEL EXPOSICIÓN *TRANSCURSO*. SALA EL PÓSITO DE VÉLEZ-MÁLAGA

Sí. Purificación por la pintura. Vuelta al origen hogareño. Lugar para andar lo menos usual, para dar largos paseos de extraordinaria belleza. Sí. Invocados o no invocados, los dioses están presentes. Gloria al trabajo. •

POSTALES DESDE EL CONFINAMIENTO. YOLANDA OCHANDO OBRA GRÁFICA

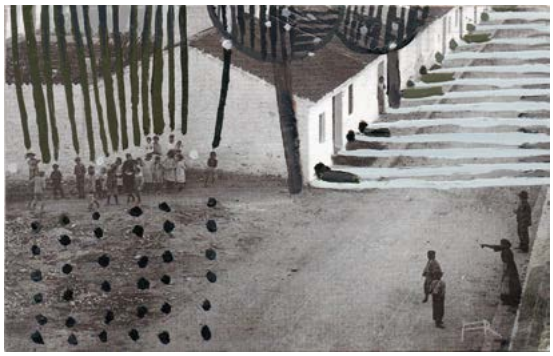
Fernando de la Rosa

EXPOSICIÓN DE MAIL-ART
POSTALES DESDE EL CONFINAMIENTO

Durante el periodo de confinamiento forzoso, he estado trabajando con la imagen fotográfica y sus fragmentos. Con las resonancias de sus imágenes en el papel y en la memoria. Un reflejo, una doblez en el tiempo. Viajas fotografías en grises y sepias. Eran dos tipos de imágenes.

Unas, antiguas imágenes de estudio, retrataban personas cuyos rostros casi disueltos en el desvaído sepia gris-ocre de una imagen acartonada, a medio devorar por los insectos, nos miran aún desde sus ojos lejanos y transparentes.

ARRIBA: CARTEL EXPOSICIÓN YOLANDA OCHANDO.
ABAJO: FERNANDO DE LA ROSA. *RIESGO POR GOTEO*



Otras, instantáneas de lugares de nuestra Costa del Sol, recogidas y publicadas hace años por un periódico ya desaparecido: Diario de la Costa del Sol. Era la costa y los pueblos en sus días vírgenes, sus días pobres, en los que nada se presentía, antes de su brutal metamorfosis. Con sus árboles, su gente y sus caminos... la luz mágica de un paisaje que fue luz, piedra y aire.

Durante la etapa más dura del confinamiento domiciliario, la galerista y promotora cultural Yolanda Ochando había solicitado de algunos artistas que le enviásemos una postal para reunirlas en una exposición de mail-art. Mi contribución a dicha exposición fue una de estas fotos en grises de antaño, donde puede verse una escena entre vecinos de la plaza Cantareros de Nerja. La señora señala al grupo de niños y jóvenes —o les increpa, o advierte— junto a algunos hombres que observan sin intervenir. El grupo parece posar o tal vez observan la posición desde donde el autor ha hecho la fotografía. En la hilera de casas, en las puertas, reposan tumbados oscuros bultos.

La foto está pintada con el color de los posos de la pintura asentada en el fondo de un tarro, un gris, promedio de la disolución de todos los colores. En un brevísimo video, hablamos de nuestras sensaciones: «Esta experiencia artística, ligada al periodo de confinamiento, ha supuesto para mí un cambio en la percepción del tiempo, que de alguna forma parecía dilatarse. Cuando las viejas fotos entraban en contacto con la pintura, parecía suceder justo lo contrario, que el tiempo se contraía». •

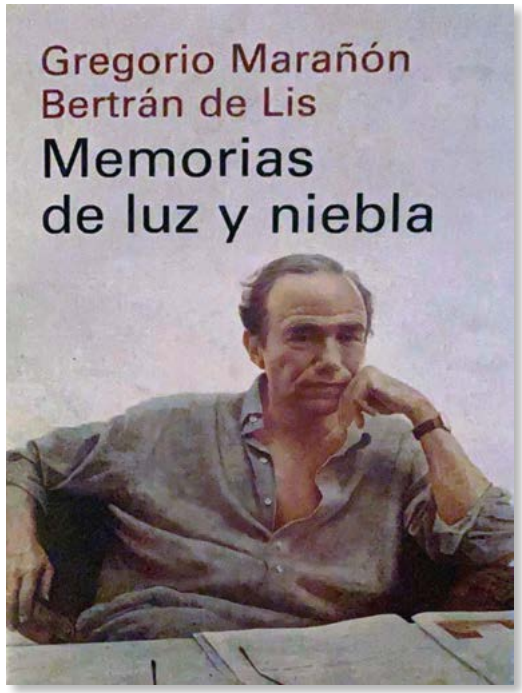
MEMORIAS DE LUZ Y NIEBLA

Francisco Javier Carrillo Montesinos

Estas «Memorias de luz y niebla», escritas por Gregorio Marañón Bertrán de Lis, publicadas por Galaxia Gutenberg en 2020, me hacen reencontrarme en un itinerario en parte compartido. Retrovisor que Gregorio ha activado cuando la memoria reciente se resume, para algunos, en cuevas prehistóricas, en donde esos algunos meten la pre-Transición, la Transición, la CE78, la monarquía constitucional y la democracia parlamentaria como escombros de un pasado. La virtud de «Memorias de luz y niebla» apuesta por todo lo contrario: reavivar el gran esfuerzo que desarrollaron las élites de diversos orígenes ideológicos para ir bordando, con bolillos, un entendimiento básico a través del diálogo que se tradujera en un consenso para que España diera el salto a una democracia legitimada por la voluntad popular en las urnas y regulada en la Carta Magna de 1978.

Una de esas partes a la que me refiero más arriba se articula, en la década de 1960, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Madrid y sus aledaños. Gregorio era de mi curso, y también lo eran las pocas mujeres de nuestra promoción, como María Victoria Rodríguez de Válcarcel, Manuela Carmena, Paquita Sahuquillo, Cristina Almeida, además de otros como Tomás de la Cuadra, Juan José Toharias, Nacho Quintana, Jaime Carvajal, Juan March, etc., con un extrarradio de jóvenes profesores auxiliares y próximos amigos como Óscar Alzaga, Santiago Rodríguez Miranda, Gregorio Peces-Barba, Elías Díaz, José Félix Tezanos, Joaquín Arango, Álvaro del Amo, Javier Rupérez, Álvaro Gil-Robles, Eugenio Nasarre, Silvestre Siale Bileka, Ignacio Camuñas, Jerónimo Saavedra, Javier Muguerza, Pedro Tedde de Lorca, Diego Núñez Ruíz, José María Maravall, Ramón Tamames, Roberto Mesa, Leopoldo Torres Boursault, Fernando Ledesma, Pedro Altares, Pepín Vidal Beneyto, José María González Ruíz, Maximino Romero de Lema, José Antonio Novais, Pepe Oneto, etc. Esto, como botón de muestra. Allí se fraguaron intentos de apertura dialogante con la revista «Libra» de la Facultad al tiempo que en el exterior se iniciaban los pasos, —con el definitivo impulso dialogante y agluti-

PORTADA DEL LIBRO, EDITADO POR GALAXIA GUTENBERG



nador de Joaquín Ruíz-Giménez—, de la revista «Cuadernos para el Diálogo», y del semanario (que se vendía en kioscos) «Signo», de los que fui colaborador encontrándome con muchos de los ya aludidos, entre ellos Gregorio Marañón. A ambos nos tocó hacer la milicia universitaria (MAU) en Villafría (Burgos), en donde ensanchamos el tejido de relaciones amistosas con Miguel Ángel Aguilar, Carlos Espinosa de los Monteros, José Manuel García Margallo, Eduardo Aznar, Alberto Alcocer, etc., y en ese campamento fundamos la revista «MAU 68» (salió un solo número).

La pre-Transición iba, a trancas y barrancas, sentando las bases de un entendimiento que parecía, a simple vista, imposible. Madrid hervía en encuentros clandestinos, semiclandestinos o abiertos; muchos viajes de ida y vuelta, poniéndose de relieve que el diálogo era posible para encontrar un consenso sobre mínimos hacia la democracia plural y hacia un necesario proceso constitucional. [A mi modesto entender, tres libros, al que se añade el que comentamos de Gregorio Marañón Bertrand de Lis, son imprescindibles para conocer esta época y sus antecedentes: «La Transición», de Santos Juliá (2017); «Comentario sistemático a la Constitución Española de 1978» (2ª edición 2016) de Oscar Alzaga, así como «Discursos parlamentarios» (2019), también de Óscar Alzaga, que deberían ser de obligada lectura para todos los parlamentarios y actuales ediles].

Llegó el momento en que nuestros itinerarios, el de Gregorio y el mío, se bifurcan. Gregorio entra en la fundación de un despacho de abogados promovido por Óscar Alzaga, da un salto después al terreno complejo de la banca y las finanzas (desde la DG del Banco Urquijo potencia la Sociedad de Estudios y Publicaciones, contando con destacadas personas como Juan Lladó, José Antonio Muñoz Rojas —gran poeta antequerano—, Xavier Zubiri, etc.). Ello no le impidió, sino al contrario, asentar pies también en el extenso campo de la cultura, siendo en la actualidad presidente del Teatro Real. Por mi parte, opté por la diplomacia preventiva y por la cooperación internacional multilateral en el marco de la ONU y de la UNESCO. Nada que señalar, a no ser que, sin romper nunca la comunicación, coincidimos en acto presencial el día que Gregorio Marañón Bertrán de Lis entró en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en cuyo acto solemne me cupo el honor de leer la *Laudatio*.

Partidario confeso del consenso, Gregorio dedicó una gran parte de su vida a tender puentes de ida y vuelta como medios para que las razones divergentes pudieran llegar a un entendimiento convergente en lo político, en lo social y en lo cultural. Pero hay otro entendimiento más íntimo y personal que le enlaza con Pilar Solís —tal como él mismo desvela—, su esposa, que se genera en el corazón y que es el fundamento silente que motivó las «Memorias de luz y niebla». Estas pinceladas sirvan de incitación a su lectura. •

06

COLABORACIONES EXTERNAS

258. CONCIERTO DE ARANJUEZ: UNA OBRA UNIVERSAL / Fernando Pérez Ruano 264. ISABEL OYARZÁBAL. UN CANTO A LA LIBERTAD / Andrés Arenas / Enrique Girón 269. TORRE DEL ATABAL Y CERRO DE LA PELUCA / Juan Bautista Salado Escaño / José Suárez Padilla / Juan Fernández Ruiz / Carmen García Suviri 278. LOS LAZOS CON MÁLAGA DE LA REVISTA *EL ESTUDIANTE* / Enrique Benítez Palma

CONCIERTO DE ARANJUEZ: UNA OBRA UNIVERSAL

EN EL OCHENTA ANIVERSARIO DE SU ESTRENO

Fernando Pérez Ruano

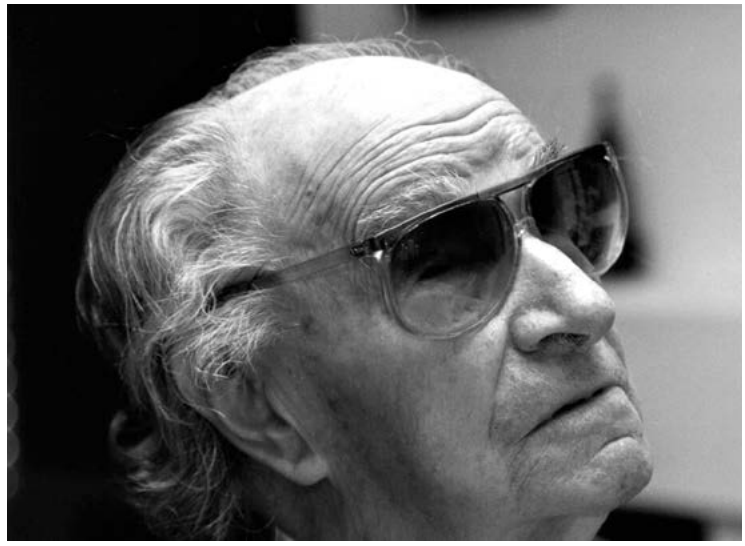
DOCTOR EN HUMANIDADES, MUSICÓLOGO Y COMPOSITOR.
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO.

Hace tiempo que las efemérides y aniversarios marcan, en cierto modo, el acontecer artístico del año y las programaciones musicales de orquestas y salas de conciertos. Este año 2020, en el que se cumple el 250 aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven, todo el mundo musical —artístico, científico y cultural, principalmente— ha programado actividades de muy diversa índole que, de no haber sido por la pandemia que azota al mundo, hubieran popularizado, entre otras muchas cosas, la más que archiconocida figura del compositor de Bonn y de su obra.

España, país geográficamente alejado del entorno centroeuropeo que marcó en los pasados siglos el devenir de la música de concierto, en general, y de la música orquestal, en particular, dio en el pasado siglo XX grandes figuras al mundo de la música no solo en la faceta compositiva sino también en la interpretativa, en la dirección orquestal y en la musicología sin haber sido un país de arraigada tradición sinfónica ni haber tenido un recorrido artístico en lo musical paralelo al centroeuropeo en formaciones orquestales y centros de educación musical. Y así, nuestra historia musical contempla hoy el éxito de la música española del pasado siglo XX y de las dos primeras décadas del presente siglo XXI en todo el mundo, especialmente, de obras universales como el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (Sagunto, Valencia 1901 - Madrid 1999).

Joaquín Rodrigo Vidre nació el 22 de noviembre de 1901. Debido a una epidemia de difteria, perdió la visión a los cuatro años. Comenzó sus estudios primarios a los nueve y, tras su etapa de formación musical con el piano como instrumento principal, surgieron sus primeras composiciones —alguna de ellas hoy fuera de su catálogo compositivo— en 1922 y 1923 con obras para piano como *Homenaje a un viejo clavicordio*, *Lied*, *Sus manos* y *Suite para piano*; para canto y órgano como *Ave María*; para violín y orquesta de cuerdas como *Cançoneta*; y para violín y piano como *Dos esbozos*. Su primera obra orquestal fue *Cinco piezas infantiles* (1924) y su primera obra para guitarra *Zarabanda lejana* (1926). Precisamente a este último instrumento, a la guitarra, dedicaría el maestro Rodrigo buena parte de su creación musical destacando sus cinco obras para guitarra y orquesta y, de éstas, sobresale con diferencia el famosísimo *Concierto de Aranjuez*. En 1928 se trasladó a París para estudiar composición con el maestro Paul Dukas en la École Normale de Musique de París, prestigiosa institución académica destacada por la calidad de sus enseñanzas musicales. Allí conocerá a Manuel de Falla y también a la que sería unos años después su esposa, la pianista de origen turco Victoria Kami.

En agosto de 1938 Joaquín Rodrigo fue invitado a pronunciar unas conferencias en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander bajo el título «La música instrumental en las cortes imperiales de España» y en septiembre,



EL MAESTRO JOAQUÍN RODRIGO

ya de regreso a Francia, el marqués de Bolarque, don Luis de Urquijo y Landecho, promovió una cena en San Sebastián con Regino Sainz de la Maza quien, en el transcurso de la misma, solicitó al maestro la composición de un concierto para guitarra y orquesta que él mismo estrenaría. Aceptado el encargo, el concierto fue compuesto durante el invierno y la primavera de 1939 en París y, según declaraciones de su autor, primero surgió el segundo movimiento (el famoso *Adagio*) y de seguido el tercero (*Allegro*) culminando la obra con el primer movimiento después. «Terminé la obra por donde la debía haber empezado», diría el propio Rodrigo. La composición quedó configurada en los tres tiempos que caracterizan a la forma musical denominada concierto: *Allegro con spirito*, *Adagio* y *Allegro gentile*. Regino Sainz de la Maza tenía su obra y el maestro Rodrigo había cumplido su promesa de componer el concierto solicitado, pero ahora quedaba la incógnita de su estreno, que finalmente tuvo lugar en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 9 de noviembre de 1940, interpretado por la Orquesta Filarmónica de Barcelona bajo la dirección del maestro César Mendoza Lasalle y con el citado concertista Sainz de la Maza como solista. Pero antes de su estreno en la mencionada ciudad catalana, la interpretación de la obra fue declinada por varias agrupaciones instrumentales, entre ellas la de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, cuyo presidente entonces, don Ignacio de Gortázar, conde de Superunda, lamentó su decisión y así se lo manifestó por carta algún tiempo después al maestro Rodrigo en marzo de 1942.

La guitarra presenta una singular problemática cuando se utiliza dentro de un conjunto instrumental por su escaso potencial sonoro, pero esta se ve agravada cuando, además, debe contrastar con toda una orquesta, aunque, como en el caso de la obra que nos ocupa, no sea muy numerosa pues está compuesta por dos flautas —la segunda con flautín—, dos oboes —el segundo con corno inglés—, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas y cuerda. Esta peculiaridad y la ausencia de precedentes en la literatura musical de obras para guitarra y orquesta suscitó una curiosa anécdota en el viaje a Barcelona días antes de su estreno cuando concertista y compositor, que viajaban juntos, albergaron la duda de si sonaría la guitarra en el seno de aquella orquesta en la que se había configurado la partitura. La guitarra sonó y el éxito, a juzgar por las críticas de la prensa catalana, fue grande.

El semanario *Destino* en el que escribía el compositor y critico catalán Xavier Montsalvatge (véase número publicado el 16 de noviembre de 1940, p. 12) destacaba el españolismo de la obra, resaltaba la belleza de su lenguaje sonoro «universalmente inteligible» y le atribuía una «fuerza racialmente española» a la vez que elogiaba la labor del concertista para abordar una partitura que contenía fórmulas de escritura guitarrística «técnicamente inauditas», como él mismo expresara. El diario *La Vanguardia* (edición de 10 de noviembre de 1940, p. 3, sin firma de autoría) exponía «no resuelto el problema del diálogo musical planteado entre el instrumento solista y la orquesta» y, a continuación, destacaba su «belleza, brío, gracia y garbo», especialmente del segundo movimiento, *Adagio*, para continuar con elogios al concertista solista y con una profusa descripción del concierto en general.

El lenguaje sonoro que Montsalvatge calificó de «universalmente inteligible» fue denomi-

UNA DE LAS BELLAS FUENTES DE LOS JARDINES DE ARANJUEZ,CONOCIDA CON EL NOMBRE DE «EL NIÑO DE LA ESPINA»

nado como «neo-casticista» por su propio autor, término personalísimo que en realidad obedece a la corriente neoclásica que vivía Europa en esos años y que no supuso ninguna vanguardia propiamente dicha en el ámbito estético ni en el formal, sino que lo verdaderamente novedoso radicaba en la utilización de la guitarra como instrumento solista dentro de una orquesta en Europa. La obra, que presenta un aire cortesano en el que «se funde lo aristocrático con lo popular» —como declararía en numerosas ocasiones el maestro Rodrigo— supone, siempre según su autor, «la unión de lo clásico con lo castizo» y, aunque es música pura, es fácil emparentar muchos pasajes de la obra con el canto de los pájaros o el rumor de las fuentes de los jardines de la localidad de la que toma su nombre, Aranjuez, aunque cualquier descripción en este sentido no se encuentre en sus pentagramas. El maestro ubica su obra en un tiempo bien definido, finales del siglo XVIII y comienzo del XIX, correspondiendo con los reinados de Carlos I y Fernando VII en un ambiente estilizado de majas y de toreros, y la sitúa en la famosa y renombrada localidad madrileña, al sur de la capital, por cuyos jardines pasearon el matrimonio Rodrigo-Kami de recién casados en 1933.

El estreno del *Concierto de Aranjuez* en Madrid tuvo lugar el día 11 de diciembre de 1940 en el Teatro Español con su dedicatario, Regino Sainz de la Maza como solista, y la Orquesta Nacional de España bajo la dirección del maestro Jesús Arámbarri quien configuró un atractivo programa compuesto por obras de Haydn, Debussy y Dukas, pero la verdadera expectación de este velada musical estaba en la interpretación del mencionado concierto de Rodrigo, que obtuvo un rotundo éxito, según se desprende del diario *ABC* (véase crónica de G. D. de 12 de diciembre, p. 10), en el que con un lenguaje muy poético hacía referencia al «equilibrio de timbres, coherencia y claridad de la fina atmósfera sonora» que, siempre según el cronista, sorprendió a todos los asistentes; el compositor también fue elogiado calificándole de «profundo y noble poeta delante del pentagrama» y del maestro Arámbarri se destacó su hacer directoral y su «íntima y honda comprensión de la partitura». La revista musical *Ritmo* en su número de enero de 1941 (p. 8) también hacía una breve reseña de la obra estrenada en Madrid calificándola de «acierto indiscutible por su precisión elevada, por el fino y elegante empleo de los recursos corrientes y por la exquisita estilización de los temas folclóricos», haciendo, además, expresa mención a los «ensordecedores aplausos» con los que el público recibió la obra y el «entusiasmo desbordante» de la crítica.

Antes de cumplirse una década de su estreno, la obra comenzó su andadura internacional estrenándose en París en septiembre de 1948 (en donde se interpretaría también los dos años siguientes), en Reino Unido en 1951 y a finales de esta década en Estados Unidos.

A comienzos de los años cincuenta la famosa bailaora y coreógrafa Pilar López (Pilar López Júlvez) coreografió el *Concierto de Aranjuez* siendo estrenada esta en 1952, versión que fue recuperada décadas después por Antonio Gades para incluirla en el debut del Ballet Nacional de España (creado en 1978) en el Teatro Principal de Valencia el 11 de junio de 1979.

Desde una perspectiva histórica, la guitarra vivió un esplendor compositivo en las pri-

ESTANQUE DE LOS CHINESCOS EN LOS JARDINES DE ARANJUEZ

meras décadas del siglo XIX de la mano de compositores como B. Vidal, L. Boccherini, M. Giuliani, F. Carulli, F. Molino y L. Legnani los cuales crearon obras para ella como instrumento protagonista dentro de un conjunto instrumental de variable configuración según su autor. Pero hubo de pasar más de un siglo para que este instrumento volviera a cautivar la atención de los compositores y así, en 1939, Mario Castelnuovo Tedesco y Joaquín Rodrigo iniciaron una nueva etapa en la creación de música para guitarra como instrumento solista dentro de una orquesta. El primero compuso *Concierto para guitarra y orquesta nº 1 op. 99* por encargo de Andrés Segovia y fue estrenado en octubre de ese mismo año en Montevideo (Uruguay); y el segundo, el celebérrimo *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta* por encargo de Regino Sainz de la Maza, estrenado en Barcelona en noviembre del año siguiente, como ya se ha mencionado anteriormente. La segunda obra para guitarra y orquesta que compuso el maestro Rodrigo bajo la forma musical *suite* fue *Fantasía para un gentilhombre* en 1954 y, entre el primero y esta última, el repertorio para guitarra y orquesta se vio enriquecido con obras del mencionado Castelnuovo Tedesco que compuso *Serenata en re menor op. 118* en 1943, la versión para guitarra y orquesta de su *Capricho diabólico op. 85* en 1945 y el *Concierto para guitarra y orquesta nº 2 op. 160* en 1953, siendo interpretados todos ellos por el concertista Andrés Segovia. El mexicano Manuel María Ponce estrenó en 1941 su *Concierto del Sur para guitarra y orquesta* en Montevideo (Uruguay), interpretado también por Andrés Segovia, al igual que la obra *Concertino para guitarra y orquesta* del polaco Alexandre Tansman, estrenada en 1945. El *Concierto levantino* de Manuel Palau, compuesto en 1947, sería estrenado por Narciso Yepes en diciembre de 1948. El brasileño Heitor Villa-Lobos creó su *Concierto para guitarra y orquesta* en 1951 y estrenó la versión definitiva en 1956 con Andrés Segovia como intérprete solista. El madrileño Salvador Bacarisse compuso en 1952 *Concierto para guita-*

PALACIO REAL DE ARANJUEZ. FACHADA PRINCIPAL

rra y orquesta, que sería estrenada en París por la Orquesta Nacional de España con Ataúlfo Argenta al frente de la misma y Narciso Yepes como solista. Y Tansman volvió a componer para guitarra y orquesta en 1954 la obra de título *Homenaje a Manuel de Falla*, que contó con la interpretación en su estreno de Andrés Segovia, culminando así el espectro cronológico delimitado anteriormente entre las dos primeras obras para guitarra y orquesta creadas por el maestro de Sagunto. Valga como curiosidad mencionar que de todos estos compositores solo Heitor Villa-Lobos tocaba la guitarra, entre otros instrumentos, siendo el piano el principal instrumento de todos los demás.

Este repertorio surgido para la guitarra como instrumento solista dentro de una orquesta en apenas tres lustros demuestra el interés que suscitó en los años siguientes al estreno del *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo la creación de una nueva literatura musical para este instrumento que solo sería, a la postre, el germen de una nueva y contemporánea creación de obras para la guitarra como protagonista solista dentro de un conjunto instrumental.

Joaquín Rodrigo compuso cinco obras para guitarra y orquesta, tres en la forma musical concierto y dos en la forma *suite*. Después de las ya mencionadas *Concierto de Aranjuez* y *Fantasía* para un gentilhombre, vendrían *Concierto madrigal* (1966) para dos guitarras y orquesta, *Concierto andaluz* (1967) para cuatro guitarras y orquesta y *Concierto para una fiesta* (1982). La guitarra fue el instrumento al que mayor atención prestó en su creación de instrumentos solistas; compuso más de una veintena de obras para ella, como ya comenté anteriormente, y tan solo dos previas al *Concierto de Aranjuez: Zarabanda lejana* (1926) y *En los trigales* (1938).

Del abultado catálogo compositivo del maestro Rodrigo configurado, además de las obras citadas para guitarra y orquesta y las mencionadas al comienzo como primeras composiciones, por obras para orquesta sola, conciertos para piano, violín, violonchelo, arpa y flauta, todos con orquesta, voz y orquesta, coro mixto a capella, voz e instrumento acompañante (piano, guitarra y órgano), conjunto instrumental, instrumentos a solo (piano, guitarra, violín, arpa, violonchelo, clave, bandoneón y armónica), ban-

da, rondalla, ballet, opereta, zarzuela, oratorio, música escénica y música para cine, el *Concierto de Aranjuez* es, sin duda, la composición de mayor dimensión interpretativa de su catálogo eclipsando, de alguna manera, buena parte del resto de su obra.

Según publicara el Departamento de Comunicación de SGAE/Fundación Autor en julio de 2005, el *Concierto de Aranjuez* era la obra que lideraba los gustos musicales de los japoneses. Según esta misma fuente, en el trienio comprendido entre enero de 2017 y enero de 2020 la obra ha sido interpretada en España en más de un centenar de ocasiones y más de 750 en los escenarios internacionales.

No solo el *Concierto de Aranjuez* es, desde hace décadas, un referente en el repertorio guitarrístico y una de las obras más universales de la literatura orquestal española que ha sido interpretado por las más prestigiosas formaciones instrumentales internacionales, los más destacados solistas y dirigido por las primeras batutas del mundo, sino que también ha sido grabada para las principales discográficas como EMI, Columbia, RCA, Hispavox, DECCA, Philips, Sony Music o Deutsche Grammophone, entre otras.

Sobre las versiones del *Concierto de Aranjuez*, y más concretamente de su *Adagio*, debe ser mencionada la de jazz de Miles Davis para trompeta, la cual molestó mucho al maestro quien emprendió acciones legales perdiendo posteriormente el litigio al que dieron lugar estas. A la versión de Davis le sucedieron otras de primeras figuras del jazz como Modern Jazz Quartet, Chick Corea o Jim Hall. El maestro Rodrigo defendía su postulado de que nadie tenía derecho a manipular su obra si él no había dado su consentimiento, pero finalmente llegó a la conclusión de que todas esas versiones (con más o menos acierto) contribuían al conocimiento de su obra en su versión de concierto original. La interpretación de las diferentes versiones del segundo movimiento («En Aranjuez con tu amor» y «Aranjuez, mon amour» para voz y piano; «Aranjuez, ma pensée» para voz y guitarra y dos versiones más con este mismo título para guitarra y para piano) son numerosísimas y posiblemente imposibles de cuantificar.

La localidad de Aranjuez tiene siglos de historia cargados de acontecimientos decisivos para el devenir de nuestro país, un rico patrimonio artístico y, entre otras muchas cosas, una belleza natural inigualable que la hicieron ser declarada «Paisaje Cultural Patrimonio de la Humanidad» por el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO el 14 de diciembre de 2001 en Helsinki. Tiene también su propia banda sonora, la del concierto para guitarra y orquesta que lleva su nombre, y a ella está unida igualmente la figura de su creador quien, desde 1959, año en el que se le dedica una calle muy arbolada y cercana al Palacio Real, ha recibido del famoso Real Sitio numerosos nombramientos y galardones como el de «Hijo Adoptivo de la Villa de Aranjuez» (1982), la «Medalla de Oro de la Ciudad» (1992), o el de «Amotinado Mayor» (1993), además de dar su nombre a la Escuela Municipal de Música (1981) y al Auditorio del Centro Cultural Isabel de Farnesio (1995). También debe ser destacado en relación con la ciudad el título nobiliario de Marqués de los Jardines de Aranjuez concedido por S. M. el Rey D. Juan Carlos I en 1991.

El maestro falleció el día 6 de julio de 1999 y sus restos mortales descansan en el Cementerio Municipal de Santa Isabel de Aranjuez, en el panteón familiar en el que se erige la escultura de una guitarra cubista, homenaje a Joaquín Rodrigo del escultor Pablo Serrano.

El *Concierto de Aranjuez* ha sido y es una seña de identidad de la cultura española de su tiempo además de un fenómeno musical, artístico y social de dimensión internacional.

Ochenta años sonando una obra universal, el *Concierto de Aranjuez*. •

ISABEL OYARZÁBAL. UN CANTO A LA LIBERTAD

Andrés Arenas
Enrique Girón

No importa cuán estrecho sea el camino,
ni cuantos castigos lleve a mi espalda,
soy el amo de mi destino,
soy el capitán de mi alma.

WILLIAM E. HENLEY
INVICTUS

I

Los días 24, 25 y 26 de noviembre de 2020, en plena pandemia, se celebraron en el CAL de Málaga unas jornadas dedicadas a la escritora, periodista y diplomática Isabel Oyarzábal Smith [Málaga 1878-Ciudad de México 1974]. En dichas jornadas, inauguradas por su directora Eva Díaz Pérez, participaron destacados especialistas que abordaron las distintas facetas de la vida y obra de la autora. En este encuentro se proyectó el documental «Isabel Oyarzábal» de Javier Labeira, un vídeo del sobrino nieto de la escritora, Rodrigo de Oyarzábal, titulado «La familia Oyarzábal en México» y otro vídeo de la jurista Mª Luisa Balaguer que se ocupó de la faceta diplomática de I. O. Hubo también una mesa redonda en donde se trató de su época en México y de su condición de exiliada en la que participaron Víctor Heredia, Miguel Moreta y Andrés Arenas. Otra mesa que se ocupó de su faceta feminista y literaria donde participaron Amparo Quiles, María del Mar Mena y Rosa Ballesteros. También hubo oportunidad de escuchar unas lecturas dramatizadas de textos escogidos de sus obras más importantes a cargo de Carmen del Pozo y Enrique Girón. Asimismo, intervinieron en la clausura de las jornadas, Olga Paz y Enrique Benítez para hablar de la situación de las mujeres en la Segunda República y la participación de I.O. en la OIT. Como colofón, los asistentes al congreso disfrutaron de un paseo visitando los lugares más emblemáticos de la ciudad relacionados con Isabel Oyarzábal, a cargo de Víctor Heredia y la actriz Melissa Fernández. Como broche final de este congreso la presidenta de ADIPM, Emelina Galarza, junto con Pilar Guerrero e Isabel Jiménez hicieron entrega del Premio «Isabel Oyarzábal» a Aurora Luque como reconocimiento a su labor y trayectoria a favor de la imagen de la mujer. Coincidiendo con la entrega del premio se presentó la segunda edición de *Hambre de libertad*, que ya se había publicado en 2010.

Hace ya catorce años tuvimos la oportunidad de conocer la figura de Isabel Oyarzábal. Fue concretamente el 8 de marzo de 2007 con ocasión de la celebración del Día de la Mujer Trabajadora. Visitamos una exposición con el título de «La mirada recuperada, memoria de mujeres malagueñas» organizada por el Ayuntamiento de la ciudad. El comisario de la exposición, Víctor M. Heredia, nos fue enseñando cada una de las secciones de la muestra en la que se podían ver breves semblanzas de malagueñas que en su día habían conseguido superar convencionalismos y abierto camino a las generaciones futuras, constituyendo su trayectoria vital un esclarecedor testimonio de superación frente a las limitaciones y convencionalismos impuestos por la sociedad de entonces. Entre otras figuraban María Zambrano, Trinidad Grund, Amalia Heredia, Rosa de Gálvez, Victoria Kent, y la misma Isabel Oyarzábal etc. Tras escuchar atentamente sus explicaciones nos señaló una vitrina donde se exponía un libro que llevaba por título *I Must Have Liberty* de una tal Isabel de Palencia. Lo primero que nos llamó la atención, como es lógico, fue que el libro estuviera escrito en inglés tratándose de una malagueña. No era —como cabía esperar— una traducción al inglés de las memorias de una española. Tras hojearlo brevemente vimos que se trataba de un texto concebido y escrito en la lengua de Shakespeare en 1940, que

RETRATO DE LA AUTORA

una editorial americana le había encargado a su autora y que en el fondo era un alegato a favor de la República.

El desconocimiento de su autobiografía en España se debía a que en la época franquista había existido una prohibición expresa, pero que con la llegada de la democracia la figura de Isabel de Palencia empezó a ser conocida entre los historiadores del exilio. Buena prueba de este reciente interés ha sido la reedición en nuestro país de su novela *En mi hambre mando yo* (2005) a cargo de la editorial Mono Azul, que ya se había publicado en México en 1959. Nos parecía pues una ocasión ideal para darle voz a las memorias de una mujer comprometida tanto social como políticamente que había desempeñado un papel relevante durante la República, ostentando varios cargos, entre otros el de embajadora en Suecia.

Isabel Oyarzábal pertenece a toda esa generación de mujeres republicanas que hacen uso de la memoria como lucha contra el olvido. Entre ellas destacan dos paisanas suyas, María Zambrano, quien también narrará sus vivencias personales en su libro *Delirio y destino* y Victoria Kent que en su obra *Cuatro años en París* nos cuenta sus peripecias personales en la capital francesa de la ocupación alemana. También las memorias de Isabel de Palencia guardan cierto paralelismo con *Doble esplendor* de su amiga Constancia de la Mora, escritas también en inglés y que han tenido un notable éxito en estos últimos años. A nuestro juicio *Hambre de libertad* no desmerece de las mencionadas memorias de Constancia de la Mora, sobre todo teniendo en cuenta que no hay dudas sobre su autoría, como sí ocurre con las de Connie.

II

Isabel Oyarzábal Smith o Isabel de Palencia como solía firmar sus libros, tomando, como era costumbre de la época, el apellido del marido, fue una persona que rompería moldes ya desde su niñez. Nacida en el seno de una familia de clase alta, su padre Juan Oyarzábal y Bucelli se había casado con una muchacha escocesa, Ana Smith Guthrie, veinte años más joven que él. Los matrimonios mixtos no eran, por otra parte, infrecuentes en la Málaga del siglo XIX. Debido tal vez a la diferencia de edad o a su educación inglesa, Juan sería muy comprensivo con algunas de las actitudes de su joven esposa. Cuando sus parientes y amigos se quejaban de que ella fumara o saliera sola a pasear en barca, él solía contestar invariablemente: «Qué más da si ella es feliz así». Aunque sus progenitores fueran profundamente religiosos, Isabel y sus seis hermanos recibieron una educación relativamente liberal para la época, algo que le marcaría durante toda su vida. Isabel describe sus primeros años de infancia rodeada de un ambiente de armonía que se verá interrumpido bruscamente por sus años de internado en el Colegio de la Asunción. Terminada la época escolar, Isabel se dedicará a cuidar de sus hermanos menores y disfrutará de una vida cómoda como cualquier jovencita burguesa de la

época. Tras sus estancias en Inglaterra y Escocia se dará cuenta de que Málaga, su ciudad natal, se le ha quedado pequeña y que necesita ampliar horizontes en otra parte donde pueda cumplir algunos de sus sueños: llegar a ser una gran actriz o escritora. En una época en la que las muchachas en edad de merecer se dedicaban a «buscar» un buen partido para casarse, Isabel pensaba que el matrimonio no era el objetivo de su vida y de hecho no se casará hasta ya cumplidos los treinta años (curiosamente su madre se había casado a los diecisiete). Si bien tenía amigos y acudía a fiestas, sentía honda preocupación por los más desfavorecidos, planteándose incluso en algún momento hacerse monja.

La oportunidad de cumplir sus deseos llegará en 1905 cuando conoce en Málaga a los Palencia-Tubau. María Tubau y Ceferino Palencia, actriz y empresario de moda de Madrid, darán una oportunidad a la joven, quien acompañada por su madre viajará a la capital de España para formarse en el arte escénico. A principios del siglo XX resultaba verdaderamente escandaloso que una muchacha de clase alta quisiera dedicarse al mundo de la farándula. El hecho de que su madre, pese a tener fuertes convicciones religiosas, fuera extranjera ayudó a que la joven Oyarzábal contara con un apoyo fundamental para sus objetivos. Tras breves apariciones en el escenario, a sus veintiocho años Isabel descubrirá que el teatro no es su verdadera vocación, por lo que probará suerte con la escritura en revistas y en periódicos. Tras el matrimonio con uno de los hijos de María Tubau, su admirada actriz, no dejará sus actividades literarias, sobre todo porque no podían permitirse prescindir de cualquier ingreso que entrara en su hogar. Isabel es una mujer ambiciosa, con gran capacidad para llevar a cabo proyectos, impensables para la mayoría de las mujeres de su entorno. Será también un apoyo fundamental para que su marido Ceferino Palencia, Cefe, pueda desarrollar su carrera como pintor. La figura del esposo queda en estas memorias un tanto oscurecida pese a que Isabel trata de resaltar sus valores, entre los que no está precisamente la fidelidad. En cualquier caso, no parecen justas las palabras que Antonina Rodrigo utiliza al describirlo como «ese marido parásito, superficial y conquistador, con título de pintor, muy poco dotado para el arte». Los premios y reconocimientos que Ceferino recibiera durante toda su vida y los altos cargos que ocupó, tanto políticos como profesionales, no dejan lugar a duda de que el retrato antes mencionado resulta algo exagerado.

ORGANIZADORES DE LAS JORNADAS EN EL CAL

La autora de *I Must Have Liberty* fue una mujer polifacética, muy dotada para los idiomas, que tratará todo el tiempo de comprender la realidad que le toca vivir. Periodista, traductora, conferenciante, actriz, dramaturga y diplomática Oyarzábal es una persona de difícil de clasificación que tendrá que vivir momentos muy difíciles de la historia de España, comprometida con unas ideas, las de la causa republicana, que perdurarán durante su largo exilio en tierras mexicanas. En esta autobiografía, *Hambre de libertad*, escrita una vez finalizada la guerra, con el corazón todavía roto por la derrota, Isabel sostiene

que no fue una guerra civil sino una guerra de liberación contra tropas invasoras como la que libramos los españoles contra las tropas napoleónicas en la Guerra de la Independencia. En su actuación como ministro plenipotenciario en Suecia y durante los periplos realizados por Norteamérica y Canadá, Isabel denunciará la hipocresía de los países a favor del Pacto de No Intervención. No se cansará de defender la legitimidad de un gobierno elegido libremente por el pueblo, aunque pierde la objetividad al mencionar sólo la palabra España cuando se refiere a la zona republicana, como si los que conspiraron y ejecutaron el golpe de Estado no fueran compatriotas suyos. En 1945, ya plenamente instalada en México, escribirá de nuevo en inglés otra obra con tintes autobiográficos, *Rescoldos de libertad,* que relata las penalidades de la posguerra española y el posterior exilio de los que militaban en el bando republicano. México será para muchos españoles su segunda patria, donde sus hijos y nietos vivirán una vida plena sin perder de vista nunca la posibilidad de volver a España. Isabel Oyarzábal Smith pese a su longeva vida, 96 años, no consiguió cumplir el último de sus sueños: pisar de nuevo la tierra que la vio nacer. De hecho, ella guardará toda su vida aquellas tres cintas con los colores de la República que quedaron en sus manos al abandonar el puerto noruego. Ese deseo de retorno orientará toda su vida y una parte considerable de su obra. Su cuerpo yace en el Panteón español de la capital mexicana desde 1974, un año antes del fallecimiento del dictador. Ironías del destino.

Hace más de una década desde que publicamos la primera edición de *Hambre de libertad* y la figura de su autora, Isabel Oyarzábal, ha abandonado el anonimato al que el tiempo y las circunstancias de todo tipo la habían sometido. Durante este lapso de tiempo se han hecho varias tesis, se ha publicado y traducido una parte considerable de su extensa obra, se han escrito artículos, se ha creado un portal dedicado a ella en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, se ha representado una obra de teatro con ella de protagonista, se han

MARISA, GRAZIELLA E ISABEL EN EL RANCHO AMELLALI

impartido numerosas conferencias dentro y fuera de Málaga, Canal Sur le dedicó un documental y, por último, las mencionadas jornadas con las que comenzamos este artículo. Asimismo, se han inaugurado con su nombre un aulario en la UMA y una sala ubicada en el antiguo salón de plenos del edificio de la Diputación en la Plaza de la Marina.

III

Los autores de este artículo están preparando la edición de *Amellali* una obra inédita de Isabel Oyarzábal que puede considerarse como la tercera parte de sus memorias. Cualquier lector que se haya interesado por la biografía de la autora malagueña comprobará enseguida que su estancia en tierras mexicanas constituye una parte muy importante de su vida, no olvidemos que vivió allí desde el final de la Guerra Civil hasta 1974, año de su muerte.

Este período de su vida es bastante desconocido, al igual que una parte considerable de su obra escrita en México. Todavía queda por publicar parte de su obra periodística y multitud de ensayos y escritos que son consultables en el Archivo Nacional de Cataluña, institución que alberga su legado, excepto la parte relacionada con el teatro que se encuentra en Almagro y que consultamos para la publicación de sus memorias. Curiosamente de todo este material apenas dan noticias los numerosos estudios que se han realizado sobre su figura, aunque hay que reseñar la excepción que supone la tesis

doctoral realizada por María del Mar Mena Pablos en donde se hace eco por primera vez del manuscrito de *Amellali*, libro al que le dedica casi una decena de páginas. Éste fue nuestro primer contacto con la última parte de sus memorias. Habida cuenta de que ya habíamos editado los dos primeros volúmenes de su autobiografía, la biografía que le dedica a su gran amiga Alejandra Kollontai y su relato *Juan, el hijo del pescador*, pensamos que merecería la pena poner al alcance del público esta parte de su vida que transcurre en un rancho de Michoacán. Así pues, *Amellali* viene a llenar ese vacío biográfico donde nos narrará las peripecias de la familia Oyarzábal que, tras vivir diez años en la capital mexicana, se ven tentados por la vida campestre con la excusa de que a todos los miembros de la familia les apetece intentar un cambio en la ajetreada vida de Ciudad de México. La autora malagueña, que ya cuenta con 71 años, desea además encontrar un rincón tranquilo donde poder relajarse tras haber sufrido el exilio y las consecuencias de una guerra fratricida. La finca será bautizada con el nombre de Amellali que, según se nos informa, es una palabra otomí y que significa «lugar donde brota el agua». La ubicación será un factor decisivo para la adquisición del rancho y es que éste se encuentra en el Estado de Michoacán, a 173 km de Ciudad de México, en la carretera a Morelia. Otro de los atractivos del lugar era la proximidad al Balneario de San José de Purúa y a la ciudad de Zitácuaro, donde ya hay un mercado en el que poder vender los productos agrícolas que cultiven. Por las tierras, la casa, el perro y unos aperos de labranza los Oyarzábal pagarán 25.000 pesos, cantidad que les parece justa y cuya titularidad corresponde a su hija Marisa y a su marido Germán. De esta forma se embarcan en una aventura de adaptación que será la que nos narre Isabel Oyarzábal y cuyo núcleo central serán sus divertidos intentos de convertirse, sobre todo Alejandro, que es el hermano de Germán, en agricultores de la noche a la mañana. Este proceso de aprendizaje sin demasiada experiencia previa provoca en algunas ocasiones la carcajada del lector ante la ingenuidad con la que inician la cría de gallinas, de vacas y de guajolotes. Este proceso nos recuerda un tanto a libros como *Mi familia y otros animales* de Gerald Durrell o a *Un cortijo en Málaga* de Marjorie Grice-Hutchinson, que tuvimos el placer de traducir hace ya unos cuantos años, o a *Entre limones* de Chris Stewart. Este proceso de adaptación ha dado lugar a tantos libros que —sobre todo ingleses, americanos y franceses— han escrito cuando pasaron por España y algunos de ellos se quedaron a vivir entre nosotros, como es el caso de Gerald Brenan y Robert Graves.

Cronológicamente este relato comenzará diez años después del final de la Guerra Civil y se prolongará durante doce años hasta 1961, año que nos señala la autora al final de la Jornada Séptima de la segunda parte del libro. A no tardar Isabel Oyarzábal nos cuenta, todavía en la primera visita al rancho, una escena que removerá los recuerdos de su tierra natal malagueña: «Nos bajamos precipitadamente del automóvil y penetramos en el recinto prometedor. Tan prometedor que poco faltó para que, en la misma entrada, yo cayese de rodillas ante un arbusto cuya vista y nombre eran punzante recuerdo de mi tierra: ¡un granado en flor! Para mayor atractivo un arroyuelo cantarín junto a él vertía sus aguas en un tosco pilón de ladrillo».

Como ya se indicó, este proceso de adaptación constituye el centro del relato autobiográfico de este libro, pero *Amellali* no es sólo eso, pues incluye una serie de fábulas en las que va dando voz a personajes mudos que no hablan nuestro idioma: la tierra, las rocas, el agua, el viento, los árboles, las hierbas; y además a los caballos, los perros, las aves y las abejas. Teniendo en cuenta que Isabel Oyarzábal cuenta ya con más de ochenta años se nota, en el estilo con el que finaliza el libro, una idea de una cierta serenidad al hablar de su obra como «un canto a la paz y al amor» y finalmente se hará eco de una reflexión que la acompañará hasta el final de sus días y es la obsesión por el retorno y la constatación de las dificultades a las que se ven sometidos los que tienen que emigrar, como fue su caso: «Hoy en día existen millones de seres que por la fuerza del destino se han marchado del lugar donde debían de haber alcanzado madurez; que se han apartado voluntaria o involuntariamente de la tierra que creían sería siempre suya». •

TORRE DEL ATABAL Y CERRO DE LA PELUCA

DOS IMPORTANTES YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS DEL DISTRITO DEL PUERTO DE LA TORRE (MÁLAGA)

Juan Bautista Salado Escaño
MUSEO DE NERJA

José Suárez Padilla y Juan Fernández Ruiz
ÁREA DE PREHISTORIA. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

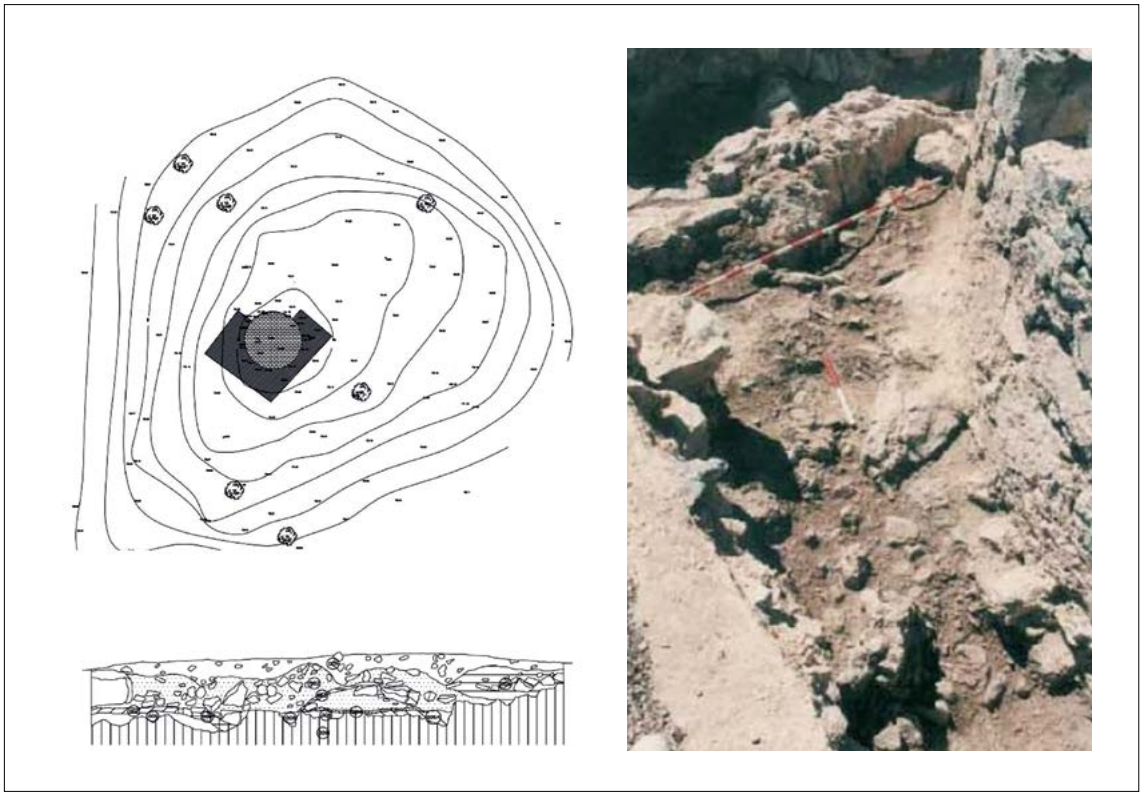
Carmen García Suviri
GRADUADA EN HISTORIA. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INTRODUCCIÓN. EL DISTRITO DEL PUERTO DE LA TORRE: UN ÁMBITO MALAGUEÑO CON UN RICO PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO[1]

El conocimiento de la existencia de importantes yacimientos arqueológicos en el distrito malagueño del Puerto de la Torre remonta, al menos, a la década de los años sesenta del pasado siglo. En 1972 el arqueólogo D. Manuel Muñoz Gambero notificó al profesor del, por entonces, Colegio Universitario de Málaga, D. Ignacio Marqués Melero, la existencia de algunos sepulcros prehistóricos localizados en las faldas del conocido como Cerro de la Peluca. A partir de esta noticia, el Departamento de Prehistoria de dicha institución pública inició los trabajos de documentación gráfica de una serie de cistas que pudieron ser adscritas a la Edad del Bronce (entre 4.000 y 3.500 años desde el presente), comprobándose que la mayoría de estas tumbas habían sido objeto de actividades de expolio[2]. En 1984, en el seno de una nueva campaña arqueológica dirigida por los profesores D. José Enrique Ferrer Palma y Dª. Ana Baldomero Navarro, contactaron con el que fuese por entonces párroco del Puerto de la Torre, el Padre Baldomero Alonso, quien proporcionó la ubicación de otro conjunto de cistas y dejó ver algunos de los materiales recogidos en esa zona, incluidos en su colección privada. También se conocieron y publicaron otros artefactos provenientes de ajuares funerarios de esta misma necrópolis que poseía la familia Fez. A partir de estas fechas la Universidad de Málaga realizaría diversas campañas de investigación y documentación, tanto en el sector funerario como en la zona de hábitat de lo que se conocería desde entonces como el principal asentamiento del II milenio a.C. de la Bahía de Málaga y su entorno inmediato.

La torre del Atabal fue excavada en el año 2000 en el marco de una intervención arqueológica previa a su restauración, impulsada en su momento por la Gerencia Municipal de Urbanismo del Excelentísimo Ayuntamiento de Málaga, y dirigida por uno de los firmantes de este artículo. En los trabajos arqueológicos se

TRABAJOS DE RESTAURACIÓN DE LA TORRE DEL ATABAL. AÑO 2.000. FOTO: AUTORES



EXCAVACIÓN Y PERFIL ESTRATIGRÁFICO DE LA TORRE DEL ATABAL (2000). SOBRE EL SUSTRATO GEOLÓGICO SE LOCALIZARON LOS MATERIALES DE LA EDAD DEL COBRE (SEGÚN FERNÁNDEZ, 2005)

localizó una interesante estratigrafía, que ponía en evidencia la ocupación bajomedieval de esta estratégica atalaya natural y la existencia de un desconocido, hasta entonces, asentamiento de la Edad del Cobre[3].

A continuación, realizamos una síntesis de estos yacimientos y de su potencial como recursos del patrimonio arqueológico malagueño.

EL ÁMBITO DEL PUERTO DE LA TORRE HACE UNOS 4.500 AÑOS: LA EDAD DEL COBRE

Los trabajos de excavación arqueológica vinculados a la restauración de la torre del Atabal llevados a cabo el año 2000, aportaron la constatación de un novedoso horizonte de ocupación prehistórica, que se suma a otras evidencias próximas de la presencia en el perímetro de la Bahía de Málaga de comunidades de la Edad del Cobre (hace al menos unos 4.500 años desde el presente). Se trata de grupos que aún por estas fechas podían presentar cierta movilidad, y que emplean sus enterramientos, los sepulcros megalíticos, como hitos de referencia en el paisaje.

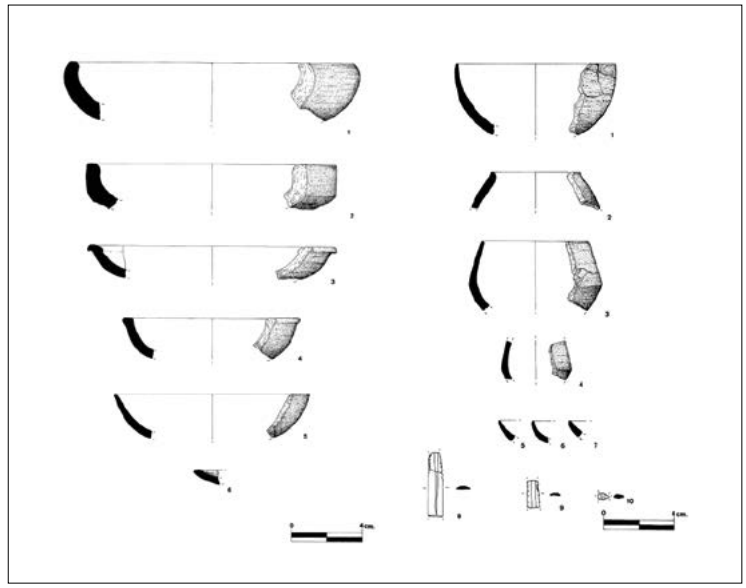
El promontorio donde se localiza la Torre del Atabal se ubica a una cota de 194.50 m.s.n.m. Dispone por ello de una visibilidad excepcional sobre los territorios de piedemonte y llanuras prelitorales de la Hoya de Málaga, dominada por los dos grandes estuarios que conformaban por entonces las desembocaduras de los ríos Guadalmedina y el del Guadalhorce. Además, se trata de un lugar estratégico, localizado en la proximidad de uno de los caminos naturales que enlazan con el cauce bajo del río Campanillas y ponen en conexión este ámbito litoral con las tierras del interior, concretamente con la depresión de Antequera, contexto de indudable protagonismo para la Prehistoria Reciente de las actuales tierras malagueñas. En esta última comarca se localizan algunas de las evidencias de monumentalidad de la Edad del Cobre de mayor importancia de la península ibérica: el conjunto conformado los dólmenes de Menga y Viera y el *tholos* del Romeral.

Los materiales arqueológicos de época prehistórica localizados en la Torre del Atabal podían responder a una ocupación de sus cotas más altas y laderas medias, en una extensión

estimada, según sus investigadores, de una media hectárea. El sondeo arqueológico practicado no permitió caracterizar la naturaleza del tipo de asentamiento al que corresponden estos restos, previsiblemente conformados por cabañas fabricadas con materiales de naturaleza perecedera, básicamente elementos vegetales ligados con barro. En otros sitios coetáneos del ámbito malacitano que sí han podido ser investigados, es frecuente la presencia de hoyos excavados en el suelo, donde es frecuente la localización de abundantes restos arqueológicos, gracias a los cuales podemos conocer algunas de las actividades cotidianas practicadas por estas comunidades. La presencia de restos óseos de animales constata la existencia de una economía con fuerte base en la ganadería, en la que destacaba la cabaña de ovejas y cabras, aunque pueden aparecer restos de bóvidos y suidos. Tampoco eran ajenos a las prácticas agrícolas y, en el caso de los sitios del entorno costero, hay además evidencias de marisqueo. Precisamente la excavación de la torre del Atabal ha aportado un significativo conjunto de restos de valvas de moluscos marinos, correspondientes, preferentemente, a coquinas (*Donax sp.*)[4].

En la excavación se han localizado restos materiales que nos aproximan al conocimiento del día a día de estos grupos. Fragmentos de cerámicas elaboradas a mano, entre las que destacan formas abiertas, tipo cuenco, fuente o cazuela, que pueden presentar acabados internos cuidadosamente alisados, junto a otras cerradas, como cuencos profundos u ollas, en ambos casos relacionados con la elaboración y presentación de los alimentos. En algunos casos se observa la huella dejada en el fondo de estos recipientes de pleitas de esparto usadas como base para los trabajos alfareros. A ello se suma algo de industria lítica tallada y pulimentada: fragmentos de hojas de sílex y algún elemento relacionado con actividades de molienda[5].

Este tipo de pequeños asentamientos de la Edad del Cobre son frecuentes en el entorno del ámbito de la bahía malacitana. Los encontramos, de este a oeste, en la ladera del Cerro Coronado, entorno del Cerro Cabello/Universidad Laboral, Los Asperones y ya en el entorno del amplio estuario del río Guadalhorce, en Cortijo Zapata[6]. Estos grupos, como ya avanzamos, construyeron sepulcros megalíticos, uno de los cuales se ubicó en el sitio de Haza Honda, en las proximidades de la actual Avenida Juan XXIII, tristemente desaparecido[7].



MATERIALES CERÁMICOS Y LÍTICOS PROCEDENTES DEL HORIZONTE PREHISTÓRICO DETECTADO EN LA EXCAVACIÓN DE LA TORRE DEL ATABAL (SEGÚN FERNÁNDEZ, 2005)

EL POBLAMIENTO DE LA BAHÍA DE MÁLAGA DURANTE LA EDAD DEL BRONCE: EL POBLADO DE ALTURA DEL CERRO DE LA PELUCA Y SUS NECRÓPOLIS

El yacimiento «Cerro de la Peluca» se encuentra situado a las afueras del distrito Puerto de la Torre. El conjunto arqueológico se localiza en una atalaya natural, en el margen izquierdo del río Campanillas, afluente del río Guadalhorce. Su acceso tiene lugar a través de la carretera comarcal Málaga-Antequera (A-7075) por Villanueva de la Concepción, tomando un carril a la izquierda que nos conduce hasta la parte baja del cerro.

Este yacimiento se encuentra catalogado en el Plan General de Ordenación Urbanística de Málaga (P.G.O.U.) bajo la categoría de Patrimonio Arqueológico en zona no urbanizable, y está declarado como Bien de Interés Cultural.

Se trata de un yacimiento al aire libre, en el que se distinguen dos áreas asociadas que tuvieron su desarrollo durante la Edad del Bronce. Por un lado, la zona de hábitat, se concentra en la ladera meridional del promontorio, dispuesta necesariamente en un espacio aterrazado de forma artificial mediante la construcción de muretes de contención, que generarían plataformas en las que disponer las viviendas[8]. En su entorno se ubica un nacimiento de agua y en las proximidades, mineralizaciones de cobre. No se puede descartar la existencia de un posible recinto perimetral que delimitase y protegiese el asentamiento en su sector más accesible. Aunque en otros ámbitos coetáneos de la periferia del Argar los edificios suelen consistir en construcciones adosadas entre sí con plantas de tendencia rectangular, delimitadas por estrechas calles, aún no se conoce suficientemente la características de los asentamientos de la Edad del Bronce en la región malacitana, existiendo ejemplos, como en el poblado de Los Poyos del Molinillo (Frigiliana) donde se han documentado restos de cabañas dispersas de planta de tendencia circular, que pueden apuntar a cierta continuidad de modelos constructivos propios de momentos más antiguos de finales de la Edad del Cobre[9].

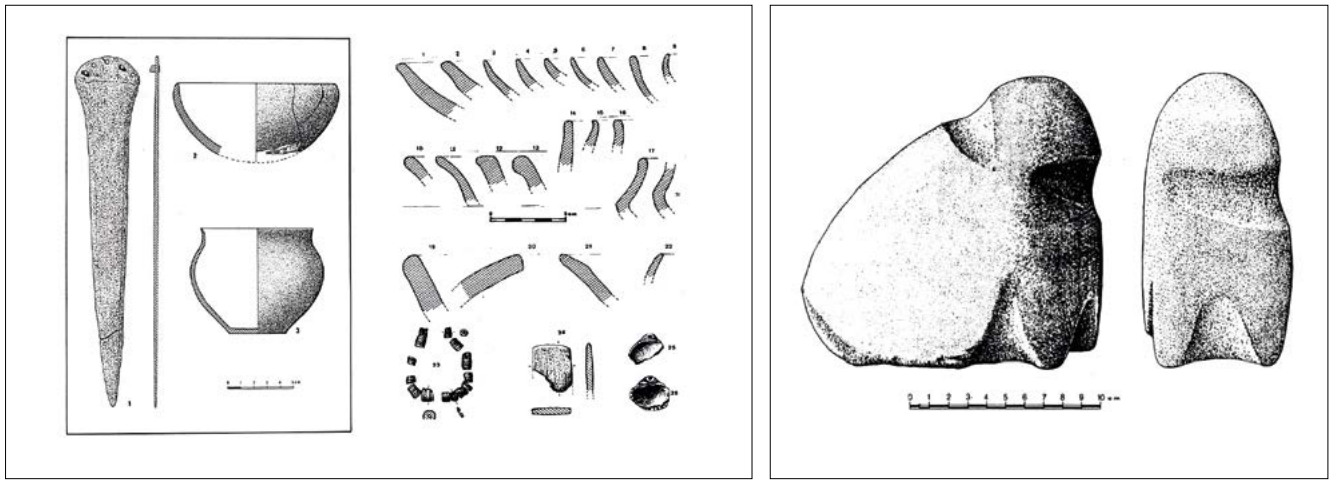
En el Cerro de la Peluca los espacios funerarios localizados en el perímetro del asentamiento son mejor conocidos que el propio poblado. Se distribuían en las cotas inferiores del cerro, entre los 190 y los 180 m.s.n.m.[10]

Se trata en todo caso de construcciones subterráneas de forma de tendencia rectangular o trapezoidal, con las paredes revestidas con lajas, cubiertas a su vez por losas sobre las que se disponían piedras que podían configurar pequeños túmulos, que facilitarían su localización en superficie. Todos siguen la misma tipología de enterramiento en cistas de morfología rectangular, aunque también hay algunas cuadrangulares y una trapezoidal. Sus dimensiones son un poco mayores a las propias de este momento, lo que recuerda en cierto modo a tradiciones preexistentes propias del mundo megalítico del III milenio a.C. Como ya se ha avanzado, por desgracia para la investigación, la mayoría se encontraron expoliadas. En una de las tumbas se pudieron identificar los restos óseos de un individuo, que habría muerto con una edad entre 20 y 30 años, dispuesto en posición fetal. Como ocurre en la mayoría de los enterramientos coetáneos, el individuo se acompañó de algunos objetos personales. En otros contextos coetáneos no es rara la presencia de restos de comida correspondientes a los banquetes funerarios.

Los enterramientos se distribuyen en cuatro grupos, que quedarían distribuidas de la siguiente forma: el primer conjunto se sitúa en la ladera sur del propio cerro, próximo a las cotas más bajas del poblado. Se compone por al menos cuatro cistas dispersas. El segundo grupo, ubicado en la ladera sur, se dio a conocer como Cortijo de las Ánimas. Se han encontrado nueve cistas en un área de 2000 m^2. El tercer conjunto se sitúa al norte de las anteriores, localizándose cinco cistas en una superficie total de 700 m^2. Por último, el cuarto grupo y más numeroso —se han registrado un total de quince cistas, en una extensión de 2.000 m^2— se localiza en las proximidades de la ladera norte del cerro.

En lo que respecta a los ajuares localizados en estos enterramientos, son escasos, como consecuencia de los continuos expolios. No obstante, en origen, debieron presentar cierta riqueza, como testimonia, en particular, la presencia en algunas de las tumbas de un puñal-espada con remaches de hoja triangular alargada que apenas muestra desgaste, dos espirales, una de plata y otra realizada en oro, una placa de arquero, varios cuencos semiesféricos y una pequeña olla de forma globular, así como cuentas discoidales en hueso y algunos adornos en concha.

Junto a esto, otro rasgo que hace singular a este yacimiento fue el descubrimiento en superficie de una figurilla de aspecto zoomorfo tallada en piedra. Se trata de objetos que resultan muy escasos durante la Edad del Bronce en el sur de la península ibérica[11].



IZQUIERDA: MATERIALES ARQUEOLÓGICOS DE LA COLECCIÓN FEZ Y RESULTANTES DE LAS ACTUACIONES ARQUEOLÓGICAS. DERECHA: POSIBLE ESCULTURA DE ASPECTO ZOOMORFO. DIBUJO: JUAN FERNÁNDEZ RUIZ

A modo de conclusión, el Cerro de la Peluca y sus necrópolis constituyen el más importante yacimiento de la Edad del Bronce de la bahía de Málaga. A pesar de ello, aún resulta escasamente conocido. Su posición estratégica, su sistema defensivo natural, su cercanía a filones de minerales cupríferos y el potencial de recursos agrícolas y ganaderos justificarían su existencia, y su investigación permitiría comparar las características de estas comunidades del II milenio a.C. del actual ámbito malagueño con los territorios argáricos coetáneos del sureste. Se trata, por otro lado, de un recurso patrimonial de gran interés del distrito del Puerto de la Torre.

NO SOLO PREHISTORIA: EL CERRO PELUCA EN ÉPOCA ALTOMEDIEVAL. UN LUGAR ESTRATÉGICO EN EL CONTEXTO DE LA *FITNA* HAFSUNÍ (SIGLO IX D.C.)

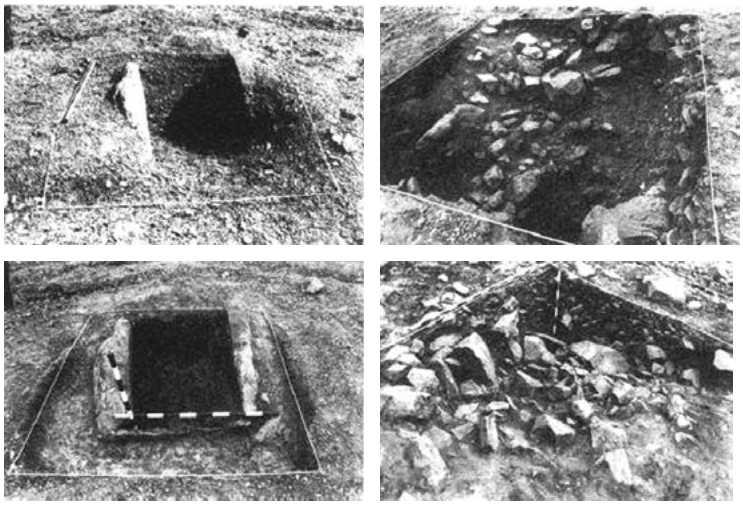
Uno de los aspectos más novedosos de este artículo reside en la reciente identificación de materiales arqueológicos procedentes de la zona más alta del Cerro de la Peluca, que permiten identificar la existencia de un pequeño asentamiento altomedieval. Se trata tanto de fragmentos de cerámica elaborada a torno, correspondientes a servicios de presentación de alimentos, caso de jarritas bizcochadas, como de piezas elaboradas a torneta, que forman parte de ajuares cerámicos dedicados a la preparación de alimentos (ollas y cazuelas). No se han identificado piezas con cubierta de vedrío.

Son cada vez más abundantes los yacimientos de esta época descubiertos en la provincia de Málaga, lo que constituye algo sorprendente por el gran número de ellos y la gran dispersión geográfica que tienen[12].

Aunque no debemos agruparlos en el mismo contexto cronológico, pueden estar englobados dentro de una horquilla bastante amplia, sí podemos hacer una lectura global de las causas que impulsaron a estas comunidades a asentarse en lugares que, en muchos casos, escapan de cualquier lógica de hábitat, pero que, indudablemente, las complicadas circunstancias socioeconómicas del momento, provocaron lo que se ha venido a denominar el encastillamiento de un gran número de población, huyendo del poder protofeudal de la jerarquía visigoda, y tomando como lugares de asentamientos zonas de difícil acceso, alejados de las zonas controladas por el poder y en el que les permitía vivir con cierta autonomía. Se puede llegar al caso extremo de localizar asentamientos tan inaccesibles e inhóspitos como el localizado en Los Reales de Sierra Bermeja, en Estepona, un yacimiento emplazado a más de 1.400 m de altura y con escasos recursos.

En el caso que nos ocupa, la ubicación del asentamiento en una zona con una gran capacidad de control visual del entorno y de las vías de acceso hacia el interior, hace que, junto a lo escarpado del sitio, sea un lugar que responda de forma clara a las necesidades que estas poblaciones poseían.

Las características generales de estos asentamientos de altura residen en su ubicación en



A LA IZQUIERDA, ASPECTO DE ALGUNAS DE LAS CISTAS. A LA DERECHA, EXCAVACIONES EN LA ZONA DEL ASENTAMIENTO

zonas de difícil acceso, altas, donde se pueda controlar el entorno de forma visual, con estructuras habitacionales muy pobres, con una economía muy rudimentaria basada en una agricultura primaria y ganadería de subsistencia, y un ajuar cerámico realizado, por lo general, a torno lento.

Estas poblaciones que durante los siglos VII y VIII no tienen una evolución importante, será la base social de los que a finales del siglo IX protagonizarán la conocida como *fitna* o gran rebelión de distintas facciones sociales contra el estado islámico del emirato omeya de Córdoba. En todo este territorio esta rebelión será encabezada por *'Umar ibn Ḥafṣūn*, proveniente de la aristocracia visigoda, que aglutinará buena parte de estas poblaciones y las concentrará en distintos castillos ubicados en las zonas montañosas de la provincia.

Muy probablemente, el asentamiento ubicado en el Cerro de la Peluca, dejaría de funcionar en este momento, aunque no hay que descartar que su abandono se produjera antes, con la islamización de parte de su población y el trasvase de la misma a lugares que se van consolidando a partir del siglo IX como la próxima Málaga.

Este fenómeno lo podemos observar en Bezmiliana, originariamente un asentamiento de altura que a partir del siglo IX se convierte en una alquería plenamente islamizada, donde se concentra buena parte de la población dispersa por los montes aledaños[13].

TORRE DEL ATABAL: DE ATALAYA NAZARÍ A FORTIFICACIÓN CRISTIANA

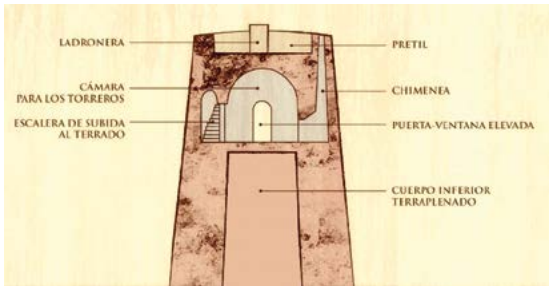
La torre del Atabal está declarada BIC por el Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles y recogida en la ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, máxima protección de un bien cultural. Se ubica en la zona de acceso a la barriada del Puerto de la Torre, en el término municipal de Málaga.

La superficie estimada de la zona de protección ronda los 3.340 m², estimándose una pérdida que se sitúa en torno a los dos tercios o más del mismo por afecciones antrópicas. El perímetro habitable de la superficie útil de la meseta natural es 224 m. La presencia de los restos de la torre confiere al espacio físico una inapelable tipología de cerro atalaya, bien defendido y con buena visibilidad.

La torre formaba parte de un sistema de alerta vinculada al control de paso del histórico Camino de Antequera y a la vigilancia de las propiedades vecinales, concejiles o realengas del interior, sin descartar la complementariedad de vigilancia costera, ya que tiene una buena visual hacia la plataforma marina, sirviendo como referente en la línea de control formada por distintas torres almenaras para la salvaguarda del litoral y del interior.

Conserva toda su base, de mampostería maciza con un diámetro de 7 metros. Mantiene un alzado de 5 metros de altura, en el que se puede apreciar restos de enfoscado elaborado con cal.

La fábrica de la torre está elaborada mediante mampuestos de diverso calibre, formando una faja exterior con los mayores para que sirva de encofrado al relleno interior, siendo el resultado, en terminología clásica, un *opus incertum*, aparejo que condicionó el proceso de destrucción del edificio, al constituir una línea de separación que facilita las fisuras de derrumbe. Existen algunas hiladas de ladrillos para acuñar los mampuestos exteriores y en el macizado interior. El aglutinante está compuesto por un mortero rico en cal, muy resistente.



ESQUEMA DE LOS ELEMENTOS QUE CONFORMAN UNA TORRE TÍPICA DEL SIGLO XVI. ILUSTRACIÓN CEDIDA POR EL MUSEO DE NERJA

A pesar de que no se puede hacer una descripción completa de la torre por la consabida destrucción parcial, podemos intuir que tiene forma prácticamente cilíndrica, característica que es común en las torres de construcción del primer momento cristiano, y no tan troncocónicas como las construidas a finales del siglo XVI, caso de la de Torre de Benagalbón o la de El cantal de Rincón de la Victoria. El esquema general de estas fortalezas consiste en una base maciza, sobre la que se apoya una habitación con chimenea y con un vano de entrada, a la que se accedía desde el exterior con una escala, y otro vano de vigilancia. A través de una escalera interior se accedía a la terraza con pretil. Para proteger los vanos se colocaban sobre ellos ladroneras, desde donde se lanzaban armas arrojadizas.

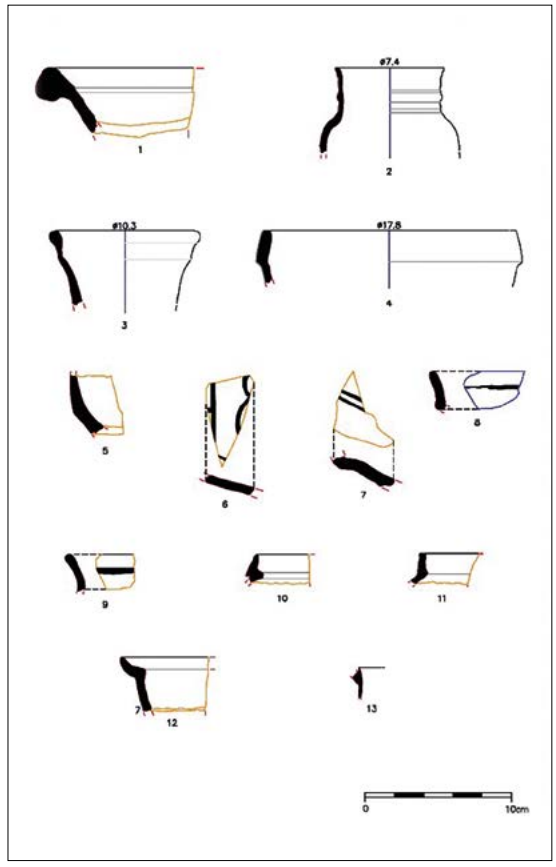
En los alrededores se han podido documentar diversos frentes de roca trabajada, que se pueden asociar a las canteras donde se extrajeron los mampuestos para la construcción de la torre.

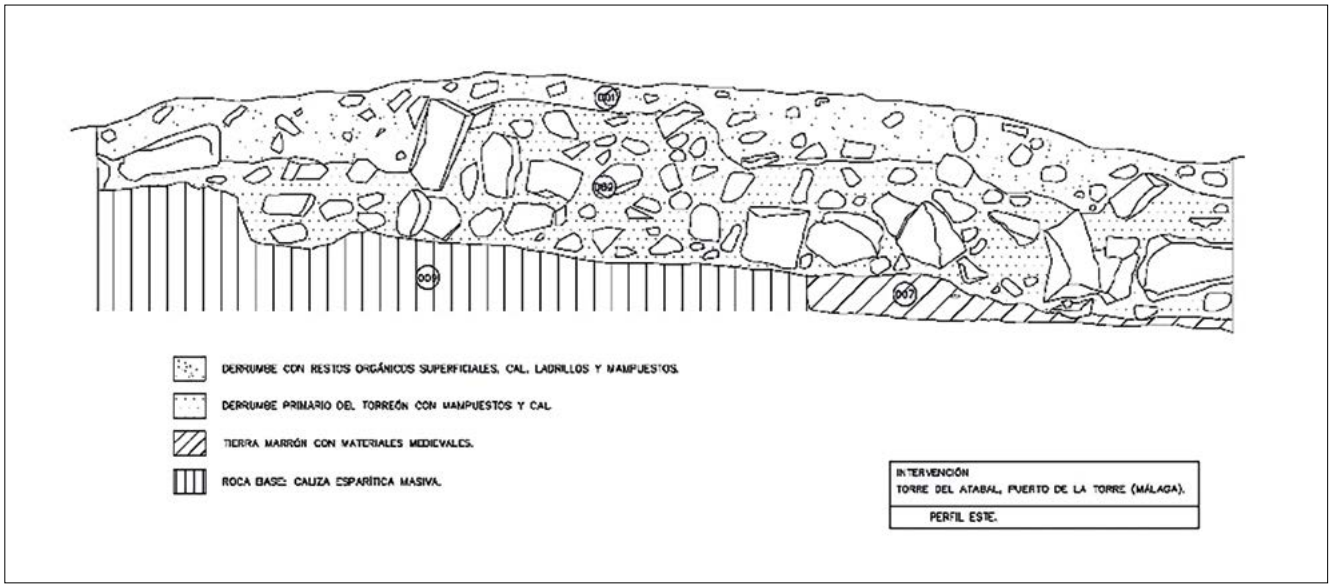
Siempre se ha partido de la afirmación rotunda de que la torre del Atabal actual es andalusí, formando parte de un cinturón defensivo de la ciudad, junto a otras ubicadas en los Montes de Málaga[14]. Esta hipótesis se basa, a parte del nombre, proveniente de la palabra árabe *tabl*, tambor, en las distintas referencias en las crónicas de conquista y en los repartimientos de Málaga de la Torre del Atabal[15]. Esto es evidencia de la existencia de una torre musulmana con ese nombre, pero no implica que la actual corresponda a la mencionada en los primeros documentos cristianos. Existen referencias en las crónicas de la conquista de distintas actividades destructivas de los alrededores de la ciudad con el consiguiente deterioro de las estructuras defensivas. De hecho, se menciona en repetidas ocasiones el estado ruinoso de la torre y la orden expresa de su destrucción por los Reyes Católicos en 1485[16]. Ya en 1484, tres años antes de la conquista de la ciudad, Hernando del Pulgar menciona los terrenos cercanos a la torre en una razia donde quemaron todo el término de la torre del Atabal[17].

La destrucción de la torre por las huestes castellanas se produce en 1485 por orden del Rey, para, de esta manera, debilitar las defensas del entorno de la ciudad de Málaga[18].

Para 1489 el Concejo de Málaga destina a la torre 3 guardas para la vigilancia del campo, razones por la que determinan su reconstrucción en estos momentos desvinculada de la vi-

CERÁMICAS ADSCRITAS A ÉPOCA NAZARÍ Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI LOCALIZADAS EN EL PROCESO DE LA EXCAVACIÓN ARQUEOLÓGICA





DIBUJO DEL PERFIL ESTE DE LA EXCAVACIÓN ARQUEOLÓGICA DE 2000, DONDE SE MUESTRA LA ESTRATIGRAFÍA ARQUEOLÓGICA, CON LOS ESTRATOS CORRESPONDIENTES A ÉPOCA ANDALUSÍ Y MODERNA

gilancia costera. A este respecto hay noticias fechadas en 1491 donde el Bachiller Serrano prohibió pastar ganado en la dehesa de la torre del Atabal, con excepción de los bueyes y otros animales de arada[19], por tanto, esta sería unas de las funciones de la torre, la vigilancia del campo y el control de la actividad ganadera para el cumplimiento de las normativas vigentes.

Con estas referencias, en una primera conclusión, podríamos asegurar, no con ciertas dudas, que la torre del Atabal actual, es una torre de construcción cristiana de primera época, posiblemente sobre una musulmana que fue destruida en el transcurso de la conquista de Málaga.

Su vinculación a la vigilancia costera en época nazarí realizada por López Guzmán[20] nos parece errónea ya que, aunque él argumenta que la línea de costa estaba más próxima en esos momentos, alejada posteriormente por los aluviones de los ríos Guadalhorce y Guadalmedina, es evidente que en ese sector la línea costera no evolucionó tanto como para alejar de esa manera la torre[21].

Esta atalaya estaría más bien vinculada a una línea de atalayas ubicadas en los alrededores de la ciudad de Málaga, que servían para alertar de las incursiones que se producían desde el interior. Otras torres que formarían parte de este sistema de alerta serían las de Cantarrayán en Almogía, Torre del Prado en Teatinos o Torre de la Reina en los Montes de Málaga[22].

La existencia de un asentamiento de época nazarí en el cerro quedó constatada gracias a la presencia de un estrato documentado en las excavaciones arqueológicas, sobre los depósitos prehistóricos y sobre el geológico, con materiales cerámicos de este momento, destacando algunos bordes de cazuelas y marmitas, jarritas y ataifores, y de un *dirham* cuadrangular recortado, cuya cronología exacta no pudimos precisar, pero que es de época andalusí sin lugar a dudas.

Aunque este estrato no se puede asociar a estructuras, ya que éstas no han sido documentadas en los cortes arqueológicos que se realizaron, teniendo en cuenta el lugar en el que se encontraron y la ausencia de rodamiento en los materiales, debemos relacionarlo, de forma clara, con una ocupación del cerro en esos momentos, seguramente asociado a la torre de vigilancia originaria.

Asociado a la posterior reconstrucción en época cristiana de la torre y a su uso, también se localizaron algunos fragmentos cerámicos de finales del siglo XV y principios del XVI, como un fragmento de escudilla del tipo las conocido como «cuenco de conquista» y un maravedí resellado, de la época de los Austrias menores.

En la actualidad, la torre del Atabal, como consecuencia de su poca afortunada restauración, tiene un aspecto más parecido a una construcción contemporánea, como podría ser un depósito de agua, que a una torre de vigilancia. Esto ha

supuesto una clara merma de su valor como resto arqueológico. Esa intervención, a nuestro entender excesiva, debió haberse limitado a su limpieza y consolidación, conservando, de esta manera, su alto valor patrimonial para la ciudad de Málaga.[23] ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 Este artículo es en parte resultado de una conferencia sobre los yacimientos arqueológicos del Cerro de la Peluca y de la torre del Atabal impartida por dos de sus autores, Juan Bautista Salado Escaño y José Suárez Padilla, en la «Casa estudio Suso de Marcos», el día 25 de enero del 2020. Agradecemos desde aquí a su organizador la invitación a la misma.

2 BALDOMERO NAVARRO, A., FERRER PALMA, J.E., VILLASECA DÍAZ, F., «El Lagar de las Animas (Málaga)», *Baetica*, 8, 1985, pp. 121-133.

3 FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, L.E., «Torre del Atabal, un pequeño establecimiento del III milenio en la Bahía de Málaga», *Mainake*, XXXIV, 2013, pp. 11-28.

4 FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, L.E., *Ibídem*, p. 24.

5 FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, L.E., *Ibídem*, pp. 21-23.

6 RODRÍGUEZ, F.J. y FERNÁNDEZ, L. E., «La explotación de recursos minero-metalúrgicos cupríferos en el Bético de Málaga», en *Los recursos abióticos en la prehistoria. Caracterización, aprovisionamiento e intercambio. Actas de la Iª Reunión de Trabajo sobre el aprovisionamiento de Recursos Líticos en la Prehistoria*». Madrid, 1998, pp. 155-172.

7 FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, L. E.; BALDOMERO NAVARRO, A. y FERRER PALMA, J.E., «Materiales del cobre en Haza Honda (Málaga)», *Baetica*, 9, 1986, pp. 207-218.

8 FERRER PALMA, J.E.; BALDOMERO NAVARRO, A; FONTAO REY, Mª M.; MUÑOZ VIVAS, V.E.; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, L.E.; RODRÍGUEZ VINCEIRO, F.J.; VON THODE MAYORAL, C., Excavaciones sistemáticas en el Cerro de la Peluca (Málaga). Campaña de 1987», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, *1987, Actividades Sistemáticas*, Sevilla, 1989, pp. 262-268.

9 CORTÉS SÁNCHEZ, M.; SIMÓN VALLEJO, M.D.; MOYANO JAIME, A; NAVARRETE RODRÍGUEZ, I; MONTERO RUIZ, I: GUTIÉRREZ SÁEZ, C.; DE LA RUBIA DE GRACIA, J.J.; CARMEN LOZANO-FRANCISCO, M.C.; VERA-PELÁEZ, J.L.; BARTOLOMÉ ARQUILLO, B; RAMOS FERNÁNDEZ, J.; RAÚL AGUILERA LÓPEZ, R., «Los Poyos del Molinillo (Frigiliana). Nuevo yacimiento de la Edad del Bronce en la Axarquía oriental (Málaga, Andalucía)», *Mainake*, XXVII, 2005, pp. 277-302.

10 BALDOMERO NAVARRO, A., «Excavaciones en el Lagar de las Ánimas (Málaga). Campaña de 1985». *Anuario Arqueológico de Andalucía*, *1985, Actividades Sistemáticas*, Sevilla, 1987, pp. 153-157.

11 FERNÁNDEZ RUIZ, J., GARCÍA MANZANO, A. J., «Una escultura esquemática de la Edad del Bronce procedente del Cerro de la Peluca, Málaga», *Baetica*, 15, 1993, pp. 175-182.

12 MELERO GARCÍA, F., MARTÍN CÓRDOBA, E., SALADO ESCAÑO, J. B., «El poblamiento altomedieval en la Axarquía de Málaga», *Mainake, XXXVI*, 2016, pp. 289-334.

13 SALADO ESCAÑO, J. B., «Bezmiliana (Rincón de la Victoria). Historia de un yacimiento arqueológico», *Mainake,* XXXVI, 2016, pp. 395-410.

14 MOLINA COBOS, A.: «Cuatro torres almenaras en los Montes de Málaga», *Jábega*, 49, 1985, pp.9-17.

15 BEJARANO ROBLES, F.: *Los Repartimientos de Málaga*, I, Málaga, 1985.

16 BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES, *Crónica de los Reyes de Castilla*, T. III, Madrid, 1953.

17 PULGAR, H. del, *Crónica de los Señores Reyes católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y de Aragón*, p. 226. Valencia, 1780.

18 PULGAR, H. del: *Ibidem* p. 247.

19 RUÍZ POVEDANO, J. M.: *El primer gobierno municipal de Málaga (1489-1495)*, Granada, 1991.

20 LÓPEZ GUZMÁN, R. (coord.): *Arquitectura de al-Andalus (Almería, Granada, Jaén, Málaga)*, Granada, 2002, pp. 904-905.

21 Esta es opinión de ORTEGA LÓPEZ, D., «Torres y atalayas del alfoz de Málaga en época nazarí», *II Jornadas de Jóvenes Investigadores en Arqueología. Libro II*, pp. 117-153, Madrid, 2017.

22 Para más información sobre estas torres, ver el artículo arriba citado de DAVID ORTEGA LÓPEZ.

23 Ya fue esta actuación objeto de una dura crítica en GIL ALBARRACÍN, A. y GOZALBES CRAVIOTO, C. «Restaurar con pólvora del Rey en Andalucía». Actas del IV Congreso de Castellología, Madrid, 2012, pp. 983-1006.

LOS LAZOS CON MÁLAGA DE LA REVISTA *EL ESTUDIANTE*

Enrique Benítez Palma
ECONOMISTA

El 1 de mayo de 1925 apareció el primer número de la revista *El estudiante*. Nacida en la Universidad de Salamanca —de ahí su nombre—, pero con vocación de influencia nacional, se convirtió en la plataforma impresa de oposición del movimiento universitario a la dictadura de Miguel Primo de Rivera. La fecha elegida para ver la luz estaba, asimismo, bien intencionada: no era *El estudiante* una revista de izquierdas, aunque sí republicana y liberal. Pero la prohibición de celebrar el 1 de mayo motivó que desde el primer momento los promotores de la revista dejaran clara su posición con respecto al régimen y sus decisiones.

Todas las fuentes que han analizado la revista señalan a Wenceslao Roces como su principal promotor[1]. Alumno sobresaliente, beneficiario de una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, era el titular de la Cátedra de Instituciones de Derecho Romano en la Universidad de Salamanca, en la que ya en 1924 había impulsado un seminario de estudios jurídicos. Roces, que se haría militante comunista, se vio envuelto en la guerra civil en el turbio caso, nunca resuelto, del expolio de una valiosa colección de monedas de oro y plata del Museo Arqueológico. En todo caso, en el momento de fundación de la revista *El estudiante*, era ya una de las figuras más destacadas del incipiente marxismo español.

Sin embargo, en el primer número no aparece reflejado el nombre de otra de las personas decisivas en la evolución de *El estudiante*: Rafael Giménez Siles, malagueño, editor, impulsor de la Feria del Libro de Madrid, apenas conocido y reivindicado en su ciudad natal. La presencia de Giménez Siles en la trastienda de la revista permitiría establecer un sólido vínculo entre Málaga y esta revista castellana que nació mirando al norte de España. Las colaboraciones de autores malagueños y el apoyo económico destacan en la breve existencia de la publicación, que, tras publicar trece números en Salamanca entre mayo y julio de 1925, y otros catorce en Madrid a partir de diciembre de ese mismo año, sacaría a la calle su último número el 1 de mayo de 1926, justo un año después de su nacimiento, asfixiada por los problemas económicos y perseguida por la censura militar.

LA PRIMERA ÉPOCA DE *EL ESTUDIANTE*

Un repaso a las colaboraciones de su primer número no permite intuir el posterior protagonismo de autores de otras zonas ajenas a la vieja Castilla. Con sólo dieciséis páginas, dedicada la primera de ellas a la portada, las firmas de Fernando Felipe, Vicente García de Diego, Benito A. Buylla —Silvio Itálico—, Luis Maldonado o Wenceslao Roces muestran la centralidad del norte peninsular, sobre todo Salamanca, Valladolid, Palencia y Oviedo. Ya publica en este número una colaboración Salvador María Vila, que sería fusilado en Granada en octubre 1936, en Víznar, y cuya figura ha sido rescatada del olvido gracias a la reciente película de Alejandro Amenábar, *Mientras dure la guerra*, como joven cómplice de Unamuno.

Es precisamente Unamuno la gran figura a la que se encomienda la revista en sus primeros pasos. El intelectual y profesor universitario en Salamanca había pasado cuatro meses desterrado en Fuerteventura en 1924, por sus críticas a

la dictadura, y sería el gran referente de todos los que, desde posiciones universitarias, mostraban su disconformidad con los acontecimientos de la vida política nacional. En la segunda página de su primer número, junto a un dibujo del perfil de Unamuno, se puede leer esta adhesión: «una revista estudiantil que viene a luchar por los fueros de la inteligencia y la civilidad, como vanguardia de un movimiento escolar, tiene que llevar al frente, por signo alentador de sus derroteros, el nombre glorioso de D. Miguel de Unamuno»[2].

La presencia en la revista de vínculos con Málaga ya se produce en el número dos de la revista. Un poema de Moreno Villa y un vibrante artículo que celebra que Victoria Kent se haya convertido en la primera mujer abogada de España revelan este lazo, que irá aumentando con el paso del tiempo. La revista prestará atención desde el primer momento a la creación poética, en plena efervescencia de vanguardias y corrientes. *Apunte de pintor* y *El dolor* son los poemas enviados por un Moreno Villa más centrado en aquellos tiempos en las artes plásticas.

El gran logro de Victoria Kent es saludado, asimismo, con entusiasmo: «los que aman la libertad y la igualdad como postulados ideales de toda sociedad, tienen que saludar con respeto todos los movimientos que vengan a derribar los privilegios del sexo, después de haberse derribado tantos otros privilegios de casta o de clase»[3]. No se caracterizará *El estudiante* por la incorporación de firmas femeninas a su redacción, pero en este segundo número destaca una colaboración de María Luisa García Dorado, salmantina, que en octubre de 1923 se había convertido en la primera mujer en ocupar una cátedra de instituto: la de lengua latina en el instituto general y técnico de Castellón. Un hallazgo que ilumina las páginas de la revista, en la que María Luisa Dorado —así firmaba sus colaboraciones— volvería a escribir más adelante sobre su estancia en los Estados Unidos, ampliando sus estudios.

Pero más allá de estos primeros guiños a Málaga, modestos en su contenido, hay que

DON MIGUEL DE UNAMUNO

Una Revista estudiantil que viene a luchar por los fueros de la inteligencia y la civilidad, como vanguardia de un movimiento escolar, y que vé la luz en esta Salamanca, atalaya de Castilla, tiene que llevar al frente, por signo alentador de sus derroteros, el nombre glorioso de D. Miguel de Unamuno. El nombre del maestro que al separarse de nosotros se llevó en su pecho todo lo que había de fuego de ideal en el hogar de la vieja Escuela.

Nadie como él representa ante el mundo el trágico anhelo de una España mejor, de una España espiritualmente viril, que palpita en esta generación juvenil de la hora presente, cuya voz quiere ser nuestro ESTUDIANTE.

Este número ha sido pasado por la censura militar.

A los estudiantes de EL ESTUDIANTE

OS habla un *estudiante* de setenta y cuatro años; que también ha sido en tiempos ya muy preteritos—en los tiempos de la breve y desgraciada República española, digna por las virtudes de sus hombres de Estado y por la brutal saña con que fué combatida, de piadosa memoria—estudiante de Salamanca. ¿Y qué os puede decir un pobre viejo, universitario, si, hasta la médula de los huesos, y también desde el fondo de su alma, poseido del valor de la cultura que irradia la escuela, la santa escuela en todos sus grados y modos?

Teneis las esencias de vida, la juventud, primavera de la vida, que como la de la tierra está plena de gérmenes, de donde seguramente han de brotar frutos sazonados, robustos, valientes, que nutrirán, reviviéndola, esta patria, hoy mortecina.

Y con la juventud llevais en vuestra alma la salvadora inquietud, que implica necesariamente libertad, igualdad, fraternidad; porque la inquietud es anhelo irresistible de sentir, de pensar, de querer, de amplitud de existencia, de desbordamiento de energías, de ansia de comunicación y de proselitismo y con ello de saludable rebeldía contra todo lo cristalizado, lo pretendido perdurable, lo limitado, *lo liberal*, y por consiguiente, de sacrosanto amor a cuanto significa *superproducción*, exuberancia vital, o sea actualización de lo porvenir (progreso).

¡Con qué íntima, inenarrable, emoción os contemplo, oh jóvenes estudiantes, impregnados del alto y *católico* sentimiento de amor a la Humanidad, a toda la Humanidad, libres de los prejuicios de raza, de casta, de clase, de religión, de política, y mucho más de nacionalidad; con el único elevado propósito de alcanzar el bien de todos, mediante la cultura!

Para lograr esta nobilísima aspiración, es preciso trabajar recio, laborar hondo en la preparación de las jóvenes generaciones para la vida. Si en vuestra instrucción, en vuestra educación, debe participar la escuela—toda la escuela—desde la infantil a la universitaria, tanto o más habreis de contribuir vosotros mismos, colectivizando el esfuerzo, mediante la comunicación que establece a través del espacio y del tiempo la publicidad que intentais. Vuestra revista, acogida, como es de esperar, con el entusiasmo, tesoro de la juventud, por los estudiantes españoles y americanos, será, a no dudar, fiel expresión de vuestras necesidades insatisfechas, de vuestras ansias de mejoramiento, de vuestros propósitos de reforma. Abriréis al gran aire la Escuela, el Instituto, la Normal, la Academia, la Universidad; comunalizareis los problemas, los arduos y trascendentales problemas de la instrucción y la educación; obligareis a los maestros a ejercer su profesión como un genuino sacerdocio—el primero de los sacerdocios—porque habreis al Estado en el ineludible deber de atender a la cultura, como a su misión más característica no son, desgraciadamente, propicios a vuestra grandiosa obra, pero os acompaña la *Justicia*, y no olvideis que esta es *constante y perpétua voluntad* y que con constancia, con tenacidad, con perseverancia, se logra siempre la victoria.

ADOLFO A. BUYLLA

EL ESTUDIANTE, NÚMERO 1. A MIGUEL DE UNAMUNO

destacar en esta primera etapa de la revista los nombres de Esteban Salazar Chapela y de Miguel González Fernández. El primero, de trayectoria mucho más conocida, publicaría sendos poemas en los números seis (*Mujer*) y en el número once (*Hogar*). Este segundo poema está dedicado «a Rafael Giménez Siles, mi amigo, creador de tantos y tantos versos libérrimos». También aparece firmada por Salazar Chapela una crónica titulada «Sobre los estudiantes universitarios», publicada en el número trece, el último de la etapa salmantina de la revista, ya en julio de 1925, en la que narra de primera mano las protestas estudiantiles en la Universidad de Barcelona, donde cursaba su último año de His-

ESTEBAN SALAZAR CHAPELA

toria, y que desde su punto de vista no tenían nada que ver con el separatismo, como se había intentado hacer creer a la población del resto de España por la dictadura, sino que estaban relacionadas con los mismos ideales de mejora de la enseñanza universitaria que reclamaban los editores de *El estudiante*: «se ha dado en decir que la Universidad barcelonesa es separatista y esto no es verdad en absoluto, ni en absoluto existe el problema del separatismo»[4]. Una reflexión que no ha perdido actualidad.

Mucho más importante en esta primera etapa de la revista será la aportación del desconocido Miguel González Fernández. Corresponsal de la revista en Málaga, según se anuncia en el número siete, domiciliado en la calle Torrijos, 52 (la actual calle Carretería), evacuada consulta al sabio Víctor Heredia informa de la presencia en esa dirección, en el censo de 1930, de Emilio González Fernández, de profesión agente comercial, y probable hermano del anterior.

Miguel González Fernández publicará en *El estudiante* dos densas colaboraciones: «Genialidad y cultura» (número diez) y «¿Somos los jóvenes liberales?» (número doce). Esta segunda colaboración, fechada en julio de 1925, finaliza de la siguiente manera: «esta generación se siente hija espiritual de la del 98, cuyas defecciones no pueden desvirtuar su significado histórico. Será la libertad incapaz, como dice el señor Ortega y Gasset, de levantar el fervor de un hombre de hoy. Pero nosotros, fervorosos creyentes en su necesidad, sentimos encenderse nuestra sangre al ver que la hemos perdido. Y hemos de reconquistarla»[5].

LA ÉPOCA MADRILEÑA DE LA REVISTA

Acuciada por problemas económicos y perseguida por la censura militar, *El estudiante* se traslada a Madrid en busca de un nuevo impulso. El primer número de la segunda época sale el 6 de diciembre de 1925, con el propósito de mantener la periodicidad semanal de la primera etapa. En la portada se introduce el índice, lo que permite ganar una página para la inserción de publicidad, necesaria para la subsistencia. Publicará en Madrid un total de catorce números, los últimos ya irregulares, escogiendo de nuevo la simbólica fecha del 1 de mayo para publicar el que a la postre sería el de cierre, ya en 1926.

El contexto político invita a la mudanza. El 11 de febrero de 1926 se constituirá en Madrid la Alianza Republicana, en el aniversario de la Primera República. La oposición a la dictadura no sólo demanda libertades: también un profundo cambio político. En ese ambiente tiene sentido el cambio de domicilio y de sede social. Desde Madrid se llega con más facilidad al resto de España, y el contacto con los colaboradores de la revista es más rápido y eficaz. *El estudiante* deja de ser una revista de alma castellana para

ser una publicación con vocación de influencia en el debate nacional.

En relación con los objetivos y propósitos de este trabajo, los cambios más significativos tienen que ver con tres hechos diferentes. El primero de ellos, y el más relevante, es la asunción de la dirección de la revista por Rafael Giménez Siles, que figura como tal en la tercera página de todos los números publicados en Madrid. El segundo hecho notable es la presencia creciente de Esteban Salazar Chapela como responsable de la sección dedicada a los libros y las reseñas literarias. Y la tercera evidencia que vincula al semanario *El estudiante* con Málaga es el apoyo económico que se busca en la ciudad, por distintas vías. No hay dudas de que Giménez Siles mantenía sus lazos con su tierra natal, y tirará de ellos para tratar de solventar las dificultades económicas.

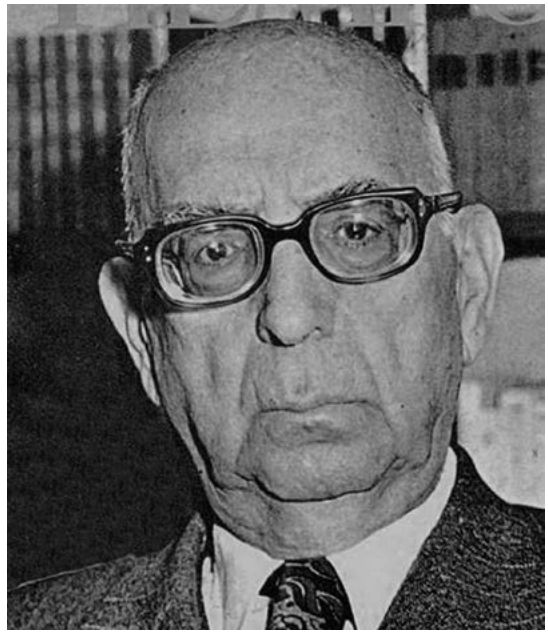
Las colaboraciones de Salazar Chapela en *El estudiante* han sido estudiadas con precisión por la profesora Francisca Montiel, de la Universidad Autónoma de Barcelona, cuya asombrosa y exhaustiva tesis doctoral es de obligada lectura y referencia. No sólo escribe estas reseñas, sino que es el responsable de la sección literaria. Ya se ha trasladado a Madrid, tras finalizar sus estudios en Barcelona, y no está de más recordar en este momento que, tras el cierre de la revista, en mayo de 1926, Salazar Chapela pasará a colaborar de manera habitual con la Revista de Occidente, que había fundado muy poco tiempo antes Ortega y Gasset.

Salazar Chapela publicará con su firma seis reseñas. La primera de ellas, en el primer número, está dedicada al libro de poemas «Inquietudes», de José Antonio Balbontín, colaborador habitual de la revista en su etapa madrileña. Las otras colaboraciones literarias de Salazar Chapela se refieren al drama «El coloso de arcilla», de Luis Araquistáin; a «Versos humanos», de Gerardo Diego; a diversas obras de Ortega y Gasset; al ensayo titulado «la otra América», de Armando Donoso —que se anunciaba como publicidad en la revista—; y a la novela «A la sombra de Alá», del joven escritor mexicano Fernando Robles, con prólogo de Marcelino Domingo. Muchos de estos nombres hoy perduran, otros han caído en el olvido, pero se adivina en las reseñas de Salazar Chapela el mantenimiento de un cierto equilibrio entre sus intereses intelectuales personales y las necesidades económicas del periódico.

Junto a estas reseñas, en el número ocho de la revista una firma misteriosa, Akates, se hace eco de la publicación del manual «Historia antigua e Historia Medieval Universal y de España», cuyo autor es José Salazar Chapela. La casi nula presencia de artículos firmados con pseudónimo en la revista y el hecho de que se tratara de un libro publicado por su propio hermano invitan a pensar que detrás de Akates se esconde Esteban, que no podía firmar con sus apellidos tan elogioso análisis.

Si en la primera etapa salmantina tuvo su oportunidad José Moreno Villa, en esta segunda etapa es Emilio Prados quien logra ver publicado uno de sus poemas en *El estudiante*. Se trata

RAFAEL GIMÉNEZ SILES



de «Epístola», que aparece en el número once, de 21 de marzo de 1926. Estos versos pertenecen al libro «Tiempo», que, según e indica, acaba de aparecer. El autor aparece como Emilio Prado y Such, y la elección de uno de sus poemas, con el fin de destacar su libro recién publicado, constituye un ejemplo más de la mirada al sur existente en la redacción del semanario.

La nostalgia de Málaga de Esteban Salazar Chapela la ha documentado la profesora Francisca Montiel. Aunque abandonó pronto su ciudad natal para volver a ella primero de manera esporádica y vacacional, y cada vez con menor frecuencia a medida que crecía su carrera literaria, escribe en su tesis doctoral que «resulta muy elocuente que, muchos años después de haber abandonado Málaga, recordara su ciudad como lo hizo en la carta que enviara a Max Aub desde la capital de Irlanda el 22 de octubre de 1958, donde aludió a la céntrica O'Connell Street como 'ila calle Larios! de Dublín', cuando podía haber establecido una comparación más próxima a su interlocutor refiriéndose a cualquier calle parecida de Madrid, Barcelona o Valencia, ciudades que los dos conocían perfectamente»[6].

LA CONTRIBUCIÓN ECONÓMICA DE MÁLAGA A LA REVISTA *EL ESTUDIANTE*

Se ha reiterado la dificultad económica que soportó la revista durante toda su existencia. Posiblemente fuese la causa de su cierre, o por lo menos esta circunstancia tuvo una influencia tan decisiva como la persecución de la censura militar. Uno de los principales objetivos de Giménez Siles fue el de procurar ingresos. En la etapa madrileña, se incluyen inserciones publicitarias, sobre todo de libros y editoriales, pero también de empresas comerciales. En el número nueve de esta segunda etapa (11 de febrero de 1926) aparece un elocuente aviso: «irán apareciendo los números algo más distanciados que de costumbre. Repetimos en esta ocasión a nuestros amigos que es preciso acelerar la llegada de nuevos suscriptores. El momento en que hacemos esta publicación exige una cantidad de gastos superiores a cualquier otro. El pequeño esfuerzo de nuestros lectores, aumentando la suscripción, será suficiente para que 'El estudiante' resista todos los temporales».

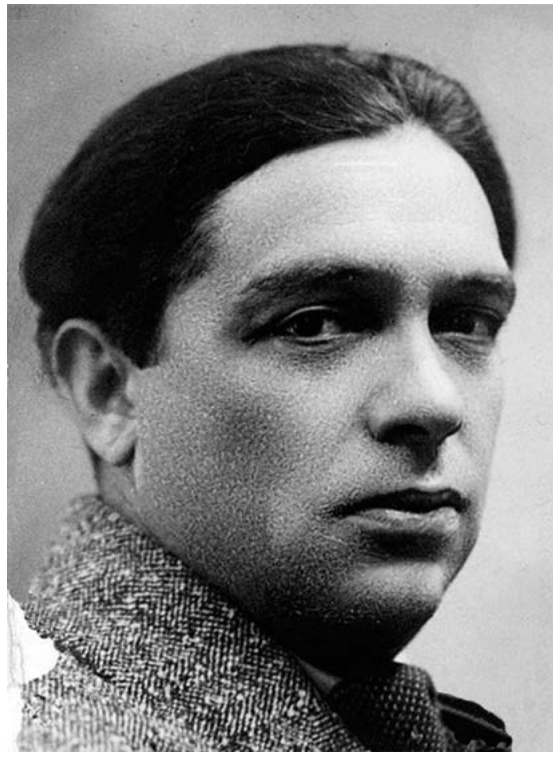
Llama la atención que, teniendo su origen en Salamanca y su domicilio en Madrid desde finales de 1925, una parte sobresaliente de la publicidad comercial corresponda a dos empresas malagueñas. En efecto, desde el número siete de su segunda época (17 de enero de 19269, es casi constante la presencia de dos anuncios: uno del producto Biol, «un poderoso tónico fosfatado», del Laboratorio Laza —que cuenta con distribución en una farmacia madrileña—, y otro de los vinos, anisados y licores de Hijos de Quirico López, que promocionará en la revista el vino titán, la cazalla Kiriko, el ojén Joaquín Bueno y el moscatel Rokero.

Pero el acontecimiento más relevante que une a Málaga con la supervivencia económica de *El estudiante* es la visita que hace a Málaga el conocido dibujante y caricaturista Luis Bagaría, a mediados de marzo de 1926. La propia revista es consciente de su «encerramiento» en Madrid y editorializa sobre la necesidad de ir a provincias: «una labor en España, para que obtenga pleno éxito, no puede en modo alguno reducirse a Madrid»[7]. Y para difundir la revista, su posición, y conseguir suscriptores en provincias, se organiza una primera gira de Bagaría a Málaga y Granada, acompañado por Rafael Giménez Siles. Repetirá más tarde en Palencia, de la mano de Teófilo Ortega, ya en las postrimerías de la publicación, herida de muerte.

Luis Bagaría era ya una figura muy reconocida en España. La prensa nacional se hará eco de su viaje a Málaga: *El Sol*, *La Voz*, *El Liberal* o *El Heraldo* prestarán atención a esta novedosa gira en busca de publicidad y de ingresos para la revista. Pero será la prensa local, el *Diario de Málaga* y la *Unión Mercantil* los que permiten reconstruir los días que pasó en Málaga este notable dibujante, que ofreció una conferencia

de pago en el teatro Vital Aza para conseguir fondos para *El estudiante*. Un formato entonces arriesgado e innovador.

Entre el 8 y el 11 de marzo de 1926, ambas cabeceras malagueñas cubren la visita de Bagaría a Málaga. De esta manera, podemos saber que el invitado fue agasajado con un viaje en el suburbano hasta Fuengirola, donde la comitiva, organizada por la Sociedad Excursionista, fue recibida por el alcalde, don Pedro Sáenz de Tejada, el cura párroco y numerosos habitantes del pueblo. Sostiene el cronista, F. García Ramírez, que «Bagaría, el notable caricaturista de arte personalísimo, es además de artista del lápiz, un admirador de la Naturaleza», y que el recibimiento en Fuengirola, «pueblo de simpatías ilimitadas» fue maravilloso. Se celebró un almuerzo en la playa del Faro de Calaburras, a base de pescado, sin que faltaran los espetones de sardinas, y tras un rato de pesca y la visita obligada al castillo, a las seis de la tarde se produjo el regreso a Málaga en un ferrocarril expresamente habilitado para la ocasión por la compañía de los suburbanos[8].



LUIS BAGARÍA

Las crónicas de la conferencia ofrecida en el teatro Vital Aza recogen diversos aspectos de interés sobre las preocupaciones de Bagaría y, por extensión, sobre los ideales de los que era portador como embajador de la revista. El Diario de Málaga le dedica casi toda la portada, y aunque se titula «Mis caricaturas», toca un amplio abanico de temas y preocupaciones. Así, afirma que «hay en cada español la obligación ineludible de contribuir al bien público. Todos son deudores y nadie debe eludir el compromiso». Defiende que existen tres tipos de patria: la sentimental, la espiritual y la política; «ataca duramente las corridas de toros, a las que niega arte y humanidad»; y se extiende para finalizar sobre sus caricaturas, los llamados «almohadones», perseguidos por la dictadura[9].

La *Unión Mercantil* resume la conferencia aportando otros elementos de valor sobre la intervención de Bagaría. Destaca este periódico la siguiente reflexión, muy consonante con las editoriales de *El Estudiante*: «como todo el problema de España es un problema de cultura, creo que ha habido en nuestra patria cierto interés en mantener en ignorancia perfecta a gran parte del país. (...). El analfabetismo es hoy, según las estadísticas, casi lo mismo que ayer. La primera necesidad es ésta: crear escuelas. Es, si ustedes quieren, una verdad sabida, pero no está de más repetirla siempre que venga al caso, por si, con tanto repetirla, conseguimos alguna cosa»[10].

Este mismo periódico recoge el almuerzo que se le ofrece en los Baños del Carmen. En la mesa presidencial destaca los nombres de Emilio Baeza Medina —que también le acompañó en la excursión a Fuengirola, y que sería proclamado Alcalde de Málaga en abril de 1931—, y otros menos conocidos: García Morales, Fernández Gómez, González Salas y González Briones[11]. Entre los asistentes al almuerzo no hay constancia de la presencia de Miguel González Fernández, co-

Maestro de Riogordo.
Maestro de Benagalbón.
Interino de El Burgo.
Maestro de Juzcar.
Maestro de Mezquitilla.
Maestro de Ezcbuchal.
Maestro de Venta Baja.
Maestro de Arenas.
Maestro de Cortijillo. Trapiche y Atalaya.
Sra. Martínez Castillo, de Melilla.
Don Juan de Dios Negrillo, de Málaga.
Don Tiburcio Millán, de idem.

Una conferencia por radiotelefonía

Mañana viernes dará una conferencia en la Radio Unión, don Antonio Baena Gómez, sobre el tema «Las Cofradías de Málaga».

La noticia ha de ser del agrado de los malagueños y, sobre todo, de los radio oyentes.

NO OLVIDAR LAS SEÑAS
Carretera de San José, entre el Hogar y las Barracas. Casa Farfán.

Marcha de Bagaría

Esta mañana a las siete, salió en automóvil para Granada, el notable caricaturista Bagaría acompañado del Director de «El Estudiante» Jiménez Siles.

Esta noche dará Bagaría una conferencia en el Centro artístico de la vecina capital.

Mañana viernes regresarán a Madrid.

Hacienda

Ingresos

Por distintos conceptos han ingresado hoy en esta Tesorería de Hacienda pesetas 11.169'15

ESTILOGRÁFICA

Notas municipales

Siendo necesario reglamentar la circulación lo mismo de peatones que de vehículos, al objeto de no entorpecer las obras del plan de Reformas y resultando que se ha establecido la costumbre de estacionarse las personas de un modo fijo y constante en las calzadas de la vía pública, con inconvenientes que son conocidos y evidentes, el señor Alcalde ha ordenado a la Guardia municipal obligue a no estacionarse en las calzadas bajo ningún pretexto o motivo ni a transitar por ellas, más que en casos muy justificados, denunciando a los contraventores de esta orden.

Decomiso

Han sido decomisados dos jamones de [illegible] Ortiz [illegible] de

NOTICIA SOBRE CONFERENCIA DE BAGARÍA EN *EL DIARIO DE MÁLAGA* DEL 11 DE MARZO DE 1926, P. 3

rresponsal en Málaga de *El Estudiante* en la etapa salmantina de la revista, pero sí de Pedro Gómez Chaix. La crónica de la visita de Bagaría a Málaga que publica la revista en su número 12, de 4 de abril de 1926, tendrá su firma (P. C.).

Tras su paso por Málaga, Bagaría fue a Granada, también en busca de fondos. A su regreso a Madrid, sería agasajado con una comida a la que asistieron varios «jóvenes colaboradores» de la revista, como Federico García Lorca, Guillermo de Torre, Jaime Ibarra y Miguel Pérez Ferrero[12]. Pese a la complicidad de tantos colaboradores ilustres y al esfuerzo por la captación de suscripciones y anunciantes, *El estudiante* publicó su último número el 1 de mayo de 1926. Otras publicaciones más conocidas y celebradas tomaron su relevo intelectual, en vísperas de la eclosión de la Generación del 27, pero no se puede discutir su valiente contribución a la oposición cívica a la dictadura, ni la oportunidad que publicar en ella supuso para muchos escritores, profesores y artistas que, años después, serían represaliados o acabarían alimentando el fecundo exilio español. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 Francisca Montiel señala que los directores en la primera etapa fueron el propio Wenceslao Roces, Salvador Vila y Ángel Santos Mirat. Tesis doctoral: *Esteban Salazar Chapela en su época: obra literaria y periodística (1923-1939)*, volumen I, pp. 77-78. Universidad Autónoma de Barcelona.

2 *El Estudiante*, número 1, primera época, 1 de mayo de 1925, p. 2.

3 *El Estudiante*, número 2, primera época, 10 de mayo de 1925, p. 13.

4 *El Estudiante*, número 13, primera época, julio 1925, p.3.

5 *El Estudiante*, número 12, primera época, julio 1925, pp. 6-7.

6 Francisca Montiel. Tesis doctoral: *Esteban Salazar Chapela en su época: obra literaria y periodística (1923-1939)*, volumen I, p. 52. Universidad Autónoma de Barcelona.

7 *El estudiante*, número 11, segunda época, 21 de marzo de 1926, p. 3.

8 F. García Ramírez: *Bagaría, excursionista*. Diario de Málaga, 8 de marzo de 1926, p. 1.

9 *La conferencia de Bagaría*. Diario de Málaga, 10 de marzo de 1926, p. 3.

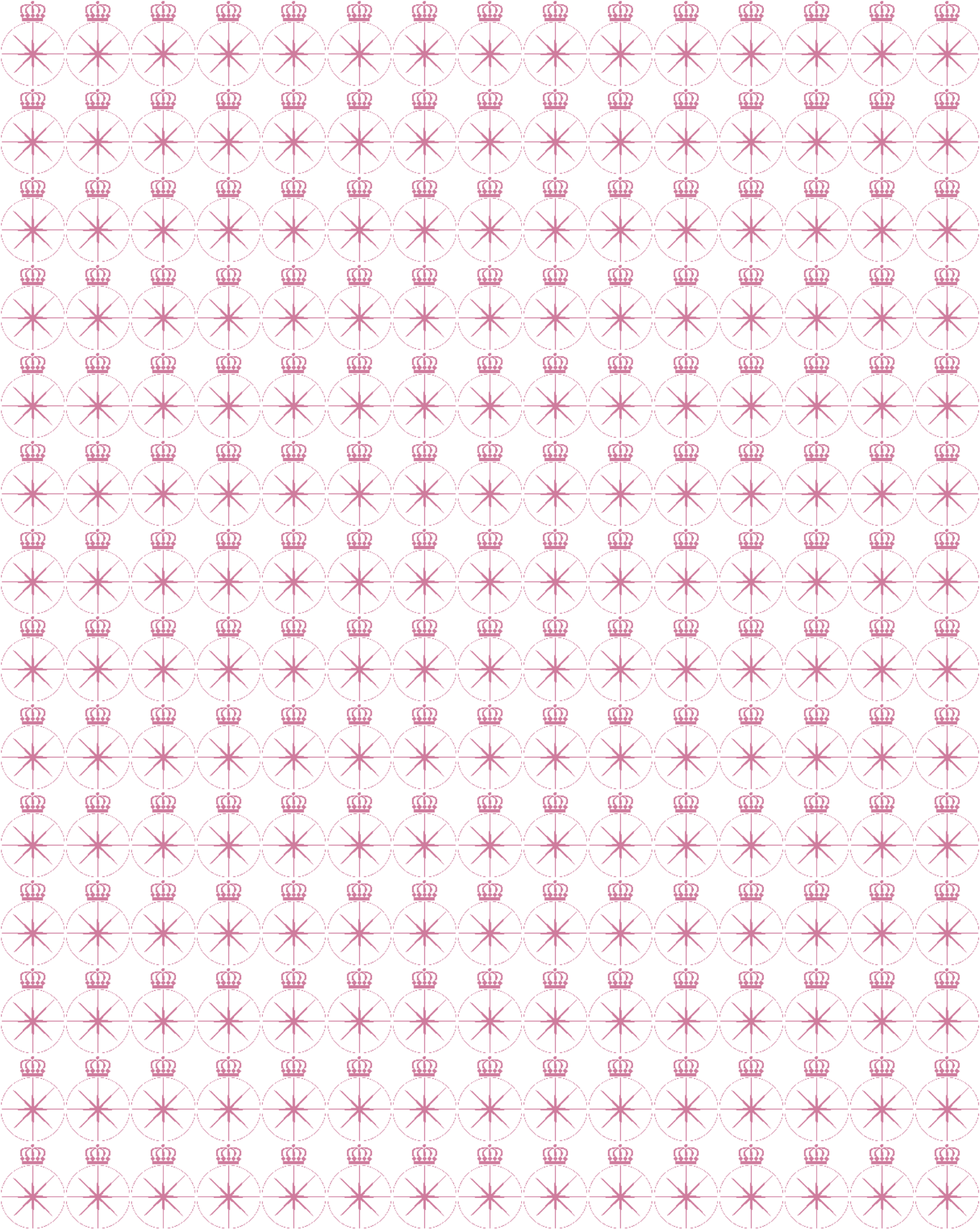
10 *La conferencia de Bagaría*. La Unión Mercantil, 10 de marzo de 1926, p. 3.

11 *Almuerzo a Bagaría*. La Unión Mercantil, 11 de marzo de 1926, p. 3.

12 *El estudiante,* número 13, segunda época, 18 de abril de 1926, p. 8.

07
CRÓNICA ANUAL

287. PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2020
293. HOMENAJE ALFONSO CANALES / José Manuel Cabra de Luna / Rosario Camacho Martínez / José Infante / Francisco Ruiz Noguera / Aurora Luque / Jaime Siles 332. CCL ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE BEETHOVEN: «GROSSE FUGE» / Carlos Álvarez / José Manuel Cabra de Luna / María José Jiménez Tomé 345. DÍAS DE LA PANDEMIA / María Pepa Lara García / Francisco J. Carrillo Montesinos / Mª Victoria Atencia / José Infante Martos / Fernando de la Rosa Ceballos / Elías de Mateo Avilés / Rosario Camacho Martínez / Sebastián García Garrido / Suso de Marcos / Francisco Ruiz Noguera / Aurora Luque / José Manuel Cabra de Luna / Carlos Taillefer de Haya / Javier Boned Purkiss
377. CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2020



PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2020

Un año más, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de las Ciencias, con el patrocinio y colaboración de Fundación Málaga, han convocado una nueva edición de los Premios Málaga de Investigación en sus dos modalidades de Humanidades y Ciencias.

Los Premios Málaga de Investigación nacieron a mediados del siglo XX de la mano de Luis Armentia, principal coordinador de estos galardones, originalmente otorgados por el Liceo de Málaga desde 1967, con la vocación de fomentar y difundir la cultura malagueña. Así, las bases del concurso establecen que los trabajos serán realizados, en cada uno de los dos campos señalados, en Málaga o su provincia o por investigadores residentes en las mismas.

En 2017, en un esfuerzo conjunto en pro de la cultura de la provincia, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de las Ciencias, contando con la colaboración y el patrocinio de la Fundación Malaga, se hizo realidad la recuperación los Premios Málaga de Investigación. Nacía así la Tercera Época de estos galardones.

CONVOCATORIA PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2020

MÁLAGA, 1 DE ABRIL DE 2020
FUNDACIÓN MÁLAGA

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de las Ciencias, con el patrocinio y colaboración de Fundación Málaga, convocaron los Premios Málaga de Investigación 2020 en sus dos modalidades de Humanidades y Ciencias (4ª Convocatoria, 3ª Época). El plazo de entrega de los trabajos se abrió el 1 de abril y finalizó el 17 de julio de 2020.

Por primera vez, y dado el contexto actual, los trabajos se entregaron exclusivamente por vía telemática enviando un e-mail a info@fundacionmalaga.com. Una vez recibido cada trabajo, se confirmó por la misma vía la admisión del mismo para optar a los Premios Málaga de Investigación 2020 en su categoría correspondiente.

«En estos momentos se está demostrando más que nunca lo importante que es que nuestros investigadores cuenten con recursos», declaró Juan Cobalea, presidente de Fundación Málaga. Es por ello, añadió «que decidimos seguir apostando firmemente por este tipo de proyectos que incentivan la investigación tanto a nivel de humanidades como en el ámbito científico».

El presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, Fernando Orellana, explicó que «la situación actual evidencia la necesidad de proteger y apoyar la investigación científica». Por su parte, el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo agradeció la labor que realizan todas las personas que dedican su vida a la investigación, especialmente en estos momentos, ya que «ellos son el verdadero motor del avance social».

Como en ediciones anteriores, cada uno de los premios estuvo dotado íntegramente con la cantidad de 3.000 euros, cantidad aportada íntegramente por Fundación Málaga. El fallo se conocería en la segunda quincena de octubre de 2020**, y l**a entrega del Premio se realizaría a partir de la segunda quincena del mes de noviembre en un acto público, salvo decisión contraria de las entidades convocantes.

La elección de los premiados recayó en dos jurados que se constituyeron para cada una de las ramas, presididos, respectivamente, por el presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo y por el presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, actuando como secretario el presidente de Fundación Málaga, a fin de velar por la calidad y el rigor científico de los trabajos destacados.

BASES DE LA CONVOCATORIA 2020

1. Los trabajos presentados en cada una de las dos modalidades deberán tener relación directa con las Humanidades para una de ellas y las Ciencias para la otra. Serán realizados, en cada uno de los dos campos señalados, en Málaga o su provincia o por investigadores residentes en las mismas. No podrán concurrir al Premio, en cualquiera de las dos modalidades, quienes lo hubiesen obtenido con anterioridad en esa misma modalidad.

2. Cada uno de los Premios estará dotado íntegramente por la Fundación Málaga con la cantidad de 3000€ (Cantidad única para cada modalidad). Se entregará, además, a los concursantes ganadores un diploma acreditativo. El importe en metálico que percibirán los ganadores estará sujeto a las retenciones fiscales vigentes.

3. Los trabajos que opten al Premio especificarán a cuál de las dos modalidades concursan y se presentarán bajo un título o lema, en castellano, tamaño DIN A4, por una sola cara, a doble espacio, 20 líneas de

ENTREGA DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2020. DE IZQUIERDA A DERECHA: FERNANDO ORELLANA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS; JUAN COBALEA, PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA; FRANCISCO DE LA TORRE, ALCALDE DE MÁLAGA; RAFAEL JOSÉ INGLADA ROSELLÓ, GANADOR DEL PREMIO EN LA CATEGORÍA DE HUMANIDADES; ALICIA TALAVERA JÚDEZ, GANADORA EN LA CATEGORÍA DE CIENCIAS Y JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

texto, tamaño de letra 12 y tipo de letra «Times New Roman». La extensión máxima de los trabajos permitida es de 150 páginas para los Humanidades y 50 páginas para los de Ciencias.

4. Igualmente se adjuntará un resumen de la investigación, de no más de diez páginas, en un formato semejante al original, en el que se harán constar los objetivos del trabajo, las principales fuentes consultadas y las conclusiones finales obtenidas.

5. Los trabajos presentados a la modalidad de Humanidades serán inéditos. No será necesario este requisito para los trabajos presentados a la modalidad de Ciencias. En este caso:

a) sólo serán admitidos trabajos que hayan sido publicado entre el 2 de enero de 2019 y el periodo discurrido de 2020 hasta la fecha de la convocatoria de los premios.

b) el solicitante debe ser el primer firmante del trabajo.

c) debe ajuntar un documento con la aceptación del resto de los autores a la presentación unipersonal al premio.

d) deberá adjuntar referencia o copia del original publicado y una aclaración de si el trabajo presentado es idéntico al publicado o parte o ampliación del mismo.

6. La entrega de ejemplares se realizará acompañada de PLICA bajo el mismo título o lema que tenga la obra. En dicha plica se hará constar el nombre del autor, su profesión, dirección, teléfono y correo electrónico. Los ejemplares podrán presentarse bajo

PROCLAMACIÓN DE GANADORES DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2020. DE IZQUIERDA A DERECHA: LUIS MACHUCA (VICEPRESIDENTE 1º DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS), JUAN COBALEA (PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA), Y JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO)

seudónimo, en cuyo caso deberá hacerse constar dicha condición.

7. La entrega de trabajos que optan al PREMIO MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2020 en las categorías de Humanidades y Ciencias se abre el 1 de abril de 2020. El plazo de presentación de los originales terminará a las 14 h. del viernes 17 de julio de 2020.

8. Los trabajos se entregarán vía telemática enviando un e-mail a info@fundacionmalaga.com. Una vez recepcionado cada trabajo se confirmará por la misma vía la admisión del mismo para optar a los Premios Málaga de Investigación 2020 en su categoría correspondiente.

9. Se constituirán dos Jurados de cinco miembros (uno para cada una de las dos modalidades mencionadas), que serán presididos respectivamente por el Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo y por el Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias. En ambos jurados actuará como secretario el Presidente de la Fundación Málaga.

10. El fallo de los jurados se hará público en la segunda quincena de octubre de 2020. La entrega del Premio se realizará a partir de la segunda quincena del mes de noviembre en un acto público, salvo decisión contraria de las entidades convocantes.

11. Los Premios podrían ser declarados desiertos. Podrán otorgarse menciones a los trabajos finalistas no premiados presentados en la Modalidad de Ciencias.

12. La decisión de los jurados de cada una de las modalidades será inapelable.

13. Los trabajos que no resulten premiados serán destruidos conforme a lo establecido en la Ley de Protección de Datos.

14. Las entidades convocantes se reservan la posibilidad de publicar total o resumidamente, por el autor, la obra galardonada con el Primer Premio en cada una de las dos modalidades, en cuyo caso la citada edición no devengará ningún tipo de derechos económicos a favor del autor; obligándose éste a obtener, previamente a la edición, los permisos y autorizaciones que procedan en relación con el copyright por la reproducción de imágenes de obras de terceros y el costo de los mismos —de haberlo— será de su exclusiva cuenta.

15. Los aspirantes a este Premio aceptan explícitamente estas bases, sometiéndose para posibles reclamaciones al fuero de los Tribunales de Málaga con expresa renuncia a cualquier otro.

FUENTE: FUNDACIÓN MÁLAGA.

PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS GANADORES

MÁLAGA, 29 DE OCTUBRE DE 2020

Los presidentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna; el Vicepresidente primero de la Academia Malagueña de Ciencias, Luis Machuca, y el presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea, dieron a conocer los ganadores de los Premios Málaga de Investigación 2020, tras reunirse el jurado formado por miembros de las tres entidades.

Premio en la categoría de Humanidades recayó sobre el trabajo titulado *El mármol disidente. Vida breve de la actriz Rita Luna*, presentado por Rafael José Inglada Roselló. Según apuntó el jurado, se premió el citado trabajo «por el carácter profundo de la investigación sobre una de las actrices más importantes de finales del s. XVIII y principios del s. XIX, la malagueña Rita Luna». Asimismo, se añadió que «el trabajo aborda igualmente el panorama teatral de la época en España, aporta una amplia bibliografía y añade un álbum gráfico de enorme interés».

La biografía de Rita Luna (Málaga, 1770-Madrid, 1832) resume en buena medida los avatares de lo que podía ser, a todas luces, la vida de una actriz que vivió aprisionada entre los fuegos tumultuosos de dos entre siglos de la historia de España: los del XVIII y XIX. Pero bastaron solamente veinte años de trabajo sobre los escenarios madrileños (1787-1807) para elevar su nombre a la categoría de leyenda.

En cuanto a la categoría de Ciencias el Premio Málaga de Investigación ha sido otorgado al trabajo *Caracterización genómica del aguacate (Persea americana Mill),* de la investigadora Alicia Talavera Júdez, que realizó su trabajo en La Mayora (en colaboración con CSIC-UMA). El trabajo plantea soluciones ante los desafíos planteados por el cambio climático como la baja disponibilidad de agua y temperaturas extremas para el cultivo del aguacate, permitiendo nuevos esfuerzos para generar variedades que se adapten a los retos actuales.

El jurado destacó el «gran nivel científico de la investigación que supone una esperanza para este importantísimo sector agrícola en nuestra provincia» y remarcó además que «busca reducir la cantidad de agua necesaria para su cultivo y proteger el medio ambiente y los recursos naturales necesarios, en gran parte escasos y limitados».

ENTREGA DE PREMIOS

MÁLAGA, 10 DE DICIEMBRE DE 2020

Los premios fueron entregados en un acto con aforo reducido en el salón de actos del Rectorado de la UMA y durante la ceremonia han intervenido el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna; el presidente de la Academia Malagueña de las Ciencias, Fernando Orellana; el presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea y el alcalde de Málaga, Francisco de la Torre. •

HOMENAJE

ALFONSO CANALES

CIUDAD, POESÍA, CONOCIMIENTO

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Quien quiera entender
a un poeta debe visitar su hogar.
GOETHE

Más del ochenta por ciento de los ciudadanos europeos viven hoy en ciudades y éstas son su *hábitat* natural. El ciudadano las hace suyas y, a veces, a través del arte se funde con ellas, encarnándose la una en el otro. Lo mismo que le ocurría al hombre primitivo con el medio en que nació y habitaba, se sentía parte integrante de él, en unidad con él, por hostil que en ocasiones le resultara.

Durante mucho tiempo, y en cierto modo aún pervive la controversia, se discutió en el mundo de la crítica literaria cual era la auténtica naturaleza de la poesía, si medio de expresión o si vía de conocimiento. Siempre estuve entre los que defendía la segunda opción porque la primera presupone que nosotros dominamos el lenguaje, que es un instrumento al que domesticamos y del que nos servimos, enseñoreándonos de él. Pero tengo para mí que es al contrario, que es el lenguaje el que habla en nosotros, al que servimos de vehículo para que pueda ir más allá. En cierto modo somos sus servidores, nos debemos a él y por eso cuando abordamos algo desde la poesía, cuando vemos la cosa desde ella, es a su través que aprendemos, la palabra poética se convierte en vía de conocimiento y sobre eso que creíamos conocer se nos abren otras posibles miradas, otros saberes, otras honduras y ultimidades.

No es una afirmación gratuita el decir que las ciudades tienen esencia, un natural que le es propio. No es algo metafísico sino pura sedimentación de las cosas y los días. Pero muchas veces olvidan o extravían esa naturaleza profunda de sí mismas. En nuestra cultura ello suele ocurrir por correr tras una transformación sin fundamento, un ir a la búsqueda de una falsa modernidad. La palabra poética puede servirnos quizá para, concibiéndola como vía de conocimiento, intentar profundizar en la esencia de la ciudad, la nuestra o cualesquiera otra. La relación que se establece entre el poeta y la ciudad y viceversa (en ocasiones, como veremos, es mucho más que una mera relación) nos servirá para ir al origen y aprehender ese *hábitat* que, aunque creado por el hombre, se constituye en su medio natural en la contemporaneidad.

Este artículo, que escribo como homenaje al poeta Alfonso Canales, trata de la relación de tres poetas con su ciudad. La del propio Alfonso Canales y Vicente Aleixandre con Málaga y la de Jorge Luís Borges con Buenos Aires.

Je suis l'espace où je suis.

Soy el espacio donde estoy. Al amparo de ese verso de Noël Arnaud publicó Alfonso Ca-

ALFONSO CANALES. RETRATO COMO PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO (FRAGMENTO)
AUTOR: FÉLIX REVELLO DE TORO

nales el libro *Reales Sitios*. Aquí (y algunas otras veces ha ocurrido así en su poesía) el autor recurre a significados que le presta otra faceta de su formación, la de jurista. Derecho real es el que se refiere a las cosas reales y efectivas, las casas son cosas reales, reales sitios, y si tienen que ver con nuestra vida (o porque las vivimos o porque las visitamos, o porque se nos cruzan en el camino), acaban constituyéndonos. El español tiene verbos distintos para referirse al ser y al estar, mientras que el francés tan sólo tiene el verbo *être* para ambas significaciones, por lo que una u otra han de deducirse del contexto en que se usan.

Y aludo a todo ello porque en nuestro autor el espacio en que su vida se ha desarrollado ni es gratuito, ni tampoco una circunstancia colateral, sino esencial, constitutivo. Ha vivido en la ciudad en que ha querido (su relación con ella no viene impuesta, es plenamente electiva) y en los lugares que ha deseado, sabiendo que todos acabarían siendo él. Por ello puede afirmarse con toda justicia que Alfonso Canales es un autor profundamente malagueño, con todas sus raíces en esta tierra, a la que se sabe unido en línea de no rota tradición con muy diferentes culturas. A esa unión sucesiva sin solución de continuidad, Hanna Arendt, en bellísima expresión, la llamó el *hilo de oro* de la tradición.

Tampoco sería entendible su obra, o se tendría tan sólo un vago eco de ella, si no la iluminamos con la mediterránea lámpara de aceite de las lenguas griega y latina y con su amplísimo conocimiento de la filosofía de Grecia y de los versos de Ovidio, Horacio, Virgilio y tantos otros. Pero ¡ay! Quizá haya que aclarar en este punto que hablamos de una Málaga oculta (o, al menos, ocultada) pues nos referimos a la ciudad discreta que ama las flores y el mar, que es consciente de su pasado industrioso y marítimo, y de haber sido lugar amable de vida por miles de años. Una ciudad realmente cosmopolita y generosa. Y es que esa ciudad, más callada, existe; aunque a veces la otra, ruidosa hasta el estruendo no la deje aflorar.

Aquel fundirse del poeta con su espacio vital, con su ciudad, para terminar siendo donde está, se dice hasta la emoción en el poema de muy expresivo título:

CIUDAD MADRE

Es como si yo fuera. No nací: nacería
al punto en que dejara de sentir el latido
que su pecho me da. Pero no quiero
nacer, que no me saquen del montañoso vientre,
a través de la fronda
tropical, hacia mares que me inclinan
como límite más que como ancha
invitación a la aventura. Tengo
todo cuanto deseo en estas calles
torpemente compuestas, que discurren
desde cimas a espumas,
desde soles que empiezan a soles que se acaban.
Me conozco las venas más finas, las que desde
un gran cauce de polvo
riegan con terca fe soleados jardines
donde el agua fermenta
como la vida, en torno a cisnes, bajo
vencejos y gaviotas. En carne pronta al vuelco
de la sangre, se agita
gritadora la estrecha habitación. Mas gozo
vivir en ella, mercantil o pobre,
antigua y nueva siempre, abolidora
de tradición y rica
en cántaros dorados con extractos de peces
y estrelladas monedas. Aquí amé, amo y nunca
quiero dejar de amar: todo me dice
lo que fui y lo que soy. En esta tierra
lo que seré me llama.

Esa transmisión de esencia en ambos sentidos, auténtica *transubstanciación,* esa unión, inseparable ya, que se produce entre el Poeta y su ciudad (»*Es como si yo fuera»,* nos dice) sólo es posible desde el amor y la palabra. (1) Precisamente ese vivir la ciudad en verbo puede transformarla en la ciudad ideal, Civitas *Dei,* quizá, frente a la ciudad cotidiana a veces tan hostil. Y es que Alfonso Canales, a la pregunta de cuál sería su ciudad preferida, contesta: «*Por supuesto, si no pudiera vivir en Málaga, Florencia*». Por razo-

nes de trabajo el poeta acudía a diario a un inmueble situado frente a la Iglesia del Sagrario, la Catedral y el lateral del Palacio del Obispo. Es difícil que exista una más bella descripción de tan cercana estampa que la que el autor nos hace en el prosema CLXXVI del libro *El año sabático:*

> *«Cada mañana voy a mi Florencia. Subo, ahogo tras ahogo, al campanario y se repite la lección del limpio ciprés, junto a la torre acumulada siglo tras siglo. Abro (no solo porque el aire me restituya) las vencidas hojas del mirador, respiro la ocre fachada del palacio, lleno mis pulmones de bayas negras; igual que quien remira un torso, observo con pasión los apilados sillares. No ha podido la carcoma del logreo con esta urbanidad. Me tapo los oídos tarados de ignominia y me supongo lejos de toda mancha».*

En el caso de Vicente Aleixandre la perspectiva es otra. El poeta tiende su mirada hacía el horizonte y al fondo, mar, ciudad, cielo y montaña son los elementos telúricos (ese carácter adquieren en el poema) que le sirven para componer una imagen de la ciudad celeste suspensa en lo etéreo, pero real y constante. Siempre a punto de caer en las aguas, mas nunca sumergida en el mar.

CIUDAD DEL PARAÍSO

Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.
Colgada del imponente monte, apenas detenida
en tu vertical caída a las ondas azules,
pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
intermedia en los aires, como si una mano dichos
te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de
hundirte para siempre en las olas amantes.

Pero tú duras, nunca desciendes, y el mar suspira
o brama por ti, ciudad de mis días alegres,
ciudad madre y blanquísima donde viví, y recuerdo,
angélica ciudad que, más alta que el mar, preside sus
espumas.

Calles apenas, leves, musicales. Jardines
donde flores tropicales elevan sus juveniles
[palmas gruesas.
Palmas de luz que sobre las cabezas, aladas,
Mecen el brillo de la brisa y suspenden
Por un instante labios celestiales que cruzan
con destino a las islas remotísimas, mágicas,
que allá en el azul índigo, libertadas, navegan.

Allí también viví, allí, ciudad graciosa,
[ciudad honda.
Allí, donde los jóvenes resbalan sobre la piedra
[amable,
y donde las rutilantes paredes besan siempre
a quienes siempre cruzan, hervidores, en brillos.

Allí fui conducido por una mano materna.
Acaso de una reja florida una guitarra triste
cantaba la súbita canción suspendida en el
[tiempo;
quieta la noche, más quieto el amante,
bajo la luna eterna que instantánea transcurre.

Un soplo de eternidad pudo destruirte,
ciudad prodigiosa, momento que en la mente
[de un Dios
emergiste.
Los hombres por un sueño vivieron, no vivieron,
Eternamente fúlgidos como un soplo divino.

Jardines, flores. Mar alentando como un brazo
[que anhela
a la ciudad entre monte y abismo,
blanca en los aires, con calidad de pájaro suspenso
que nunca arriba, ¡Oh, ciudad no en la tierra!

Por aquella mano materna fui llevado ligero
por tus calles ingrávidas. Pie desnudo en el día.
Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro.
Allí donde el cielo eras tú, ciudad que en él
[morabas.
Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas.

Reparemos en que en ambos poemas Málaga es invocada como *ciudad madre* y

también en ambos es contemplada como un lugar para vivir. Ninguno de los dos poetas quiere dejarla, apetecen vivir en ella porque la saben *antigua y nueva siempre,* el uno y *ciudad graciosa, ciudad honda,* el otro. Por ahí, desde el finísimo escalpelo de la palabra poética podemos indagar en la búsqueda de la esencia, del ser natural de una ciudad capaz, bajo una aparente liviandad, de penetrar en la más hondo, de ofrecer una profunda concepción de vida más allá de su apariencia amable y liviana.

Sigamos, un tanto más, sustentándonos en el arte para profundizar en el concepto de la imagen que tenemos y queremos de la ciudad y en como una visión individual puede devenir en colectiva y por qué. Quizá su fundamento pueda estar en que, como afirma el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, «*el arte es, ante todo, una experiencia de la verdad y el ser.* Llegando a hablarnos de que *el arte no es partícipe de un grado menor de realidad, sino todo lo contrario: en el arte el ser se incrementa*». Y es por esa capacidad de condensación, por esa capacidad de conectar con la verdad a través de la vía experiencial compleja que el arte es, por lo que la obra de arte nos conduce a una iluminación y conocimiento de las que las otras formas de abordar la realidad carecen.

Hasta ahora hemos intentado penetrar en la esencia y naturaleza de nuestra ciudad a través de la palabra poética de dos poetas, malagueño de nacimiento uno, Alfonso Canales, y malagueño por elección propia el otro, Vicente Aleixandre. Pero si hay un ejemplo de, conservando cada cual su independencia, llegar a una auténtica simbiosis entre ciudad y escritor, es en el caso de Jorge Luís Borges y Buenos Aires. Hasta tal punto la palabra del bardo ciego impregnó a la ciudad que, en buena parte, esta es ya inconcebible sin aquella.

Tiene el maestro argentino dos poemas, dos sonetos del mismo nombre y en ambos se evidencia cuanto venimos diciendo.

BUENOS AIRES

Antes, yo te buscaba en tus confines
Que lindan con la tarde y la llanura
Y en la verja que guarda una frescura
Antigua de cedrones y jazmines.
En la memoria de Palermo estabas,
En su mitología de un pasado
De baraja y puñal y en el dorado
Bronce las inútiles aldabas,
Con su mano y sortija. Te sentía
En los patios del sur y en la creciente
Sombra que desdibuja lentamente
Su larga recta, al declinar el día.
Ahora estás en mí. Eres mi vaga
Suerte, esas cosas que la muerte apaga.

BUENOS AIRES

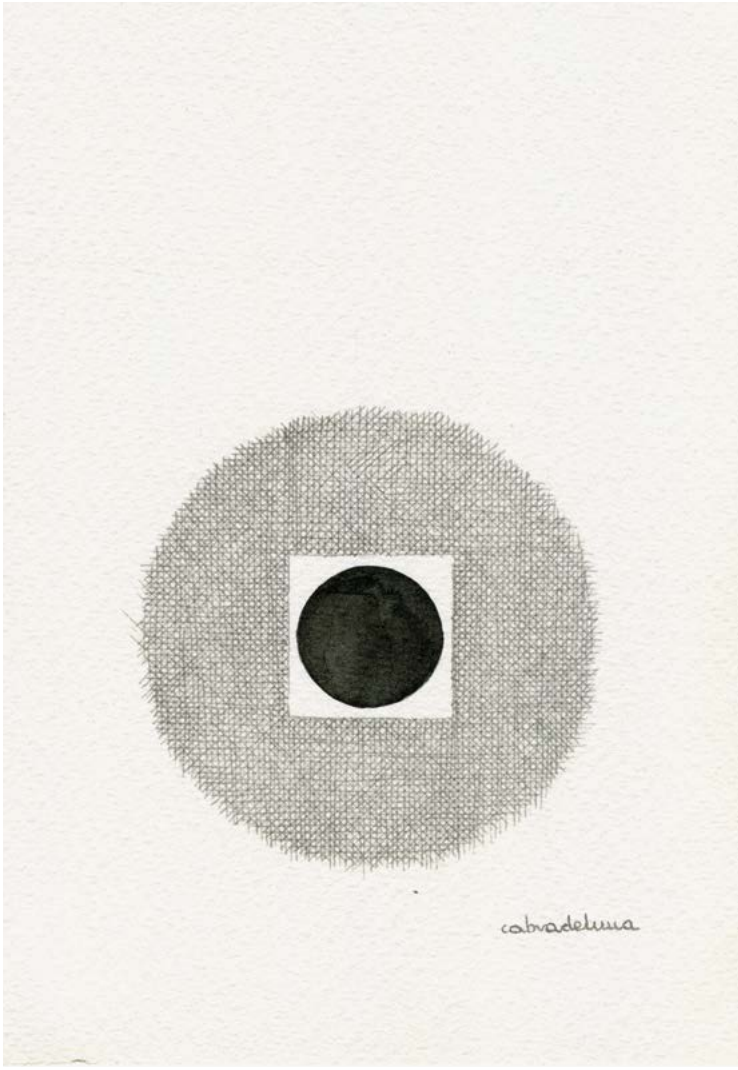
Y la ciudad, ahora, es como un plano
De mis humillaciones y fracasos;
Desde esa puerta he visto los ocasos
Y ante ese mármol he aguardado en vano.
Aquí el incierto ayer y el hoy distinto
Me han deparado los comunes casos
De toda suerte humana; aquí mis pasos
Urden su incalculable laberinto.
Aquí la tarde cenicienta espera
El fruto que le debe la mañana;
Aquí mi sombra en la no menos vana
Sombra final se perderá, ligera.
No nos une el amor sino el espanto;
Será por eso que la quiero tanto.

En estos versos apreciamos que el proceso que se da en el autor argentino es distinto al que vimos en Vicente Aleixandre, que eleva la ciudad a materia de iluminación, una cuestión celeste. Como también es diferente lo que ocurre en Alfonso Canales, En éste se produce la que, con libérrimo lenguaje, hemos llamado una suerte de transubstanciación entre él y la ciudad, mientras que en el bonaerense la relación con ella no

deja de estar configurada por la dualidad. Reparemos en que Borges, en el primer poema, nos dice. *Ahora estás en mí* (no nos dice que sea él, sino que está en él); de ahí que hablemos de la dualidad poeta / ciudad. Alfonso Canales comenzaba su poema diciéndonos: *Es como si yo fuera*. Se ha producido la transformación del uno en la otra.

Pero me importa destacar aquí el hecho de que el bonaerense, llegado un momento de tensión poética, verá a la ciudad, la sentirá, como *un plano de sus humillaciones y fracasos*. La ha transformado en una representación de su propio vivir. Es en este segundo soneto en el que Borges nos da algunas pistas muy interesantes para esta reflexión sobre la relación poeta / ciudad. Al principio la busca, desea hacerla suya, construye la imagen personal de ella al investigarla físicamente, delimitándola con sus paseos e incluso percibiéndola a través de sus olores y, al no ser suficiente ese acercamiento material y sensorial, conceptualiza su relación y emprende una marcha hacia atrás apoyado en la historia de la ciudad para buscarla en la memoria de lo que fue, la que aún se conserva en los barrios, en sus casas y en la propia mitología, llegando a profundizar hasta los más mínimos detalles en su búsqueda al hallarla incluso en el *dorado / bronce de las inútiles aldabas*. Ese ejercicio de ahondamiento en la imagen de la ciudad, realmente en su esencia analizada vía poética, le lleva a un proceso de aprehensión de la misma, que le hace sentirla dentro; no ya de una forma física, sino espiritual; la ciudad y el poeta confunden su suerte; sin nombrarlo, acaban teniendo un mismo destino.

Si trascendemos el sentido, que pudiera parecer estrictamente lírico, de este breve ensayo, pasando a considerarlo como una indagación por medio de la palabra poética en la esencia de las cosas, en este caso de la ciudad, veremos que también esa vía puede aportar mucho conocimiento para cualquier consideración sobre aquella. Y es que la perspectiva artística nos lleva a posiciones comunes con otras disciplinas. Todas convergen hacia la integración entre el hombre y la ciudad, hacia un actual interactivo entre ellos



JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA / *SIN TÍTULO*

y, siendo ésta obra del hombre. —quizá su obra más compleja—, acabe transformándose en naturaleza (entendiendo por tal el medio en el que el hombre se vive, siendo parte integrante de él).

Por lo dicho, entiendo que de ningún modo es gratuito que haya titulado a este texto como:

CIUDAD POESÍA CONOCIMIENTO

Esas tres palabras son la clave de lectura de lo escrito. He huido, por tanto, de un análisis estrictamente literario de la cuestión y he pretendido hacer una reflexión que pueda llevarnos a conocer esa diferente pero real naturaleza que es la ciudad a través de la palabra poética, la que es capaz de penetrar hondas capas del saber por muy diferentes caminos de los usuales. •

ECOS DEL *ARS MORIENDI* EN EL BARROCO: *EL ESPEJO DE LA MUERTE*

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

A la memoria de Alfonso Canales

Tengo que confesar que me siento afortunada por haber disfrutado de la amistad de Alfonso Canales, y el nexo de esa amistad, además de la relación a través de mi tío Enrique Mapelli, eran los libros. Me impresionó siempre la profunda sabiduría de Canales, su sensibilidad, su talante, su afán bibliófilo, su entusiasmo apoyando proyectos, trabajos, intercambio de ideas. Yo no soy bibliófila y él lo era hasta extremos insospechados, pero sí usaba y, afortunadamente aún lo hago, los libros. Alfonso disfrutaba enseñando su biblioteca[1] los libros nuevos que compraba, perfectamente clasificados, cuidados y primorosamente encuadernados, e incluso me los prestaba, lo que algunas personas consideraron extraño dado el celo que sentía por sus libros. En una ocasión le pregunté por qué lo hacía y me dijo «porque me consta que los usas, los cuidas y me los devuelves pronto».

Una tarde de 1992 me llamó para mostrarme su última adquisición; estaba ansioso por enseñármela, compartir conmigo esa joya. Así que crucé la calle (vivíamos muy cerca) y me deslumbró el libro. Se trataba de *El Espejo de la Muerte*, una preparación para el último tránsito escrita por el presbítero Carlos Bundeto en castellano, que recurre a esquemas del *Ars Moriendi* medieval y de los libros de emblemas, en edición de Amberes de 1700[2]. Como el tema estaba en mi línea de investigación, se lo pedí prestado para fotocopiar los preciosos grabados pensando en un futuro trabajo; cuando al día siguiente fui a devolverlo me dijo Mª Luisa, su mujer: «Menos mal que vienes pronto, casi no ha dormido pensando que ese libro estaba fuera de casa». No había calibrado yo la categoría del libro, pero él no me lo quiso negar, aunque me consta que lo reencuadernó porque algo se había abierto al fotocopiar.

Alfonso Canales estaba al día en el mercado de libros antiguos y siempre revisaba los catálogos de las librerías anticuarias. Pronto salió a la venta una edición en francés firmada por Mr. de Chertablon del mismo libro, también editada en 1700 y en la misma imprenta de Gallet[3]. Como su precio era asequible propuso la compra a la Academia de San Telmo, se aceptó y fue uno de los últimos libros adquiridos para nuestra biblioteca antes de que la Junta de Andalucía comprase el edificio del Palacio de Buenavista, donde estaban el Museo de Bellas Artes y la Real Academia de San Telmo, que él presidió muchos años, para instalar el nuevo Museo Picasso Málaga.

En 2003, en el seno de la Academia Alfonso Canales y yo, presentamos un proyecto de publicación de una edición facsímil del libro de Bundeto, con un estudio introductorio para lo cual yo estaba recogiendo material. Solicitamos la ayuda del Ministerio para Inversiones en la Reales Academias e Instituciones adscritas al Programa 541A, resolución 5545 (B.O.E. 18-3-2003), pero no recibimos la subvención y el proyecto se dejó para una mejor ocasión, que no llegó.

Hace ya 10 años del fallecimiento de Canales, ese gran pensador y poeta que me ayudó mucho, pero yo no llegué a hacer el artículo que pensaba, aunque sí he utilizado mi conocimiento sobre el libro en algún trabajo. Por eso creo que le debo este artículo.

EL *ARS MORIENDI* Y SU PROYECCIÓN EN EL BARROCO

Fue la Edad Media, especialmente en su etapa final, un periodo de sufrimiento e inseguridad, de epidemias, guerras, con una continua presencia de la muerte, que se manifestaron en una tremenda crisis política, económica, religiosa y

social[4]. Dicen que cada crisis en la historia ha tenido un trasunto escrito que es lo que permanece y dura, que trasciende el tiempo, y es el caso del *Ars Moriendi*.

En el siglo XV se vivía un terrible miedo a la enfermedad y a la muerte, haciéndose cada vez más evidente que la religión era la única vía de salvación; las meditaciones para prevenir al hombre cristiano de lo inevitable del trance son temas de la piedad cristiana y, desde fines del Medievo, están sistematizadas en una literatura doctrinal, el *Ars Moriendi,* cuya novedad estriba en que se prestaba más atención que al Juicio Final y los destinos escatológicos, al momento de la muerte individual, de lo cual se hacía depender, en gran parte, la salvación. La batalla entre las fuerzas del bien y del mal que se desarrolla en torno al lecho del moribundo, y la sentencia de un juicio particular que dependía de aquella dialéctica, otorgaba a ese instante un profundo dramatismo[5].

El *Ars Moriendi* es la obra de un religioso que ha asistido a moribundos, los ha visto morir y ha volcado en el libro su experiencia, recogiendo las palabras y las actitudes de aquellos, y se acompaña por sencillos grabados que aseguran su éxito; es un monumento del arte y del pensamiento del siglo XV, y el primero pudo ser redactado por un clérigo francés, multiplicándose inmediatamente[6]. No son obras teológicamente profundas, ni lo pretenden; son manuales prácticos destinados a un público sencillo, sin distinción de niveles culturales, para sobrellevar de forma digna el momento de la muerte, y también puestos al servicio del clero para ayudar a los enfermos y agonizantes en el último trance.

El título genérico de *Ars Moriendi* se aplica a dos tipos de obras diferentes del siglo XV, cada una de las cuales tiene sus derivaciones. Hay una versión larga, transmitida generalmente en versiones manuscritas, cuyo título comúnmente es *Tractatus* o *Speculun artis bene moriendi*, que parece que fue escrita entre 1414-18 posiblemente por un monje dominico, y en ella se quiere potenciar una vida cristiana más devota. Tiene seis partes: 1: Introducción, 2: Cómo superar las cinco tentaciones con las que el diablo asalta a los agonizantes: Falta de fe, desesperación, impaciencia, vanagloria y avaricia, 3: Cuestionario, que si se contesta correctamente asegura la salvación del moribundo, 4: Conducta que éste debe seguir en la muerte, 5: Instrucciones a los acompañantes[7].

La versión reducida, la más divulgada, es una reelaboración de la segunda parte del *Tractatus* o *Speculum*..., precedida de una introducción que utiliza elementos de los capítulos primero, tercero, cuarto y quinto, y termina con la muerte del individuo. Su autor también es anónimo y, más preocupado por el énfasis dramático del acontecimiento, lo transforma en un diálogo entre el diablo, que trata de tentar al moribundo con palabras e imágenes, y el ángel que lo induce a resistir, a ser fuerte en sus creencias. La muerte, un acto esencialmente personal, no es simplemente el último trance de la vida sino el momento en el cual el enfermo deberá reaccionar a las tentaciones e inspiraciones que se le presentan en el lecho de muerte, y de esa reacción dependerá su destino. Esta versión corta, que es la que recibe el título de *Ars Moriendi,* se difundió, gracias a la imprenta, en ediciones xilográficas o tipográficas y se hizo muy popular porque se ilustraba con expresivos grabados y así podía llegar a las personas o clases sociales que no sabían leer. Las ilustraciones eran once: las cinco tentaciones del demonio, las correspondientes inspiraciones del ángel y la escena de la muerte. Estos libros de piedad gozaron de singular atención y de la popularidad que alcanzaron da buena cuenta el número de manuscritos conservados (234) así como las ediciones impresas en Europa hasta 1530, tanto xilográficas (21), como tipográficas (77)[8].

Esta literatura doctrinal que tuvo su auge entre 1450 y 1530, supone el inicio de un género que se transforma en el Renacimiento y alcanzaría una enorme difusión en la Edad Moderna. En la meditación sobre la muerte que habían promovido fundamentalmente las órdenes

mendicantes y después lo harían los jesuitas, en cuya pedagogía está presente la idea de la muerte desde fechas tempranas, se recurre a las reflexiones tradicionales de la piedad cristiana para prevenir al hombre cristiano que, como se ha indicado, están sistematizadas en el *Ars Moriendi;* así el Barroco prolonga la espiritualidad de la Baja Edad Media considerando el momento de la muerte en términos semejantes[9].

A finales del siglo XV aparecen otros tratados que reelaboran el texto y lo hacen evolucionar hacia una interpretación menos dramática del momento de la muerte; los autores humanistas posibilitan la opción de la salvación en el arrepentimiento del último instante después de una vida de pecado, aunque mayores garantías de salvación tendrá quien, además de morir bien, haya llevado una vida ejemplar. Así el arte de bien morir se integra en un proceso más amplio, el del arte de bien vivir, un cambio claro de actitud pedagógica porque lo que se intenta ahora es forjar espiritualmente al hombre para que lleve consigo al último trance todo el aparejo que ha ido adquiriendo en su vida[10]. En este sentido surgieron libros de indudable interés y gran repercusión, aunque han sido un tanto eclipsados por la obra de Erasmo de Rotterdam, *De praeparatio ad mortem* (1534) que tuvo muchas ediciones, y en 1535 ya se publicó una traducción en España, *Libro del aparejo que se deve hazer para bien morir* (Burgos, 1535). En su obra el sabio holandés otorgaba toda la atención a la actitud interior tendiendo a buscar una religiosidad más auténtica y culmina la corriente tendente a la desdramatización del momento de la muerte y a la cristianización de toda la vida. Dos años más tarde, surge en Toledo una obra fundamental, *Agonía del tránsito de la muerte*, que no fue escrita por un clérigo, quienes normalmente acaparaban estos géneros, sino por un intelectual toledano, Alonso de Venegas; no es una imitación de la obra de Erasmo, es más ambiciosa ya que sigue al alma en su tránsito hacia el más allá, y está impregnada de su espíritu, aunque se encuentra equidistante entre Erasmo y los *Ars Moriendi*, reinterpretando a la luz de un humanismo católico las actitudes deseables ante la muerte[11].

ARS MORIENDI. ESCENA FINAL. EL ALMA DEL ENFERMO ES ACOGIDA POR LOS ÁNGELES

En la vida y en el pensamiento de Erasmo la muerte tuvo una gran entidad y, además de sus escritos, sabemos que de un dios profano, «Término», hizo su emblema personal que conocemos a través de su sello y medallón, y también se encuentra en su sepultura en la catedral de Basilea; un emblema símbolo de la constancia y la determinación que le acarreó las críticas de sus contemporáneos, así como su lema «Terminus concedo nullis», en el que veían una expresión de vanidad. Pero él lo explica, «La muerte en realidad es un término que no cede a ningún otro»[12].

En los libros de emblemas, tan difundidos desde el s. XVI, el término se representó como linde o fin, tomando Alciato aquella empresa para un emblema con el mismo significado que le concedió Erasmo.

...«El término aqueste es de nuestra vida/
Que está prefixo el día que nos lleva/
Y del principio el fin da entonces prueba/»[13]

También nuestros emblemistas del Siglo de Oro, hicieron uso de esta iconografía. Sebastián de Covarrubias así lo señala en el emblema 82, II Centuria, de su libro *Emblemas morales*:

«Dizen ser, la memoria de la muerte, /
El verdadero espejo de la vida /
Si mirándose en él el hombre advierte,
Quan tassada la tiene, y quan medida:
Pero si el trance riguroso y fuerte,
De su postrimería, acaso olvida,
Y el alma, no le estampa en su memoria
Prendas muy ciertas pierde de su gloria»

Y explica que «la figura del emblema es un término formado de huesos de difuntos con un espejo en el pecho, y en el suelo las huellas de los que pasan de largo. La letra está tomada de la Canónica de Santiago. C.I Consideravit *se ipsum, et abyt*«[14].

El espejo, aquí citado, es un signo polivalente que encontramos frecuentemente en los libros de emblemas y empresas. Juan de Borja da al espejo, por su carácter objetivo y sincero, el significado de conocimiento de sí mismo[15], y Pérez Herrera en sus *Enigmas Filosóficas*, se refiere al espejo con un cuarteto en el que queda claro el cambio de apariencia sin cambiar su esencia, simbolizando el tiempo que todo lo cambia sin cambiar él mismo.

«Yo quito y doy confianza/
Suelo hermoso parecer/
Niño, viejo, feo, mujer/
Siempre me quedo en un ser».[16]

Hay asimismo obras pictóricas que, desde su colocación en un altar, enviaban mensajes de salvación, como la *Alegoría de los espejos de muerte y vida*, del Museo de Burgos. Realizada en torno a 1650 y, probablemente por un artista de la escuela madrileña, su contenido parece estar inspirado en un sermón escrito incitando al cristiano a una vida ejemplar. Está compartimentado en 25 registros o «espejos», cada uno con su correspondiente inscripción que funcionan como emblemas, presididos desde el centro por el rostro de Cristo, «Sol de Justicia», enmarcado en el espacio de una balanza. La inscripción principal se adapta al marco y nos dice: «De los espejos presentes/ mira en cual quieres mirarte/ porque te importa salvarte/ de este mundo peregrino/ que vas caminando al cielo/ te ofrezco no sin desvelo/ espejos a lo divino/ para alivio de tu vida/ que eres caminante al cielo/ te ofrezco en aqueste suelo/ espejos de muerte y vida/ el espejo de vivir tiene apariencia de mal/ repara que eres mortal/ y que presto as de morir»[17].

CENTVRIA. II. 182

EMBLEMA 82.

Dizen ser, la memoria de la muerte,
El verdadero espejo, de la vida,
Si mirandose en el, el hõbre, aduierte,
Quã tassada la tiene, y quã medida:
Pero si el trance riguroso y fuerte,
De su postrimeria, a caso oluida,
Y el alma, no le estãpa, en su memoria,
Prẽdas muy ciertas pierde de su gloria.

Aa 2 Al

SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS: *EMBLEMAS MORALES* (CENTURIA II, EMBLEMA 82)

ALEGORÍA DE LOS ESPEJOS DE MUERTE Y VIDA, (MUSEO DE BURGOS)

Y una fuerte presencia de la muerte, a través de muy diferentes símbolos, encontramos en el famoso tapiz *Speculum Humanae vitae*, inspirado en grabados italianos, que se ha relacionado con el libro *Espejo de la Muerte*, y es que pueden entroncar ambos con una fuente común[18].

Fue a partir de Trento cuando los libros de preparación para el último tránsito se divulgaron más ya que el discurso sobre la muerte fue utilizado por la Reforma Católica como arma ideológica. Pero en los tratados de espiritualidad de los siglos XVI y XVII no será tan primordial preparar a los moribundos para la muerte, sino que los vivos aprendiesen a meditar sobre la muerte, siendo un ejemplo excepcional los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio[19]. Y las tradicionales artes de morir se convierten en artes de bien vivir, pero vivir en continuo «memento mori» ya que toda la vida había de ser una preparación para la muerte; esto culmina en la obra del agustino Alonso de Orozco, *Victoria de la muerte* (Salamanca 1575) donde la presenta como inevitable, aunque el justo no debe temerla porque le llevará al cielo[20].

Por otro lado, tras el Concilio se establecieron profundos cambios también en el mundo de las imágenes y el interés por el tema de la muerte alcanzará sus más altas cotas; no obstante, la sensibilidad macabra reaparece en el Barroco de una forma más contenida pero igual de explícita.

André Chastel considera tres razones, fácilmente entrelazables, que provocan esa extraordinaria fecundidad de la presencia de la muerte en el Barroco, siendo la fundamental la retórica piadosa de la época contrarreformista, nuevas formas de espiritualidad y meditación piadosa, siendo ejemplo de esa ola de devoción que invadió el siglo XVII las manifestaciones de ascetismo macabro, tan espectaculares como las capillas de huesos o la pompa suntuosa de las exequias fúnebres[21]. También la propaganda religioso-didáctica de las órdenes religiosas, la manipulación de imágenes que lleva a cabo la Iglesia para hacerse popular y llegar a las masas. Y finalmente esa necesidad de imágenes llenas de realismo que coincide con una resurrección de la fantasía medieval, que no estaba tan lejana en el tiempo ni mucho menos olvidada[22].

También publicaron los carmelitas, y el Padre Jaime Montañés en *Espejo y arte muy breve y provechoso para ayudar a bien morir en el incierto día y hora de la muerte* (Valencia 1565), como su título indica, se dirige a los clérigos que han de ayudar al moribundo en tan terrible trance, proporcionándoles una serie de monólogos para confortar a los enfermos en el amor y bondad de Cristo, siendo la Pasión el modelo que llevará al sufriente a la conformidad. Porque en el siglo XVII la preparación para la muerte o el arte de bien morir, deja paso al arte de ayudar a bien morir, sutil diferencia que entraña la culminación de un proceso fundamental: el protagonismo del religioso junto al lecho del agónico[23].

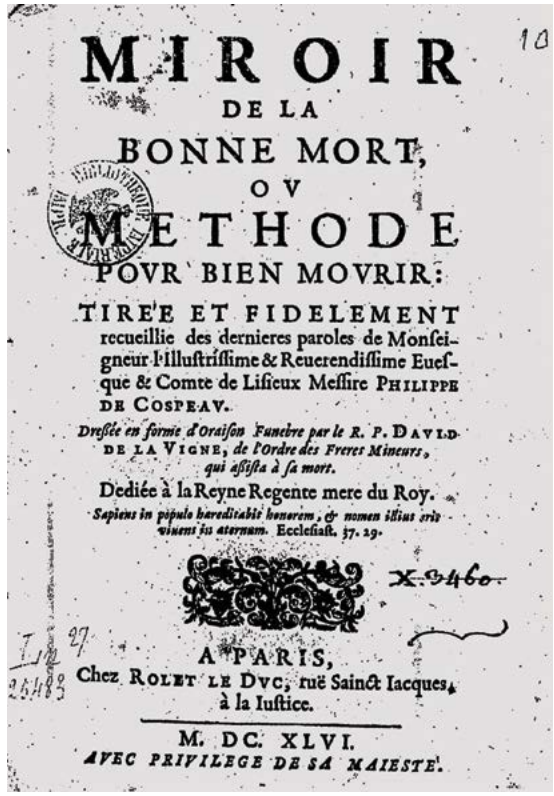
El título de *Espejo,* con que se encabezan muchos de estos libros, y que nos interesa especialmente respecto al libro que nos ocupa,

puede estar inspirado en el *Tractatus* o *Speculum artis bene moriendi*, pero ya se había utilizado mucho antes; en 1266 Robert de l'Omme escribió *Le miroir de Vie et de Mort,* una alegoría sobre las disputas de los vicios y las virtudes, donde se muestra una tímida representación del poder de la muerte, a la que sucedería el tema más complejo del triunfo de la Muerte, que desembocaría en el «Memento Mori», de inspiración cristiana, y que hacía de lo macabro su objeto principal[24].

Más tarde George Chastelain (1415-1474), conocido cronista del Duque de Borgoña, escribió *Le miroir de Mort*, un espléndido poema didáctico-moral, basado en gran parte en el *Ars Moriendi,* que es la síntesis de las diferentes expresiones de lo macabro propias de finales de la Edad Media[25].

A lo largo de los siglos XVI y XVII no cesó la demanda de ese género de libros, aunque se publicaran fuera de España, como el de Sebastián de Abendaño *Speculum spirituale de humanae vitae miseriis, de miris mortis effectibus et difuse de excellentiis Purgatorii* (Roma, 1624), que plantea la relación con las ánimas, y el Purgatorio como destino probable[26].

Otros estaban más cercanos; el poeta antequerano Pedro de Espinosa (1578-1650) que, tras un desengaño amoroso se consagró a la vida penitente y contemplativa retirándose a un eremitorio en la sierra de Antequera, como Pedro de Jesús, siguió escribiendo y, además de sus *Soledades*, en 1625 y en Sanlúcar de Barrameda, publicó *Espejo de Cristal* (compuesto en la etapa de retiro) dedicado a su amigo y protector el Duque de Medina Sidonia[27]. Aunque presentado como diálogo entre un mercader y un ermitaño, es un monólogo en el que éste indica que lleva en el yermo treinta años aprendiendo a morir, realizando una sentida meditación sobre la muerte para cada uno de los días de la semana, que responde a influencia de los *Ejercicios* ignacianos, y tuvo un enorme éxito y difusión que se prolongó hasta el siglo XIX, bien por su brevedad, por su sencillez, o lo asequible del texto


MIROIR
DE LA
BONNE MORT,
OV
METHODE
POVR BIEN MOVRIR:
TIRE'E ET FIDELEMENT
recueillie des dernieres paroles de Monſeigneur l'Illuſtriſſime & Reuerendiſſime Eueſque & Comte de Liſieux Meſſire PHILIPPE DE COSPEAV.
Dreſſée en forme d'Oraiſon Funebre par le R. P. DAVID DE LA VIGNE, de l'Ordre des Freres Mineurs, qui aſſiſta à ſa mort.
Dediée à la Reyne Regente mere du Roy.
Sapiens in populo hæreditabit honorem, & nomen illius ſtrit viuens in æternum. Eccleſiaſt. 37. 29.
A PARIS,
Chez ROLET LE DVC, ruë Sainct Iacques, à la Iuſtice.
M. DC. XLVI.
AVEC PRIVILEGE DE SA MAIESTE'.

DAVID DE LA VIGNE: *MIROIR DE LA BONNE MORTE*, 1646. FRONTISPICIO

que lo hacían adecuado para gentes que vivían alejados de la espiritualidad[28].

Sin embargo los libros del franciscano David de la Viña, publicados en Francia o en los Países Bajos, y que considero antecedentes de los que aquí se analizan, fueron menos conocidos en España, o menos citados, pese a que su autor era fraile de un monasterio de la diócesis de Burgos (¿Tal vez el Monasterio de la Viña?).

El padre de la Viña, viviendo en Francia, acompañó en su agonía a su obispo, Philippe de Cospeau, meditando ambos sobre la pasión y muerte de Jesucristo, recogiendo aquel posteriormente esas meditaciones en una publicación que debía servir a los sacerdotes para ayudar a los agonizantes a superar el trance de la muerte[29].

El libro, de 49 páginas, sin ilustraciones, con largas y profundas meditaciones, es una oración fúnebre, una reflexión personal sobre la cristiana vida del obispo que presenta como ejemplo de bien vivir y de bien morir, remitiendo al más excelso ejemplo de la Pasión y Muerte de Jesucristo y, con una intención didáctica, quiere ofrecerlo en su nombre y en su memoria

MIROIR
DE LA
BONNE MORT
TIRÉ DE LA PASSION, ET DE LA MORT
DE
NOTRE SAUVEUR
DANS LEQUEL LE MALADE QUI NE PEUT LIRE
VERRA REPRESENTÉ PAR IMAGES
TOUT CE QU'IL DOIT FAIRE DURANT LE COURS DE SA MALADIE
AFIN DE BIEN MOURIR
LE TOUT FONDÉ SUR CES PAROLES DE L'ANCIEN TESTAMENT,
Regarde & fais suivant l'Exemplair qui t'a esté montré sur la Montagne. Exod. 25.
ET SUR CELLES-CI DU NOUVEAU TESTAMENT;
Je vous ay donné l'Exemple, afin que comme j'ay faict, vous falliez pareillement. S. Jean. Chap. 13.
DEDIÉ AU MESME
JESUS CHRIST
NOSTRE SEIGNEUR
Que Sainct Jean dans son Apocalipse nomme,
LE PREMIER NÉ DES MORTS.
Par le Pere *David de la Vigne*
DE L'ORDRE DES FRERES MINEURS.
Avec Approbation, Licence, & Privilege.

DAVID DE LA VIGNE: *MIROIR DE LA BONNE MORTE*, 1673. FRONTISPICIO

a los sacerdotes y personas ilustradas. Está dedicado a la reina Regente, Ana de Austria, una reina de ascendencia española, viuda de Luis XIII de Francia, a quien indica que esas mismas palabras fueron pronunciadas por su esposo «Luis el Justo» al entregar su alma a Dios, expresándole el deseo de abandonar su condición de extranjero y formar parte de sus súbditos.

Este texto, evidentemente, no podía llegar a todos los fieles, por no saber leer la gran mayoría de ellos, por lo que se preparó, y publicó en 1673, otro libro profusamente ilustrado, adquiriendo el formato de un libro de emblemas, modalidad que desde la mediación del s. XVI tuvo una gran difusión, y en el cual la combinación de texto e imagen es fundamental, enfatizando ésta su potencialidad retórica permitiendo una más efectiva comunicación. El esquema estaba bien elegido ya que el emblema, en su delicado equilibrio entre palabra e imagen, saca de un particular un precepto universal, ofreciendo una lectura moralizante y ejemplarizante que pertenece a la sociedad entera, siempre que fuese capaz de interpretarlo; pero la sociedad de la época sabía descifrarlo porque estaba acostumbrada a este lenguaje, y además en este caso no había ninguna ambigüedad, siendo claro el mensaje.[30]

El título del libro es bien explicativo: MIROIR/ DE LA/ BONNE MORT/ tiré de la Passion et de la Mort/ de/ NOTRE SAVEUR/ dans lequel le malade qui ne peut lire/ verra representé par images/ tout ce qui doit faire durant le cours de sa malade/ AFIN DE BIEN MOURIR/ le tout fondé sur ces paroles de l'Ancien Testament/ *Regarde & fais suivant l'Exemplair qui t'a eté/ montré sur la Montagne,* Exod. 25./ ET SUR CELLES-CI DU NOUVEAU ;/ *Je vous ay donné l'Exemple, afin que comme j'ay/ faict, vous falliez pareillement.* S. Jean. Chap. 13./ DEDIÉ AU MESME/ JESUS CHRIST/ NOSTRE SEIGNEUR/ Que Saint Jean, dans son Apocalipse nomme,/ LE PREMIER NÉ DES MORTS/Par le Pere *David de la Vigne*/ de l'ordre des Fréres Mineurs/ *Avec Approbacion, Licence, & Privilege.*[31]

El libro responde a un esquema sencillo y eficaz, con un texto breve, de contenido moral y religioso, que se encuentra en la parte inferior, mediante citas evangélicas o de los Santos Padres y una breve reflexión más dirigida al enfermo que enlaza con aquella, derivándose la comprensión de la confluencia del texto con la imagen que ocupa casi la totalidad de la página. La encabeza el título del libro, bajo la imagen se encuentran los textos, y al final un mensaje conminatorio: *Mira y obra siguiendo este ejemplo*. Sin embargo los emblemas del Padre de la Vigne no son tan sencillos porque la imagen es doble, aunque muy comprensible: las citas de la parte inferior remiten a un pasaje de la Pasión de Jesucristo que la preside en un cuadro pequeño de la parte superior que llevan los ángeles, como presidieron también las meditaciones del obispo Cospeau, y que confortan al enfermo.

Así pues, este libro, objeto material, intelectual y religioso, tiene la intención de circunscribir cada uno de los textos a la escena de la

Pasión, e integrar el tiempo y el lugar de la escena principal mediante la breve aclaración que pone en relación los dos niveles de imágenes.

Además de la inspiración en los libros de emblemas, se mantiene el eco del *Ars Moriendi* medieval, pero lo que aquí encontramos no es la lucha de los ángeles y demonios por llevarse el alma del moribundo, aunque se recurre a ello en una pequeña parte, y tampoco es el bullicio de las Danzas de la Muerte, un género muy contaminado entre temas religiosos y aspectos profanos, que apareció algo más tarde en la cultura occidental[32], lo que aquí encontramos es un acto que se desarrolla en la intimidad de una habitación, con un enfermo en el final de su vida, que en algún momento se ve perturbada por la disputa de su alma entre las fuerzas del bien y del mal, al que acompaña un sacerdote y, tal vez, los familiares más íntimos.

El libro cuenta con tres páginas de texto que son la introducción, tabla de aprobaciones y tabla de imágenes; éstas son 39, estructuradas en tres partes que corresponden al comienzo de la enfermedad, su desarrollo y el fin de la misma, al rendir el alma al Padre Eterno, y cada una de estas tres partes se desarrolla en trece imágenes, magníficos grabados calcográfico que están firmados por Romeyn de Hooghe acompañados del breve texto de apenas tres líneas. Hay además tres imágenes alegóricas, que no siguen el esquema del emblema, con los textos en diferente situación y no se describen en el índice final.

El grabador Romeyn de Hooge nos presenta unas composiciones dotadas de un intenso realismo y eficacia visual, mediante la captación del detalle. Con sus dotes de observación nos muestra como escenografía la habitación del enfermo (son todas diferentes) con muy jugosos detalles del mobiliario, elementos de uso y adorno, objetos piadosos, la representación del moribundo en sus diversas y expresivas actitudes, demostrando sorpresa, dolor, angustia, arrepentimiento de sus faltas; los personajes que le acompañan, sus variadas indumentarias, el ángel de la guarda en todas las representaciones, el inquietante desafío entre las fuerzas del bien y del mal personificadas en los ángeles y demonios sólo en algunas de ellas, o la presencia de los frailes, notarios, médicos, familiares, incluso los animalillos domésticos pueblan la escena. Además con su fino buril el artista da entrada, junto a las observaciones realistas, a la alegoría mística, y así el relato, con algunos aspectos perturbadores, se percibe como una historia que parece conducir al desastre pero con la presencia del ángel, los confesores, los sacerdotes y, sobre todo, el aliento de la meditación religiosa contenida en la imagen superior, cambia de ritmo y, a la pesadumbre inicial, va sucediendo un tiempo en el que el impulso que lo arrastra todo se hace más armónico y luminoso.

DAVID DE LA VIGNE: *MIROIR DE LA BONNE MORTE*, 1673
ENTRAN EL FRAILE Y LOS MÉDICOS

En la introducción el Padre de la Vigne había expuesto las intenciones con las que realizó el libro: Como Nuestro Señor lo que ha hecho en su vida ha sido enseñar a los hombres a bien vivir, todo lo realizado durante su Pasión y Muerte ha sido para enseñarlos a bien morir, que Dios Padre propone como un espejo perfecto de la buena muerte. Y lo subraya: «La muerte

de Nuestro Salvador debe servir al cristiano de espejo para bien morir»[33].

La obra cuenta con la aprobación de Fray Ximénez Samaniego, provincial de la diócesis de Burgos, y en 1673 se concedió permiso para traducirlo a otras lenguas, con lo cual Peeters-Fontainans concluye que el *Miroir* del padre David de la Vigne sería primero publicado en castellano y hacia 1673 en francés[34], señalando que con posterioridad se hicieron diferentes ediciones tanto en francés, alemán o flamenco, en Amberes y Ámsterdam hasta 1704, con el esquema de imagen y lema, e insiste en que lo fundamental son las láminas firmadas por R.(omain) De H(ooghe). Cita asimismo una traducción holandesa, que ya comentó Pratz, *Spiegel om wel te steryen*..., publicada en Amsterdam en 1694[35] que sigue a la edición de 1673, aunque se indica que las láminas han sido copiadas por un grabador anónimo de los grabados de Romeyn de Hooghe, lo que se confirma al presentarse invertidas muchas de ellas[36]. Pero las imágenes de esta edición se presentan de modo diferente ya que el formato de libro de emblemas ha desaparecido, pasando la lámina a ser una ilustración de un texto que ocuparía la página contigua.

Desde el punto de vista formal el *Espejo* del padre de la Vigne nos muestra asimismo el tema del cuadro en el cuadro, y podemos recordar dos espléndidas alegorías de Valdés Leal, menos conocidas que los cuadros del Hospital de la

DAVID DE LA VIGNE: *SPIEGEL OM WEL TE STERVEN*. 1694 EL ENFERMO EMPEORA

VALDÉS LEAL. *ALEGORÍA DE LA SALVACIÓN*. (YORK, ART GALLERY)

Caridad de Sevilla. En la *Alegoría de la Vanidad* (Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut) un ángel levanta un pesado cortinaje para mostrarnos la escena del Juicio Final, a la izquierda un angelote hace pompas de jabón (símbolo de la fragilidad de la existencia) y delante vemos símbolos de la vanidad: cráneo coronado con laureles, reloj, jarrón con flores marchitas, una esfera armilar, una mitra, una corona, cetro, riquezas, naipes, instrumentos, libros y un cirio apagado. En la *Alegoría de la Salvación* (York Art Gallery), un hombre ante un libro reza el rosario, el ángel señala los símbolos de caducidad y de virtud y al fondo un cuadro representa el Calvario[37].

LOS LIBROS DE CARLOS BUNDETO Y MR. DE CHERTABLON

La pedagogía sobre la muerte penetra en el siglo XVIII y, aunque no tiene la difusión de la etapa anterior, se publicaron muchos libros tanto de emblemas como de auxilios ante la muerte e instrucción a los sacerdotes, abundando reediciones de los anteriores. Y dentro de esta temática en España tuvo varias ediciones el libro de Baltasar Bosch de Centellas: *Práctica de visitar a*

los enfermos y ayudar a bien morir..., publicado en Madrid, en 1713 con grabados de Fray Matías de Yrala.[38]

En 1700 publicó la imprenta de Gallet en Amberes los libros de Carlos Bundeto y Mr. de Chertablon, ya citados, que siguen la línea abierta por el padre de la Vigne, un seguimiento muy puntual ya que vienen a ser una versión ampliada del mismo: se mantiene la estructura de las tres partes utilizándose los lemas y la misma retórica visual, aunque no se sigue el esquema del libro de emblemas para presentar las imágenes, sino que, liberadas de los pequeños textos, se presentan como ilustración de una meditación más larga. Con esta ampliación la intención es doble, dirigiéndose nuevamente a un público culto, así como al pueblo, especialmente a través de las expresivas imágenes que acompañan a las meditaciones, imágenes a las que aluden los propios autores señalándolas como «empresas»[39].

Al reseñar la edición del *Espejo de la Muerte* de Amsterdam de 1694, ya citada, Pratz contabiliza 42 estampas de Romeyn de Hooghe y ya hemos visto que en esta edición la estampa se presenta independiente sin los pequeños textos, por lo que el texto principal ocuparía la página que le acompaña, y como los autores del siglo XVIII atribuyen su fuente al libro de un franciscano, una persona que ha «aplicado sus sentidos a darnos por mayor una explicación más exacta y especificada en sus circunstancias»[40], parecen indicar que ese texto amplio ya existía, y podría estar en la edición de 1694. Así que esta edición, o más bien el texto francés del padre de la Vigne para la misma, sería la que se utilizó en 1700 en la imprenta de Gallet, y el papel que desempeñaron Bundeto y Chertablon quedaría limitado al de traductores o editores de este trabajo, como también indica Pratz, siendo autor el padre de la Vigne[41].

Pero hay diferencias entre estos dos libros de 1700, ambos en cuarto, cuyos autores son clérigos y licenciados en Teología. Bundeto es más fiel al título, conservando la metáfora de *Espejo de la Muerte*, mientras que Chertablon opta por *La manière de se preparer a la Mort*, título con el que también se designan muchos de estos tratados. Éste prescinde de la dedicación, dedicándolo Bundeto a la Condesa de Monterrey, Dª Inés de Zúñiga y Fonseca, para que le ayude a «cumplir todas las obligaciones de la vida Christiana»[42]. En la Advertencia inicial, ambos confiesan su fuente, «un religioso de la orden de San Francisco», y a él asignan el mérito de haber profundizado para ofrecer una lectura más exacta, clara y juiciosa sobre todas las imágenes. El discurso gira sobre el modo en que el hombre debe prepararse para este tránsito y se proponen ejemplificar actitudes ante la muerte. La protagonista de los emblemas es la Muerte, aunque no aparece en ellos de manera explícita, si bien es cierto que en las tres láminas alegóricas está presente de un modo aterrador. Por eso estos libros introducen un amplio prefacio de 17 páginas (que podía estar en la edición de la que se sirvieron), con muchas anotaciones, citas y oraciones, explicando la causa de nuestra muerte, el temor que tenemos a ese momento, las razones y los remedios para que éste desaparezca y eso justificaría la presencia de las tres láminas que dan paso a cada una de las partes (la primera se utiliza como portada) y que han sido muy bien analizadas por Monterroso, poniéndolas en relación con estampas de Philippe Galle, Doyen y el mismo Romeyn de Hooghe[43].

También hay diferencias en el texto. Pienso que la primera redacción se hizo en francés porque el libro de Bundeto abunda en galicismos y hay párrafos mal traducidos, además en la explicación de las distintas escenas a veces se acorta en función de la composición, porque la letra de éste tiene un cuerpo mayor. Asimismo en Chertablon hay una breve oración para prepararse para la muerte y máximas sobre ésta, firmadas por M.N.N. que no están en el libro de Bundeto.

Por otro lado difieren los dos textos entre sí en la paginación ya que Chertablon mantiene la misma numeración para el texto y la imagen

CARLOS BUNDETO. *ESPEJO DE LA MUERTE*. «STATUTUM EST OMNIBUS SEM EL MORI»

correspondiente (un total de 63 páginas), y el libro de Bundeto se numera todo seguido (una página se repite y faltan dos, llegando a 110 páginas) aunque para la numeración incluida en las láminas ambos presentan la de la edición de 1673. En cuanto a las imágenes resulta más completo el libro de Chertablon que mantiene las 39 iniciales más las tres alegóricas, indicando Brunet que son de Romeyn de Hooghe y que habían aparecido en una pequeña edición de 24 folios en Bélgica sin lugar de impresión ni fecha, aunque si cita la aprobación, en 1673, y el título, que es el *Miroir* del padre de la Vigne, señalando también que es traducción de un libro español del mismo título[44].

Aunque los grabados de los libros de Bundeto y Chertablon no están firmados son de una gran calidad y se repiten las escenas de Romeyn de Hooghe; las planchas primeras se habrían gastado y él mismo pudo haberlas adaptado, ya que después de pasar buena parte de su vida en Francia, volvió a Holanda, donde murió en 1708, o se encargaron a grabadores de absoluta solvencia. Al compararlas con las originales del libro del padre de la Vigne de 1673, hay muchas invertidas de izquierda a derecha, lo que indica que hubo una copia de las planchas, presentando diferencias especialmente en los detalles de los rostros. En cualquier caso aunque no fueran originales de Hooghe, técnicamente son obras de un alto nivel artístico[45].

La lámina que abre el libro es estremecedora. Representa a la Muerte, esqueleto armado con guadaña, para indicar que no perdona a nadie, y con un reloj de arena, golpeando la puerta de un panteón donde está escrito *Statutum est hominibus semel mori* (Hebr. IX, 27). Está pisando los triunfos y riquezas mundanas, que se encuentran sobre un sarcófago con la representación de un entierro en su frontis, y al lado un escudo con símbolos de la muerte (la tijera que corta el hilo de la vida, pompas de jabón, las plumas). A la izquierda gusanos y serpientes para recordarnos que pronto poseerán el cuerpo y al fondo la representación del paraíso y del infierno «para decir que la muerte es la puerta que conduce al uno o al otro, según que ha bien o mal vivido»[46]. La descripción y la meditación, que es amplia, se acompañan de citas de Horacio, Virgilio, Séneca, Propercio, el libro de Daniel y otros.

Se indica a continuación que se presentan los pequeños cuadros de la Pasión de Jesús con reflexiones cristianas, de lo que se extraerá la consideración moral. La primera parte comienza con la entrada en Jerusalem, hasta la institución de la Eucaristía, acompañadas por citas del Evangelio. Las escenas principales, siempre con la presencia del Ángel de la Guarda junto al enfermo, muestran el inicio de la enfermedad, su desarrollo, la presencia de la familia, los servidores, los sacerdotes, y también frailes franciscanos[47] acompañando, rezando, además el enfermo confiesa y recibe la Comunión; también están presentes los médicos y los notarios, porque el enfermo hace testamento y reparte sus bienes adecuadamente. El testamento era un trámite importante desde la Edad Media, y ya aparecía en el *Ars Moriendi*, es un acto preparatorio para la muerte que hay que hacer en la plenitud de las facultades vitales. Era necesario ordenar el alma[48].

IZQUIREDA: MR. DE CHERTABLON, *LA MANIÈRE DE SE BIEN PREPARER A LA MORT* «MORS ULTIMA LÍNEA RERUM»
DERECHA: MR. DE CHERTABLON, *LA MANIÈRE DE SE BIEN PREPARER A LA MORT*. EL ENFERMO REPARTE BIENES A LOS POBRES

Abre la segunda parte otra escena que representa a la Muerte saliendo de un sepulcro y quiere arrastrar al hombre al mismo, presidido por un término y la inscripción *Mors ultima línea rerum*, y el Tiempo, que lleva guadaña y reloj de arena, vuela en dirección contraria para indicar que el tiempo de ese hombre ha pasado; pero también su Ángel de la Guarda lo conduce hacia un templo que bajo la inscripción *Speculum bonae mortis* muestra la virtudes de la Fe, la Esperanza y la Caridad, «espejo donde se deve antes aprender la manera de morir bien, que la necesidad de la muerte»[49].

En los cuadros pequeños, esta parte comienza con la subida de Jesús al Monte de los Olivos y llega hasta el Calvario. En las escenas mayores se indica que lo mismo que Cristo se prepara para la muerte, el enfermo debe prepararse, así el confesor y los religiosos le exhortan a recibir la Extremaunción, el ángel le presenta el ejemplo de Jesús orando, indicándole que sea fuerte para resistir los ataques del demonio que, una vez han salido los sacerdotes, hará su horrible aparición y le tienta en contra de la fe, la esperanza y la caridad (en esta última ocasión el demonio abandona su imagen maligna para presentarle las buenas acciones que ha cometido e inspirarle orgullo atacando así a su caridad)[50]; pero el Ángel lucha y ayuda al enfermo en las tentaciones que le asaltan. El confesor le recuerda que la muerte se aproxima y mientras el médico sangra al ya moribundo, el Ángel señala al pequeño cuadro donde se plasma la Coronación de espinas, y cuando se representa la subida al Calvario el confesor trae una cruz que besa el moribundo.

En la lámina que inicia la tercera parte el grabador dirige nuestra mirada hacia el Padre Eterno que, coronado por las siete lámparas del Apocalipsis, señala el pequeño cuadro con Cristo crucificado que sostienen los ángeles, apoyado en una cartela con inscripción del libro del Éxodo «Mira y haze según el ejemplo que en el monte te fue mostrado», y también Jesús se dirige a ellos «Yo os di el ejemplo para que pensando en lo que os hize, hagáis vosotros lo mismo»[51], mientras que los ángeles expulsan a los demonios. En el registro inferior hay un cortejo fúnebre que avanza hacia una sólida figura femenina personificación de las tres virtudes: la esperanza con el ancla, la fe con el crucifijo y la caridad con la llama del amor sobre su cabeza, y abrazando a los niños.

IZQUIERDA: MR. DE CHERTABLON, *LA MANIÈRE DE SE BIEN PREPARER A LA MORT*. EL DEMONIO ATACA MIENTRAS LOS DEMÁS DESCANSAN. DERECHA: MR. DE CHERTABLON, *LA MANIÈRE DE SE BIEN PREPARER A LA MORT* «CHRISTUS SEMEL PRO PECCATIS NOSTRIS MORTUUS EST»

En las pequeñas escenas de la Pasión se nos muestra el recorrido del Calvario y las escenas mayores se corresponden con ellas: Cristo conforta a las santas mujeres de Jerusalem y el enfermo se despide de su familia afligida que llora, a Cristo le dan a beber vino con hiel y el enfermo rechaza la amarga medicina, los soldados se reparten las vestiduras de Jesús y el enfermo reparte sus bienes entre los pobres, ante los malvados gritos con que los judíos insultan a Jesús, el enfermo arrepentido besa el crucifijo, Jesús pide el perdón para los que le ofenden y el enfermo, sintiéndose también pecador, bendice a Cristo, el enfermo arde de fiebre y su Ángel lo consuela recordándole que Dios abandonó a su hijo por nosotros; en el pequeño cuadro el buen ladrón pide a Jesús que se acuerde de él cuando llegue a su reino y de esas mismas palabras debe servirse el moribundo, éste siente sed y el ángel le recuerda la que sentía Jesús y le ofrecieron vinagre, invitándole a sufrir con paciencia; en otra, aunque la cita se refiere al letrero que pusieron sobre la cruz, INRI, lo que el confesor ahora presenta al enfermo es el anagrama de Jesús, IHS, indicándole que el nombre de Jesús un moribundo debe tenerlo siempre en su corazón y en su boca; en la otra lámina superior está la Virgen María al pie de la cruz y el confesor le presenta su anagrama para renovar en su corazón la devoción a la madre de Dios, y en la final Jesús exhala su último suspiro y el moribundo con el cirio en la mano, «señal de su fe», acompañado por su Ángel, y el confesor que le acerca el crucifijo para ejercitarlo en la esperanza y la caridad, para que podamos morir como Cristo, pronuncia sus mismas palabras «Padre mío en tus manos encomiendo mi espíritu»[52].

ACERCA DE ROMEYN DE HOOGHE

Romeyn de Hooghe o Hooch (1645-1708), pintor, grabador al aguafuerte, escultor, ornamentista y grabador de medallas, nació en Amsterdam, y desarrolló una enorme producción. Recibió su primera formación en su ciudad natal y en Haarlem, tal vez con su tío el pintor Peter de Hooch, pasando en 1668 a París invitado por van der Meulen donde estudió con Callot, y puede considerarse su seguidor. Fue uno de los grandes ilustradores de todos los tiempos, siendo su obra la última apoteosis del gran barroco, antes de su disolución[53].

IZQUIERDA: MR. DE CHERTABLON, *LA MANIÈRE DE SE BIEN PREPARER A LA MORT*. EL ENFERMO SE DESPIDE DE SU FAMILIA. DERECHA: MR. DE CHERTABLON, *LA MANIÈRE DE SE BIEN PREPARER A LA MORT*. EL ENFERMO ENTREGA SU ALMA A DIOS

Alcanzó un gran prestigio no solo como artista sino también como humanista y cortesano. En 1675 recibió, entre otros honores, distinción nobiliaria por parte de Juan III de Polonia y en 1689 Guillermo II lo nombró Comisario de Impuestos en el condado de Lingen, desempeñando asimismo las funciones de Comisario de Justicia en la ciudad de Haarlem y regente de iglesias[54].

También se volcó en la ilustración de libros, desde 1667, recibiendo importantes encargos. Sus ilustraciones son imaginativas, llenas de movimiento y énfasis, con acumulación de detalles y fuertes contrastes de blanco y negro. Su realismo puede sorprendernos, especialmente en las imágenes que recogen los horrores de la guerra entre flamencos y holandeses contra Luis XIV, que muestran la influencia de Callot; el odio que sentía por este rey lo manifestó, además de atacar su imagen pública desde entonces, grabando esas espantosas crueldades cometidas por los soldados franceses. Por el contrario, alabó a su enemigo, Guillermo de Orange, tanto que parecía servirle como un oficial de relaciones públicas. Pero además de esas obras realizó magníficos retratos, y su gran capacidad de observación y una sensibilidad más templada la puso también al servicio de la alegoría mística ilustrando, entre otros, el libro del padre David de la Vigne, *Miroir de la bonne morte* (1673); Hooghe realizó 39 aguafuertes magníficos que dan sustento iconográfico al texto, a los que hay que sumar las imágenes que abren cada una de las tres partes[55].

DIFUSIÓN DEL LIBRO DE CARLOS BUNDETO

Sobre la difusión que el libro de Bundeto tuvo en España Santiago Sebastián indica que de la expresiva imagen de la Muerte de la portada se hicieron hojas sueltas volanderas, con toscos y expresivos grabados y textos en verso, popularizando esa visión espiritual de la Muerte indicando este autor que también se hizo una nueva edición del libro en 1711[56]. Y en 1718 se publicó *Espejo christiano del último instante entre la vida y la muerte*, del jesuita Miguel Díaz, facilitando una adecuada preparación para la muerte que, dado que la memoria de la muerte está en el centro de la pedagogía de la Compañía de Jesús, se lleva a sus últimas consecuencias. Así el lector devoto de las artes de morir podía poner en práctica lo

PINTURA DEVOCIONAL. SANTA MARÍA DE ANTEQUERA. EL ENFERMO CONFORTADO POR EL ÁNGEL, LOS SACERDOTES Y EL MÉDICO

aprendido y utilizarlas como una guía para su último tránsito[57].

Al estudiar a Romeyn de Hooghe, Otto Benesch se refiere al *Miroir* del padre de la Vigne describiendo algunas de las imágenes, que también han dado pie a otras inspiraciones. John Moffit ve una muy directa en Goya, inicialmente en *San Francisco exorcizando a un endemoniado* (1788, Catedral de Valencia), donde por primera vez aparecen demonios, que fueron un elemento distintivo importante en el repertorio iconográfico de este pintor, mostrando el conocimiento que tenía de los *Ars Moriendi* medievales y tal vez del libro del padre de la Vigne. Esa influencia parece plasmarse sobre todo en uno de sus últimos autorretratos, el que pintó en 1820 como agradecimiento a su médico, el Dr. Arrieta que lo salvó en una penosa enfermedad (Institut of Arts of Minneapolis); a pesar de su aire de exvoto es muy moderno, no sólo en las pinceladas sino en el tono surrealista que le imprimen los difusos demonios que se vislumbran al fondo, y la figura del doctor amparando al enfermo y asumiendo el papel del ángel, con clara inspiración en su composición en los dormitorios del enfermo del libro de la Vigne. Este aspecto ha llamado la atención por el sentido religioso que desprende la escena, que es contemporánea de dos de sus últimas y entrañables obras, *La agonía de Cristo en el huerto de los Olivos* y *La última comunión de San José de Calasanz*[58]. También podría haber sido el libro de Bundeto el inspirador de aquella temática, dado que podía estar más al alcance del pintor.

Asimismo, estas escenas influyeron en cuadros devocionales de carácter popular o votivo, así como en grabados. En la sacristía de la iglesia de Santa María de Antequera se encuentra un óleo, de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX, que responde a esta temática: El enfermo en su lecho es confortado por el ángel mientras se acercan los sacerdotes y el médico, asomando al fondo los rostros de los acompañantes y la muerte.

Y se insiste en la labor del sacerdote, como la más importante, en diferentes publicaciones que llegan al siglo XIX, como el librito publicado por Roca y Cornet, presentando sus grabados escenas que recuerdan el ejemplo de los libros del padre de la Vigne o de Bundeto que, aún en su sencillez, no prescinden del pequeño cuadro de la escena evangélica colgado en la habitación del enfermo[59].

Realmente la muerte y el conocimiento de la caducidad de la vida han estado presentes siempre en el sentimiento religioso y filosófico, no sólo como tema de meditación sino también como motivo de inspiración para la literatura y el arte.

CODA

Cuando se publicó el libro de Alfonso Canales *Poemas Mayores,* Manuel Alvar, en sus comentarios sobre el mismo, lo llamó poeta barroco, un poeta de íntimas realidades, que no sólo busca la perfección, sino que también trata de dar a la poesía la dignidad de las artes plásticas, considerando asimismo que no había nadie más severo en su porte ni menos dado a las virutas de fuego. Como tal poeta barroco, Canales ha dialogado muchas veces con la muerte, y he

querido recoger aquí los versos iniciales de «Sic Transit», la última de sus *Tres oraciones fúnebres* (1983)[60].

> «La muerte se contagia como un llanto
> solemne/
> que interpone una gasa entre el mundo y el
> miedo;/ o como una sardónica risa que lo
> perfora/
> todo, y que se complace en quebrar los
> cristales/
> O en corromper con grietas la piel de
> los violines. /
> Es preciso vencerla con su misma artimaña, /
> mirándola de frente con las cuencas vacías, /
> tocándola con dedos desprovistos de carne, /
> Nombrándola de cerca, sin temor a
> su nombre, /
> igual que quien vomita una espesa palabra/».

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 Alfonso Canales hizo donación de su magnífica biblioteca a la Universidad de Málaga. Es una biblioteca extraordinaria que consta de 27.000 volúmenes y cuenta con la calificación de Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía.

2 El/ Espejo/ de la/ Muerte, / En que se notan los medios de prepararse/ PARA MORIR, / Por consideraciones sobre la Cena, la Passion/ y la Muerte/ de/ JESU CHRISTO,/ Con muy Curiosas Empresas Emblemáticas/ *Explicadas por Don* CARLOS BUNDETO,/ *Clérigo y Licenciado en Theología*/ Vivere tota vita discendum est; & quod mage fortasse miraberis. Tota vita discendum/ est mori. *Seneca de brevit vitae.* Cap VII/ En Amberes/ En casa de Jorgio Gallet./ Director de la Emprenta./ MDCC./ *Con Aprobación.*

3 La manière de se bien preparer/ à la mort/ par des considerations sur la Cêne, la Passion & la Mort/ de Jesus-Crist,/ Avec de très belles estampes emblématiques// *Expliquées par Mr.* de CHERTABLON,/ *Prête & Licentié en Theologie*/ Vivere tota vita discendum est: & quod 'mage fortasse miraberis, tota vita discendum/ est mori. *Seneca de brevit. vitae*. Cap VII/ A ANVERS/ Chez GEORGE GALLET MDCC 7/*Avec aprobation.*

4 HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media,* Madrid, Alianza editorial, 1981, p. 48.

5 MARTÍNEZ GIL, Fernando: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias,* Madrid, Siglo XX Editores, 1993, p. 32.

CANTARELLAS**,** Catalina: «La versión española del Ars Moriendi», en *Traza y Baza* nº 2, 1973, p. 97.

6 MÀLE, Emile: *L'art religieux de la fin du Moyen Age, en France (Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration).* París, Librairie Armand Colin, 1969, p. 381.

7 TENENTI, Alberto: *La vie et la mort à travers de l'art de XVème.* París, Serge fleury, 1983, p. 57.

-El Arte de Bien Morir y *Breve Confesionario*. (Edición facsímil) Edición y estudio de GAGO JOVER, Francisco, Barcelona, ed. Medio Maravedí, 1999, pp. 27-29. La edición facsímil se ha realizado sobre un incunable de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, edición impresa por Pablo Hurus en Zaragoza, entre 1479 y 1484, y es una fiel traducción de la versión latina. (signatura 32-V-19). p. 36.

8 GAGO JOVER, Francisco: *Op. cit.*, pp. 30-32 y ss.

9 SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas.* Madrid, Alianza editorial, 1981, pp. 12-122.

10 MOREL D'ARLEUX, Antonia: «Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica», en GARCIA MARTIN, E. (ed.): *Estado Actual de los Estudios sobre el Siglo de Oro.* Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Salamanca 1993, vol. II, p. 725.

11 MARTINEZ GIL, Fernando: *Op.cit*, pp. 50-55.

12 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: *Tratado de Iconografía*, Madrid, ed. Istmo, 1990, pp. FRANSEN, Bart: «Erasmo, Término y la Muerte. Letras e imágenes en el diálogo», en AA. VV.: *Erasmo en España. La recepción del humanismo en el renacimiento español.* Salamanca, Sociedad Estatal para la acción cultural exterior, 2002, pp. 316-320.

13 ALCIATO, Andrea. *Emblemas*, (edición facsímil) Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 249.

14 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Emblemas Morales*, Madrid 1610 (edición facsímil de la F. U. E., Madrid 1978, (centuria II, emblema 82).

15 BORJA, Juan de: *Empresas Morales,* Madrid, 1581, (edición facsímil de la F. U. E., 1981, (parte 2, emblema 72, p. 350).

16 GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, ed. Aguilar, 1968, p. 267.

17 VALDIVIESO, Enrique: *Vanidades y Desengaños en la pintura española del Siglo de Oro.* Madrid, Fundación de Apoyo a la historia del arte hispánico, 2002, pp. 54-64.

18 LÓPEZ REDONDO, Amparo: «En torno al tapiz intitulado *Speculum Humanae vitae* que fue de Dª Emilia Pardo Bazán», en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, nº 11, 1998, pp. 155-176.

19 ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte,* Madrid, ed. Taurus, 1984, p. 252.

20 MARTINEZ GIL, Fernando: *Op. cit*., p. 43.

21 Uno de los ámbitos necrológicos más tétricos de España es la cripta de los Condes de Buenavista en el Convento de Mínimos de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga (CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria de Málaga,* «Cuadernos de la Fundación Universitaria», Madrid, 1986, pp. 8 y ss.

22 CHASTEL, André: «Le baroque et la Mort», en *Retorica e Barocco*, Atti di III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia, 1954, pp. 35-36.

23 MARTÍNEZ GIL, Fernando: *Op. cit,* pp. 58-59

24 TENENTI, Alberto: *Op. cit.,* p. 14.

25 CHASTELAIN, George: *Le miroir de Mort*, edición crítica por Tania Van Hemelryck. Louvain-la-Neuve, 1995, pp. 11-14.

26 MARTINEZ GIL, Fernando: *Op. cit., p. 68.*

27 RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Obras de Pedro de ESPINOSA*, coleccionadas y anotadas por _____, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909, Espejo *de cristal,* pp. 147-164.

28 Hay edición comentada reciente de DOMÍNGUEZ GARCÍA, Tania: *Espejo de cristal,* col. Autores recuperados, Universidad de Málaga, 2008, p.27.

29 *Miroir de la bonne Mort. Ou Méthode pour bien mourir, tirée et fidèlement recueillie des dernieres paroles de Monseigneur. L'ilustrissime et révérendissime évêque et comte de Lisieux, messire PHILIPPE DE COSPEAU, dressé en forme d'oraison funèbre, par le R. P. David de la Vigne*, *de l'ordre des Fréres Mineurs, qui assita à sa mort.* Dediée a la Reyne Regente Mère du Roy. À Paris, Chez Rolet le Duc, MDCXLVI. Avec le privilege de S.M.

30 GÁLLEGO, Julián: *Op. cit*., p. 21.

FLOR, Fernando R. de la: *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 41 y ss.

31 Estos datos corresponden a una edición de 1673 de la Biblioteca Alberto I de Bruselas. A través de Internet he manejado otra edición de la Biblioteca de la Universidad de Amsterdam, en la que se indica que es también de 1673, y hay algunas diferencias entre ambas en la composición de los textos.

32 HOLBEIN, Hans: *La Danza de la Muerte,* seguido de un texto de John Ruskin y del Códice del Escorial. (Edición trilingüe de Juan Barja y Juan Calatrava), Madrid, Abada editores, 2008, pp. 8-10.

33 VIGNE, David de la: *Miroir de la bonne Mort. Op. cit*.

34 PEETERS-FONTAINAS, Jean: *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays Bas Meridionaux* (mise au point avec la colaboration de Anne-Marie Frédéric, attaché a la Biblioteque Royal de Belgique) Nieeukoop/ Pays Bas B. de Graf 1965, pp. 87-88.

35 Esta edición fue recogida por PRATZ, Mario: *Studies in Seventeenth-century imaginery* (reprint of the edition published in 1964), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1965, p. 398.

36 LANDWEHR, John: *Romeyn de Hooghe (1645-1708), as book illustrator*, Amsterdam, Vangendt & CO, pp. 27 y 84. También Harthan al citar la trayectoria de Romeyn de Hooghe, reproduce una imagen de la edición de 1694. HARTHAN, John: *The history of the illustrated book. The western tradition*. Thames and Hudson, 1972, p. 118.

37 GÁLLEGO, Julián: *Op. cit*., pp. 247-248. VALDIVIESO, Enrique: *Op. cit.,* pp. 104-107.

38 BOSCH DE CENTELLAS Y CARDONA, Baltasar: *Práctica de visitar a los enfermos y de ayudar a bien morir...* Madrid, 1713.

39 Tanto GÁLLEGO (*op. cit.* pp. 19 y ss.), como ESTEBAN LORENTE (*op. cit,* pp. 311 y ss.) señalan las dificultades terminológicas en el s. xvi ante las manifestaciones artísticas de la cultura simbólica.

40 BUNDETO, Carlos: *Op. cit.,* p. 3.

41 PRATZ, Mario: *Op. cit.,* p. 398 (Agradezco las indicaciones del profesor John Moffit).

42 BUNDETO, Carlos: *Op. cit.,* p. 2.

43 MONTERROSO, Juan M.: «El espejo de la muerte y el arte de buen morir. Análisis iconográfico a partir de la edición comentada por Carlos Bundeto en 1700», en *LIÑO* nº 15, Oviedo 2009, pp. 58-71.

44 BRUNET, Jacques-Charles: *Manuel du Libraire et de l'amateur de livres*, Rossenkilde et Bagger ed., Copenhague, 1966, vol. I, p. 1834. Buscando la edición española del padre de la Viña, anterior a 1673, que no he encontrado, contacté con el librero de Barcelona Diego Gómez Flores, quien me indicó que la había vendido en su librería, pero por razones de privacidad no pude contar con más datos.

45 Comparando el *Miroir* del padre de la Vigne con *La manière* de Chertablon las láminas invertidas son: 1,2,4 ,6,7, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 21, 26, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39 (la 34 se repite y no figura la 35). Agradezco al grabador Francisco Aguilar, director del taller de grabado «Gravura» de Málaga, sus informaciones de tipo técnico.

46 BUNDETO, Carlos: *Op. cit.,* p. 27.

47 Aparte de que el autor fuera franciscano, S. Francisco en el Barroco está asociado a la muerte, y desde la segunda mitad del XVI era costumbre llevar frailes a la cabecera de los enfermos graves. (MARTINEZ GIL, Fernando*: Op. cit.,* pp. 84 y 360).

48 MITRE, Emilio: *Morir en la Edad Media. Los hechos y los sentimientos*, Madrid, ed. Cátedra, 2019, pp. 127 y ss. MARTINEZ GIL, Fernando: *Op. cit*., pp. 511 y ss.

49 BUNDETO, Carlos: *Op. cit.,* p. 56.

50 Es esta parte, con la presencia de los demonios, la que más se vincula al *Ars Moriendi*.

51 BUNDETO, Carlos: *Op. cit.,* p. 84.

52 CHERTABLON, Mr. de: *Op. cit*, p. 63. BUNDETO, Carlos: *Op. cit.,* p. 110.

53 BENESCH, Otto: *Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier. As shown in book illustration, Walter* and Company, New York, con The Department of Printing and Graphics Arts de Harvard College Library, 1969, pp. 48-49.

54 MORENO GARRIDO, Antonio y CALVO CASTELLÓN, Antonio: «La historia de la creación y caída del hombre en una estampa de los *Hierogliphica* de Westerhovius, grabada por Romein de Hooghe», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. II nº 4, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 55.

55 LANDWEHR, John: *Op. cit,* pp. 11-12. HARTHAN, John: *Op. cit.,* pp. 117-118.

56 SEBASTIÁN, Santiago: *Op. cit.,* p. 122.

57 MARTÍNEZ GIL, Fernando: *Op. cit,* p. 35.

58 MOFFIT, John: «Goya y los demonios», en *Goya* nº 163, 1981, pp. 13-23.

59 *Preparación para la muerte, o Consideraciones sobre las verdades eternas, útiles a los fieles para meditar y a los sacerdotes para el púlpito.* Obra escrita en italiano por S. Alfonso María de Ligorio; y traducida al castellano por D. Joaquín Roca y Cornet (octava edición), Barcelona 1881.

60 CANALES, Alfonso: *Poemas mayores (1956-1983).* Ensayo introductorio de María Pilar Palomo. Málaga, Colección «Ciudad del Paraíso», nº 5, 1994, pp. 389-3. (ALVAR, Manuel: «Alfonso Canales, poeta barroco» y «¿Dios es el tiempo?», en libros, ABC.)

ALFONSO CANALES O LA CULTURA, CON UN POEMA INÉDITO

JOSÉ INFANTE

No recuerdo con precisión cuándo conocí a Alfonso Canales, pero sí tuve, desde muy joven, constancia de su personalidad y de su poesía, ya que aparecía con frecuencia en la prensa malagueña en los años de mi adolescencia. Pero creo que el conocimiento físico se produjo en el verano de 1970. En aquel mes de julio yo volví a Málaga, tras mi primera estancia madrileña, que había comenzado en el sesenta y seis, y después de abandonar mi efímera dedicación al teatro.

Yo había escrito una presentación para la muestra Últimas obras del pintor Pepe Bornoy, que exponía con el artista argentino Mario Alberto Escriña, en la Galería de Arte de la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera, que dirigía Alfonso Canales. Tal vez le conocí en la inauguración de la exposición, el día 1 de julio o en algunos de los episodios que se sucedieron después. Porque sucedió que cierto periodista de la prensa ultra de entonces escribió una dura reseña de la exposición basándose en el texto que yo había escrito para el catálogo, en presentación de la obra de Bornoy. «Bornoy sucesivamente» se llamaba el famoso texto, que había escandalizado al periodista, que en su crónica incluso acusaba a los pintores y a mí mismo de tener «una insana obsesión por el sexo», cuando en realidad la obra que se presentaba era enteramente pintura geométrica y el dichoso texto de un inocente vanguardismo un tanto surrealista. Leído hoy día solo nos produciría una ligera sonrisa. Pero el escándalo estaba servido y mucho más teniendo en cuenta que Alfonso Canales, director de la Galería, y como tal responsable de la edición del catálogo, era a su vez Asesor Jurídico del Obispado. Lo cierto es que alguien interpuso una acusación en los juzgados por escándalo público y atentado a las buenas costumbres, por lo que Alfonso hubo de hacer uso de su sabiduría jurídica para que el incoado expediente fuera sobreseído. Como así fue. Pero el tema tuvo su polémica en la prensa de aquel mes de julio de 1970, hace más de cincuenta años. No recuerdo si fue a costa de este asunto por lo que conocí finalmente a Alfonso. O tal vez fue en el patio del entonces Museo Provincial de Bellas Artes, en el Palacio de Buenavista, una de aquellas tardes-noches veraniegas en que se celebraban, con gran éxito, algunos recitales o conciertos que organizaban los Cursos para Extranjeros o el Curso Superior de Filología Hispánica que cabía creado el profesor don Manuel Alvar.

Y allí mismo, en aquel patio, en agosto de aquel mismo año de 1970, Alfonso Canales y Manolo Alcántara oficiaron de introductores del Primer Encuentro de Poetas Jóvenes Malagueños, organizado por el animoso Ramón Ramos, en nombre del recién nacido Ateneo de Málaga, y que se celebró bajo la presidencia del escultor Miguel Ortiz Berrocal, a la sazón de paso por nuestra ciudad. Siete poetas hicimos nuestra presentación aquella noche, de la que hay alguna fotografía y una pormenorizada crónica escrita por el mayor de los poetas participantes y publicada al día siguiente en el diario *Sur*, Piero Tedde de Lorca, fallecido hace un año y que fue Correspondiente de nuestra Academia en Madrid, economista, profesor de Historia Económica de la Universidad San Pablo CEU y académico de la Real de la Historia. Tenía entonces Piero 26 años, los demás, Fernando Merlo, José Baena, Miguel Ángel Molinero, Francisco Javier Carillo Montesinos y yo mismo íbamos desde los 17 de Fernando a los 26 de Carrillo, solo unos meses más joven que Piero.

Poco después se celebraría en la antigua Casa de Cultura de la calle Alcazabilla, un célebre y controvertido recital de poetas, durante la titulada «La semana de la flor», organizado por Coca-Cola, y en el que participamos, Alfonso Canales, Pablo García Baena, Fernando Merlo, José Ruiz Sánchez, Ja-

DICIEMBRE 1971, RESTAURANTE ANTONIO MARTÍN. ALFONSO CANALES, MARÍA PEPA ESTRADA, MODESTO LAZA Y ENRIQUE MAPELLI EN LA CENA-HOMENAJE A JOSÉ INFANTE, EN EL CENTRO DE LA FOTOGRAFÍA, CON MOTIVO DEL PREMIO ADONÁIS Y EN LA QUE ALFONSO DIO LECTURA AL POEMA DEDICADO A INFANTE QUE SE INCLUYE EN EL TEXTO

vier Espinosa y el que esto escribe, y a los que los maldicientes acabaron llamándonos «poetas carbónicos», aludiendo maliciosamente a la empresa organizadora del mismo. Todo ello hizo que se establecieran entre Alfonso y yo unos lazos amistosos, que fueron creciendo con las visitas a su casa, junto a Fernando Merlo, en deliciosas veladas regadas generosamente por copas de wiski, en las que Alfonso hacía gala de su extraordinario sentido del humor y de su brillantez intelectual, aparte de mostrarnos los tesoros con los que iba enriqueciendo su magnífica biblioteca.

Así, entre 1970 y 1972, (año que yo abandono Málaga por segunda vez para ir de nuevo a vivir a Madrid) nuestra relación fue creciendo, no solo por compartir muchas amistades, don Bernabé Fernández-Canivell, Rafael Pérez Estrada, Ángel Caffarena, Pablo García Baena, Vicente Núñez, —con el que Alfonso charlaba de libros constantemente por teléfono, al tiempo que el propio Vicente enriquecía la biblioteca de su pueblo, Aguilar de la Frontera, de la que era encargado, disfrutando ambos de su amor a la bibliofilia—, también por el descubrimiento de afinidades selectivas que estaban en el meollo mismo de la gran cultura que Alfonso tenía y que con generosidad compartía con los jóvenes, a pesar de cierta fama de huraño que le precedía y que creo que, en cierto modo, cultivaba como una forma de autodefensa y de preservar su intimidad y su tiempo. Siempre recordaré su risa franca y abierta, su fuerte carcajada y su chispeante humor que le hizo ser un divertidísimo conferenciante.

Hay que decir que ya entonces Alfonso Canales había sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura por su libro *Aminadab*, en 1965 y había propiciado la aparición de los novísimos premiando al año siguiente, en 1966 como miembro del Jurado del Premio, el libro de Pere Gimferrer, *Arde el mar*, fundacional de la nueva generación poética española. Conocía ya algunos de sus libros, *Port-Royal*, (El Bardo, 1968) *Cuenta y razón* (Adonáis, 1962), *Cuestiones naturales* (Cuadernos de María Cristina, 1961) y *Aminadab* (Revista de Occidente, 1965), amén de algunas minoritarias publicaciones, en otros tantos Cuadernos de El Guadalhorce, *Tres casas*, *Al otro lado del muro*, *Vida de Antonio* o la traducción y versión de la *Silva sobre la Peña de los enamorados de Antequera* de Juan de Vilches, de 1961. Habría que añadir que en 1970 Alfonso Canales publicó dos libros fundamentales, *Reales sitios*, de nuevo en la mítica colección El Bardo (en el que ya figura el poema inspirado en el Cuarteto de Beethoven *Gran Fuga*) y la edición exenta de esa misma *Gran Fuga*, unos meses antes, en la colección Almoraduj, de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, de Ángel Caffarena.

La publicación de *Reales sitios* es ocasión para que yo publique, en octubre de 1970, en el diario *Sol de España*, donde enviaba algunas colaboraciones en aquellos meses primeros de mi dedicación al periodismo, un artículo titulado «Reales sitios de Alfonso Canales. Un poeta se sitúa en la confusión.»

En aquel artículo yo escribía: «Su vocación de clasicismo, patente en toda su obra, ha sabido, no obstante, lograr un equilibrio formal, en el que el uso de los nuevos modismos y formas poéticas, no hacen más que reforzar...» Y sobre las circunstancias espirituales que el poeta vivía en aquellos momentos, fruto de su poesía

profundamente existencial, y que se refleja sobre todo en la *Gran Fuga*, añadía: «El poeta se niega a la desesperación...y escribe. «Me estoy arrepintiendo/ de haber nacido», el poeta roza la desesperanza...y se pregunta «¿está Dios en esta playa, / donde vivir es ajustarse a un modo/ de saber?... El poeta se sabe en la confusión, equidistante igualmente de la aceptación plena y la negación rotunda.» Este libro, es sin duda, una de las cumbres literarias de Alfonso Canales, que llegaría a alcanzar momentos de gran hondura y dramatismo en su siguiente entrega, aparecida en 1972, *Réquiem andaluz*, (Visor, 1972), que fue Premio de la Crítica y sobre el que volvería yo a escribir, en esta ocasión en el diario *Sur*, en abril de 1973, el artículo «Gloria al Réquiem», en el que, entre otras cosas afirmaba: «Había en *Gran Fuga*... un antecedente claro de este *Réquiem andaluz* posterior. Teniendo la misma unidad sinfónica hay en el *Réquiem* una brillante síntesis de todos sus decires personales, de todas sus vivencias y de todas las voces apreciadas en su obra. Síntesis que el poeta logra haciendo hablar a dos voces que terminan por fundirse (más que confundirse) en una sola».

En efecto, en Canales hay muchas voces y sobre todo está el poeta trascendente, hondo, reflexivo, que se interroga acerca de los grandes enigmas y preguntas de la existencia, pero está también el poeta popular, a veces ligero y hasta con intención satírica, que se siente heredero de la gran tradición popular andaluza que se hunde en Góngora, en los Machado, en Lorca y que a veces utiliza los modos populares de la copla y de las estrofas tradicionales para escribir sentencias como la que dice. «Cuando te mueras, vas a /pasar un río. / Fíate del barquero. / Yo no me fío.» O esta otra, de profundo existencialismo: «Siéntate un día a esperar, / y verás que lo que esperas/ no termina de llegar».

Y viene esta incursión en la poesía más popular, y a veces hasta satírica de Alfonso Canales, a propósito del poema inédito del poeta al que voy a referirme. No tiene título y está escrito y fechado en diciembre de 1971, con ocasión de habérsele concedido a quien esto escribe (pronto hará cincuenta años) el Premio Adonáis de Poesía, el 7 de diciembre de aquel año, entonces el anhelo de todo poeta que empezaba y que había consagrado ya a grandes voces de la lírica española como Pepe Hierro, Paco Brines, Valente o Claudio Rodríguez. Con este motivo unos amigos me organizaron una cena-homenaje en Antonio Martin y esa fue la ocasión para que Alfonso escribiera el poema juguetón que aquí trascribo:

¿Quién es ese audaz mancebo
que, entre desplante y desplante,
ha escrito un libro importante,
igual que quien pone un huevo?
Infante.

Y sigue la quintilla:
¿Quién, el joven que parece
tan suave como un guante
y, con el papel delante,
se engarabita y se crece?
Infante.

¿Quién tiene voz de jilguero
y colmillo de elefante?
¿Quién no deja consonante
ni vocal en el tintero?
Infante.

¿Quién es este que resume
a su lema delirante
y es mucho menos infante
de lo que él mismo presume?
Infante.

¿Quién es esta panacea
de vis desmomificante,
que ha de servir de purgante,
aunque haya quien no lo crea?
Infante.

¿Acabará no teniendo
ni perrito que lo aguante,
ni canario que le cante?

¿O se acabará pudriendo?
Infante.

¿Se hará su voz menos nueva,
según la grey observante
quiere augurar? ¡Adelante!
¡Nadie con Roldán a prueba,
Infante.

Nada te importe un comino.
Nada en los años te espante.
El tiempo no es un gigante:
no es más que un molino,
Infante.

Con suma generosidad había acogido Alfonso Canales mi premio Adonáis, del que llegó a escribir el 15 de diciembre de 1971, un artículo en *Sol de España*, tan generosamente titulado «El poeta José Infante asciende a primera división». En él, tras desconfiar de los premios, como yo mismo había hecho públicamente con ocasión de este Adonáis, Alfonso afirmaba «No hay poesía sin vida interior, Pero tampoco la hay sin oficio. Y estoy tentado de afirmar que al autor de *Elegía y No* le han servido de mucho su uncimiento en el yuyo de escribir mercenario, su enrolamiento en la galera de la pseudoliteratura. Para otros ha sido el fin, para él, ha sido el principio.»

Durante muchos años, de los cuarenta que siguieron, en los que viví y trabajé en Madrid, siempre con un pie puesto en Málaga, la amistad entre Alfonso y yo continuó y mucho tiempo era una de las visitas obligadas siempre que venía a Málaga y mutuo fue el envío de libros cuando cada uno publicaba, las cartas, sus fijas felicitaciones navideñas y creciente fue mi admiración ante su monumental obra poética, fruto de una profunda cultura vivida y asimilada y de un conocimiento del lenguaje como pocos poetas han tenido y de la que me siento deudor y así lo he manifestado en muchas ocasiones, como cuando tuve el honor de ser recibido, bajo su Presidencia, como Académico Correspondiente en Madrid, en 2005 y en los homenajes que se le tributaron

AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, MAYO DE 2006, HOMENAJE A ALFONSO CANALES, ACOMPAÑADO DE PABLO GARCÍA BAENA, MARÍA VICTORIA ATENCIA, MANUEL ALCÁNTARA, FRANCISCO RUIZ NOGUERA Y JOSÉ INFANTE

en sus últimos años de vida y en algunos de los cuales tuve el honor de participar, como el que se le ofreció en mayo de 2006, en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga y que también fue ocasión para la presentación de la antología *Ocasión de vida*, publicada por Vandalia y con edición de Francisco Ruiz Noguera y en el que mi contribución, recogida en un libro editado por esta Real Academia al año siguiente en 2007, en edición de Pepe Bornoy y Francisco Ruiz Noguera, fue la conferencia «Alfonso Canales, la obra poética de un andaluz distinto».

También tuve el honor de presentar, ya siendo Numerario, el Homenaje que esta Academia le ofreció el 16 de diciembre de 2016, en el Museo Revello de Toro, con la lectura de sus poemas a cargo de poetas malagueños de distintas generaciones y algunos académicos, o como en que el mismo año 2020 y con ocasión del décimo aniversario de su muerte se celebró ante su imagen, recreada por nuestro numerario Jaime Pimentel, en la plaza que lleva su nombre y en el Centro Pompidou.

Y acabo recordando unas palabras de Alfonso Canales sobre el poder terapéutico de la poesía, escribía Alfonso «la poesía sirve, todo lo más, para preservarnos —en lo que cabe— de la locura», y en otro lugar afirmaba «la poesía es un fármaco que no debería despacharse sin receta..., hasta para cantar lo feliz suele el poeta buscar la complicidad del dolor». Esa ha sido una de sus grandes lecciones de las que yo siempre aprendí a través de su obra, pero también a través de la amistad y la admiración. •

MI PRIMER CANALES: *PORT-ROYAL*

FRANCISCO RUIZ NOGUERA

El azar quiso que, aún estudiante de bachillerato, mi encuentro primero con la poesía de Alfonso Canales fuese a través de uno de los que él llamaría más adelante *Poemas mayores* (volumen quinto de la Colección Ciudad del Paraíso, 1994, introducción de la profesora María del Pilar Palomo), que reúne nueve de sus libros: *Aminadab*, *Port-Royal*, *Gran fuga*, *Réquiem andaluz*, *El canto de la tierra*, *El puerto*, *Glosa*, *Momento musical*, *Tres oraciones fúnebres*. Mi encuentro, como digo, se dio, por casualidad y, probablemente, en uno de los libros más complejos: *Port-Royal*.

He recordado en otra ocasión aquel momento y cómo vino primero el acercamiento a la obra del poeta y luego el conocimiento del hombre, porque, con Alfonso Canales, me pasó lo mismo que sucede con el acercamiento que el lector va teniendo de los personajes de Galdós: primero vino el conocimiento de su voz (la palabra), después, el de su persona. A finales de los años sesenta, como tantos adolescentes malagueños de entonces, yo era alumno de doña Elena Villamana, catedrática de Lengua y Literatura. Un día, en el instituto Nuestra Señora de la Victoria (Martiricos), a un muy reducido grupo, doña Elena decidió hablarle de los últimos nombres de la literatura española y fue entonces cuando supimos que uno de los más destacados poetas españoles del momento era malagueño y vivía en Málaga. Naturalmente, picado como estaba ya entonces por esa abeja insistente de la poesía, me lancé de inmediato en busca de *Aminadab*, ese libro sobre el demonio —doña Elena sabía suministrar la dosis justa de morbo para despertar curiosidades juveniles— que hacía unos años había obtenido el Premio Nacional de Poesía. No encontré *Aminadab* aquella tarde, pero sí estaba en la Ibérica —la librería que, en tiempos, había sido del novelista y académico Salvador González Anaya— *Port-Royal*, que acababa de salir aquel mismo año 1968 en la colección El bardo.

¿Comprendí yo entonces aquel libro en toda la compleja intensidad que tiene? Seguramente no; para empezar, recuerdo que el propio título fue el primer enigma que me llevó a las enciclopedias; pero yo creo que marcan, sin duda, las lectura juveniles y a mí, con independencia de posibles precarias comprensiones, me fascinó aquel libro de poemas marcados por las horas: un libro ordenado con precisión de cronómetro no solo en los subtítulos de cada composición —«El encuentro (4 de la tarde)», «El claro (6 de la tarde)», «La vuelta (8 de la tarde)»— sino también en la solidez medida del conjunto.

Aquel mismo curso, buscando en dos de las escasas librerías de la Málaga de entonces —la Denis, de calle Santa Lucía, y de nuevo la Ibérica, de calle Nueva (la librería Prometeo llegaría muy poco después)— puede encontrar dos de sus libros anteriores: *Cuestiones naturales* (Málaga, El Guadalhorce, 1961) y *Cuenta y razón* (Madrid, Colección Adonais, 1962).

Conecté más, entonces, con la dicción cercana de los sonetos de *Cuestiones naturales*, como aquel en que «El poeta se lamenta de la fugacidad del querer humano»:

> «¿Adónde va el amor, por más que duela
> el corazón a cada estrecho paso;
> con qué peso se hunde, en qué fracaso
> el beso se anonada y se cancela?»

Y, de *Cuenta y razón*, me llegaron más las imágenes brillantes de un poema como «Un tapón de cerveza», en el que incluso un material de desecho (un tapón encontrado en una playa) lograba de pronto, por la magia de la palabra, convertirse en poesía, alcanzar el halo de lo poético:

> «En esta hora de la tarde,
> la luz sesgada, amarrados los vientos,
> [...]

he venido a coger un puñado de arena de la playa,
en la que predominan la pizarra,
el yodo y el esparto.
[...]
Cribado el sol, las nubes
en su carmín alientan.
Y he aquí que los cantos,
secos por la jornada,
muestran en su colegio
una moneda firme.
¡Un astro, un astro! Vedlo: el primero o el último.
Su rizado contorno resalta el parecido.
¡Un doblón de alegría para abonar la calma!
¿Quién acuñó su haz?
¿Qué ánfora de genios se ha abierto entre la espuma,
dejando este despojo?
Un tapón de cerveza abandonado
puede cambiar el curso de las horas:
no se asienta en cristal, al sol destaca,
y con su llamarada, puño de luz, golpea
las cansadas pupilas.
[...]
está ahí, refulgente
crin de fuego, en la tarde
expandida.
[...]
Aquí lo tengo. Es solo
un tapón de botella.
Una marca de fábrica
matiza los dorados esplendores.
Aquí está. Lanzo al aire
una apuesta sin premio.
Aprisiono en las palmas
el astro. ¡Sueño, alzo
la tapa de la dicha!
Y el dorso de la estrella
revela el corcho exánime».

A pesar del rastreo que llevé a cabo, no pude encontrar por entonces sus dos libros anteriores: *Sobre las horas* (Málaga, El Arroyo de los Ángeles, 1950) y *El Candado* (Málaga, Ediciones Caracola, 1956). Eso vendría más adelante. Lo casi inmediato fue que —no recuerdo ahora si al final de ese mismo curso o principios del siguiente— Alfonso Canales, en acto organizado por la propia doña Elena, visitó el instituto y ofreció una lectura de poemas en el salón de actos, a la que asistí con el bagaje de admiración del deslumbramiento de *Port-Royal* y la mayor cercanía de *Cuestiones naturales* y *Cuenta y razón*.

Como dije antes, entré en Canales a través de uno de sus libros más complejos, que estaba, en parte, en la estela de una de las características —el culturalismo— de su libro anterior, *Aminadab* (1965), que había sido premiado con el Nacional. Como escribí en otra ocasión, una de las singularidades de *Aminadab* está en su alta carga culturalista antes de que el culturalismo se fijara como nueva moda.

El culturalismo de Canales tiene la base sólida del abundantísimo caudal de sus lecturas. Con toda propiedad puede decirse que el entorno inmediato del poeta fue la espléndida biblioteca que poseía, que, como pude ver en diversas visitas, cuando, mucho después, preparé la antología *Ocasión de vida* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006), ocupaba toda su casa, y que, en la actualidad, forma parte del legado Alfonso Canales de la Universidad de Málaga.

No es, pues, el de Canales un culturalismo epidérmico o impostado sino expresión natural de un mundo asumido. He aquí sus consideraciones al respecto: «Soy de los que creen que un poeta no puede ni debe liberarse de sus lecturas, que constituyen vivencias tan incitantes como aquellas otras nacidas en el personal ejercicio del vivir. Todo estriba en que las lecturas hayan experimentado el metabolismo necesario, para incorporarse a la vida del poeta, llegando a formar parte de sus tejidos mentales. [...] Un poeta consciente es siempre, en mayor o menor grado, culturalista: y no podría cometer mayor falsedad que la de intentar disimularlo, pretendiendo que los lectores lo juzguen un creador que parte de la nada, un ser superior que de la manga extrae su propio mundo falto de genealogía» (*Hoy por hoy*.

Primera antología, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1974, pág. 17).

En gran medida, el mismo carácter de culturalismo religioso plenamente asumido y de búsqueda en la conflictiva relación con lo divino tiene *Port-Royal*, el libro con el que, por casualidad como digo, me encontré a finales de los sesenta, y que, como aclara el poeta en unas palabras iniciales, había empezado a gestarse unos quince años antes: «Este poema empezó a nacer en Port-Royal des Champs y en el mes de septiembre de 1952. Quizás fue concebido mucho antes, pero fue allí, en aquel valle de antiguas lágrimas, donde comenzó a fluir su venero y donde se me manifestó con palabras lo que hasta entonces había sido un vago anuncio» (advertencia inicial del autor en la edición de El bardo, 1968).

En el verano de 1952, a sus 29 años, Canales viaja a Francia para hacer un curso de lengua y literatura francesa en la Sorbona y, aparte de conocer los círculos existencialistas —incluido el conocimiento de Sartre en el Café de Flore del Boulevard Saint-Germain—, no podía dejar de visitar, en los alrededores de París, las ruinas de la antigua abadía cisterciense de Port-Royal des Champs que, en el XVII, había sido potente núcleo jansenista. Canales, educado en el colegio de las Esclavas Concepcionistas, primero, y luego en el colegio jesuita de San Estanislao de Kostka, conocía bien las antiguas y enconadas polémicas entre los jesuitas y el jansenismo. De este conocimiento, deja constancia en «El Maestro» texto de 1977 escrito para la presentación del libro *Antequera, norte de mi pluma*, de José Antonio Muñoz Rojas (el texto fue retomado más adelante, 1986, para otra presentación de Muñoz Rojas en el Centro Cultural de la Generación del 27, y, finalmente, publicado en el número homenaje que la revista *Galeote* (nº 8, 1991) le dedicó. En él, hacía referencia Canales a su visita a la finca de la Casería del Conde, donde el poeta antequerano residía habitualmente, y en una de cuyas habitaciones guardaba una colección de libros de la heterodoxia jansenista.

En el mencionado texto introductorio a *Port-Royal*, hablaba, por otra parte, Canales de una restringida y parcial edición anterior a la definitiva. No pude dar tampoco entonces (a finales de los sesenta) con aquella edición, de la que nada supe hasta que años después, en una de mis primeras visitas —aún muy joven— a casa de Rafael León y María Victoria Atencia, me enseñaron la maravilla de las cuidadosas publicaciones minoritarias que ellos hacían, entre ellas, la colección Cuadernos de poesía, donde, en 1956, publicaron el canto I de *Port-Royal*. Años más tardes, dos antes de su edición definitiva, hubo otro adelanto de los cantos II al V en los *Papeles de Son Armadans* (nº CCXXVIII, noviembre de 1966) que editaba Camilo José Cela.

El caso es que Alfonso Canales, en aquella visita a la antigua y severa abadía jansenista, tomó notas de impresiones, sensaciones, paisajes, «palabras [que] fueron recogidas ávidamente, a lo largo de dos días, sin que acertara a saber qué partido podía sacar de ellas». Así es que, dejando de lado la inmediatez, esperó con tranquilidad madurar la cosecha hasta que, a lo largo de unos quince años —con los ya mencionados adelantos—, dar a luz, en 1968, un libro fundamental en su trayectoria. Se diría que, en este libro-poema dividido en quince cantos, el autor se propone ajustar, mediante la escritura, cuentas pendientes desde el pasado de su infancia. María del Pilar Palomo, en su introducción a *Poemas mayores* (pág. 60), considera que «para lograr esa forma de recuperación, Canales emprenderá desde el primer libro, su caminar hacia el pasado, en un remontarse hacia esa "niñez gloriosa", que adquirirá la máxima altura poética y simbólica en *Port-Royal*, en donde mientras "amanece", el poeta sube "por la escala del tiempo", hasta encontrar la playa de la paz y de la inocencia, en donde el infantil castillo de arena se torna "castillo interior", "morada de paz"».

Lo vivencial y lo cultural-aprendido (y aprehendido) están en la base de este gran poema en el que las referencias horarias que acompañan a los títulos (cuarenta y una horas en total) mar-

PORTADAS DE LIBROS

can, a modo de estricto diario, la duración de esa visita, pero, en realidad, junto a eso, es la formación jesuítica de su adolescencia y sus lecturas de Sainte-Beuve sobre aquel conflicto religioso del XVII lo que están en la base de todo:

> «[...] Yo vine
> tan solo para dar una viñeta
> a mi recuerdo de Sainte-Beuve, tan solo
> por ver en dónde se cocieron tantas
> secretas y dulcísimas tormentas».
>
> (III. LA VUELTA. 8 DE LA TARDE)

La indagación en aquellas «secretas y dulcísimas tormentas» es, en realidad, la indagación en su propia lucha interior, en el sentimiento religioso, algo que estaba ya en libros anteriores (en *Aminadab* y en algunos poemas de *El Candado*), pero, de forma más rotunda, el conflicto planteado en *Port-Royal* es el de la búsqueda (de ahí las continuas interrogaciones) de un camino para el enfrentamiento entre una religiosidad severamente entendida (jansenismo) y la tendencia a la sensualidad: lo que Canales —en referencia al poema «Pan» en su libro anterior, *Aminadab*— ha llamado «mi catolicismo meridional»:

> «[...] Amigo, huye
> de tu cansancio: el tiempo nos convida
> al vino y a la piel: Dios está alegre,
> y azota con su vara los ojos y las piedras».
>
> (V. LA ESPINA. 12 DE LA NOCHE)

Es el conflicto entre la «tristeza» derivada de esas severidades y la alegría de lo vital:

> «Lo que quiero es este mundo
> este de ahora, hecho
> para sentarse en las terrazas: vivo

el corazón; la mano,
el labio, vivos».

(XIII. EL CAFÉ. 6 DE LA TARDE)

Un vitalismo que se identifica con el Sur y con topónimos concretos malagueños:

«¿En dónde hallar un pájaro que vuele
directamente al Sur, a la bahía
caliente, a los arroyos
de la miel, de los ángeles?»

(V. LA ESPINA.12 DE LA NOCHE)

El contraste entre los primeros y los últimos versos del libro es muy elocuente no solo en relación con la naturaleza de esta lucha, sino también en relación con el sentido en que la lucha se resuelve:

¿Es así, Señor, es así tu tristeza?
¿Es así tu descontento de los hombres?
En este lugar, ahora tan verde, ahora tan
solo turbado
por el vano ladrido de un perro,
se te esperó, se te creyó; cansados
de verte en todas partes, se cerraron
muchos ojos».

(I. EL ENCUENTRO. 8 DE LA TARDE)

«He entrado en otro
jardín. Está prohibido
pisar sobre la manta del césped. Pero piso,
y Tú te ríes, y me ves altivo llegar hasta
este árbol
cuyos frutos, seguro, no se comen.
Mas yo los he mordido, y me tiendo, y aguardo,
y lo sé todo, y no me odias.
¿Es así, Señor tu alegría?»

(XV. EL JARDÍN. 9 DE LA MAÑANA)

En *Aminadab* y *Port-Royal* se consolidó el mundo poético de Alfonso Canales. En los libros que siguen, el poeta ha insistido con gran maestría en el desvelado de distintas parcelas de ese mundo personalísimo que nunca ha querido contagiarse de otras voces del momento que lo distrajeran de la suya. Sobre el valor positivo de la insistencia —referido aquí al lenguaje—, Canales ha sido muy explícito:

> «Solo a fuerza de dar golpes en el mismo clavo es posible profundizar, salvo que el clavo se tuerza.
>
> Para un poeta, se tuerce el clavo cuando los golpes se dan con el socorrido martillo de la palabrería inservible. El instrumento es tan capital como la materia sobre la que se trabaja. Y el instrumento del poeta es el lenguaje».
>
> (*HOY POR HOY. PRIMERA ANTOLOGÍA*, SEVILLA, SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD, 1974, PÁG. 16).

La «insistencia», no obstante, no ha anulado la exploración en nuevas líneas, siempre en coherencia de sus planteamientos, así, en 1970, dos años después de *Port-Royal*, aparecen tres nuevas entregas de Canales: *Gran fuga*, *Reales sitios* y *Navidades juntas* (ampliado en 2001). Vendrán luego *Réquiem andaluz* (1972, que fue Premio de la Crítica), Épica menor (1973), los poemas en prosa de *El año sabático* (1976), *El canto de la tierra* (1977), *El puerto* (1979, que fe Premio Ciudad de Melilla), *Glosa* y *Momento musical* (ambos de 1982), *Tres oraciones fúnebres* (1983), *Ocasiones y réplicas* (1986) y *Poemas de la teja* (que, con entregas parciales en 1998 y 2000, tuvo edición póstuma definitiva en 2012).

Después de aquel casual encuentro de finales de los sesenta, todos estos títulos sí los fui consiguiendo puntualmente según salían, y, más adelante, a partir de finales de los setenta, gozosamente recibidos por el amable envío del poeta, sin duda alguna, uno de los grandes de la poesía española de su generación, que recibió, hasta el fin de su vida, respeto y homenaje, especialmente en su ciudad. Actualmente, sin embargo, creo que no es valorado en el altísimo lugar que su obra merece.

LA POESÍA COMO VIRTUD HUMANA EN *LA MONJA DE MOGUER* DE ALFONSO CANALES

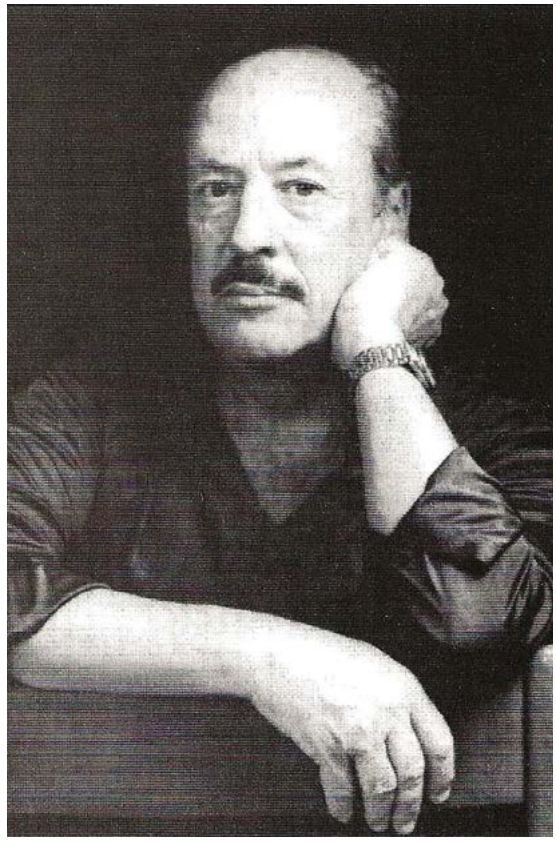
AURORA LUQUE

Los poemas que aluden a la iniciación en la poesía en una edad temprana -infancia o primera adolescencia- podrían constituir un género en sí mismos, un género iluminador que comprendería enfoques meta-poéticos, autobiográficos con sesgo experiencial e incluso metafísicos en torno a la temporalidad. Los ejemplos abundan en todas las épocas; cito solamente dos muy conocidos y pertinentes a la trayectoria de Alfonso Canales, el poeta que nos convoca: el arranque del famosísimo poema juanramoniano («Vino, primero, pura, / vestida de inocencia / y la amé como un niño») del libro *Eternidades* (1916), y el poema en prosa «El poeta y los mitos» de Luis Cernuda[1] , inserto en la edición definitiva de *Ocnos,* en el que se revela el carácter iniciático de la lectura de un libro de mitos como embrión mismo de la vocación poética. («Bien temprano en la vida, antes de que leyeses versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología [...] cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron»). Y es que incluso cabría señalar como subgénero el de los poemas que revelan la iniciación en la poesía a través de la lectura de un libro o de un autor concretos, como es el caso del texto de Cernuda y también el del poema de Alfonso Canales que vamos a comentar.

«La monja de Moguer» es un extenso poema de 81 versos perteneciente al libro *Ocasiones y réplicas*, de 1986, un libro que comparte, como señala Ruiz Noguera, características comunes con todos los publicados por Alfonso Canales en las décadas de los años setenta y ochenta: aprovechamiento del culturalismo (tanto en lo temático como en el uso de géneros de base cultural como el breve poema narrativo que remite al epilio helenístico); la declaración de una poesía erótica; el sentir temporal y la fuerza de la Naturaleza[2]. Los tres últimos rasgos se presentan con fuerza en el texto que hemos elegido.

El poema de Canales parte de la evocación de dos escenarios y de dos tiempos. Primero se bosqueja el ambiente escolar de un colegio jesuita de 1938 en el que la poesía llega a los alumnos escoltada por nociones de infracción, pecado, sospecha y peligro: «los padres jesuitas insistían en que el romanticismo era pecado». El autor señala sutilmente la desconfianza y desconocimiento de esa pedagogía religiosa en lo que refiere a la poesía reciente o contemporánea del estudiante, a la sazón quinceañero. A ese mundo

ALFONSO CANALES



colectivo, masculino y anerótico en el que la poesía no halla lugar se le contrapone otro, íntimo, erógeno y femenino, el hallado «en una vacación», cuando el joven conoce a una religiosa: Madre Inmaculada del Divino Corazón de Jesús. Canales la presenta literaturizada en el poema, con los atributos del más *pecaminoso* romanticismo zorrillesco: «una monja / a la que sólo le faltaba el sofá y un don Juan arrodillado a sus pies».

Esta religiosa regala un libro al joven («un pequeño libro / encuadernado en hule azul / que hablaba de las soledades de un hombre y un borrico») y le presta otro, no identificado, del que conocemos la dedicatoria, «A mi madre» (se trata evidentemente del tratamiento dado habitualmente a las religiosas, aunque el matiz maternal, leído en un poema de iniciación como es éste, no deja de emitir sugerencias), pero desconocemos el título. El homenaje y la evocación de este segundo libro —juanramoniano a todas luces— constituyen el núcleo del poema de Canales. Hay referencias al menos a dos libros tempranos de Juan Ramón: «Tuve también conocimiento entonces / de que Dios podía estar azul o violeta» remite a «Mañana de la cruz», de *Baladas de primavera* (1907) («Dios está azul. La flauta y el tambor/ anuncian ya la cruz de primavera. / ¡Vivan las rosas, las rosas del amor,/ entre el verdor con sol de la pradera!«). Notable fue la huella de tal representación de Dios: en *Gran fuga* (1970), el propio Canales retoma, amplificándola como sentencia, la frase juanramoniana: «Dios existe /y está azul». La segunda referencia aparece en el verso 39 («que, por fin, se me abrían *los países del sueño*»), donde Canales incorpora la cita explícita de «Primavera y sentimiento», del libro *Rimas* (1900-1902): «Ha consumado el crepúsculo / su holocausto de escarlata, / y de las fuentes del cielo / (fuentes de fresca fragancia),/ las brisas de los países / del sueño, a la tierra bajan / un olor de flores nuevas / y un frescor de tenues ráfagas...».

A propósito del *Platero y yo* regalado al joven estudiante, Madre Inmaculada del Divino Corazón confiesa (siempre dentro del poema) que «era una de las niñas que allí / aparecían jugando para siempre, /correteando por un pueblo blanco, cuando sus piernas aún no constituían un misterio». Constituida como personaje literario y persona real al mismo tiempo, la fascinación a la vez erótica y poética que la religiosa ejerce sobre el joven es incontenible. Canales había publicado, en *Aminadab* (1955), «Castillos interiores», un poema que evoca la lucha de otra monja, Teresa de Jesús, contra la tentación, dibujada aquí con colores tétricos (arañas, «lento perro de resina y humo», mancha del Otro, semilla de terror...). Nada que ver con las voluptuosidades que concita el encuentro con la Madre moguereña. Por otro lado, la monja, como personaje arquetípico, recorre omnipresente la primera poesía del poeta de Moguer. Entre 1901 y 1903, Juan Ramón, convaleciente tras una crisis provocada por la traumática muerte de su padre, residió en el Sanatorio del Rosario, regentado por religiosas en la calle Príncipe de Vergara de Madrid. «Pronto establecería amorosas amistades con varias novicias del centro de reposo madrileño. A una de ellas, Sor María del Pilar de Jesús, le dedica la última parte de *Arias tristes.* El propio Juan Ramón evocará los detalles de esta etapa de su vida en *El Sanatorio del Retraído*, una colección de sugerentes prosas entre sensuales y nostálgicas, incluida en sus *Libros de Madrid*. [...] La superiora de la congregación acabó expulsando a una de las novicias y al propio poeta»[3].

Cuando en su madurez escribe este poema, Alfonso Canales conoce bien y sabe que también sus lectores conocen la peripecia vital de aquel primer Juan Ramón, y pretende, sugerir, desde el título, las potenciales claves eróticas de este texto iniciático. En la lírica juanramoniana, antes de la irrupción arrolladora de Zenobia como amada, la novicia era un modelo femenino habitual: «Juan Ramón abunda en alusiones sutilmente morbosas a su blanca carne velada: «El manto negro envolvía / el misterio de su cuerpo / de nardo y nieve, enterrado / como si ya hubiera muerto»».[4] Canales también recurre

al motivo del misterio del cuerpo velado cuando retrata a Madre Inmaculada: «cuando sus piernas aún no constituían un misterio».

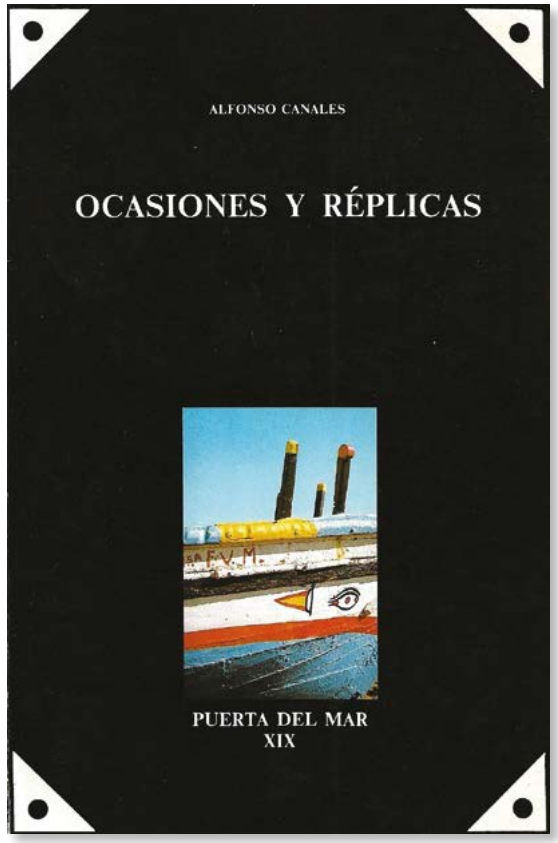
El poeta malagueño dedica el centro del poema a la exposición de la pedagogía tanto literaria como erótica que el joven aprendiz va a recibir de la lectura y relectura del libro cedido por esa monja tan aureolada de prestigios juanramonianos. Toda una poética de Canales —válida para su trayectoria general— se concentra en esta parte central del poema.

La vivencia poética nace unida a la vivencia erótica. La revelación erótica se produce por anamnesis: «En realidad todo aquello no hacía sino encarrilar un proceso tiempo atrás iniciado, / cuando, por el ojo de una cerradura, casi vi desnudarse a una campesina [...] Recuerdo que toda mi piel tuvo hambre».

El mundo juanramoniano lo incita a una búsqueda de las soledades como espacio propio: «las soledades de un hombre y un borrico», citadas en el verso 16 para hablar de *Platero y yo* sin dar el título, reaparecen en el verso 41 como búsqueda personal: «Con el libro bajo el brazo, buscaba soledades / donde poner la primera piedra a muchas esperanzas / que luego fueron levantándose, magníficas torres, / hasta casi tocar el cielo con sus malvas banderas». Nótese la ambigüedad entre erótica y creadora de estos versos.

En cinco versos (36-40) Canales canta la fabulosa cuádruple conquista, o mejor, el cuádruple ensanchamiento del mundo que le descubre la poesía: el del cuerpo («toda mi piel tuvo hambre»); el de la naturaleza («me sentía parte de un árbol, / del campo entero, del mar mismo», anticipado en versos previos como «el poniente y la aurora son dos cosas importantes»; «era preciso mirar la primavera con atención y arrebatadamente»); el del sueño, concebido como región de la poesía («que, por fin, se me abrían *los países del sueño*») y, finalmente, el del futuro, entendido como territorio ignoto hasta el momento («y que el futuro estaba siendo inaugurado»).

Un poeta tan preciso y cuidadoso con el lenguaje como Canales, un poeta que definirá



ALFONSO CANALES. *OCASIONES Y RÉPLICAS*

la inspiración como «el espontáneo desenvolvimiento de una mente alimentada con una variada dieta vivencial, y pulida con tesón para que pueda reflejar esas vivencias» porque «sólo hay espontaneidad mediante una implacable roturación previa»,[5] un poeta, en fin, que pondera en tal medida el cultivo y la *labor limae*, no podía olvidarse de mencionar las lecciones técnicas adquiridas en su edad temprana. El poeta de Moguer le enseña, por ejemplo, nuevos usos del color: «Tuve también conocimiento entonces / de que Dios podía estar azul o violeta». Y es que Juan Ramón «vino a sustituir los óleos espesos de la paleta del 98 por una radiante caja de acuarelas. [...] Las tonalidades aceitosas, oscuras, polvorientas que predominaron al cantar a aquella Castilla que era «ancha y plana como

el pecho de un varón» se trocaron en tintas líquidas, transparentes, matizadas y claras [...] Esa voluptuosidad de los colores, esa plasticidad de las tintas, esa delectación sin complejos en la paleta más exquisita vino con Juan Ramón para quedarse para siempre en la poesía española».[6]

Canales consigna también su aprendizaje sobre la libertad del decir y sobre la exacta construcción de lo dicho («Adoré desde entonces, más aún que la libre, / fervorosa osadía del decir, el gran orden con que se articulaba / cada conocimiento»), así como el descubrimiento de la ubicación inesperada del misterio («Confieso que fue entonces cuando empezó mi vida a descubrir / que había un hondo misterio en lo más obvio») y de las bondades de la ausencia de solemnidad («...sus páginas, / que prestaban discursos no solemnes / a no solemnes actos»). Tales lecciones de claridad ordenadora, de rechazo de lo solemne y lo vanamente misterioso, de búsqueda de la difícil sencillez, en suma, las aplica con maestría el propio Canales en éste y en todos los poemas que conforman su obra.

Por último, el poeta declara el hallazgo de que no había fuerza sobrenatural en la manifestación de la poesía, «esa virtud que quise aprender con ahínco», aunque concede un papel de intermediaria de «los proyectos divinos» a la Madre Inmaculada.

Los quince últimos versos del poema se destinan a bosquejar un balance desde el presente del poeta: constata la supervivencia de los afectos y de los refugios ofrecidos por la poesía leída entonces, mas no tanto la de las palabras antiguas. El poema se cierra en admirable anillo doble y concéntrico: el adulto recuerda que el joven confesaba «aquellas dulces, / secretas experiencias [...] como un raro pecado». Este pecado confesado al final remite al pecado que se enunció en el segundo verso. En un segundo círculo que se quiere cerrado, los dos últimos versos del poema se reservan a la monja y remiten al título mismo del poema. La religiosa abre y cierra, pues, el poema: «Y Madre Inmaculada del Divino Corazón... ¿Qué se hizo de las nieves de antaño»?

Nótese la sutil alusión a un erotismo no explícito sugerido en la interrogación final por las nieves de antaño. François Villon camufló bajo la genial metáfora de las *neiges d' anten* la nostalgia de la belleza perdida —la nieve siempre ha simbolizado la blancura de la piel femenina— y de los júbilos eróticos de la juventud en su *Balla-de des dames du temps jadis*.

«La monja de Moguer» es, pues, un relato iniciático construido sobre la refutación del postulado jesuítico de lo poético como pecaminoso y sobre la alabanza del *modus scribendi* y del *ars amandi* juanramonianos: «Pero fue él, enseñando a distancia, mi maestro; / su lenguaje, mi hilo». Este poema se resuelve, en suma, como un canto a «la virtud humana» de la poesía. •

BIBLIOGRAFÍA

1 En la revista *Caracola*, tan vinculada a la trayectoria de Alfonso Canales y a la vida cultural de la Málaga de la posguerra, Luis Cernuda participó como colaborador desde el año 1955.

2 Ruiz Noguera, F. (ed.): Alfonso Canales, Ocasión de vida. Antología poética, col. Vandalia, Sevilla, 2006, p. 45.

3 De nuestro prólogo a Obras de Juan Ramón Jiménez (2). Arias tristes, Visor Libros, Madrid, 2010, pp. 8-9.

4 Luque, A., op. cit. pp. 10-11.

5 Canales, A., Hoy por hoy (Primera antología), Sevilla, 1974, p.16

6 Luque, A. op. cit. pp. 17 y 18.

ALFONSO CANALES: ESTILO, CULTURA Y POESÍA

JAIME SILES

La figura de Alfonso Canales ha estado unida a momentos muy significativos de mi vida, que, por no conocidos ni sabidos, voy a intentar enumerar aquí como muestra de admiración y reconocimiento hacia la persona y la obra de quien he sido y soy devoto deudor. Lo conocí en Málaga en julio de 1970 en un viaje memorable para mí, porque había acompañado a Jenaro Talens y a su primera mujer, Marinieves Oliag, desde Valencia hasta Granada, donde conocí a Carlos Villarreal, Antonio Carvajal y Elena Martín Vivaldi, amigos y poetas de cuya amistad me honro y a cuyo magisterio me he mantenido siempre fiel. De Granada a Málaga el trayecto en tren era entonces complejo y se me aconsejó que lo hiciera en autobús. Al llegar a Málaga telefoneé a José Infante, poeta que me había recomendado viera y saludara el entonces poeta en castellano Pepe Piera. José Infante me recibió, como siempre ha hecho, con su finura y generosidad, y me dijo que fuera al Ateneo, donde aquella tarde se inauguraba una exposición del pintor Pepe Bornoy. Así lo hice y conocí allí, además de al propio Pepe Infante, con quien ya me había carteado antes desde Valencia, y al pintor Pepe Bornoy —a quien no volvería a ver sino muchos, muchísimos años más tarde en el Palacio Real de Madrid en la entrega al poeta Pablo García Baena del Premio Reina Sofía, de cuyo jurado yo había formado parte— a otros poetas, entre los que recuerdo a Rafael Álvarez Merlo y al abogado en ejercicio y brillante escritor Rafael Pérez Estrada. Como muy pronto había leído y admirado a Alfonso Canales, cuya poesía los jóvenes de mi generación admirábamos[1], le telefoneé y me recibió en su casa, en cuyas altas paredes, repletas de arriba abajo, pude contemplar las mejores ediciones de clásicos que entonces se editaban y que Alfonso Canales había leído pero que muy bien, impregnándose de aquella antigua sabiduría a la que nunca renunció. Cuando le dije que en octubre empezaría en la Universidad de Salamanca mis estudios de la especialidad de Filología Clásica, Canales se entusiasmó y pasamos a hablar de todo un mundo que a ambos nos apasionaba. Como le había llevado los libros suyos que yo había leído —*Cuenta y razón* (1962), *Aminadab* (1965) y *Port-Royal* (1968)— me los firmó con hermosas dedicatorias, de las que en nota a pie de página quiero dar cuenta[2], y me obsequió con dos publicaciones suyas: *Tres casas* (1966) y el entonces recién publicado Gran *Fuga* (1970), un excelente poema unitario de cuño beethoviano como en su «Nota a la edición» indica Rafael León. Canales me invitó a que volviera a ir a su casa al día siguiente y convocó una reunión a la que asistieron Bernabé Fernández Canivell, de quien me había hablado mucho en Valencia Juan Gil-Albert, Pablo García Baena, que era una de las lecturas preferidas de Guillermo Carnero, y Rafael León, casado con María Victoria Atencia. Por iniciativa de todos ellos visité la Imprenta Sur —entonces Dardo— en la que Emilio Prados y Manuel Altolaguirre habían impreso algunos de los primeros libros de la generación del 27, y donde Ángel Caffarena Such editaría mis dos primeras *plaquettes*: *Génesis de la luz* (1970) y *Biografía sola* (1971). Aquellos maravillosos días de Málaga —como ha recordado Pablo García Baena— dejaron una profunda huella en mí, porque, además de aquella unidad de amistad y poesía que allí me acompañaron, recordé a mis abuelos paternos, ambos malagueños: mi abuelo José María había nacido en Ronda —como el Niño de la Palma, su torero preferido, al que siguió por todas las plazas de toros de España— y mi abuela Francisca, en Estepona. De modo que Málaga formaba parte de mi imaginario familiar, como también Melilla, donde mi abuelo, militar, había estado destinado y donde nacieron algunos de los hermanos de mi padre. Atraído por el

deseo de conocer ese punto español en África y con el deseo también de saludar al poeta Miguel Fernández, que vivía allí, tomé el barco desde Málaga. Miguel Fernández me presentó a Jacinto López Gorgé y me llevó a Nador, ya en Marruecos, y a otros puntos de aquella geografía tan singular como históricamente sanguinaria.

Cuando Alfonso Canales publicó *Requiem andaluz* (1972) su escritura me deslumbró tanto que escribí una reseña que me ocupé de él en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 275 (mayo 1973) y que figura en la selección de textos críticos recogidos en su antología *Hoy por hoy* (1974). En 1973 Alfonso Canales me ayudó en una gestión que iba a ser determinante para mi vida : en la primavera de ese año, desde Salamanca, le escribí para decirle que estaba a punto de terminar mi licenciatura en Filología Clásica con muy buenas calificaciones, que en junio leería mi tesina sobre «La retórica en el *Agricola* de Tácito» y que, aunque había recibido ofertas de dos universidades españolas para quedarme en ellas como profesor ayudante, mi deseo era irme a Alemania, completar mi formación allí y escribir mi tesis doctoral sobre algún aspecto de las lenguas prerromanas de la Península Ibérica, una materia en cuyo estudio el especialista más reconocido entonces era el académico de la RAE y catedrático de Vergleichende Sprachwissensachaft en la Universidad alemana de Tübingen Antonio Tovar, a quien él conocía porque me lo había dicho en nuestro encuentro en Málaga en julio de 1970. Le expuse que, falto de bienes materiales que me permitieran un desplazamiento así, tenía intención de presentarme a una de las tres becas de la Fundación Juan March en Literatura y Filología, y que para ello necesitaba un certificado de Antonio Tovar, aceptándome en su Departamento universitario, así como su confirmación de que iba a ser mi director de tesis. Alfonso Canales —como también hizo Vicente Aleixandre— me pusieron en contacto con Tovar, me facilitaron sus direcciones alemanas y españolas y —estoy seguro de ello— intervinieron sin decírmelo para que Tovar me enviara la documentación que le pedía y me acogiera en su Departamento de Tubinga como doctorando bajo su dirección. De modo que mucho de lo que soy se lo debo a la desinteresada intercesión de Alfonso Canales, que me allanó el primer tramo del trayecto que luego iba a recorrer.

En 1987, con motivo de una conferencia mía en el Centro de la Generación de 27, volví a coincidir con Alfonso Canales que, a lo largo de esos casi quince años en que nos enviamos nuestros libros y nos escribimos, me fue haciendo llegar sus *Reales sitios* (1970), su Épica *menor* (1973), *El canto de la tierra* (1977), *El Puerto* (1980), Glosa (1983), *Tres oraciones fúnebres* (1983), *Momento Musical* (1983) y *Poemas mayores* (1994), todos ellos con sus cálidas y efusivas dedicatorias. Recuerdo muy bien aquella comida de 1987, a la que asistieron, además de Alfonso Canales, Rafael Pérez Estrada y otros amigos y poetas que sería ahora largo enumerar. Allí Alfonso comentó cómo había sido él quien había dado el pistoletazo de salida a la que sería luego conocida como *generación de los novísimos*, *del setenta* o —como prefiero denominarla yo— del lenguaje[3]: como miembro del jurado del Premio Nacional de Poesía del año anterior, Alfonso Canales consiguió que su criterio se impusiera y que *Arde el mar* de Gimferrer (1966) obtuviera este galardón. *Allí comenzó todo* —recuerdo que dijo en aquella gratísima sobremesa Canales—, y así fue: *Allí comenzó todo*. En 2005 recibí con enorme alegría *Lo dicho* con prólogo, bibliografía y selección del poeta y profesor Antonio A. Gómez Yebra, quien en su dedicatoria me escribía: «Nombraremos a Alfonso Canales Doctor honoris causa el día 24». La noticia no pudo sino regocijarme por el reconocimiento que ello suponía y por el acto de justicia poética que representaba. Le escribí de inmediato a Alfonso felicitándole por ello.

En 1998 volví a verlo con motivo de que un jurado compuesto por María Victoria Atencia, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Canales, Ignacio Caparrós, Pablo García Baena,

Ángel González y José Antonio Muñoz Rojas concedió a mi libro *Himnos tardíos* el I Premio Internacional Generación del 27. Fue un encuentro breve y rápido porque era ya de noche y él debía retirarse pronto, pero no por ello menos vibrante e intenso, en el que pude agradecerle y testimoniarle una vez más mi agradecimiento, mi admiración y mi amistad. A ello debo añadir que Alfonso Canales formó parte —junto con Pilar Paz Pasamar, Manuel Alcántara y Juan José Téllez— del Premio de Periodismo «José María Pemán» en 2006, concedido a un artículo mío, titulado «Las grandes superficies», publicado el año anterior en *El Mundo* de Valencia.

La última vez que nos vimos fue el 6 de marzo de 2009, cuando, invitado por Aurora Luque, entonces directora del Centro de la Generación del 27, fui a dar una lectura a Málaga. Pregunté por él y me dijeron que había enviudado y que casi no salía de su casa. Le telefoneé desde mi hotel, se alegró de que lo hiciera y me dijo que fuera a verlo antes del mediodía. Así lo hice y le llevé un ejemplar de mi libro *Actos de habla*, recién publicado entonces. Él me obsequió con un ejemplar de sus *Navidades Juntas* (2001), *Ocasión de vida. Antología Poética* (2006) en edición del poeta Francisco Ruiz Noguera, el *Homenaje a Alfonso Canales* (2007) en edición de Pepe Bornoy y Francisco Ruiz Noguera, que completaba y prolongaba otro anterior editado en 1966 por Ángel Caffarena y que yo ya tenía, su antología *Málaga en la poesía* (1987), editada por el Ayuntamiento de Málaga y su traducción del *De rupe duorum amantium apud antiquariam sita* de Juan de Vilches, publicada en 1997 por IES Miraflores de los Ángeles, sobre la que hablamos mucho. Los dos sabíamos que era la última vez que nos veríamos y, al despedirme, me dijo: «Mira un busto mío que han puesto en una plaza que hay cerca de aquí». Cumplí su recomendación, como he vuelto a cumplirla cuantas veces después he ido a Málaga.

Alfonso Canales era y es para mí un *poeta doctus*, un humanista cristiano, heredero de nuestra mejor tradición liberal, un impecable traductor como lo demostró en sus versiones de Vilches y de Cummings, y una personalidad elegante en sus modos, su trato y su estilo: una figura, pues, poco abundante en nuestro pobre panorama poético. Sirvan estas palabras como muestra de mi afecto nunca interrumpido y de mi siempre creciente fidelidad a quien ha sido para mí en muchos sentidos un maestro. Más adelante —como ya lo dije a algunos amigos académicos— escribiré en nuestro *Anuario* más extensamente sobre su rigurosa y alta poesía. De momento sirvan estas breves líneas para homenajear a quien nos enseñó que *algo nuevo / se siente a cada instante*. Y ese algo nuevo, en mi caso, consiste en esto emocionado recuerdo de un continuado y continuo recordar. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 Cf. Enrique Martín Pardo, Nueva Poesía Española, Madrid, Scorpio, 1970, p.17, que lo cita como uno de los poetas españoles del Siglo XX cuya estela intentábamos seguir.

2 En el primero de ellos escribió: «Para Jaime Siles con el afecto helenístico de Alfonso Canales»; en el segundo, después de dos términos en griego, lo siguiente: mi apellido y a continuación «como a Cadmo, como a todo el que se interesa por lo que a mí me importa, como a él, como a todos los que siguen interesándose por la raíz de todo», adaptando en esto último un conocido verso de Virgilio; y, en el tercero: «con la amistad, ya para siempre viva de Alfonso Canales».

3 Cf. mi artículo «Sobre la poesía última de Luis Antonio.

CCL ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE BEETHOVEN: «GROSSE FUGE»

(BEETHOVEN-CANALES-CABRA DE LUNA)

PREFACIO

CARLOS ÁLVAREZ

Como un gran cuadro sinóptico se despliegan ante mí las causas de este prefacio y una idea fundamental ronda mi pensamiento: si la CULTURA es un bien esencial para nuestra sociedad, esta cuidada edición es una de sus pruebas palpables. Con el vigor del entusiasmo humanista y el contrastado rigor del paso del tiempo, hacer coincidir aniversarios y producción artística permite, de nuevo, que la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo nos aporte otro bello ejemplo de cómo algunas obras maestras son la inspiración para el desarrollo de la creatividad multidisciplinar.

Si la «Grosse Fuge» de Beethoven, compuesta en 1826, fue la incitación musical para que el poeta Canales publicara su poema «Gran fuga» en 1970 y éste, a su vez, la excusa sensorial para los grabados homónimos de Cabra de Luna en 2008, podemos, haciendo uso de una reflexión de Wilhelm Furtwängler en sus «Conversaciones sobre música» (1937), concluir que se trata de percibir lo anímico a través de la música y lo musical a través de lo anímico: concepto, forma estética y factura al servicio de los sentidos.

Stravinsky hablaba de una contemporaneidad absoluta y de una gran complejidad formal acerca del cuarteto Op. 133, la misma que se percibe en el poema de Alfonso Canales, de voz polifónica y estilo simbolista y existencial; ambas obras utilizan «sujetos» para su desarrollo: una idea musical muy marcada en el de Bonn, el tiempo y su evolución en el malagueño. De una dificultad de ejecución similar me hablaba Cabra de Luna en un encuentro en su estudio, refiriéndose a la confección primorosa de la impresión de su libro de artista (permítaseme la hipótesis, a la vista de esta edición que usted tiene en sus manos, de que se hace alusión visual directa al intrínseco movimiento musical de tan compleja partitura).

Han pasado 250 años del nacimiento de Beethoven, 10 de la desaparición de Canales (aunque hoy es a mí al que se le escucha cantar en el patio de luces del edificio donde vivió) y, afortunadamente, el acto creador, en general, y el de Cabra de Luna en particular, sigue surgiendo como elaborado proceso cuyo resultado final es el goce sensorial y la reflexión sobre nosotros mismos.

GROSSE FUGE · GRAN FUGA

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Hacia 1800, la sordera hace su aparición en la vida de Beethoven; paulatina, pero inexorablemente, el artista va perdiendo su conexión con el mundo sonoro y, con ello, el hombre de éxito se va tornando en un ser introspectivo, en un huraño y aislado personaje.

La vida se trasforma, así, en algo que sucede pero en la que solo participa de forma limita-

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO. CARTEL CONMEMORATIVO DEL 250 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE BEETHOVEN

da, por la vista o por el tacto. Su comunicación con los otros tiene lugar, tan solo, por medio de unos «cuadernos de conversación» que siempre lleva consigo y de los que a veces reniega por su limitación: «...faltó muy poco para que acabara con mi vida. Solo la fuerza del arte me retuvo», reconocería más tarde.

Entre 1824 y 1827 —hacía pues más de veinte años que la sordera lo habitaba—, en inmensa soledad silenciosa Beethoven da un salto en su obra que le llevará más allá de esa luminosa y compleja provincia de la creación a que le condujo la Sinfonía nº 9. Ha comenzado a trabajar en unos cuartetos en los que intuye otro estado de la música, y con ellos accede a una definitiva abstracción creativa que antes no le había sido revelada. Las ideas musicales se presentan en plena desnudez y son capaces de sustentarse en sí mismas, sin necesidad alguna de otra apoyatura. Eso le lleva a lo que algunos han denominado como «combinaciones chocantes y extravagantes» y que otros calificaron como «un grado de conciencia más elevado probablemente que cualquier otro que se haya manifestado alguna vez en el arte».

La novedad de esas creaciones hizo que el autor no pudiera conocer su éxito. Cuando las escucharon sus coetáneos fueron vivamente rechazadas, lo que hizo exclamar al maestro: «No importa; en cierto modo no las escribí para ellos, sino para el futuro». Habría de transcurrir casi un siglo para que artistas como Marcel Proust o Bela Bartok dijesen que el último Beethoven era, en realidad, el único Beethoven.

La *Gran Fuga* fue concebida inicialmente como colofón del Cuarteto nº 13, Op. 130. Pero el editor de la obra aconsejó al compositor que la escindiese y presentara como obra singular, pues suponía un final excesivo para los movimientos precedentes. Accedió a ello el músico y «ese cefalópodo inmenso, en su grandeza y sublimidad, que es la *Gran Fuga*, verdadero Polifemo» (como la llamó Eugenio Trías), adquirió vida propia y exenta, ya como Opus 133.

Casi ciento veinticinco años después de que el genio de Bonn compusiera esta difícil obra (dificultad de doble sentido, pues así resulta tanto para quien la ejecuta como para quien la escucha), un poeta del sur, Alfonso Canales, hace balance de su vida cuando ya ésta ha comenzado a darle alguna gran embestida. «Recostado/ estoy

al alto pórtico de un triste/episodio de mí», nos dirá.

Estudioso de la música, observador de las estructuras de sus formas, el poema comienza a sonar, como un lejano eco, en el magma informe de las palabras. No puede ser monódico; una sola voz no ha de bastar para expresar el coro de la vida, su paradójica unidad compleja y menos aún para aprehender el tiempo, que se va, que se está yendo, que cuando acaba de escribir el verso ya se ha ido...

«Me apoyé en los últimos cuartetos de Beethoven, como posible fórmula para escandir la voz (evitando de ese modo la engolada solidez del yo cantarín)», nos dice el poeta, ofreciéndonos con ello una clave de lectura. Somos más que nuestro yo, o mejor, el yo profundo es muchos yoes, y hacen falta varias voces para contar la vida impelidos por nuestros más tristes episodios.

¿Será suficiente con cuatro voces para tejer y destejer las palabras? Al músico bastaron cuatro instrumentos para crear la alta circunstancia de los cuartetos; también cuatro voces han de ser bastantes para el poeta. Surge así, en la tierra del limonero, de la flauta y el tambor, del mar doméstico y el dios azul, un largo poema en el que el hombre se desnuda, quizá como en ningún otro (aunque nunca nos acabemos de desnudar del todo pues la propia piel siempre es ropaje, máscara del cuerpo, ocultación de nuestro centro más interior). Gran Fuga ve la luz en 1970.

Con él nací a la poesía. Ciertamente que antes había leído versos, —quizá demasiados, pues con el tiempo acabas sabiendo que el exceso impide distinguir las voces de los ecos— pero muchas de aquellas lecturas eran más fruto de desazón juvenil que de haber accedido al mundo sagrado de las palabras. Este poema que, al igual que le ocurre a los cuartetos últimos del maestro músico, ni fue fácil de crear, ni es de lectura fácil, se constituyó para mí en referencia de vida y algunos de sus versos, de la misma forma que Montaigne hizo tallar en las vigas de su torre pensamientos de sus autores favoritos, los fijé en mi memoria y me han acompañado hasta hoy.

Que «Algo nuevo se siente...» o que «A estas alturas, novedad es algo/que por algo se trueca», o que «Es un látigo el tiempo, que nos fustiga desde/dentro y golpea y desbarata en ciernes/cualquier insinuación de pedestal», constituyen ya parte de mí mismo, han sido espejos donde mirarme y que he traspasado; palabras que han dejado de serlo, o que han alcanzado otro estadio, para convertirse en materia del vivir, en vida misma.

Para quienes vanamente intentamos habitar en casa ordenada, no podemos dejar de recordar y tener muy presente esa terrible pregunta que el poeta se hace:

> Pero,
> ¿hay certeza en el orden? ¿No es
> flagrante el desorden de todo, de mi vida
> misma, que con tantísimo
> orden pugné por levantar? ¿En dónde
> están aquellas claras moradas interiores,
> a las que ansiaba atemperar las otras?
> ¿A qué torpe arquitecto he de pedirle
> responsabilidad, por no haber sido
> bastante previsor y hábil
> para tener en cuenta
> que con humo tan solo se levantan
> humaredas?

La rueda del tiempo, ese implacable látigo, me llevó al país de los colores. Hace ya mucho que trabajo con ellos, huidizos como son (pero rotundos cuando aparecen y siempre amigos). Si mis días daban para ello sabía que alguna vez *Gran Fuga* habría de cruzárseme en el camino; de tan mía como fue, como sigue siendo.

Así ha ocurrido en forma de homenaje. He sido más afortunado que lo fue el poeta. Él solo pudo tener de precedente al músico, yo los he tenido a los dos; de esa forma, mi perspectiva se ha visto más enriquecida.

Nunca es consciente el creador plástico de qué le va a servir de «provocador óptico». Una mancha, un tono cromático —natural o no—, una lejana forma, despiertan los sentidos

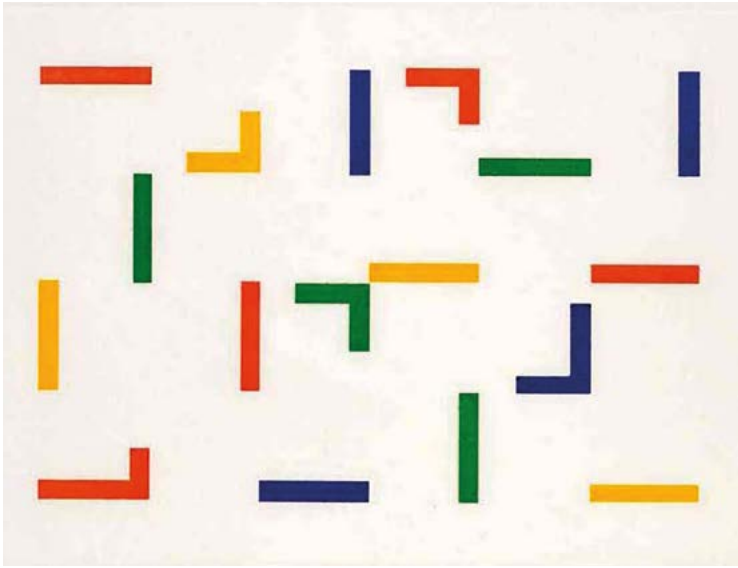
del alma y dan, así, comienzo al proceso de la creación. En mi caso quizá un antiguo libro de música abierto en el facistol de una remota catedral... neumas que saltan ante mis ojos y que se convierten, fieles a su etimología, en aliento, en soplo que da sentido a mi trabajo.

Los grabados «a cuatro voces» que acompañan al poema *Gran Fuga* y, de alguna manera —y por referencia de éste— al propio cuarteto de Beethoven, tuvieron desde el origen una vocación musical; como la tiene el propio poema.

Con extraordinaria precisión, Paul Celan nos dice que «un poema es un objeto verbal» y, con ello, lo independiza de la anécdota vital que lo sustentó en el origen para instalarlo, exclusiva y definitivamente, en el solo mundo del lenguaje.

Por eso, para alumbrar la *Grosse Fuge*, el músico de Bonn tuvo que consumirse en la hoguera de su soledad y, saltando sobre ella hasta el reino del silencio, poder así obtener el fruto del más bello, radical y hondo sonido. Y por ello también, el triste episodio de la vida del poeta que da lugar al poema ha sido trascendido, pasando de ser confesión a puro verso, materia de poesía, poesía sola. Pero poesía que, al tiempo, es música. No música proporcionada por la cadencia de una rima o de una medida evidente de las sílabas, sino música por la estructura de las ideas de que nace; al igual que a Beethoven le ocurre con sus cuartetos, pura música, palabra pura.

En los grabados que acompañan al poema, cada instrumento, cada voz, se ha transfigurado en un color (rojo, azul, verde y amarillo), que comienza a expresarse en una aparentemente arbitraria disposición para, más tarde iniciar uno con otro un creciente diálogo en el que permutarán sus posiciones, fundiéndose luego en una representación coral donde se muestran todos los colores al tiempo, en un orden que no se evidencia pero que columbramos. Acabado todo, el eco, la memoria, nos revela ese orden, la urdimbre de la obra, que se halla en la partitura y que es música callada.



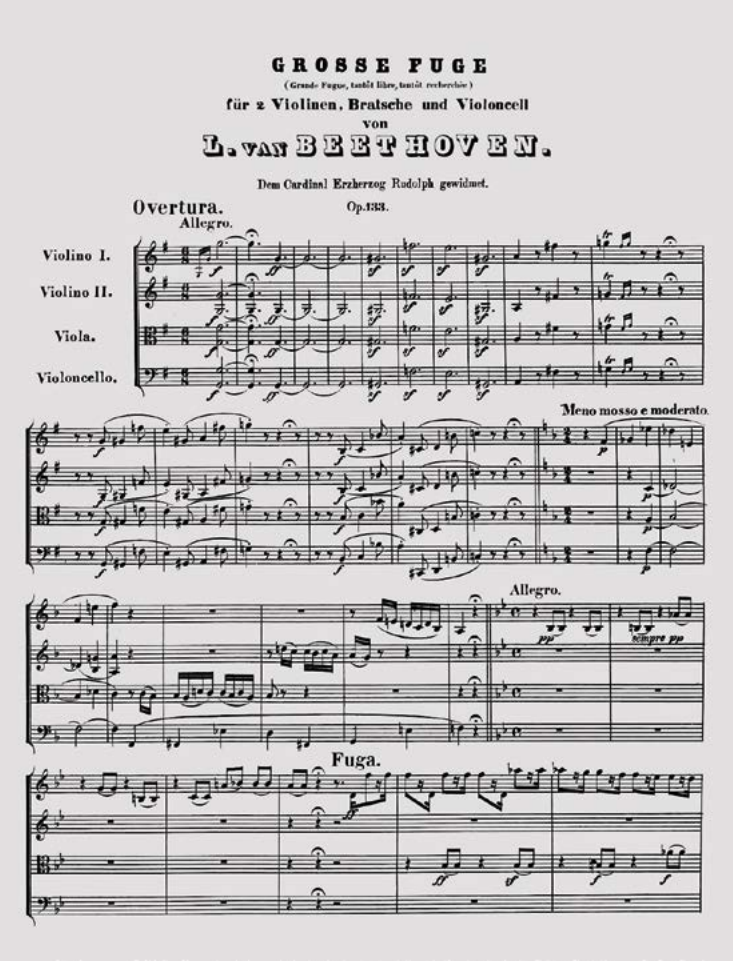
JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. *GROSSE FUGE. GRABADO «A CUATRO VOCES»*

El próximo 18 de noviembre del presente, se cumplirán los diez años de que Alfonso Canales nos dejó. Ludwig van Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770, y harán próximamente los doscientos cincuenta años de su nacimiento. Es pues una extraordinaria ocasión para que se les recuerde a ambos, rindiéndoles merecido homenaje: la partitura de *Grosse Fuge* y la edición facsimilar del libro de artista Gran Fuga, con el poema y la reproducción de los grabados. Música, palabra e imagen fundidos en una sola obra.

«EL CIELO ESTRELLADO SOBRE NOSOTROS...»[1]: «NO ES MÁS QUE ESPACIO...»[2]

MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ TOMÉ

Escribir sobre *Gran fuga* de Beethoven y *Gran fuga* de Alfonso Canales es muy complejo: en realidad, apabullante. Dada la nobleza de este encargo en el que necesariamente debo internarme para recordar lo sublime de la nota musical y lo sagrado de la palabra, estimo imprescindible entregarme al conocimiento y regresar al origen, porque tengo que enfrentarme a dos Bellas Artes distintas en su fondo y en su forma de expresión. Por ello empezaré por la definición.



LUDWIG VAN BEETHOVEN. PARTITURA DEL CUARTETO *GROSSE FUGE*

La música es el arte de combinar los sonidos aplicando principios de melodía, ritmo y armonía, ya sea a través de la voz humana o de los instrumentos musicales. Es una manifestación artística y cultural que adquiere diversas formas, valores estéticos y funciones según su contexto.

Mientras que la literatura es una manifestación artística basada en el uso de la palabra y del lenguaje tanto escrito como oral. Es un tipo de expresión artística que se vale del uso del lenguaje y en la que el autor hace un uso estético de la palabra a fin de expresar una idea, sentimiento, experiencia o historia (real o ficticia) de manera no convencional o tradicional. Aunque tenga un carácter inmaterial, la música se considera un arte temporal o del tiempo, al igual que la literatura. Este es su lugar común. Pero debemos someternos al juego de las relaciones entre los términos poesía y música.

Pese a que el ser de la música y el ser de la poesía son distintos, tanto por su origen, sus métodos y procedimientos, hay instantes de revelación o de creación en los que la música desemboca en la formación de un universo poético, y momentos en que la poesía propicia y da forma a un contenido o universo musical.

Ignacio Martínez Madrigal expone sus indicaciones «Sobre la relación entre música y poesía»[3]. Pretende dar luz a la oscuridad, y aclarar lo espinoso de la relación entre música y poesía; esta es una cuestión de verdadero enredo porque a través de la historia de la cultura muchas de las obras maestras de la música se han originado a partir de un texto o un contexto literario; sin embargo, muchas otras obras también grandiosas han surgido desde la música. Como ejemplo dos obras muy conocidas de Beethoven: la «Sexta Sinfonía» llamada «Pastoral», expresión de la poetización de lo que acontece en el campo. Por el contrario, en la «Octava Sinfonía», la música es creada desde sí misma y no alude a elemento literario o visual siendo estimada como ejemplo de «música pura».

Y es que una sola palabra es capaz de desencadenar todo un contexto musical y esta relación sería un proceso sin fin; asimismo, una nota musical puede desencadenar una serie de pensamientos poéticos, filosóficos, etc., y también expondrían un sin fin de posibles relaciones entre palabra y música.

La palabra desde el ámbito de la poesía adquiere una musicalidad propia, creando así la eficaz comunicación del ser aún más ensimismado. Particularmente esta forma literaria, la poesía, tiene ese elemento, en determinados estilos, común e indispensable con la música, cosa que no logran otras formas de escritura como por ejemplo la prosa. Cualquier cosa escrita o dicha, nos sugiere un ritmo o nos refiere cierta entonación. Cualquier melodía, de cualquier modo, nos hace imaginar tantos universos como sean posibles. Según Humberto Eco, las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación, porque nos proponen un discurso con

muchos niveles de lectura y nos ponen ante las ambigüedades del lenguaje y de la vida[4].

Cuando tratamos de poesía, el ritmo es a la música lo que la palabra a la idea y el paralelismo que esto comporta hace un todo más complejo. Pero no así, cuando se trata solo de música. La idea de música siempre ha ido fijada de alguna manera en la poesía, ya sea explícita o implícitamente, deduciendo esa «musicalidad» que nos resuena mentalmente mientras leemos o escuchamos algún texto rimado. La trascendencia romántica que damos a un autor nos lleva a ese universo musical paralelo al de la escritura, como si cantásemos cada línea o cada palabra ensalzándolas imaginariamente.

En la poesía de principios del siglo pasado, y de ahí en adelante, nos topamos con una música quizá más pura íntimamente ligada a su lectura. Musicalizar la idea concreta con palabras es una ardua tarea, tratándose de los temas de la vida humana que siempre han sido, sin importar en qué siglo se esté viviendo: amor o desamor, vida o muerte, felicidad o tristeza, alabanza o rechazo. Y es que la música ya está en las palabras a la hora de dar forma a la poesía.

Sin querer valorar más la palabra que la música ni darle mayor relevancia sobre las artes, «el texto», las palabras son indispensables para todas las manifestaciones, pues sin ellas poco o nada podría expresarse como consecuencia de la misma expresión artística y de su apreciación; o en su caso, la partitura, la ejecución y la audición a fin de cuentas tienen que prodigarse, aunque sea en pocas palabras, como una necesidad casi inexorable de comunicación. El «contexto» de la creación artística es el mundo que comprende paralelismos, convergencias y divergencias del arte y la música respecto de la palabra.

En una situación de convivencia consignada entre textos y músicas, la concordancia no puede ser infinita: la misma naturaleza de las creaciones hace converger elementos de la palabra en el sonido, y viceversa. La imaginación, aquí, juega un papel indispensable para la audición y la lectura de una obra.

La música creada en relación con algunas formas poéticas es otro recurso habitual en la composición. Existen casos en los que la relación música-poesía, a través de la historia, se condensan casi en un solo arte, el arte de la palabra y los sonidos.

No cabe duda: cuando se trata de enfrentar la poesía a la música, ambos elementos estarán presentes uno en otro, y seremos capaces, según nuestra sensibilidad, de notar los paralelismos entre una y otra y de generar convergencias, o de acertar en los puntos en que se unen y separan poesía y música; y todo esto en total abstracción. Pero, escribir sobre Beethoven da miedo. Y tratar de su *Gran Fuga*... Gran vértigo.

Estamos ante sus últimos años y él empieza a componer la pieza entre 1825 y 1826, a los 55 años. Ya parece que *todo está dicho*. Sin embargo, Beethoven sigue ahí... Él concibió esta fuga como un último movimiento para su cuarteto Opus130. Sin embargo, la densidad de la pieza y la complejidad tanto para el oyente como para el cuarteto de intérpretes hicieron que finalmente le diera estatus de pieza independiente. Así pasó a ser considerada «Gran fuga».

Beethoven estaba completamente sordo y ya había escrito la novena sinfonía. Esto puede parecer una tontería, pero si hablar de la madurez musical de un compositor ya suelen ser palabras mayores, hablar de la madurez musical de Beethoven es demasiado grave. Sabemos que Beethoven se había recluido. Cuando terminó la sinfonía aún escribió este cuarteto. Sin embargo, dicen algunos musicólogos malévolos que la mayoría de las innovaciones armónicas de Beethoven son en realidad fallos que tuvo su copista. Esta suposición no parece creíble: nos hace reír. Es imposible pensar que el azar haya tenido que ver en la creación de este cuarteto. ¡Bendito copista!

Beethoven había estado estudiando contrapunto. Ya en la novena encontramos dos fugas dobles en el último movimiento. Una fuga normal es una pieza en la que se trabaja con un solo tema siguiendo una forma prefijada, aun-

que lo más evidente es quizá, que todas las fugas comienzan con un tema que pasa por cada una de las voces que tenga la fuga. En nuestro caso, cuatro. Esto muestra bien a las claras la capacidad técnica de cualquier compositor. Hoy en los planes de estudios en España se dedica un curso entero sólo a aprender a escribir una fuga. Escribir una fuga doble es similar, pero con dos temas.

Pocos se han atrevido a abordarlo por su complejidad. Beethoven, en esta fuga trabaja con tres temas. Parece que anteriormente sólo Bach se atrevió. Escribir una fuga tri-temática debe ser pavoroso. Pero ya hablaba antes de que enfrentarnos al último periodo de Beethoven debe dar pavor. Reconozcámoslo: da miedo. No quizá en la novena sinfonía, la más conocida, pero sí en todas las otras piezas que escribió al final de su vida. En las últimas sonatas, en los últimos cuartetos... El cuarteto comienza presentándonos dos de los tres temas, durante 30 compases. En el compás 30 aparece saltarín el tercer tema, que funcionará como principal en la primera sección de la fuga. Esta fuga se divide en varias secciones, utilizando diversos elementos temáticos, todos presentados en esa introducción, variados y modificados, sometidos a todos los procesos contrapuntísticos imaginables. Aunque en una primera escucha nos pueda parecer que suena un tema nuevo, si se escucha más detenidamente se nos aclara que en verdad es un cambio de métrica, o una inversión o... El resultado es tan inhóspito que muchos no dudan en afirmar que pone un pie en el siglo XX[5]. Bueno, no hay que alarmarse. Merece la pena la espera Hasta llegar a esta composición nos debemos preguntar: ¿fue realmente únicamente fruto de la madurez o del vendaval que provocó el Romanticismo?

Y es que el Romanticismo se enraizó en todas las artes y en todas las mentes; enterró también sus raíces en la música, y, enseguida, se puso en evidencia que este arte era muy accesible para expresar la sensibilidad romántica. La música romántica, a diferencia de todas las demás, se definió por algo que indudablemente es muy complejo para ser verbalizado, pero que es fácilmente audible. La música se matiza ahora explícitamente, es decir: es reflejo de esta subjetividad que vive su tiempo. Se producen numerosos cambios formales que irrumpen en todos los ámbitos: la música hasta entonces era casi una cuestión de musicología, de técnica, de harmonía, de composición; si la música estaba casi emparentada con las matemáticas y con la astronomía, ahora esto es insostenible. Beethoven nació como ilustrado, pensó como un revolucionario y en sus últimos años se entregó al romanticismo de tal modo que, dentro de él, fue reverenciado como un mito. Siendo éste un movimiento intelectual y creativo, incoherente y asistemático, Beethoven lo concibió como el modo ineludible para cambiar las formas de hacer música, y muy útil, sin duda, como instrumento para definir y explorar la condición humana. En este instante de resplandor, la música se transforma en un género que dice y habla otro idioma: traslada a la partitura los sentimientos que el compositor vuelca en los sonidos y traslada —en este mismo acto— una muestra de la conciencia trágica del momento en el que vive. A pesar de su carácter difícil y de su personalidad independiente, Beethoven fue el gran músico que compuso para sí mismo y no para la aristocracia, la crítica o el público, y este hecho lo convirtió en una verdadera figura romántica.

Compuso su obra cumbre, la «Novena sinfonía», en la que, en el cuarto tiempo, introdujo la voz humana cantando la «Oda a la alegría» de Schiller, que es un grito de fraternidad que sublima el dolor y se transforma en alegría y esperanza. También en este período escribió su *Missa solemnis*, las «Sonatas» 28 a 32 y los últimos «Cuartetos», considerados como obra capital de la música para cuerda, en los que rompe la forma clásica de los cuatro tiempos...

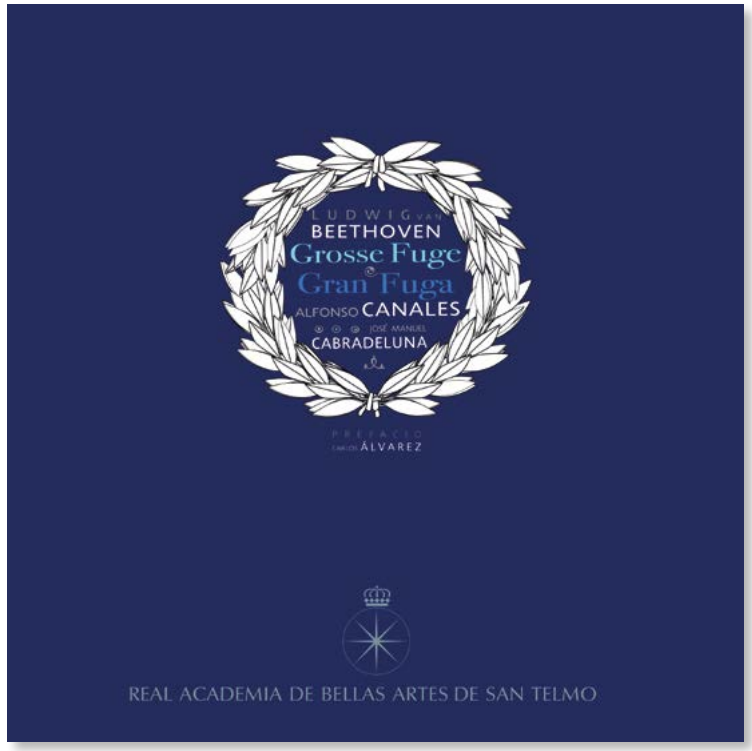
Y Beethoven en cada una de las frases de su cuarteto traspuso toda su vida, la de su comunidad, el bombardeo sobre Alemania, sobre Austria, la crisis de la esperanza, de la libertad

truncada, está todo... en cada frase... la distancia que media entre cualquier otro cuarteto y un cuarteto de Beethoven no son cincuenta años. Es casi un milenio. Es una cultura completamente diferente. La obra de Beethoven rezumaba energía, pasión. Su estilo evocaba el horror, el miedo, el dolor, la nostalgia, rasgos todos de la forma más pura de Romanticismo.

Era más que un espíritu, una nueva sensibilidad que comprendía todas las expresiones artísticas. Con todo hay algunos rasgos comunes en las obras pictóricas, literarias y musicales románticos. Los héroes de esta nueva corriente de pensamiento querían creer en la libertad, pero les desilusionó el mundo. A pesar de que combinaban sus disciplinas como superhombres, solían llevar vidas terribles y suicidas vagando como sonámbulos. «Después de varios años en que su genio —aclamado por la multitud con su *Sinfonía de la batalla* (hoy casi desconocida) y la victoria sobre Napoleón— fue casi silenciado, resurge de las cenizas como un fénix, renacido para dar sus últimos y más sorprendentes resplandores. El piano, ya abandonado como compositor —salvo una adaptación de la *Gran fuga a cuatro manos*—, elige para estos cuartetos la cuerda, más en concordancia con su musa otoñal.

Las reglas de la armonía y de la estética fueron violentadas, al menos aparentemente, lo que hizo que un compositor de la época más mozartiano dijese que eran «indescifrables, horrores incorregibles». La *Gran fuga*, opus 133, que era el último movimiento del *Cuarteto* nº 13, fue directamente rechazada por su editor y se convirtió en una obra independiente. En una reseña de periódico se especificó que, si alguien quería disfrutar de la música como un entretenimiento, y no como algo que podía abrir la puerta a mundos desconocidos, indefinidos, era mejor que se abstuviera de estas últimas obras de Beethoven»[6].

Se concibe que todo está dicho, estudiado, analizado y rematado. Sin embargo, Beethoven nos regaló *Gran fuga*, su gran aportación a



PORTADA DE «GROSSE FUGE», EDITADO POR LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

la modernidad porque con ella traía lo nuevo. Y aun siendo una obra extremadamente rompedora, también tuvo que ver con la realidad, con la vida, pero con un reto implícito que se enfrenta a la sociedad de su tiempo, al arte de su tiempo con la idea —insisto— de reivindicar lo nuevo. Y esto causó una gran conmoción.

Si Beethoven fue atravesado por la Revolución Francesa (1789-1799), las guerras napoleónicas (1803-1815), y por el Romanticismo (siglo XIX), Alfonso Canales tuvo que ser tocado, al menos, por la Revolución de Octubre (1917), cuya consecuencia indirectamente fue nuestra Guerra Civil (1936-1939), la Dictadura y la Dictablanda de Franco (1939-1975) y por el Existencialismo (1940-1950), aunque su existencialismo fuera vacilante. Alejado Canales de otras corrientes como el postismo, el surrealismo, el esteticismo del grupo Cántico o la poesía social, sí hubiera podido estar en contacto con el Existencialismo: un existencialismo cristiano[7], puesto que el poeta no se aleja de su educación religiosa totalmente, no suelta amarras. Es probable que sus visitas a Francia lo acercaran al movimiento. De hecho, visita París en 1952 con

el objeto de asistir a un curso de Lengua y Literatura Francesa en la Sorbona. Aprovechó su estancia para visitar los cafés existencialistas. Supongo que tomaría café en *Les Deux Magots*[8], testigo del nacimiento de corrientes como el surrealismo o el existencialismo en torno a Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. O en *Le Café De Flore*[9], que convierten en su sede Françoise Sagan y Boris Vian, y posteriormente, surge la nueva élite intelectual, entre los que desfilan la pareja existencialista Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Innegablemente este viaje que aprovechó para visitar las ruinas de Port-Royal des Champs, la abadía célebre por los conflictos entre los jansenistas y la Iglesia católica[10] daría su fruto literario con el representativo título de *Port-Royal*[11] poemario que Canales explica: «El enfrentamiento de mi catolicismo meridional con el lugar donde se desarrolló uno de los mayores dramas religiosos de nuestra inmediata cultura europea, pulsó otro secreto resorte»[12]. Es un libro de reflexión interiorizante que produce una detonación fuertemente vinculada con lo experimentado en el exterior.

Podríamos apuntar que el poeta manifiesta que quiso salirse del «carril, [...] provocar un descarrilamiento»[13]. Pero no nos dejemos engañar: pareció también que, apegado a un existencialismo realista, su existir lo contemplaba de forma que nunca pensaría en renunciar a lo suyo propio. No obstante, su modo de mirar ciertamente cambiaría porque no sólo se detuvo a contemplar, a mirar intentando captar la esencia, no se trataba ahora únicamente de aprender de las mentes tan destacadas que le ofrecía el país vecino, sino que también captó que era importante aprehender de los cuerpos y conocerlos. De ahí esa insistencia leve sobre la existencia de la brisa erótica que recorre la poesía de Alfonso Canales. Y sin embargo existe... Tarde o temprano tenía que aflorar el sentimiento de lo íntimo y lo individual. Sin duda Canales parece ser diferente o pretende serlo a partir de 1970: desde este momento su obra parece ensamblarse y, a su vez, desencajarse.

Crea por partes, como si fuera un juego de LEGO[14], o más bien una *matrioshka*[15]. Publica sus piezas, las ensambla y después las deconstruye. ¿Cómo si no podríamos entender la aparición de tres poemarios enlazados por una misma idea? Estar y ser. El cómo es lo que importa. Y lo nuevo es el modo de decir.

Desde *Tres casas*[16] advierte Rafael León en la «Nota a la edición»: «La clave de estas *Tres casas* está [*sic*] en que habitación y cuerpo participan de la misma esencia, como dos esferas con igual centro y con distinto radio. [...] Alfonso Canales apura su visión de la morada corporal, cuya identidad reside en el espíritu que la habita.

Diríase que el plan de las *Tres casas* pertenece más a la música que a la arquitectura, si se olvidara la afinidad de estas artes, que destacó Eugenio D'Ors. Los tres tiempos poéticos se ensamblan como los cinco del *Cuarteto* en la menor de Beethoven [...]»[17]. Y *Tres casas* está en *Reales sitios*[18]. Y *Gran fuga* también, considerada por el poeta como un desenlace de la obra precedente. La cuestión es que al igual que en el caso de la *Gran fuga* de Beethoven será independiente porque la *Gran fuga* de Canales tendría su propio recorrido[19]. Se cumple la tendencia de Canales de extraer al máximo las posibilidades de cada motivo.

Gran fuga de Canales, 1970. Tenía 47 años: ¿la crisis de los 50? ¿Lo que Molina Campos llama «otoñalidad»[20]? ¿Lo nuevo es un nuevo amor? La poesía, más apegada a sí, es ahora un instrumento de reflexión con el que regresar al ámbito cotidiano. Emerge el sentimiento de lo íntimo y lo individual —elementos raros en la obra del poeta—. Aquí hay mucho de Canales: sentimientos, expresiones verosímiles, emociones, percepciones, sentimientos. Hay expresiones del mundo íntimo, meditaciones sobre la vida, pero, además, sobre la propia vida. Lo nuevo es que Canales siente. Está dolido y dolorido.

Pocos son los autores que deciden explicar su obra y convertirse en críticos literarios de sí mismos. ¿Por desconfianza hacia lo que pudieran deducir los demás?... O simplemente, por

dejar claro *lo dicho*[21]. Cuando el propio autor señala los entresijos de su obra, sus claves, sus símbolos, poco habrá de ser discutido. No cabe interpretación: en este caso lo que es, es.

Así pues, en primer lugar, transcribo con fidelidad lo que el autor escribe sobre su *Gran fuga* en su primera antología *Hoy por hoy*[22]. Escribirá: «De mi herida temporal fue manando *Gran fuga*. El título como es obvio tiene un doble sentido: por una parte, obedece a que el poema está concebido en cuatro voces, con sus correspondientes desarrollos y variaciones, bajo la impresión directa de la *Gran fuga* beethoveniana; por otra, responde al contenido, en cuanto tiene de recapitulación de un tiempo —el mío—, irremisiblemente fugado por la siempre abierta escotilla del presente.

En *Gran fuga* es más complicada la técnica que en mis anteriores libros. Me parece que los poetas tenemos mucho que aprender de los músicos. No me refiero a los efectos auditivos, sino a los procedimientos de composición: discanto, contrapunto, desenvolvimiento de los temas esenciales, alternancia de movimientos, etc. En *Gran fuga* quise intentar ese aprendizaje.

A pesar de la preocupación técnica, yo diría que *Gran fuga* es también un poema en el que prospera la íntima conmoción. Puede que en él haya acertado a desnudarme como en ningún otro. Sólo que el poeta también tiene sus pudores, y la ostensión de ciertas intimidades requiere una semioscuridad: de aquí la frecuente falta de explicitud.

En *Gran fuga* no faltan tampoco las alusiones librescas. No obstante, quedan rebasadas por las referencias, apenas insinuadas, a acontecimientos personales. El conocimiento poético no necesita por fuerza sustentarse en datos precisos, en apurados diseños. Basta con crear un clima transmisible, aun cuando el lector no acabe de entender del todo. La ambigüedad, defecto de la prosa, puede llegar a ser una virtud en el poeta, cuando conscientemente logra ofrecer un abanico de interpretaciones válidas, para que elijan, dentro del esquema propuesto, las que más cuadren a sus temperamentos y a sus ánimos. La parte del lector no debe ser nunca escamoteada por el poeta. Nunca debe el poeta convertir en aria lo que ha de ser un dúo: el poema cerrado en su significación unívoca corre el riesgo de quedar en nuevo *thing of beauty*, fuente de alegría estética, más no ejercicio de complicidad recreadora».

Después de *Gran fuga* publicaría *Reales sitios* y reconoce el poeta que busca trascender lo simbólico y que las sublimaciones religiosas se sustituyen por la realidad palpitante. Curiosamente escribe que: «[...] Como contrapeso[23] decidió publicar, en el mismo 1970, los poemillas de Navidad: *Navidades juntas*».[24] Me pregunto: ¿como contrapeso a qué? ¿Qué había hecho Canales para tener que pedir perdón? ¿Qué cuestión personal le había causado tanto dolor que le obligara a esta entrega casi confesional? ¿Qué lo hirió?

Alguien tan cercano en el tiempo y en el espacio como el poeta Rafael León ya lo había previsto en *Tres casas*... Escribirá: «Al hacer la nota del cuaderno que llevó por título *Tres casas*, traje a colación, los últimos Cuartetos de Beethoven. Este nuevo poema viene a confirmar que mi referencia no era caprichosa. Cuando Beethoven, habitando en sus moradas más íntimas, escribió los últimos Cuartetos, rebasó en ocasiones su intención primitiva. La *Gran fuga* beethoveniana fue concebida como un tiempo más que, luego, el músico independizó por entender que constituía un verdadero Cuarteto aparte.

En la *Gran fuga* de Alfonso Canales ocurre lo propio, y ello justifica que se dé aquí el poema separadamente, por más que, a la postre, figure incorporado como colofón de las otras «casas». Se trata de un poema concebido musicalmente, en el que el tema principal, «algo nuevo se siente» va desarrollándose en cuatro voces, con sus correspondientes variaciones, y con un contrapunto final en el que abundan los ecos ajenos.

Creo que *Gran fuga* es una «estación capital» para comprender el conjunto de la obra poé-

tica de Alfonso Canales: tanto la obra ya hecha como la que aún le queda por hacer».[25]

Molina Campos, estudioso de la obra de Alfonso Canales —realizó su Tesis Doctoral sobre el poeta que nos ocupa—, abunda sobre la vía hacia la desnudez iniciada por Canales y dice: «Sí que ha acertado porque en Gran *fuga* los «acontecimientos» no son «particulares», como en las «casas», sino «personales»; la materia del poema no es tal o cual acontecimiento por su particularidad, sino la persona por su acontecimiento, y de ahí la «íntima conmoción». En cuanto al desnudamiento, todavía no es ostentación, como lo será en los poemas eróticos de Épica menor, sino pudorosa semioscuridad que deja al lector la concreción de lo leído. El acontecimiento es la llegada del otoño vital y la concurrencia de adversidades que nuestro poeta no explicita porque no se propone una poesía confidencial. La respuesta poética es un implacable recuento del vivir personal, a mucha distancia de cualquier modalidad de autobiografismo y constituyendo el poema en obra abierta mediante la deliberada ambigüedad de las referencias. [...] Lo nuevo es el desconcierto de la edad alcanzada, el sentimiento de inanidad de lo vivido y la conciencia de estar precipitándose hacia el final. [...] Dios [...] acude, con el amor de mujer».[26]

Para Antonio Gómez Yebra: «El yo poético reflexiona sobre el tránsito del tiempo [...] cada sección de futuro actualizado permite [...] una vida nueva»[27]. Ruiz Noguera insistirá: «*Gran fuga* [...] es el tiempo y Dios; y las continuas referencias culturales [...] y, nuevamente, lo vivencial-sensual en identificación con lo natural y lo divino».[28]

Desde mi punto de vista, lo nuevo en *Gran fuga* de Canales es la revelación de que el AHORA IMPORTA. Es consciente de un tiempo fugado, irrecuperable. Sufre una íntima conmoción, un aterrador motín interno e intenta abrirse al mundo, tratará de desnudarse: pero el pudor, lo conduce a la semioscuridad. Estamos ante la falta de explicitud, la ambigüedad, la insinuación de referencias a acontecimientos personales... Sabe que el lector no lo va a entender del todo; y a cambio él le ofrece un abanico de interpretaciones válidas, para que elijan, pero dentro del esquema que él mismo propone. El poeta no se desata totalmente, no se libera de su propia cárcel, nos comunica que nos va a dejar penetrar en lo nuevo, pero no habremos de salirnos del marco propuesto. No se entrega. Lo nuevo lo atemoriza. Ahora es el hombre ante el cielo en la tierra.

¡Miedo a volar!

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. De Robert Aramayo, Madrid, Alianza, 2000, «Colofón». (N. del T.).

2 CANALES, Alfonso, «Casa quemada», *Tres casas*, Málaga, Cuadernos de María José, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1966, s.n.p.

3 MARTÍNEZ MADRIGAL, Ignacio, «Sobre la relación entre música y poesía», *Letra Franca*, México, 13 de abril de 2018. http://www.letrafranca.com/musica/sobre-la-relacion-entre-musica-y-poesia/

4 ECO, Humberto, «Sobre algunas funciones de la literatura», *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR Editorial, 2002, pp. 9-23.

5 Véase al respecto https://www.unir.net/humanidades/revista/la-fuga-en-beethoven

6 https://revistaesfinge.com/arte/musica/item/2091-los-ultimos-cuartetos-de-beethoven

7 El existencialismo cristiano tiene como precursor al danés Kierkegaard. Se funda en el análisis de la existencia del sujeto desde una perspectiva teológica. Para el existencialismo cristiano, el universo es paradójico. Entiende que los sujetos deben relacionarse con Dios con independencia de las prescripciones morales, en pleno uso de su libertad individual. En este sentido, el ser humano debe enfrentarse a la toma de decisiones, proceso del cual deriva la angustia existencial.

8 LES DEUX MAGOTS, 6 Place Saint-Germain-des-Prés, 75006. Debe su nombre a las dos figuras orientales *magots*, aun conservadas, que adornan el salón.
A partir de los años 20 se convierte en *spot* artístico e intelectual en el que se codean Foujita, Jean Giraudoux, Picasso y Fernand Léger o los extranjeros James Joyce y Nabokov.

9 LE CAFE DE FLORE, 172 Boulevard Saint-Germain, 75006. Este café de Saint-Germain-des-Prés, que debe su nombre a una escultura de la deidad que se encontraba en el bulevar, es uno de los más prestigiosos de la ciudad. Nace en 1887, y se vuelve el *meeting point* de las reuniones literarias y debates filosóficos con Maurras y Apollinaire. En los años 30, es el centro de reunión del París literario y artístico en el que se dan cita Georges Bataille, Robert Desnos, Giacometti, Zadkine, Picasso...

10 El Jansenismo nació con Cornelius Jansen (1585-1638), profesor y rector magnífico de la Universidad Vieja de Lovaina. El jansenismo fue un movimiento teológico dentro del catolicismo, principalmente activo en Francia, que enfatizó el pecado original, la depravación humana, la necesidad de la gracia divina y la predestinación.

11 CANALES, Alfonso, *Port-Royal*, Málaga, Cuadernos de Poesía, 1956. Barcelona, El Bardo, 1968. (Edición completa).

12 CANALES, Alfonso, *Hoy por hoy*, Universidad de Sevilla, Colección de Bolsillo, núm.19, 1974, p. 18.

13 CANALES, Alfonso, ibídem, p. 18.

14 Lego System A/S (1918), más conocida como *lego,* es una empresa danesa de juguetes. Las distintas piezas de Lego constituyen un sistema universal. Pese a la variación en el diseño y el propósito de los bloques a lo largo de los años, todos ellos siguen siendo compatibles en menor o mayor grado.

15 Las *matrioshkas* son las tradicionales muñecas rusas de madera con múltiples figuras en su interior, inspiradas por una muñeca japonesa Fukuruma. Maliutin, tornero de madera, y el pintor artesano, Vasili Zviózdochkin, las decoró como una niña vestida con la ropa tradicional. El juguete tenía ocho figuras que se ponían una dentro de otra. En aquellos días el nombre Matriona era muy populares para las niñas rusas y desde entonces el juguete lleva el nombre «Matrioshka».

16 CANALES, Alfonso, *Tres casas*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Cuadernos de María José, 1966. Las casas de Canales, estructuralmente en la idea, pueden remitirnos perfectamente a *Las moradas* de Santa Teresa de Jesús.

17 LEÓN, Rafael, «Nota a la edición», ibidem, s.n.p. Podría especularse que fuera Rafael León quien inspirara la idea a Alfonso Canales de la estructuración de su *Gran fuga* al modo de la de Beethoven. *Chissà*...

18 La «Casa quemada», la «Casa sin fin» y la «Casa reconstruida» están contenidas en *Reales sitios*, aunque en distinto orden, en un orden más lógico. «Casa quemada», p. 17, la «Casa sin fin» p. 26 y la «Casa reconstruida», p. 22.

19 CANALES, Alfonso, *Gran fuga*, Edición Ángel Caffarena, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Colección Almoraduj 4, 1970.

20 MOLINA CAMPOS, Enrique, *La poesía de Alfonso Canales,* Tesis Doctorales de la Universidad de Granada, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1985, p. 34.

21 Título de su última antología: CANALES, Alfonso, *Lo dicho*, Prólogo, Bibliografía y selección de Antonio Gómez Yebra, Málaga, Servicio de Publicaciones, Universidad de Málaga, 2005.

22 CANALES, Alfonso, *Hoy por hoy* (primera antología), Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974, pp. 20-21.

23 El subrayado es mío.

24 CANALES, Alfonso, *Navidades juntas*, Málaga, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1970.

25 LEÓN, Rafael, «Nota a la edición», de CANALES, Alfonso, *Gran fuga*, Málaga, ..., 1970.

26 MOLINA CAMPOS, Enrique, *La poesía de Alfonso Canales*, ..., pp. 35-36.

27 CANALES, Alfonso, *Lo dicho*, ..., p. 20.

28 CANALES, Alfonso, *Ocasión de vida*. Antología poética, Edición de Francisco Ruiz Noguera, Sevilla, Fundación Manuel Lara, 2006, p. 42.

DÍAS DE LA PANDEMIA

APORTACIONES DIVERSAS DE ACADÉMICOS RECOGIDAS, DURANTE EL ESTADO DE ALARMA OCASIONADO POR LA PANDEMIA DEL COVID-19, EN LA PÁGINA WEB DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

A consecuencia de la pandemia ocasionada por el COVID-19 entre marzo y junio de 2020 los ciudadanos del mundo han visto limitada su libertad de movimiento de una u otra manera. En nuestro país, el gobierno ha mantenido como medida excepcional el Estado de Alarma hasta el 21 de junio.

Al comienzo de este periodo, a sugerencia de nuestro presidente José Manuel Cabra de Luna, la Academia, con el nombre *Días de la Pandemia*, planteó una iniciativa que invitaba a los Académicos Numerarios y Correspondientes a que enviaran para publicar digitalmente en la Web de la institución sus colaboraciones.

El resultado de esta iniciativa queda reflejado en 54 aportaciones, realizadas del 23 de marzo al 21 de junio de 2020, de las cuales 46 corresponden a distintos Académicos de Número y al Académico Emérito Francisco J. Carrillo Montesinos, recogiendo este Anuario tan sólo una muestra representativa. Las 8 contribuciones restantes pertenecen a los Académicos Correspondientes Mª del Mar Lozano Bartolozzi (Correspondiente en Cáceres), Emilio de Diego (Correspondiente en Madrid), Adela Tarifa (Correspondiente en Úbeda), Fernando Pérez Ruano (Correspondiente en Madrid), Francesc Fontbona (Correspondiente en Barcelona), Andrés Amorós (Correspondiente en Madrid) y Jaime Siles (Correspondiente en Valencia). A todas estas contribuciones se puede acceder a través de: https://www.realacademiasantelmo.org/dias-de-la-pandemia/ Un ejemplo palpable de la actividad e impulso creativo constante de los miembros de la Academia, en días tan señalados.

INFORME SOBRE EL ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

MARÍA PEPA LARA GARCÍA
20 DE JUNIO DE 2020

El 29 de noviembre de 2001 ingresé en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, aunque no tomé posesión hasta junio de 2002, por propia voluntad, pues quise esperar a que mi hermano, catedrático de Imagen, terminase sus clases en la Facultad de Ciencias de la Información en Madrid, y pudiese asistir al acto de toma de posesión; ésta tuvo lugar en el Palacio de la Aduana.

Como sabemos, por el informe de la académica Rosario Camacho: *...el Museo de Bellas Artes, junto con la Academia, fueron desalojados y la Biblioteca y su Archivo quedaron custodiados por el Museo, primero en el Palacio de la Aduana y después, mientras se rehabilitaba este edificio para instalar el Museo de Málaga en el Parque Tecnológico.*

Por lo tanto, dado que fui nombrada académica a finales de 2001, no pude conocer y apre-

KATSUSHIKA HOKUSAI, *LA GRAN OLA* (FRAGMENTO), 1831

ciar, tanto los libros como los documentos de la Academia, hasta el año 2019, cuando nuestra sede en el Museo de Málaga se ha amueblado, y los fondos perfectamente conservados y embalados traídos del Parque Tecnológico, fueron depositados en las dependencias del Museo. Pero fue, a principios de febrero de 2020, cuando empecé, junto con la ayuda inestimable de Rosario Camacho, y con los dos becarios de la Universidad de Málaga, integrados a través de un convenio de cooperación educativa en un programa de prácticas externas para alumnos del último curso de la licenciatura, Javier Luque y Juan Manuel Garrido, a iniciar con empeño a desembalar las cajas que contenían estos fondos bibliográficos y documentales.

Ya ha comentado Rosario Camacho la buena disposición y voluntad de nuestros becarios. Empezamos en principio con los libros, porque estas eran las primeras cajas numeradas que abrimos, y los cuatro adelantamos mucho, en una relación de número currem, añadiendo incluso, el autor, título y materia del libro.

Después, junto con Juan Manuel Garrido, iniciamos la tarea de abrir numerosos paquetes, profusamente embalados, que tenían el título de Archivo, pero el contenido eran Catálogos de exposiciones de pintores académicos de gran tamaño. Por supuesto, podemos definir documento como: *Testimonio de la actividad del hombre, fijado en un soporte perdurable que contiene información.*

No obstante, teníamos interés por inventariar documentos administrativos que nos mostrasen la actividad de la Academia, desde sus inicios. Por fin, logramos abrir unos legajos con dicha documentación y empezamos a realizar un Inventario del Archivo con el objeto de controlar dicha documentación.

En un principio, conviene advertir que la descripción de los documentos de archivo es más compleja que la de los libros de una biblioteca, y presenta una problemática especial, debida principalmente a la múltiple tipología de las unidades documentales. Tal variedad dificultas cualquier intento de normalización que se haga en ese sentido, del tipo realizado en el campo de la Biblioteconomía y de la Documentación.

Para resolver este problema se creó la Norma ISAD(G) en 1991. Norma Internacional para la Descripción Archivística. Como es lógico, ha sido revisada varias veces: 1993, un anteproyecto en 1994, 1995, 1998. La última versión fue publicada a principios del año 2000.

El archivero tiene una doble función: de una parte necesita controlar los fondos y, por otra, debe informar sobre el contenido de los mismos. Es decir, una función interna —de control—, y otra externa —de difusión—. En una primera definición el inventario responde a la primera función, y el catálogo a la segunda. El inventario somero comprende los elementos mínimos, los del área de mención de identidad, y suelen ir dispuestos en columnas cuando se publican. Su utilidad es ante todo de uso interno como procedimiento de control sobre la totalidad de los fondos.

Este inventario puede ser más o menos detallado, y requiere como elementos mínimos: signatura, descripción, fecha —documento—, fechas extremas —expedientes—, caracteres internos y externos —materia—, de cada documento o expedientes. Con estos requisitos, el archivero podrá ser más o menos exhaustivo en los datos que ofrezca, en función de la importancia de la documentación que desea inventariar.

Con todos estos elementos podemos definir los inventarios: *Descripción sistemática más o menos detallada de todos y cada uno de los elementos que forman un fondo, sección o series, respetando su ordenación originaria.*

Teniendo en cuenta estas definiciones archivísticas, afrontamos el inventario somero que queríamos iniciar, pues no había ninguno realizado con anterioridad en los fondos de la Academia.

Comenzamos con una serie de documentación de principios del siglo XX; y entre otras, más o menos administrativa, hubo una serie

de expedientes que nos resultaron muy interesante, puesto que se trataba de una Comisión nombrada por la Academia, a instancias del Ayuntamiento, para resolver qué personajes históricos malagueños debían ser instalados en los lunetos del Salón de los Espejos, y los cuadros de pintores que ilustrarían los diferentes salones municipales en la Casona municipal, que se estaba construyendo en aquellos años.

Cuando estábamos inmersos en esta descripción archivística de numerosos legajos, surgió la expansión de la pandemia denominada COVID-19, y el 12 de marzo fue nuestra última tarde de trabajo, puesto que, como sabemos, se cerraron la Universidad y el Museo de Málaga, iniciándose el confinamiento de todos los ciudadanos.

TEMPOS DE UTOPÍAS RAZONABLES (VIII)

FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS

20 DE JUNIO DE 2020

Quiero más esperanza en mis brazos
que tristeza en mis hombros.
CORAL CORALINA

Jueves 18 de junio. Se hace público que en la República Federativa de Brasil se constata un fallecimiento por minuto como consecuencia de la COVID-19. Detrás de la gélida estadística, la persona concreta sin nombre ni apellidos. Las madrugadas suelen se agitadoras de la memoria. Tres años de acogida en Brasil acumulan una diversidad de recuerdos durmientes. ¿Qué mejor opción despertarlos al filo de la medianoche? Brasil era una fiesta poliédrica que resistía con tambores, trompetas, cançoes y batacudas de sambódromo al poder autoritario y totalizador. Despertaron del sueño amigos para siempre, algunos ya sobrevolando los cielos, como Eduardo Portella, Jorge Amado, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Sonia Braga, Divonzir Guso, Edivaldo Boaventura, P. Casaldáliga, Paolo Freire, Érico Veríssimo, Vinícius de Moraes, Darcy Ribeiro, Oscar Niemeyer, Juscelino Kubitsckek en la oposición, Elis Regina, María Bethânia, Antonio Cabral, Helder Cámara, Caetano Veloso, Roberto Carlos y aquella supercuadra con faz humana en la que me tocó vivir gracias a Lucio Costa...con fondo de candomblé, poesía, sincretismo, música en la calle. Eran tiempos de dictadura en donde nuestro trabajo de cooperación técnica internacional no impedía las caipirinhas a la caída de las tardes con casi todos los citados y en lugares diferentes. En tales circunstancias, en medio de un país continente, el mundo del arte siempre atendía a la llamada de la amistad en Bahía, Brasilia, Río de Janeiro, Porto Alegre, Fortaleza o Recife y Olinda, Sao Paulo y su Bienal, con paso obligado por Ouro Preto hacia Florianópolis, para reencontrar al gran arquitecto Aleijadinho. Y saltaba desabrido al cine, a los conciertos, a las lecturas poética, al arte, y todos al carnaval que convertía el ritmo en expresión de cultura popular. En Goiás, una lucecita que irradiaba la fuerte luz del poemario, la alumbraba Coral Coralina.

Hoy Brasil, querido, respetado y recordado, es uno de los principales focos mortales de la COVID-19 bajo una dirección desabrida al amparo de los Evangélicos en analogía sectaria y enloquecedora con un presidente de los Estados Unidos que rehúsa enmascararse y que posa Biblia en mano ante un templo que instrumentaliza.

Se dice que el actual coronavirus emigró de Europa al hemisferio norte. Está haciendo estragos sobre todo en los descartados de la sociedad: población afro de Nueva York, de amplias zonas de pobreza de países latinoamericanos, en las comunidades indígenas como sociedades de pequeña escala... Las estructuras sanitarias no llegan a todos los rincones. Una UCI es un tesoro escondido. Los cócteles de fármacos, también. Queda un reducido personal sanitario desprovisto y una acción día y noche de las organizaciones de beneficencia, las onegés, con

movilización general de pocos sanitarios, de voluntarios aprendices, de misioneros y misioneras y, para algunos, el recurso más a mano es la medicina tradicional con plantas de los diversos bosques, en particular en Amazonia, que no logra destruir al virus y que facilita el tránsito de muerte envuelto por las creencias ancestrales.

La distancia social resulta prácticamente irrealizable en sociedades muy densas y habituadas a la proximidad y al encuentro en la pobreza. En tales contextos, ¿cómo lavarse las manos si no hay ni agua corriente ni jabón? ¿Cómo desinfectar las favelas sin son cubículos yuxtapuestos en donde vive una familia extensa en hacinamiento y promiscuidad? ¿De qué sirve confinarse en dichas condiciones materiales de vida? También allí como aquí se reparten bolsas de comidas para ir sobreviviendo. También allí como aquí (que ahora felizmente amortiguamos con una renta mínima vital que en poco va a relanzar el consumo) el desempleo tiene mayor incidencia por el peso considerable de la economía sumergida y de la ausencia de poder adquisitivo. El confinamiento es ilusorio para miles y miles de personas que han de salir cada día a las calles para ganarse el sustento cotidiano en un mercado informal en donde no hay ni vendedores ni compradores.

En estos contextos, ¿cómo hacer las estadísticas de las causas de muerte y vida, de infectados y de sanos? Esta interrogante se aplica igualmente a la mayoría de los países del mundo. ¿Cómo aplicar el método comparativo en tales circunstancias? Recuerdo, con referencia a Brasil (pero podría extenderme a muchos otros países) que, al elaborar el Anuario Internacional de Estadísticas de Educación de la UNESCO, había una pregunta clave para calcular la tasa de escolarización en primaria. El porcentaje global daba un resultado, si la memoria no me falla, de un 60% de niños y niñas escolarizados. Pero había una «trampa», la de la presencia escolar que no se preguntaba. Mientras que en el norte del país las escuelas tenían dos turnos y los niños permanecían tres horas en cada turno, en el sur la permanencia era de seis horas. Las desigualdades regionales en la República federativa eran y son evidentes y el porcentaje total de escolarización primaria falseaba el método comparativo. Esto creo está ocurriendo con las estadísticas mundiales de la COVID-19. En primer lugar, por la identificación para la colecta de los datos; en segundo lugar, por los diagnósticos. Ambos elementos son las caras de una misma moneda. ¿Quién sabía diagnosticar el coronavirus de la COVID-19, y un fallecimiento por este motivo, en diciembre de 2019 o en enero de 2020, en personas con cuadros clínico muy complejos, incluida neumonía doble? Nadie (salvo, quizás, en China). El dictamen final se reducía a paro cardíaco, colapso periférico multiorgánico, paro respiratorio. Ahora, las cosas han cambiado por la experiencia clínica acumulada y por la ayuda de pruebas de laboratorio u otras, a falta de autopsias que, en determinado momento, habrían colapsado a los pocos forenses. Pero no es lo mismo colocarnos, ahora, en Canadá, Corea del Sur, China, Rusia, España o Estados Unidos, que en la precariedad sanitaria de la mayor parte de países de América latina, África, Oriente Medio o India con más de mil millones de habitantes, con profundas desigualdades socio-sanitarias y con amplias zonas de pobreza. Es cierto que todos estos datos pueden entrar en modelos de simulación que nos darán solamente estimaciones y no certezas, lo que ya es algo.

La globalización tiene sus amplias periferias casi descartadas del progreso. La actual pandemia lo ha puesto de relieve.

Una pregunta está en la mente de todos (además de la esperada vacuna): ¿Cómo garantizar la seguridad sanitaria y la prevención de nuevas epidemias a nivel internacional? Cuando haya vacuna eficaz, volverán a moverse más de mil doscientos millones de personas; millones de contenedores siguen llegando a los puertos con una enorme diversidad de productos; los cruceros masivos volverán a surcar los mares; el intercambio de personas y el programa Erasmus

se reactivarán. Todo ello responde a que somos habitantes de una «casa común» y que las personas humanas necesitan empatía y alteridad para realizarse como personas en un teórico contexto del bien común que va mucho más allá del interés general. La interconexión global sin duda ha expandido la pandemia, lo que nos lleva a algunas reflexiones para que la comunidad internacional no se reduzca a un latiguillo internacionalista. Habría que empezar por extinguir las condiciones de pobreza y de miseria que existen en el mundo, con una agenda universal con objetivos más a corto plazo. Esto significa miles de billones de inversiones que muchas de ellas serían productivas y tendrían retorno, con un acompañamiento de una educación para todos y una sanidad para todos. Hay que ir a la raíz de los problemas y que toda persona disponga de agua corriente y de jabón para lavarse las manos y para habitar una vivienda decente. Un salario mínimo vital mundial a los descartados para erradicar el hambre y facilitar la higiene. Se trata de presupuestos básicos. A ello añadiría una generalización de la ciencia y un respeto a la diversidad cultural, promoviendo la descongestión de las urbes y de las megalópolis. Se impone una educación particular y sostenida para evitar la destrucción de los ecosistemas y el respeto de la naturaleza, cuyas infracciones contribuyen incluso a catástrofes naturales o a pandemias inducidas. Se debería llegar a un acuerdo internacional para la prohibición del tráfico legal o ilegal de animales «exóticos» o de plantas que pueden ser portadoras de patógenos que no lo son en su ambiente natural.

Creo es necesario que cada país (y no sólo en Occidente, que también) debería dotarse de una autosuficiencia estratégica en alimentos, sanidad y educación en sus propios contextos culturales.

Para ello, es necesario una autoridad mundial compartida y ejecutiva. No veo otra institución que la ONU reestructurada y dotada de poderes ejecutivos y, *mutatis mutandi*, la Unión Europea para los países de Europa.

Puede que la humanidad esté, en estos tiempos de pandemia, desconcertada por la ausencia del Gran Desconocido que, deduzco saltando en el vacío, respeta escrupulosamente la libertad para hacer el bien o para hacer el mal con la que parece nos dotó. (Aquí ya entramos en la metafísica que puede ir en paralelo con la física y, quizás un día, converger en un mundo entrópico). La libertad es el mayor bien que poseemos. A nosotros todos nos toca cultivar la capacidad de discernimiento y reorganizar las condiciones materiales de existencia con soporte cultural y apoyos simbólicos. La COVID-19 es el primer gran reto a la humanidad en su conjunto. Al ser global, la respuesta también ha de ser global desde las especificidades culturales. Una prueba inmediata (esperemos) será el proceso de la vacunación universal. Pero hay otra vacunación coadyuvante: la vacunación mental para que sople el espíritu de la solidaridad y de la compasión.

CUANDO LAS ESTACIONES

Mª VICTORIA ATENCIA

13 DE JUNIO DE 2020

Cuando las estaciones o los años,
cuando el viento, cuando —puede ocurrir—
se trate de tu vida y se disponga
un beso aun en el borde de tus labios,
ya residuo final, testimonio de otros
tiempos con no menos disposición que ésta,
acógete al espléndido otoño, a sus hacinas
de bárbaro fulgor —como decía Hopkins—
y apresta entonces tu deslustrado corazón:
la vida empieza ahora.

DOS HOMENAJES

JOSÉ INFANTE MARTOS
2 DE JUNIO DE 2020

PLAYA DE LA ROCA
(Homenaje a Luis Cernuda)

Por estas playas del Sur, bajo la alta roca
que un día lejano cobijó la belleza, la juventud,
la pasión del amor de las que tú hiciste elegía
[anticipada,
vaga hoy tu sombra como un eco que guarda
la memoria de las olas, la arena ardiente del
[verano,
el eco cercano de la muerte.

Los años y la historia, el mito del poeta,
han ido levantando un muro de silencio,
la admiración también, el miedo a la palabra
[inútil
que no supiera expresar tanta hermosura
ni la soberbia arquitectura de tu verso.
Pero hay un círculo ciego y misterioso
en esta playa donde insiste el verano
[y la belleza,

el efímero amor, la juventud doliente y pasajera
hirieron con sus dardos la juventud dorada
[por el sol,
condenando la pasión a una muerte segura.
Así cegó fatal toda esperanza y el olvido
se abrió soberbio sobre la luna poderosa
[de agosto,
cuando siempre vuelve el deseo como una llama
que incandescente sobrevive al tiempo y
[a la herida.
Así quemó de nuevo con su aguijón cruel
[tu pecho
otro joven esbelto y rubio como espiga al viento
un mediodía de agosto deslumbrante.

Pero nunca triunfó el amor entre las rocas.

¿Se repitió la historia y fue igual de breve la dicha
y la armonía, la inmensa luz que cegaba tu vida?
¿Cómo puede ser tanta la belleza y tan fugaz
su fuerza y la delicia del goce y las caricias?
Por encima del tiempo aquí lo testifico.
Aquí estuvo Sansueña, el paraíso que creó
tu palabra y que el tiempo cruel ha profanado.

SOBRE BERLÍN VENCEJOS
(Wim Wenders)

PARA JOAQUÍN DE MOLINA
PARA FRAN HERNÁNDEZ DE MOLINA

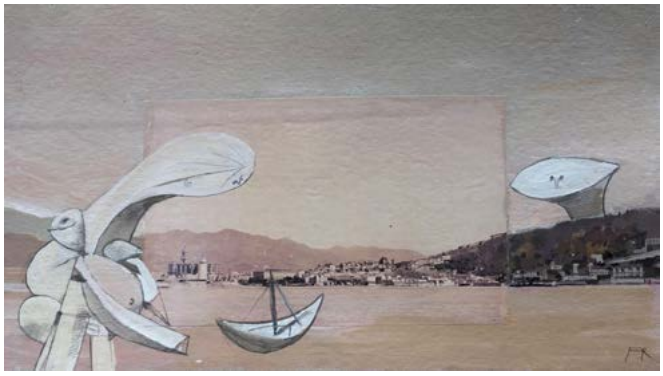
El cielo de Berlín no es inocente.
Sobre él vuelan vencejos y despliegan sus alas
como si fueran ángeles malditos,
lobos y cuervos que no se sacian nunca.
Los que elevan el deseo a lugares de espanto.
Por el barrio de Schöneberg
el cielo de Berlín es libre pero acaba
donde un muro se alzaba sepultando la vida.
Por el barrio de Schöneberg, cerca de la
Hollendorfplastz, en el café de Berio sí nace
como una luz distinta que ilumina los límites.

Cuando desde la niebla los ángeles de Wenders
burlan la grisura que el tiempo y la realidad
oscurecían los días, sobrevuelan las calles húmedas
que no tenían futuro. Sobre el cielo de Berlín
que vuelve a ser tan claro, dos ángeles
como vencejos llegan para proteger a la ciudad
antigua que habrá de renacer, de enemigos inciertos.

SERIE CARTONES PICASSIANOS

FERNANDO DE LA ROSA CEBALLOS

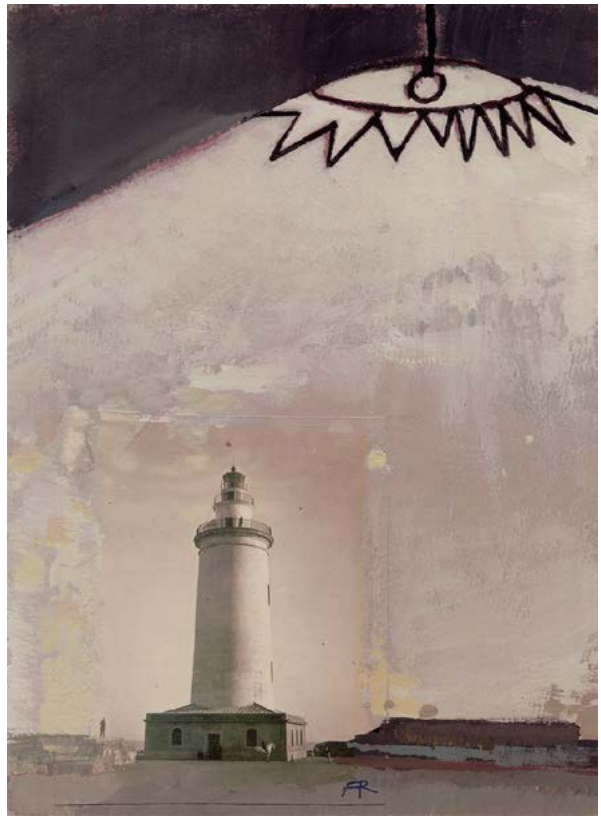
19 DE JUNIO DE 2020



1

2

3



4

1. *BAÑISTAS*
22 X 40 CM

2. *PUENTE DE HIERRO*
22 X 40 CM

3. *PALACIO DE LA ADUANA*
37,5 X 26 CM
COLECCIÓN PARTICULAR

4. *LA FAROLA*
30 X 22 CM
COLECCIÓN PARTICULAR

FOTOGRAFÍAS Y TÉMPERA
SOBRE CARTÓN

2018

LAS GRANDES PANDEMIAS Y SU INFLUENCIA SOBRE LA HISTORIA DE LA HUMANIDAD

ELÍAS DE MATEO AVILÉS
25 DE MAYO DE 2020

Las pandemias, con su rastro de horror, muerte, sufrimiento y ruina han acompañado siempre a las sociedades humanas desde los orígenes de la civilización. Hasta ahora, los historiadores habían dado poca importancia a su influencia en el devenir de las sociedades humanas, salvo, quizás, la Peste Negra del siglo XIV. Con bastante probabilidad, las pandemias resultaron decisivas para torcer, en demasiadas ocasiones y en sentido negativo el curso de la historia.

La decadencia y caída del Imperio Romano, junto a otras numerosas causas, hay que explicarla, también, por la influencia de la llamada Peste Antonina, de finales del siglo II. Al freno de la expansión del Imperio Bizantino en el siglo VI y a la posterior expansión del Islam debió contribuir, en gran medida, la llamada Plaga de Justiniano. Y al abrupto final del esplendor de la Cristiandad occidental medieval durante los siglos XI, XII y XIII, la Peste Negra del siglo XIV.

Habría que analizar si la Gripe de 1918 contribuyó, más de lo que pensamos, a retrasar y a lastrar la recuperación de Europa tras la I Guerra Mundial, y, por tanto, lejanamente, al surgimiento de la crisis de los años 30, de los fascismos y al desencadenamiento de la II Guerra Mundial.

Es posible distinguir una gran pandemia, como la actual, que surge de pronto, se extiende rápidamente alcanzando una gran extensión geográfica y causa en poco tiempo un alto índice de contagios y una mortandad que puede alcanzar millones de víctimas con los brotes recurrentes e importantísimos de enfermedades infecciosas que han acompañado a los seres humanos durante siglos e incluso milenios, como la tuberculosis, la sífilis, la polio o, incluso, la viruela y que han causado, también muchísimas víctimas y sufrimientos.

Parece confirmarse por lo que está ocurriendo en el mundo en este año 2020 que las pandemias similares a la actual surgen casi siempre en China. Así sucedió en los casos de la Peste Antonina, de la Plaga de Justiniano, de la Peste Negra y, quizás, de la Gripe de 1918. Las tres primeras llegaron al mundo mediterráneo y al resto de Europa a través de la Ruta de la Seda, bien a través de su vía terrestre, bien a través de la marítima. En el caso de la Gripe de 1918 hoy más que nunca no debe descartarse que fuese traída a Europa por los trabajadores chinos desplazados con motivo de la I Guerra Mundial.

Es casi seguro que este tipo de catástrofes siempre surgen en el momento en que tenemos un mundo profundamente interconectado y con sociedades en el momento cumbre de su esplendor económico y social, con un importantísimo trasiego de mercancías y personas a largas distancias.

LA GENEALOGÍA DEL VACÍO

JOSÉ INFANTE MARTOS
20 DE MAYO DE 2020

LA MIRADA CIEGA

I
Pensativa la tarde va diluyendo su gracia
primaveral y el aroma a azahar que esparce
el airecillo suave que preludia
la humedad de la noche de abril,
cuando la crueldad del abandono
y la desdicha caen como un veneno
letal sobre los labios que aún ansían
la dicha de la pasión.

Parece detenido el tiempo entre tus brazos
un momento tan solo, pero hay nubes

que amenazan y sombras que interponen
su oscuridad y su silencio, hay una campana
lejana y casi hueca que devuelve a la realidad
lo que pudo haber sido un sueño fugaz, solitario,
de paz, de serenidad y de armonía.

II
No es una sensación nueva, algunas otras veces
ha acudido hasta ti, el hartazgo, el asco,
[el desaliento
ante una realidad que no es solo siniestra
[y repetida.
Es esa clara conciencia que en otras ocasiones
{llega
cuando en mayo los días avanzan y la luz
[te condena
a un brillar que no es cierto, ni claro,
[ni benéfico.
Este sentir con saña la inútil existencia como
[amarga condena
que ya alarga sus días en un inútil y mísero
[ritual
que viene repitiéndose como una grotesca
[mascarada

III
Llega la noche y no tiene sentido,
una mañana absurda sucede a otra mañana.
Los días se hacen lentos y pesados e inútiles.
Nada escribe su nombre sobre el viento que pasa.
Y todo se desliza con la misma amargura
como si fuera un poder superior quien ordena
que el tiempo no termine de ser una paloma.
Hay señales que dicen que la muerte se acerca
y los años te vencen con toda la violencia
de un enemigo fuerte, cruel y despiadado.
Las palabras no tienen el sentido que antes
daban al sentimiento, al placer, al olvido.

Todo se ha detenido como un campo de espuma,
que tiene un ritmo propio, que es el de la derrota.

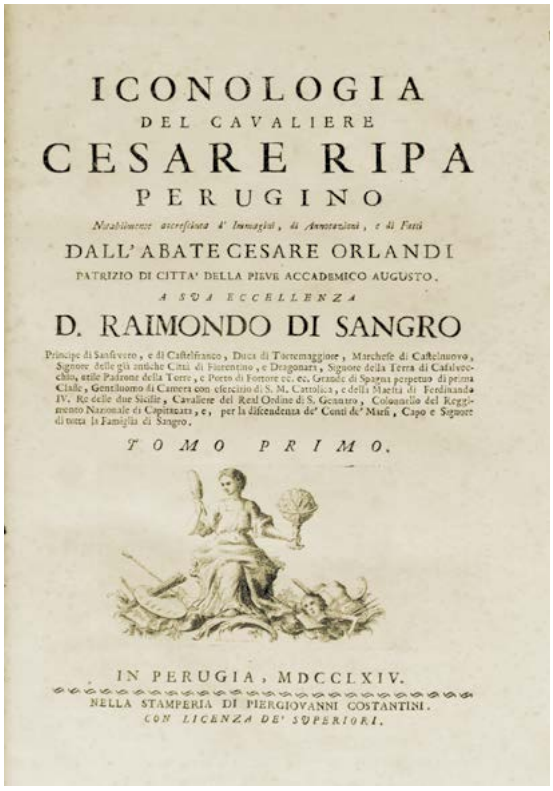
SOBRE LA «BIBLIOTECA ANTIGUA» DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
20 DE MAYO DE 2020

Como ingresé en la Academia de Bellas Artes de San Telmo hace bastantes años, tuve tiempo y oportunidad de trabajar con sus libros. Era una biblioteca especializada, interesante, con una serie de libros que entonces no encontraba en ninguna otra de Málaga. Estaba instalada, como la propia Academia, en el Museo de Bellas Artes en el Palacio de Buenavista y se trabajaba bien allí. Rafael Puertas, Director del Museo, era el Académico Bibliotecario y, antes de llegar a su despacho, había un antedespacho amplio donde estaba el mueble-biblioteca, siempre custodiado por Conchita Aizpurúa, la amable secretaria del Museo, que tantas cuestiones nos resolvía.

Pero cuando en 1996 la Junta de Andalucía adquirió el Palacio de Buenavista para instalar el Museo Picasso, el Museo de Bellas Artes, junto con la Academia, fueron desalojados y nuestros enseres, incluida la biblioteca, quedaron custodiados por el Museo, primero en el Palacio de la Aduana y después, mientras se rehabilitaba este edificio para instalar el Museo de Málaga, en el Parque Tecnológico. Ligada desde siempre al Museo, que se inauguró en diciembre de 2016, la Academia cuenta ahora con una importante sede en este palacio, con espacio para la biblioteca.

Ha sido en 2019, y gracias a las gestiones de nuestro presidente, cuando esa sede se ha amueblado y puesto a punto, e inmediatamente hemos empezado a inventariar los libros, que estaban perfectamente preparados y conservados como fruto de una mudanza perfecta por parte del Museo. Para ello hemos contado, desde comienzos de febrero de 2020, con la ayuda de dos becarios de la Universidad de Málaga



ICONOLOGIA
DEL CAVALIERE
CESARE RIPA
PERUGINO
Notabilmente accresciuta d' Immagini, di Annotazioni, e di Fatti
DALL' ABATE CESARE ORLANDI
PATRIZIO DI CITTA' DELLA PIEVE ACCADEMICO AUGUSTO.
A SUA ECCELLENZA
D. RAIMONDO DI SANGRO
Principe di Sansevero, e di Castelfranco, Duca di Torremaggiore, Marchese di Castelnuovo, Signore delle già antiche Città di Fiorentino, e Dragonara, Signore della Terra di Casalvecchio, utile Padrone della Torre, e Porto di Fortore ec. ec. Grande di Spagna perpetuo di prima Classe, Gentiluomo di Camera con esercizio di S. M. Cattolica, e della Maestà di Ferdinando IV. Re delle due Sicilie, Cavaliere del Real Ordine di S. Genaro, Colonnello del Reggimento Nazionale di Capitanata, e. per la discendenza de' Conti di Marsi, Capo e Signore di tutta la Famiglia di Sangro.
TOMO PRIMO.
IN PERUGIA, MDCCLXIV.
NELLA STAMPERIA DI PIERGIOVANNI COSTANTINI.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

CESARE RIPA

que se han integrado a través de un convenio de cooperación educativa en un programa de prácticas externas para alumnos del último curso de la licenciatura. Y siempre contando con la inestimable ayuda y disposición favorable de la Directora del Museo, María Morente, y el personal del mismo.

Nuestros becarios, Javier Luque (Historia del Arte) y Juan Manuel Garrido (Historia) son dos estudiantes de cuarto curso de su respectiva licenciatura, inteligentes y activos que han resuelto muy bien su trabajo. Nuestro proyecto enfocaba a uno de ellos hacia la ordenación del archivo que coordinaba mi compañera Mª Pepa Lara, como archivera bibliotecaria de la Academia, y el otro hacia el inventario de la biblioteca, que yo he coordinado, y hemos contado también con el ofrecimiento de ayuda de los académicos Marion Reder y Rafael Martín Delgado. Después de impartir unas normas y clases iniciales en ambas líneas de trabajo, decidimos apoyar más la labor de la biblioteca que habíamos empezado antes, con la idea de terminar una de esas líneas. Pero no ha sido posible. La expansión del coronavirus hizo que el 12 de marzo fuera nuestra última tarde de trabajo, ya que se cerraba la Universidad y el Museo de Málaga, y nuestro trabajo quedó incompleto, cuando faltaban sólo una o dos jornadas para terminar el inventario de lo que hemos llamado la biblioteca antigua.

Cuando íbamos abriendo las cajas y desenvolviendo cada uno de los libros, había momentos magníficos. Era emocionante encontrarte con las ediciones completas de los *Viajes* de Antonio Ponz, o el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, el de Milizia, el *Manual del arte decorativo* de Blanco Coris, el *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Palomino, el *Libro de los Retratos* de Pacheco, o la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, diversos álbumes recopilatorios de dibujos de los siglos XVI al XVIII (Callot, Flaxman, otros), diferentes historias del arte, tratados de pintura, escultura, arquitectura, algunos libros de ciencias, los *Recuerdos y Bellezas de España* de Pí y Margall o los de Quadrado y Parcerisa, varias ediciones del Quijote, poesía, etc. Se han inventariado hasta ahora 629 volúmenes, y no sobrepasamos los 700, pero el último, que no llegué a ver pero que está reseñado en el inventario de cajas realizado por Amor Álvarez, que nos servía de base, recuerdo cuando se compró; se trata de una edición francesa del libro de Carlos Bundeto El *Espejo de la Muerte*, del siglo XVIII. Alfonso Canales tenía en su magnífica biblioteca la edición de Amberes en castellano y, siempre en contacto con librerías de anticuario, cuando este ejemplar salió a la venta lo comunicó a la Academia para su compra.

Había pensado escribir un artículo para dar a conocer este tesoro que se está inventariando y que ahora nos espera en su mueble-biblioteca, pero el maligno virus ha limitado estas intenciones.

No obstante, no me resisto a intervenir en esta sección de Días de la Pandemia para adelantaros algo. Quizá porque una de mis líneas de investigación es la iconografía, quiero referirme a una edición en cinco amplios volúmenes del Tratado de Iconología de Cesare Ripa, de la que incluso tomé alguna imagen con el móvil. De la obra de Ripa *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali* se han hecho muchas ediciones, publicándose la primera en Roma en 1593; era un libro sencillo en cuarto, con la descripción de las alegorías ordenada alfabéticamente. No fue hasta la tercera edición (Roma 1603) cuando aparecieron los grabados que ilustran los conceptos; además esa edición se acrecentó con nuevas alegorías que enriquecen ampliamente el texto, que fueron elaboradas por Ripa, lo que hizo también en otras ediciones publicadas hasta su muerte, en 1622. La que tenemos en Málaga es una edición de Perugia (patria de Ripa) de 1764, muy posterior a la fecha de muerte del autor y muy ampliada, que llevó a cabo el abate Cesare Orlandi, quien es también autor de las nuevas alegorías y algunos de los diseños. Además, a él se debe el primer intento de sistematización de la biografía de Ripa.

Al ser una obra tan amplia otros autores intervinieron. Orlandi y Carlo Mariotti fueron diseñadores y Joseph Sforza Perini, F. Facenda y Carlo Grandi colaboraron en la ejecución de los grabados que son buenos y muy ricos en su contenido, como los de Ripa, y hay mucha variedad. Revisando el libro me llamó la atención la alegoría de la «Anatomía» porque la protagonista es una mujer, algo insólito ya que entonces, y aún mucho después, era una actividad absolutamente vedada a las mujeres; una imagen que no ofrece lugar a dudas porque el texto desarrolla la explicación «Vecchia matrona avanti una tavola, sopra cui si miri un cadavere, ed che viene dalla detta scarnificato. Abbia al naso gli occhiali osservi attentamente le incisioni che vien facendo...». En los grabados y pinturas que nos muestran los teatros anatómicos de la época, no aparece ninguna mujer, ni siquiera en otras actividades menos comprometidas. Pero me interesaba el tema, que en principio consideraba una rareza iconográfica, pero hasta cierto punto porque la Cirugía, la Alquimia, también estaban representadas por figuras femeninas. Tanto Ripa como Orlandi utilizaron la imagen en función del concepto y el género gramatical de la actividad que se desarrolla. Es evidente que al autor no le importó incluir la imagen de la mujer en estas actividades. No se si pudo ser cuestionado por la sociedad de la época, pero en cualquier caso la edición tuvo una magnífica acogida, pues como indica Adita Allo Manero en el prólogo a la edición española de la sienense de 1613, que publicó la editorial Akal en 1987, fue realizada mediante un sistema de suscripción, figurando al final una amplia lista de personalidades de toda Italia para su adquisición.

ANATOMÍA

RONDA SKYLINE

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

1 DE JUNIO DE 2020

RONDA SKYLINE
DIBUJO VECTORIAL
IMPRESIÓN ARTE GICLÉE SOBRE LIENZO
ARTE, EN BASTIDOR DE EXPOSICIÓN
70 X 100 / 85 X 100 / 70 X 100 CM

ESTADO DE ALARMA

SUSO DE MARCOS

23 DE MAYO DE 2020

ESTADO DE ALARMA
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE MADERA
60 X 40 CM
2020

TRAVESÍA NOCTURNA EN CARRETERA

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO
19 DE MAYO DE 2020

La sucesión de cometas pares
raudos ruedan radiantes montaña abajo
azogados hacia los rojos bilúcidos
que en su huida se pierden
entre el negro de cordillera silueteada
sobre luminoso azul de Prusia.

Sembrado de luceros afilados
en que gana altura la intensa
luz blanca de luna
que divisa todo y a su vez
atrae la mirada enternecida
por su tono cálido de la noche temprana.

Momento propicio a que los corazones
se ablanden y emitan ondas que buscan
ondas complementarias en equilibrio
que despiertan desenfadado amor de los sentidos.

DOBLE CONFINAMIENTO

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
7 DE MAYO DE 2020

Mis nietos, los mellizos, tienen dos mascotas. No son las más habituales: perros, gatos, tortugas, pajaritos..., ellos tienen dos jerbos, pequeños roedores muy familiares y cariñosos.

Los chiquillos tenían alguna experiencia ya que, al no conseguir que sus padres adoptaran un perrito, como ansiaba Paula, se decantaron por un hamster, Oled, que convivió con ellos casi un año, aunque un día se perdió, debieron cerrar mal la jaula y se marchó. Estuvieron inconsolables.

Un buen día alguien les habló de las excelencias de los jerbos: inteligentes, activos, cariñosos, dóciles, juguetones, aseados, muy predispuestos a la integración familiar, sin necesidades de escapar al ser capaces de encontrar comodidad en sus jaulas, etc. Fueron a conocerlos a Verdecora. Habían dado con su mascota.

Teo decidió portarse muy bien para pedir un jerbo en su carta a los Reyes Magos, y el 6 de enero llegó Elvis. Pequeño, muy blanco, con los ojitos rojos, grandes incisivos, respetable bigote, una larga cola y manos pequeñitas en la que destacaban las uñas. Hizo las delicias de los niños, y también gustaba a los mayores. A mí, francamente, no me hacía mucha gracia verlo correr por los brazos y el cuello de mis nietos, pero reconozco que se adaptaba al juego. Dormía bastante durante el día y por la tarde, cuando los niños terminaban los deberes, estaba muy despejadito y jugaban con él.

Pero, al ser Teo el dueño de Elvis, él jugaba más y no era demasiado generoso en compartir su mascota con los hermanos. Y como la publicidad del vendedor, dado el sentido gregario del animalito, también recomendaba que vivieran en pareja o en grupo, Sergio hizo méritos para tener él su propia mascota y completar la pareja.

Lo consiguió, y llegó Bob. Era más pequeño (bueno es que Elvis, que comía muy bien, había crecido bastante), parduzco, con ojitos negros vivarachos y cara simpática mostrando sus paletones. Los niños estaban ansiosos por juntarlos. Primero colocaron una jaula al lado de la otra para que se mirasen y reconocieran, y un día pusieron a los dos en la misma jaula. ¡Un desastre! Elvis se revolvió y de un mordisco casi le arranca la cola a Bob. Había que empezar de nuevo.

Cuando estuvo curado y, después de varias intentonas de acercamiento fuera de la jaula, muy observados por sus respectivos cuidadores, al ver que algo confraternizaban, los fueron uniendo y se hicieron muy amigos. Jugaban juntos, como había suficiente comida no había problemas de subsistencia, y tenían dos jaulas para los dos, ya que estaban comunicadas con un sistema de tubos-toboganes por los que se tiraban a una velocidad endiablada e incluso podían subirlos agarrándose con las uñas, y practicaban

un ejercicio extraordinario. Dormían, comían, jugaban y hacían las delicias de los niños.

En estos días de enclaustramiento Elvis y Bob han desempeñado un papel importante. Los niños han llevado bien la reclusión y los jerbos han contribuido en buena parte. No es que estuvieran todo el día jugando con ellos, los padres han procurado que tuvieran sus horarios y respetasen los de los jerbos, no obstante, el tiempo de juego ha sido mayor.

Pero hace pocos días Teo lloraba amargamente ante la jaula porque Elvis estaba muy mustio y se le habían caído los dientes. Un amigo de la familia aconsejó deshacerse de él y comprar otro, pero se trataba de Elvis y «otro» no podría sustituirlo, así que lo llevaron al veterinario. Su diagnóstico fue sorprendente. A Elvis no se le habían caído los dientes, se los había roto intentando roer los barrotes de su jaula. ¿Quería huir? Todos estaban desconcertados. Si estos jerbos no sienten deseos de escapar ¿Qué había ocurrido?

He pensado mucho en Elvis. Imaginaba que el animalito había somatizado el estado de ánimo de muchas personas en estos largos días de confinamiento y las terribles consecuencias de todo orden que nos invaden.

Elvis había preferido perder los dientes, y tal vez la vida, para evadirse, para escapar de esta trágica realidad.

CONTRADANZA

FRANCISCO RUIZ NOGUERA
7 DE MAYO DE 2020

Mientras dure el billete —solo ida—
de un viaje que vuela año tras año,
mientras siga la broma del engaño,
ven a bailar el baile de la vida.

Trampea por ganar esta partida,
y después de subir cada peldaño,
cree, por fin, burlar el desengaño
y trata de encontrar una salida
soñando con firmar una alianza
—en un pacto imposible— con la suerte,
pero ve que, vencido, el tiempo avanza,

y corre, manteniendo el paso fuerte,
con el ritmo implacable de esta danza
que siempre llega, al fin, como la muerte.

(INÉDITO, SEPTIEMBRE 2018)

QUIRÓPTEROS

AURORA LUQUE
3 DE MAYO DE 2020

Escribí este poema cuando se difundieron en la prensa noticias sobre el origen de la epidemia de Ébola: por pura necesidad, en algunos lugares de África los murciélagos se consumían como alimento humano. Curiosamente, la pandemia actual parece originarse a partir del consumo del mismo animal, aunque por motivos diferentes. El murciélago, siempre protagonista de fábulas siniestras y letales.

QUIRÓPTEROS

Atención: se ha escapado de libros y pantallas
un mito occidental. Y como un monstruo
habita entre nosotros, con su séquito
de pánicos ahora.
Antes era un morboso
asunto de succiones entre adultos.
Castillos quebradizos, capas negras y damas
con los cuellos muy pálidos,
féretros con resorte, mordiscos voluptuosos.
Después vinieron góticos adolescentes nórdicos,
exangües, inquietantes criaturas urbanitas.
El verbo se ha hecho carne, membranas,
[garras negras,
ojos alfilerinos. Previsto no lo estaba.
El vampiro ha mutado de costumbres.
Ahora el mito se vuelve africano y solar.
Un niño hambriento chupa unos cartílagos

y la sangre le brota por los ojos.
Y no salva el amor como en el cine.

DEL LIBRO *PERSONAL & POLÍTICO*, COL. VANDALIA, FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA, SEVILLA, 2015

TERMINA ABRIL DE 2020

FRANCISCO RUIZ NOGUERA
30 DE ABRIL DE 2020

Traigo a estas páginas de «Días de la pandemia» dos fragmentos del comienzo de *The Waste Land* (*La tierra baldía*) de T. S. Eliot, en traducción de José María Valverde.

T. S. ELIOT: *THE WASTE LAND* (1922)
LA TIERRA BALDÍA

I. «EL ENTIERRO DE LOS MUERTOS»

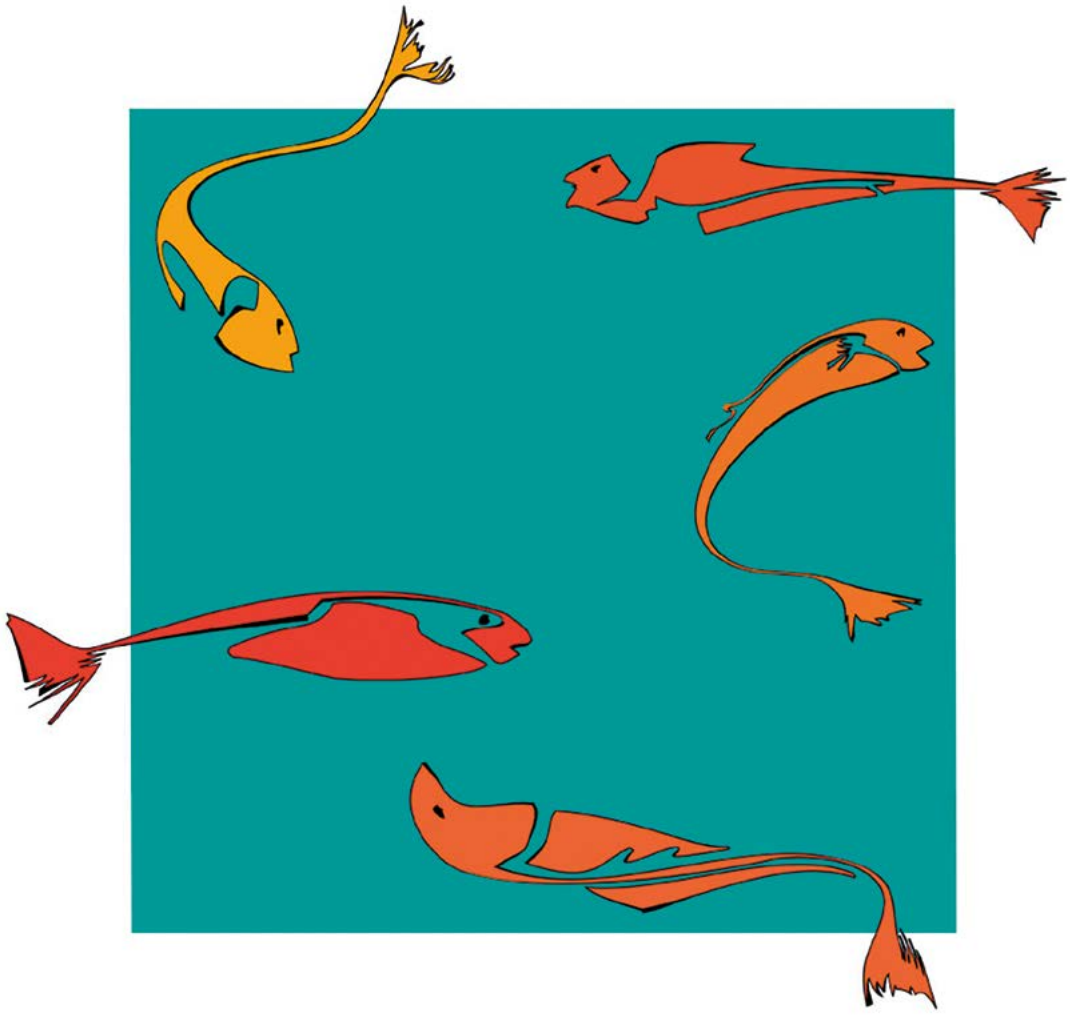
Para Ezra Pound
Il miglior fabro

Abril es el mes más cruel, criando
lilas de la tierra muerta, mezclando
memoria y deseo, removiendo
turbias raíces con lluvia de primavera.
El invierno nos mantenía calientes, cubriendo
tierra con nieve olvidadiza, nutriendo
un poco de vida con tubérculos secos.
El verano nos sorprendió, llegando por encima
[del Starnbergersee
con un chaparrón; nos detuvimos en la
[columnata,
y seguimos a la luz del sol, hasta el Hofgarten,
y tomamos café y hablamos un buen rato.
Bin gar keine Russin, stamm' aus *Litauen,*
{echt deucht.
Y cuando éramos niños, estando con
[el archiduque,
mi primo, me sacó en un trineo,
y tuve miedo. Él dijo, Marie,
Marie, agárrate fuerte. Y allá que bajamos.
En las montañas, una se siente libre.
Yo leo, buena parte de la noche, y en invierno
{me voy al sur.
[...]
Ciudad irreal,
bajo la niebla parda de un amanecer de invierno,
una multitud fluía por el Puente de Londres, tantos,
no creí que la muerte hubiera deshecho a tantos.
Se exhalaban suspiros, breves y poco frecuentes,
y cada cual llevaba los ojos fijos ante los pies.
Fluían cuesta arriba y bajando King William
[Street,
a donde Santa María Woolnoth daba las horas
con un sonido muerto en la campanada final
[de las nueve.
Allí vi a uno que conocía y le paré, gritando:
«¡Stetson!
¡Tú, que estabas conmigo en las naves en Mylae!
Ese cadáver que plantaste el año pasado en
[tu jardín,
¿ha empezado a retoñar? ¿Florecerá este año?
¿O la escarcha repentina le ha estropeado el lecho?
¡Ah, mantén lejos de aquí al Perro, que es
[amigo del hombre,
o lo volverá a desenterrar con las uñas!
¡Tú! hypocrite lecteur! —mon semblable,
[—mon frère!».

ESTANQUE VERTICAL

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

18 DE MAYO DE 2020



ESTANQUE VERTICAL
DIBUJO VECTORIAL
100 X 100 CM
2020

OBRAS DE LA PANDEMIA I, II, III Y IV

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

19 DE MAYO DE 2020

OBRAS DE LA PANDEMIA I
ACUARELA SOBRE PAPEL
32,8 X 56 CM

OBRAS DE LA PANDEMIA II. (LÍNEAS IRREGULARES
EN TODAS DIRECCIONES Y TRES COLORES)
TINTA ACRÍLICA SOBRE PAPEL
23 X 23 CM

OBRAS DE LA PANDEMIA III
(«CATORCE MÁS UNO»)
TINTA ACRÍLICA SOBRE PAPEL
23 X 23 CM

OBRAS DE LA PANDEMIA IV
ACUARELA Y TINTA ACRÍLICA SOBRE PAPEL
38 X 38 CM

EN TIEMPOS DE ZOZOBRA

CARLOS TAILLEFER DE HAYA
21 DE ABRIL DE 2020

Homenaje a Ramón Trecet. Hoy va de Música.

Para recordar la sintonía que durante muchos años abría y cerraba el programa «Diálogos 3» en RNE3. Clannad (Harry'S Game)

Qué bueno sería en estos tiempos de zozobra oír músicas de Vanguardia, New Age, Tradicionales y Étnicas.

Y qué finales de programa con esa frase rotunda y definitiva con la que Trecet despedía cada programa:

«Buscad la BELLEZA. Es lo único que merece la pena en este asqueroso mundo».

Aquí tenéis un brevísimo resumen de 57 minutos con una muestra de muchísimos de los descubrimientos musicales, que tuvimos la oportunidad de conocer gracias a Ramón Trecet.

https://www.youtube.com/watch?v=897uHKv8U60

TRÍPTICO DE LA FRAGILIDAD

FRANCISCO RUIZ NOGUERA
27 DE ABRIL DE 2020

1
(LA CIUDAD ALEGRA Y CONFIADA)

Asoma un nuevo día.
Se viste la mañana
de los tonos radiantes
que habitan lo seguro:
el plácido refugio
de un mundo de certezas.
No hay fisuras que agrieten
el andamiaje firme,
la solidez probada
que acuna nuestras vidas.

2
(LA VISITA DE CELESTINA)

Fortaleza del cuerpo:
«Gran justador» Calisto,
«verle armado, un San Jorge»,
«todo junto semeja
ángel del cielo». Ahora
—fragilidad humana—,
mira al pobre mancebo:
entra en dolor y noche
y yace derrotado
por una triste muela.

3
(LAS MURALLAS DE JERICÓ)

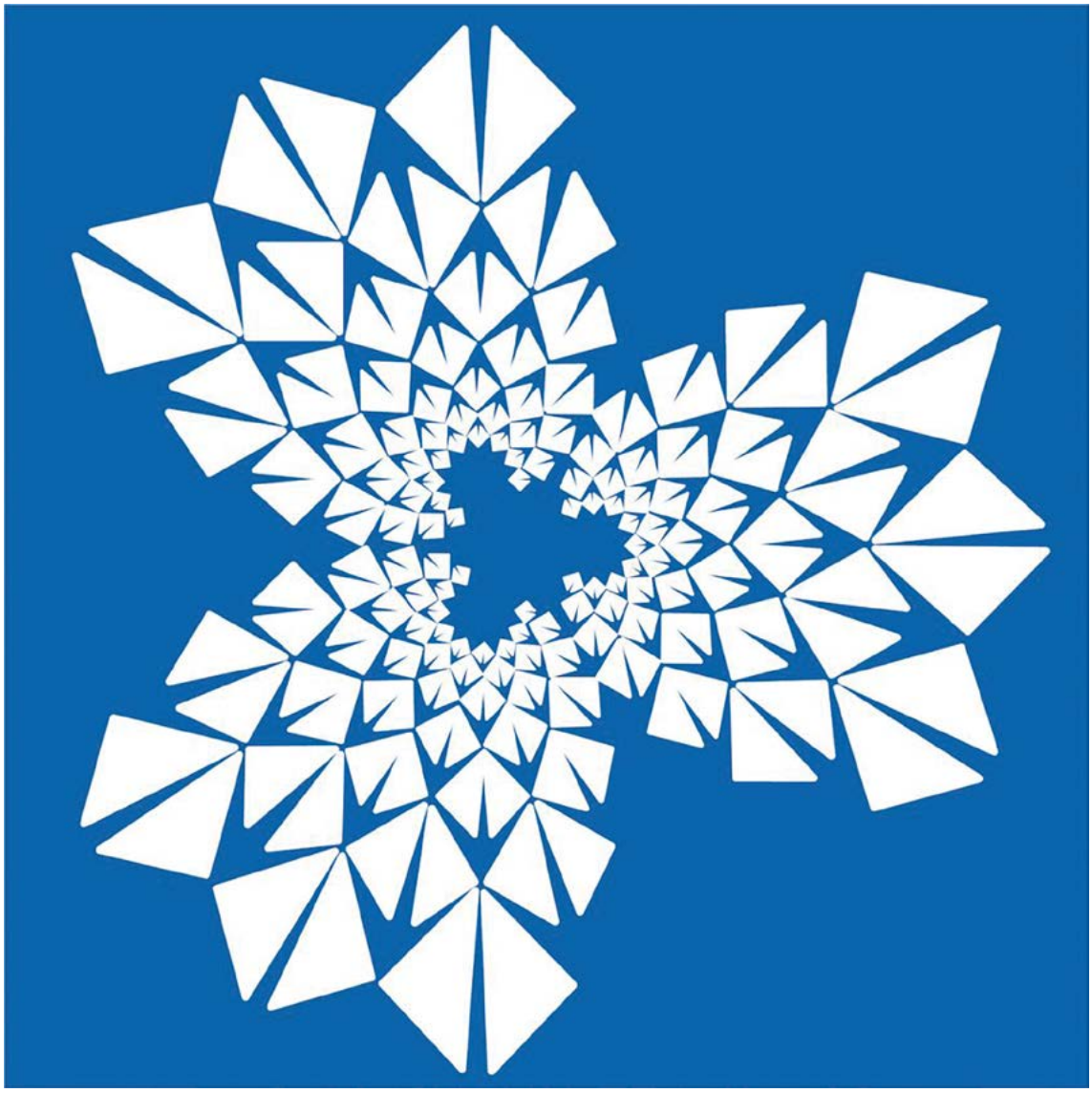
El curso de las horas.
La mañana de nuevo
se viste de esplendores,
pero ya las trompetas
han derribado muros.
¿Quién alzará las piedras
que restañen fisuras
si, eficaz, la cautela
sembró con beneficio
la flor de la sospecha?

(INÉDITO, 23-04-2020)

22 DE ABRIL: DÍA DE LA TIERRA

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

27 DE ABRIL DE 2020



AHORA VUELAN MÁS ALTO
DIBUJO VECTORIAL
100 X 100 CM
2020

LA GENEALOGÍA DEL VACÍO

JOSÉ INFANTE MARTOS
24 DE ABRIL DE 2020

(*Libro, tercera entrega de la serie «Autobiografía del desconsuelo», cuya aparición se ha retrasado por la crisis de la pandemia, en la colección «La rama dorada» de la editorial Huerga & Fierro de Madrid). (Autobiografía del desconsuelo III). (1994-1997)

> «lo verdaderamente trágico de la vida es que olvidamos. Los momentos felices llegan y se van, nuestros amigos se mueren y todo acaba por destruirse, pero esto sería soportable si pudiéramos conservar imágenes más claras y más precisas del pasado. La muerte verdadera es el olvido, porque si hay algo que conservamos y atesoramos son nuestros recuerdos. Toda la sustancia de nuestra vida está en ellos...»
>
> GERALD BRENAN
> LIBRO PRIMERO

LA ANIQUILACIÓN DEL TIEMPO

> La vida es una carrera desenfrenada
> y luego vas y te mueres.
>
> AVA GADNER

> Todo nuestro conocimiento nos viene de las Sensaciones.
>
> LEONARDO DA VINCI

NOVIEMBRE

Avanzar, avanzar, avanzar. Sólo te invitan a caminar seguro hacia tu propia aniquilación.

Cuando empiece otra vez la noche de la historia ¿se quedará el mar ahí, azul, inabarcable y solo?

Ya no siento la vida más que como un tránsito a convertirse en sueño.

Todo es posible, porque todo es mentira.

No es la luna, no es el tiempo. Somos nosotros los que pasamos solos y quedamos vacíos. Como cántaros rotos.

Luego, cuando llegue la Aurora, todo será otra vez objeto de tu canto. Pero la noche tiene sus bordes más oscuros cuando tú la contemplas sin deseo ni esperanza.

¿Quién será quien recoja tu corazón vencido, como un arco de fuego que la luna enfrió?

Siempre es tarde mañana, porque el viento se lleva suspiros y plegarias, los deseos y lo que nunca llegaste a poseer.

Si tuvieras el valor suficiente para acabar la vida ¿quién te sucedería al borde de la noche, esperando que nadie viniera a acompañarte?

Contra toda esperanza, la realidad impone sus sencillas razones. Su simple y necesaria manera de existir.

Cuando nadie recuerde tu mirada tan triste, ni tu angustia lejana, ni tu sonrisa leve, tampoco habrá quien pueda comprenderlo del todo.

Si llegas es que existes. Pero si no llegaras nunca, también sabría que estás más allá de la noche y de la realidad, esperando que un soplo dé vida a lo que no es nada.

Si la Historia no explica lo que ya ha sucedido a lo largo del tiempo... ¿Cómo pretendemos, ilusos, entender lo que ocurre a nuestro alrededor?

Los números no tienen otra razón de ser que decirnos el valor que le damos a lo que nada vale o a lo que vale tanto que nos parece inalcanzable.

ENERO

Siempre la soledad te conduce al abismo. Siempre te roba el sueño. Siempre te amenaza, como si fuera la última pendiente por donde rodarás, inútil en la noche del tiempo.

¿Por qué vuelves otra vez y confías en que habrán de cambiar las gentes y la ferocidad de este pueblo que no aprendió la lección de la historia ni su ejemplo?

Agua oculta que llora, dejad el balcón abierto, fuente de las lágrimas... Y otros ejemplos del misterio que oculta la realidad.

Has dado otra oportunidad a esta ciudad que ya será para siempre la ciudad de la mentira y de lo sucio. Nada hay que pueda salvar este naufragio.

El roce de su piel te estremece, como el amanecer. Un día para el recuerdo. Verano, horizonte desnudo y el amor y el mar. Ahora bloqueo completo del corazón arrasado.

Cartas que nunca fueron enviadas, tarjetas que se perdieron en el camino o perdieron el objeto de su destino ¿o acaso no tenían destino a pesar de la dirección que figuraba en ellas? Lo que no fue expresado también se pudre en el interior.

¿Es acaso la hora del amor? Mira hacia arriba, espera. Marcha hacia el destino sin esperar los dones que alguien te prometió y nunca te entregaron.

CITAS Y NOTAS

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
23 DE ABRIL DE 2020

> El aire libre es también una forma de arquitectura.
>
> *GEORGE SANTAYANA*

Lo profundo es el aire

JORGE GUILLÉN

Lucha por transformar tu conocimiento en sabiduría, si no quieres acabar en la petulancia.

J.M. CABRA DE LUNA

¿Y cómo haber sabido que la eternidad duraba un solo instante?

J.M. CABRA DE LUNA

La lengua establecida —he ahí el enemigo—.

GEORGE STEINER

Lo que quiero es comprender, escribió Hanna Arendt. Comprender no es distinto a crear, nos dice Paul Valery. ¿Qué habría dicho Leonardo da Vinci?

J.M. CABRA DE LUNA

Solo cultivando el recuerdo, plantando flores en su jardín, conseguiremos vencer al pasado e impedir que nos hiera.

J.M. CABRA DE LUNA

Es la soledad la que tensa la cuerda que arroja el dardo del aforismo al centro más interior de la diana.

J.M. CABRA DE LUNA

«El libro es un pedazo de silencio en las manos de lector. Quien escribe, calla. Quien lee no rompe el silencio», ha escrito Pascal Quignard en su no prescindible obra *Pequeños tratados.*

¡Qué afán! ¿Por qué nos instalamos en las palabras para arrancarles su nada? Retorcerle el cuello al lenguaje, hacerle decir lo que no puede: el callar. Quien de verdad se va a vivir al interior de las palabras, no necesita decir su silencio: simplemente calla.

J.M. CABRA DE LUNA

«Las palabras que se pronuncian no son las palabras que se escriben. Otra sintaxis, otro mundo. La página es impronunciable», escribe Pascal Quignard en *Pequeños tratados*.

No es lo mismo lenguaje en el silencio que lenguaje del silencio. Cuando la palabra habita el silencio de la página, se vuelve silencio ella misma, pero no pierde su condición de palabra, no su sentido (aunque se potencia); lo que olvida —y quizá para siempre— es su música, su sonoridad y se transforma así en «música callada». Esa de la que nos habló San Juan de la Cruz.

Leer un poema o recitarlo son dos cosas muy diferentes; en realidad son dos poemas distintos.

J.M. CABRA DE LUNA

EN TIEMPOS DE ZOZOBRA

CARLOS TAILLEFER DE HAYA
21 DE ABRIL DE 2020

Os animo a todos a visionar esta película de la cual he elegido 3 secuencias que la definen muy bien. Su título es *Eleni* (2004) y su Director, el griego Theo Angelopoulos.

A pesar de su duración (170 minutos) y aprovechando estos días de —Exilio Interior— la recomiendo especialmente. Descubriréis una forma singular de hacer cine, con inmensos y bellos planos/secuencias.

Con una puesta en escena muy pausada y teatral, y una banda sonora excepcional compuesta por Eleni Karaindrou (pareja del Director).

Dejaros llevar en este viaje de Cine/Poesía por territorios griegos.

Eleni era el nombre de la madre de Angelopoulos y la película es un homenaje a ella.

Con una trilogía en forma de friso sobre la historia de Grecia.

La primera parte, titulada *Eleni* empieza en los primeros años del siglo XX, con un grupo de refugiados griegos que vuelven a su país huyendo de Rusia tras la entrada del ejército rojo en Odessa. Y termina en los años 40/50 después de la guerra mundial.

La segunda parte, titulada *El polvo del tiempo (The Dust of Time)* (2008) recorre el periodo entre la segunda guerra mundial, la guerra civil en Grecia y la caída del muro de Berlín (1989).

La tercera parte, película inconclusa, que recorría el periodo desde 1989 y el año 2000.

Cuando Angelopoulos «localizaba» y buscaba escenarios para la tercera y última parte de la trilogía, un maldito accidente estúpido lo hizo desaparecer: una motocicleta le atropelló en mitad de la calle y murió en ese mismo momento.

Por tanto, nunca se llegó a rodar el final de su trilogía en homenaje a su madre Eleni.

Los que amamos su cine, nos quedamos un poco huérfanos. Nos quedan sus muchas películas y el disfrute de su belleza en la forma tan singular de hacer cine.

Todas las películas de Angelopoulos fueron estrenadas en su momento en la Semana de Cine de Autor de Benalmádena y a mediados de los años ochenta se le hizo un ciclo/homenaje con su presencia en Málaga.

Disfruten de esta maravilla llamada *Eleni*.

Secuencia 1: Título «Bienvenida de los novios» (4'22'')
https://www.youtube.com/watch?v=nA-CodSaJR-E

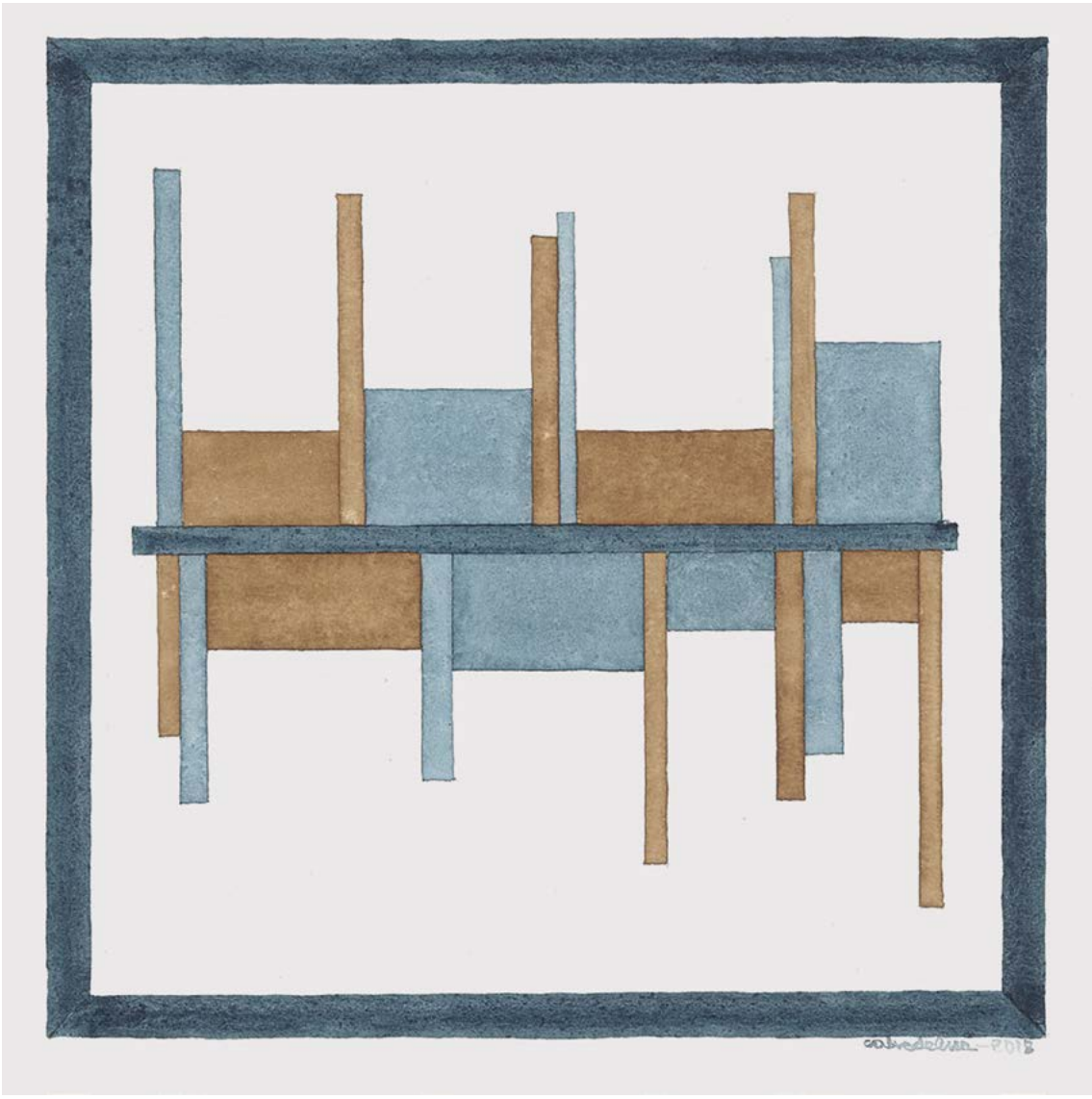
Secuencia 2: Título «Abandono del pueblo inundado» (3'34'')
https://www.youtube.com/watch?v=GSy1b-p77b5c

Secuencia 3: Título «Funeral» (2'28'')
https://www.youtube.com/watch?v=iOxT-fAGc7rw

SIN TÍTULO

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

24 DE ABRIL DE 2020



SIN TÍTULO
ACUARELA DE PASTEL Y NUECES
23 X 23 CM

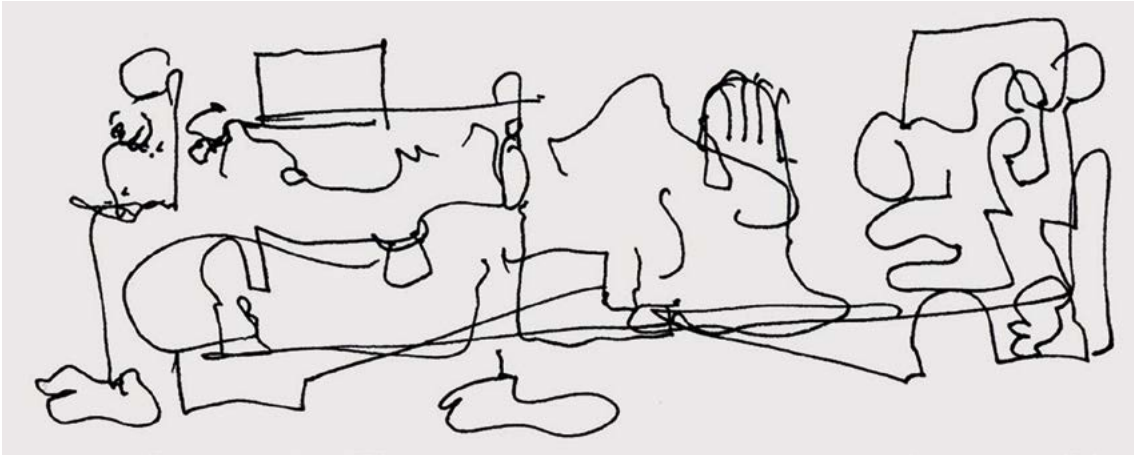
MELODÍAS DEL COVID

JAVIER BONED PURKISS

18 DE ABRIL DE 2020

Los prisioneros tienen ganas de reir
Han perdido las llaves de la curiosidad
Intercambian el deseo de vivir
Cadenas ligeras
Viejos reproches les hacen todavía gozar
La pereza no es ya ningún misterio
La independencia se halla en prisión

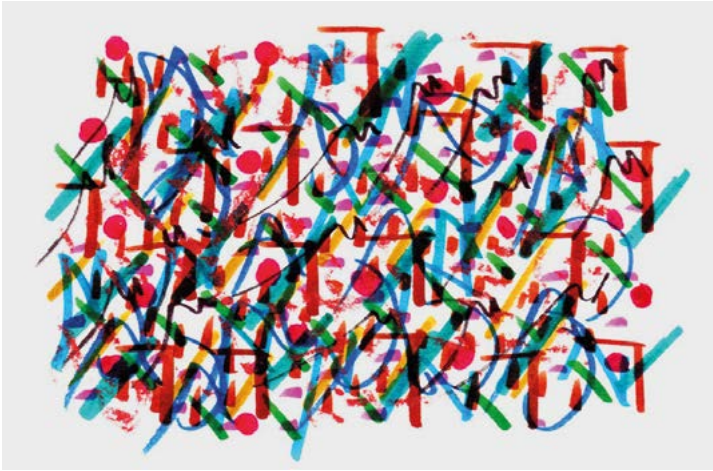
PAUL ELUARD
(POEMA XIX DE «SEGUNDA NATURALEZA»,
EN «EL AMOR Y LA POESÍA»)

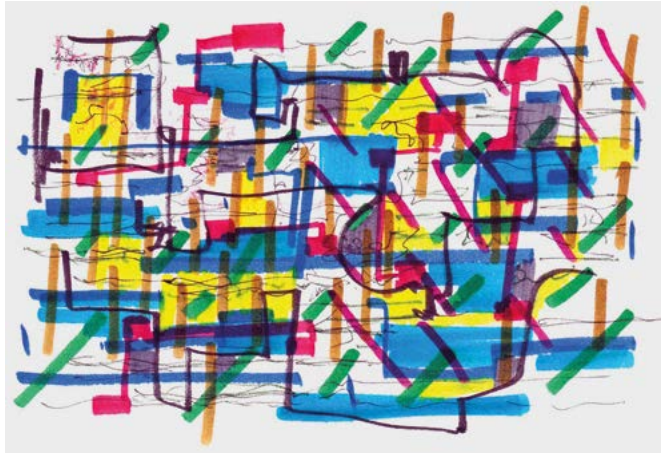


MELODÍA 00
PLUMILLA
21,3 X 10 CM
2020

MELODÍA 02
PLUMILLA Y ROTULADOR ACUARELABLE
21 X 15 CM
2020

MELODÍA 06
ROTULADOR ACUARELABLE
21 X 15 CM
2020





MELODÍA 08
PLUMILLA Y ROTULADOR ACUARELABLE
21,3 X 14 CM
2020

CARTA DE LA TIERRA

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

16 DE ABRIL DE 2020

CARTA DE LA TIERRA
DIGITAL
70 X 100 CM
2020

SAN TELMO Y LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

15 DE ABRIL DE 2020

Hoy es el día de San Telmo. Murió el 15 de abril de 1246 siendo obispo de Tuy, ciudad gallega de la que es patrón. También es patrón de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, aunque por otros motivos.

Pedro González Telmo nació en Frómista (Palencia), en 1190, en el seno de una noble familia. Fue canónigo de la catedral de Palencia e ingresó después en la orden de predicadores, como fraile, distinguiéndose por su espléndida oratoria. Fue confesor de Fernando III a quien acompañó en algunas de sus campañas. Se le honra como patrón de los marineros, aunque nunca fue reconocido como tal, si bien es cierto que su diócesis abarcaba una amplia población dedicada a la marinería y a la pesca, en la que siempre se volcó.

Sus atributos son un barco que suele llevar en la mano o a los piés y/o una brillante estrella que se identifica con el fuego de San Telmo. Son estos fuegos descargas eléctricas de gran resplandor y aspecto ígneo que se producen dentro del campo eléctrico que provocan las tormentas, muy sensibles en el mar al concentrarse sobre las puntas de los mástiles. (Curiosamente he leído en Internet que a estos fenómenos de circulación de corrientes eléctricas se les llama «efecto corona», siendo el fuego de San Telmo la primera forma de efecto corona registrada).

Algunos colegios de mareantes se dedicaron a San Telmo, como el de Sevilla, creado en el s. XVI, aunque el magnífico edificio barroco que fue su sede durante muchos años se construyó entre 1682 y 1796 iniciándolo Leonardo de Figueroa. Hoy alberga la Presidencia del Gobierno de la Junta de Andalucía.

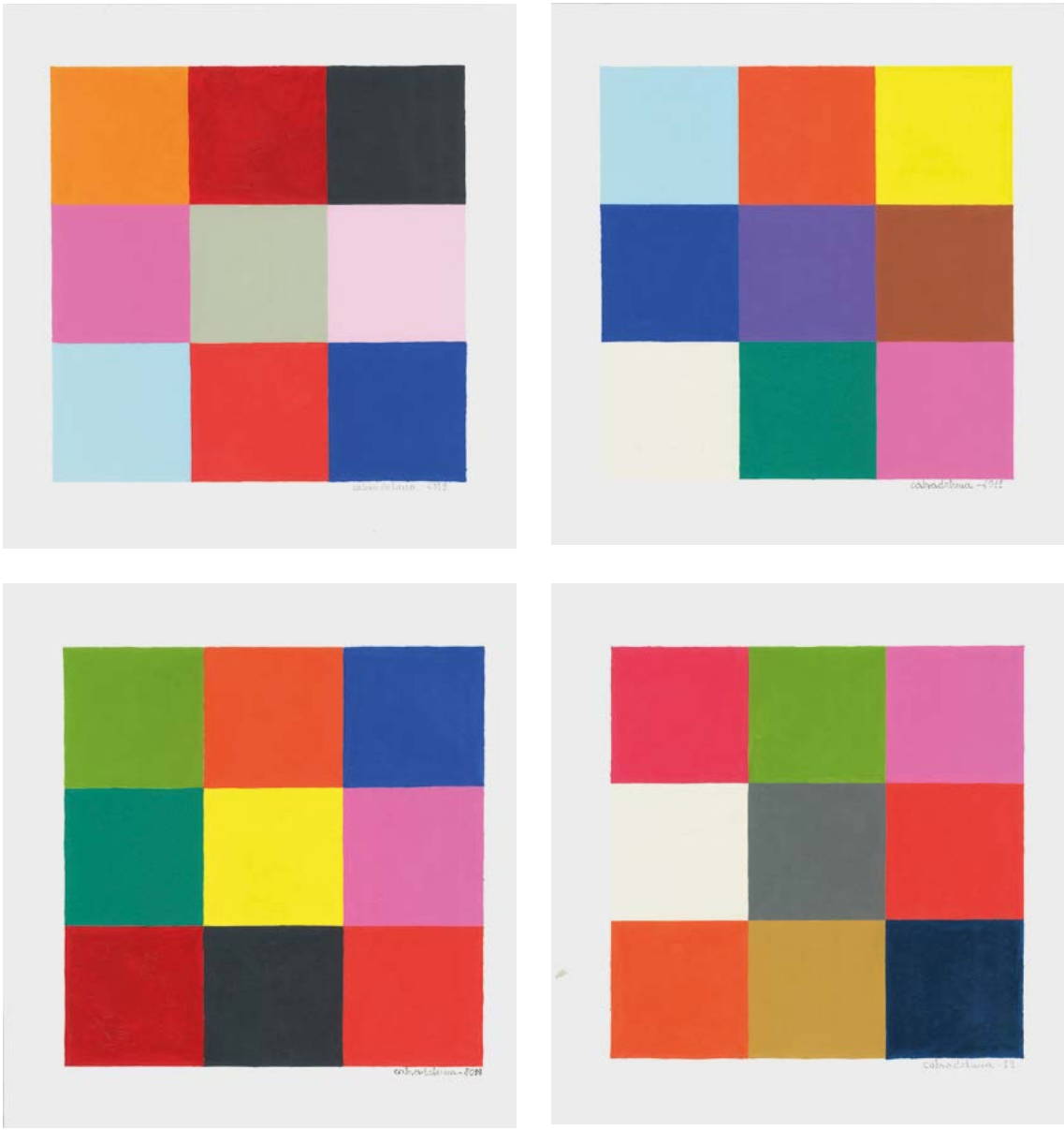
En la segunda mitad del s. XVIII Málaga vio despegar su economía, basada en la agricultura y el comercio, despegue que se aceleró con las medidas liberalizadoras potenciadoras del comercio, que dio Carlos III. En 1776 se estableció un Montepío de Socorro a los Cosecherosy la Real Pragmática de 1778, que concedía el libre comercio con toda América, sería un elemento decisivo para el desarrollo económico. En relación con el auge del comercio surgió una decisiva institución: el *Consulado*, que fue una realidad por Real Cédula de 1785, instalándose estas dos instituciones en las dependencias de los jesuitas exclaustrados, entre la plaza de la Constitución y la calle de la 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. Se creó entonces el Instituto de Enseñanza Media de Málaga, que se pensó instalar junto al Colegio, ya que muchas de sus enseñanzas serían asumidas por el instituto, pero por razones de espacio y dificultades burocráticas se les concedió el convento de San Felipe en C/ Gaona, donde aún persiste el Instituto Vicente Espinel. 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.

D. Luis Bono, quien fue Vicepresidente de la Academia, pintó para ésta un cuadro dedicado a San Telmo que se encuentra en el despacho principal de nuestra sede. Es una logradísima obra de Bono que nos muestra al santo, con el hábito de Santo Domingo, con una gran plasticidad y fuerza, que casi desborda el marco de la hornacina, llevando en la mano la rutilante estrella.

SIN TÍTULO

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
15 DE ABRIL DE 2020

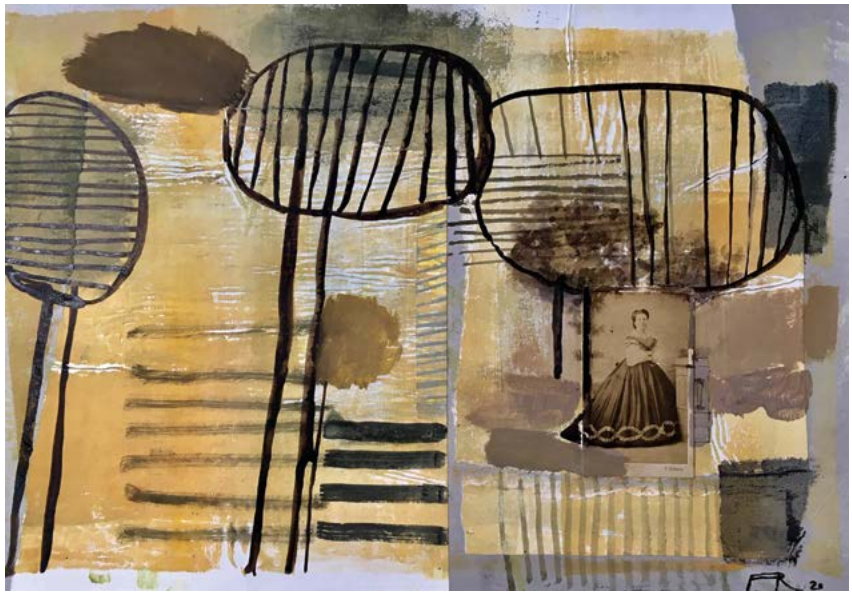


SIN TÍTULO
ACRÍLICO SOBRE PAPEL
23 X 23 CM
2019

DE ÁRBOLES Y TIEMPO

FERNANDO DE LA ROSA CEBALLOS

10 DE ABRIL DE 2020



DE ÁRBOLES Y TIEMPO
FOTOGRAFÍA, PAPEL, NOGALINA,
ACRÍLICO Y TÉMPERA SOBRE CARTÓN
32 X 45 CM
2020

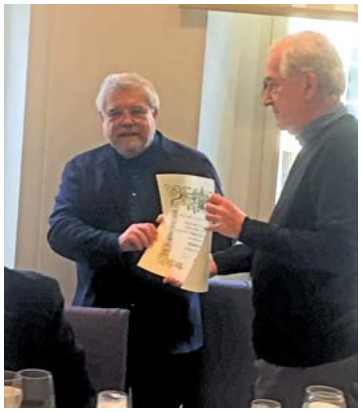
CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2020

FRANCISCO J. CARRILLO, ACADÉMICO EMÉRITO

4 DE ENERO

El 4 de enero, en la tradicional comida de Navidad celebrada por la Academia, le fue entregado a Francisco J. Carrillo Montesinos, de mano del Presidente José Manuel Cabra de Luna, el Diploma de Académico Emérito de nuestra Real Academia. Se reconocía así su trayectoria de largos años de dedicación a la misma, realizando multitud de actividades y trabajos, ejerciendo el cargo de Vicepresidente 3º en el periodo 1915-1920. Con este nombramiento se sigue alentando y propiciando su participación e implicación en la Academia, desde esta nueva condición.

CONFERENCIA «LA ASTROLOGÍA EN EL SIGLO XIV». LA CONFERENCIANTE Y ACADÉMICA, MARION REDER, PRESENTADA POR EL SECRETARIO GENERAL DE LA SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA, PEDRO LUIS PÉREZ FRÍAS



EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, ENTREGANDO A FRANCISCO. J. CARRILLO MONTESINOS EL DIPLOMA ACREDITATIVO DE ACADÉMICO EMÉRITO

CONFERENCIA «LA ASTROLOGÍA EN EL SIGLO XIV»

28 DE ENERO

El 28 de enero, en la Sociedad Económica de Amigos del País, y organizado por la Sociedad Erasmiana de Málaga, se impartió la conferencia titulada «Astrología en el siglo XIV». La conferencia fue impartida por Marion Reder Gadow, Catedrática de Historia moderna de la UMA, Académica de Número de la Real Academia de Bellas Artes de san Telmo, de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera y de la Academia Andaluza de la Historia. El acto fue presentado por Pedro Luis Pérez Frías, Doctor en Historia, Tte. Coronel del Ejército, Diplomado de Estado Mayor, Académico Correspondiente de la Academia Andaluza de la Historia y Secretario General de la Sociedad Erasmiana.

CICLO DE CONFERENCIAS «DE LA ADUANA AL MUSEO DE MÁLAGA»

6 DE FEBRERO

El 6 de febrero, en el Salón de Actos del Museo de Málaga, dio comienzo el ciclo de conferencias titulado «De la Aduana al Museo de Málaga», organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y

CARTEL DEL ACTO HOMENAJE A EUGENIO CHICANO, SOBRE SU OBRA «LA CARNE E IL DIAVOLO» (DEDICADO A GRETA GARBO Y JOHN GILBERT)

el Museo de Málaga, con la colaboración de la Asociación de Amigos del Museo de Málaga, y coordinado por Dª María Morente del Monte (Académica y Directora del Museo de Málaga), y por Rosario Camacho Martínez (Académica y Vicepresidenta 1ª).

El ciclo de conferencias se orientó a destacar la génesis del Palacio de la Aduana, el edificio representativo del despegue de la economía malagueña y de las ideas de la ilustración, analizando asimismo su historia, su impacto en la imagen de la ciudad y su reutilización para museo, integrando el programa museístico.

El ciclo fue presentado por Rosario Camacho y María Morente, y la primera conferencia fue impartida ese mismo día por el Académico y Catedrático de Arqueología D. Pedro Rodríguez Oliva, versando sobre los importantes hallazgos arqueológicos que fueron descubiertos en la construcción de la Aduana.

CICLO DE CONFERENCIAS «DE LA ADUANA AL MUSEO DE MÁLAGA». DIBUJO DE SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

EL ACADÉMICO D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, IMPARTIENDO LA 1ª CONFERENCIA DEL CICLO «DE LA ADUANA AL MUSEO DE MÁLAGA», TITULADA «HALLAZGOS ARQUEOLÓGICOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA ADUANA». JUNTO A ÉL, LA VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, Dª ROSARIO CAMACHO

ROSARIO CAMACHO IMPARTIENDO LA CONFERENCIA «LA GESTACIÓN DEL PROYECTO DE LA NUEVA ADUANA DE MÁLAGA», TRAS LA PRESENTACIÓN REALIZADA POR LA ACADÉMICA Y DIRECTORA DEL MUSEO DE MÁLAGA, Dª MARÍA MORENTE (A LA IZQUIERDA)

CONFERENCIA «LA GESTACIÓN DEL PROYECTO DE LA NUEVA ADUANA DE MÁLAGA»

13 DE FEBRERO

El 13 de febrero, en el Salón de Actos del Museo de Málaga, y dentro del ciclo de conferencias «De la Aduana al Museo de Málaga», la Académica y Vicepresidenta 1ª de la Academia, Dª Rosario Camacho, impartió la conferencia titulada «La gestación del proyecto de la nueva Aduana de Málaga».

La conferenciante destacó la importancia de la Aduana como edificio civil, surgiendo a finales del siglo XVIII, siendo un magnífico ejemplo de la Arquitectura de la Ilustración en España.

HOMENAJE A EUGENIO CHICANO EN LA CASAESTUDIO SUSO DE MARCOS

15 DE FEBRERO

El 15 de febrero, en la Casaestudio Suso de Marcos, se celebró un acto en memoria del pintor y Académico Eugenio Chicano, fallecido el 19 de noviembre del año anterior. Se-

EUGENIO CHICANO

gún palabras de Suso de Marcos, «Para ello decidimos contar con varias personas, entre las que no podía faltar su viuda, que no solo habían tenido relación con el pintor, sino que, por su condición de representantes de varias instituciones malagueñas, pudieran glosar los distintos ángulos vinculados con cada uno de esos colectivos a los que perteneció. En sus intervenciones fueron abordando aspectos de sus técnicas artísticas, sus distintas iniciativas, aportación al campo creativo, las relaciones personales o detenerse en algunas interesantes anécdotas. Una múltiple visión que vino a poner de manifiesto, una vida fértil, polivalente y comprometida, como fue la del inolvidable pintor, promotor, gestor cultural y miembro de la sección de Pintura de nuestra Real Academia de Bellas Artes, Eugenio Chicano».

En el acto intervinieron María Luz Reguero, viuda del pintor, José María Ruiz Povedano, Presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País, Rosario Camacho, Vicepresidenta 1ª de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Victoria Abón, Presidenta del Ateneo, y Juan José Téllez, escritor.

Como imagen para la difusión del acto, se utilizó la obra adquirida por Suso de Marcos, en la Exposición que sobre el Cine había realizado Eugenio Chicano en la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga, a su regreso de Italia. Su título es «*La Carne e il Diavolo*» y está dedicada a los actores Greta Garbo y John Gilbert.

EXPOSICIÓN «REVELLO Y LOS PERIODISTAS»

18 DE FEBRERO

En esta exposición se mostraban diez obras que abarcaban, en su ejecución, el periodo comprendido entre 1971 y 2005. En su estudio de Barcelona, donde Félix Revello se estableció hace más de seis décadas, pintó los retratos de Horacio Sáenz Guerrero (1971), director de *La Vanguardia* representado junto a su mascota; el del comunicador radiofónico Luis del Olmo (1984), creador del programa Protagonistas: y, por último, el de Mario Beut (1985), añorado presentador de TVE y actor de doblaje. En Madrid, donde Revello mantuvo también estudio durante décadas, posaron, por orden cronológico, Jaime Peñafiel (1975); el académico, director de *ABC* y fundador de *La Razón*, Luis María Ansón (1976); Marino Gómez-Santos (1979), biógrafo de personajes de nuestro tiempo; Jaime Capmany (1996), fundador y director de la revista *Época*, además de maestro de la ironía llevada al periodismo de opinión. La muestra contaba también con los retratos de señeros periodistas andaluces, como Francisco Giménez Alemán, director de *ABC de Sevilla* (1983); Manuel Alcántara (1994) poeta y maestro de la columna diaria; y Pedro Luis Gómez (2005), director de publicaciones de *Sur*.

Según el Director del Museo Revello de Toro y Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Elías de Mateo, «en todas estas obras, Félix Revello hace gala de su maestría para el retrato

EL ALCALDE DE MÁLAGA, FRANCISCO DE LA TORRE, VISITANDO LA EXPOSICIÓN «REVELLO Y LOS PERIODISTAS» EN SU INAUGURACIÓN, EN COMPAÑÍA DEL ACADÉMICO Y DIRECTOR DEL MUSEO REVELLO DE TORO, ELÍAS DE MATEO

psicológico. Los rostros, las expresiones, las miradas se erigen en protagonistas de unas obras que se alejan de la rigidez y de los moldes del retrato oficial para ofrecernos una galería excepcional de retratos privados, últimos, para disfrute doméstico. Por tanto, aquí sobran artificios y oropeles. Los protagonistas y sus familias contemplan estas obras día a día, minuto a minuto, en sus domicilios particulares. Ahora, el Museo Revello de Toro las ha trasladado a un espacio expositivo para disfrute del público en general y como homenaje a unos profesionales y a una profesión sin los cuales sería inconcebible una España como la actual, democrática moderna y avanzada».

NUEVA JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

19 DE FEBRERO

En la Junta General Extraordinaria del 19 de febrero, reunidos los Académicos en el Salón de Actos de la nueva sede de la Corporación, en la Planta Segunda del Museo de la Aduana, se procedió a la Elección de la nueva Junta de Gobierno de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Tras la votación, resultó re-elegido como Presidente D. José Manual Cabra de Luna, quien a su vez dio lectura a la composición de la nueva Junta de Gobierno, estando ésta formada por:

- *Vicepresidenta 1ª*: Doña Rosario Camacho Martínez
- *Vicepresidente 2º*: Don Ángel Asenjo Díaz
- *Vicepresidente 3º:* Don Elías de Mateo Avilés
- *Secretario:* Don José Infante Martos
- *Tesorero:* Don Fernando de la Rosa Ceballos
- *Bibliotecario:* Don Francisco Ruiz Noguera
- *Director del Anuario:* Don Javier Boned Purkiss.
- También se nombraron tres Comisiones especiales:
  - *Economía y nueva sede*: Don Elías de Mateo Avilés
  - *Imagen Corporativa*: Don Sebastián García Garrido
  - *Publicaciones y Relaciones Internacionales*: Don Pedro Rodríguez Oliva

El Presidente agradeció a los miembros salientes, Sr. Carrillo Montesinos (Vicepresidente 3ª), Sra. Lara García (Bibliotecaria) y Sra. Reder Gadow (Secretaria), su dedicación a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo durante el mandato anterior:

TOMA DE POSESIÓN DE LOS NUEVOS MIEMBROS DE LA JUNTA DE GOBIERNO

25 DE FEBRERO

En la Junta General Ordinaria del 25 de febrero, presidida por el Presidente D. José Manuel Cabra de Luna, tomaron posesión los nuevos miembros de la Junta de Gobierno de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

NUEVA JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. DE IZQUIERDA A DERECHA: PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, FERNANDO DE LA ROSA, ELÍAS DE MATEO, ÁNGEL ASENJO, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, ROSARIO CAMACHO, JOSÉ INFANTE, JAVIER BONED PURKISS Y FRANCISCO RUIZ NOGUERA

LA BIBLIOTECARIA SALIENTE, Dª MARÍA PEPA LARA, DA PASO AL NUEVO BIBLIOTECARIO DE LA ACADEMIA, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA

Ocupó su sitio como Secretario el Académico D. José Infante Martos, en sustitución de Dª Marion Reder, así como D. Francisco Ruiz Noguera, como nuevo Bibliotecario, en sustitución de Dª María Pepa Lara García, quedando emplazado D. Fernando de la Rosa para hacerlo como Tesorero en la siguiente reunión.

CONFERENCIA «NOTAS SOBE LA HISTORIA DE LA ADUANA EN LA CIUDAD DE MÁLAGA»

25 DE FEBRERO

El 25 de febrero, en el Salón de Actos del Museo de Málaga, y dentro del ciclo de conferencias «De la Aduana al Museo de Málaga», el Académico y Vicepresidente 3ª de la Academia, D. Elías de Mateo, impartió la conferencia titulada «Notas sobre la historia de la Aduana en la ciudad de Málaga».

El conferenciante se refirió a que el edificio de la Aduana, fue, desde sus inicios, protagonista y testigo de muchos acontecimientos y vicisitudes relevantes para la historia de la ciudad de Málaga, algunos con trascendencia enorme fuera de las fronteras locales, haciéndose necesaria por tanto su revisión.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO «TÓCALA OTRA VEZ, SAM. LAS MEJORES MÚSICAS DEL CINE»

4 DE MARZO

El 4 de marzo, en la Sociedad Económica de Amigos del País», y organizado por el Festival de Cine de Málaga, tuvo lugar la presentación, seguida de un coloquio, del libro «Tócala otra vez, Sam. Las mejores músicas de cine», de nuestro Académico Correspondiente en Madrid, Andrés Amorós. El acto fue presentado y moderado por la Académica María Pepa Lara, interviniendo en el mismo Javier Fórcola. En el libro se recoge gran parte de la historia del cine desde el punto de vista musical, así como un gran número de reflexiones y anécdotas sobre la música de películas dirigidas por John Ford, Eisenstein, Orson Welles, Sydney Pollack, Federico Fellini o Sergio Leone, entre otros. Junto a María Pepa Lara, acudieron al acto las Académicas Marion Reder y Rosario Camacho.

CONFERENCIA «ARQUITECTURA DE MUSEOS»

5 DE MARZO

El 5 de marzo en el Salón de Actos del Museo de Málaga, y dentro del ciclo de conferencias «De la Aduana al Museo de Málaga», se impartió la conferencia titulada «Arquitectura de Museos», dividida en 4 intervenciones que realizaron los Arquitectos y Académicos de la Sección de Arquitectura de la Academia, D. Ángel Asenjo, D. Javier Boned Purkiss, D. Rafael Martín Delgado y D. Álvaro Mendiola. Los temas trata-

PRESENTACIÓN DEL LIBRO «TÓCALA OTRA VEZ, SAM. LAS MEJORES MÚSICAS DE CINE». DE IZQUIERDA A DERECHA, MARION REDER, ANDRÉS AMORÓS, MARÍA PEPA LARA Y ROSARIO CAMACHO

EL VICEPRESIDENTE 3º DE LA ACADEMIA, D. ELÍAS DE MATEO, IMPARTIENDO LA CONFERENCIA TITULADA «NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE LA ADUANA EN LA CIUDAD DE MÁLAGA»

LOS ARQUITECTOS DE LA ACADEMIA, D. ÁLVARO MENDIOLA, D. RAFAEL MARTÍN DELGADO, D. JAVIER BONED Y D. ÁNGEL ASENJO (DE IZQUIERDA A DERECHA), EN LA CONFERENCIA «ARQUITECTURA DE MUSEOS», MODERADOS POR LA ACADÉMICA Y DIRECTORA DEL MUSEO DE MÁLAGA, Dª MARÍA MORENTE (EN EL CENTRO)

dos fueron, respectivamente, «La evolución histórica del Espacio museístico», «Museos en España 1965-90; arquitecturas singulares para un cambio cultural», «Museos en edificios existentes; el Museo Picasso Málaga», y «Museos singulares». En todas las intervenciones se destacó la importancia que los nuevos museos han desarrollado en la segunda mitad del siglo XX para incorporarse con brillantez a las modernas concepciones museográficas, estableciendo nuevas relaciones entre continente y contenido, actuando desde su arquitectura como catalizadores del desarrollo cultural de la contemporaneidad.

El acto fue presentado y moderado por la Académica y Directora del Museo de Málaga, Dª María Morente.

CARTA DE LA ACADEMIA A LA HERMANDAD DE NUESTRO PADRE JESÚS DEL SANTO SEPULCRO Y NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD

6 DE ABRIL

En fechas iniciales de la Semana Santa, el Vicepresidente 3ª de la Academia, D. Elías de Mateo, escribió y remitió esta carta, en nombre de Academia, a la Hermandad del Sepulcro:

Un Viernes Santo muy especial. La Hermandad de Ntro. Padre Jesus del Santo Sepulcro y Ntra. Sra. de la Soledad y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo más unidos que nunca en la adversidad

Vivimos días de luto y de tribulación. Muchas personas en España y en el resto del mundo enferman y también fallecen debido a la pandemia que nos asola. Sea lo primero un emocionado recuerdo para ellas y un ferviente deseo para que, las que están enfermas, se recuperen. Y que, con la ayuda de Dios, la ciencia encuentre remedios eficaces para salvar las vidas en peligro por esta cruel enfermedad. Pero también, aunque esto sea ahora secundario, estamos asistiendo a una Semana Santa insólita. En Málaga y en el resto de los lugares que conservan lo mejor de la piedad popular en torno a los misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, no hay estaciones de penitencia. Imágenes, tronos y nazarenos no han podido salir a la calle. Tampoco lo va poder hacer la Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad, la cofradía oficial de la ciudad. Una situación excepcional que no se producía desde 1937. Y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, hermana mayor honoraria, tampoco va a poder acompañar a Cristo muerto y a su Madre por las calles malagueñas este Viernes Santo. Desde hace décadas El Sepulcro y la Academia, La Academia y el Sepulcro se marcaron un destino común basado en el apoyo y la colaboración mutua. Devoción y cultura no constituyen conceptos antagónicos, sino complementarios. No se puede entender el rico patrimonio, en un sentido amplio, de nuestras hermandades pasionistas, y por supuesto de la cofradía oficial de la Semana Santa de Málaga sin el concurso y la entrega de señeros artistas plásticos, poetas, literatos, arquitectos e historiadores, muchos de ellos académicos de San Telmo. Además, durante muchos años, cuando la más antigua y prestigiosa institución cultural de nuestra ciudad fue desalojada de manera precipitada e intempestiva de su sede tradicional, El Sepulcro la acogió en su casa con una generosidad difícil de olvidar. Hoy, la Academia se siente más unida que nunca a la Hermandad del Sepulcro. Todos sus miembros, creyentes o no, queremos enviar a nuestros «hermanos cofrades» un emocionado mensaje de afecto, de amistad, de esperanza y de solidaridad. Sabéis que nos tenéis siempre para lo que necesitéis. Os deseamos además y por supuesto que vuestro, nuestro Cristo y vuestra, nuestra Virgen nos proteja y nos consuele en estos días difíciles.

FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS, ACCÉSIT DEL I PREMIO NACIONAL DE PERIODISMO JOSÉ ORTEGA MUNILLA

11 DE MAYO

Fundación Unicaja y la Agrupación Nacional de Legionarios de Honor dieron a conocer los galardones del «I Premio Nacional de Periodismo José Ortega Munilla». El jurado, presidido por el periodista Pedro Luis Gómez, estuvo conformado por Luis Feliu, General de Artillería, como vocal militar; Diego Narváez, como vocal miembro de la Asociación de la Prensa de Málaga; Elías de Mateo, vicepresidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo; Francisco Fernández Verni, presidente de la Agrupación Nacional de Legionarios de Honor «José Ortega

FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS, ACADÉMICO EMÉRITO, ACCÉSIT DEL 1ER PREMIO NACIONAL DE PERIODISMO JOSÉ ORTEGA MUNILLA

CICLO DE CONFERENCIAS «EL LEGADO MUNICIPAL DEL CÍSTER EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE MÁLAGA». CARTEL DE LA CONFERENCIA «MÁLAGA. CIUDAD CONVENTUAL», IMPARTIDA POR ROSARIO CAMACHO

Munilla»; y Cristina Rico, directora de Comunicación de la Fundación Unicaja. Entre los trabajos presentados, destacó el del colaborador de SUR y Académico Emérito de la Real Academia de Bellas Arte de San Telmo, Francisco Javier Carrillo Montesinos, con el título «La Legión, Primera Brigada Experimental», que mereció un accésit.

PREMIO CIUDAD DE CARTAGENA DE NOVELA HISTÓRICA

13 DE JUNIO

El 13 de junio, el Secretario de la Academia envió un comunicado a todos los Académicos, en el que se hacía saber que nuestro académico correspondiente en Cabra, el historiador don José Calvo Poyato, había sido distinguido con el Premio Ciudad de Cartagena de Novela Histórica, por su obra *La ruta infinita*, publicada por Harper Collins y que obtuvo magníficas críticas y el favor del público desde su llegada al mercado.

Publicada en 2019, y aprovechando la celebración del quinto centenario de la partida de la expedición de Magallanes, Calvo Poyato se adentra en la gran expedición que llevó a Magallanes a encontrar un paso desde el Atlántico a los mares del Sur y llegar así a Occidente. El Premio se entregaría el 6 de octubre, dentro de la Semana de Novela Histórica que se celebra en Cartagena.

CONFERENCIA «MÁLAGA. LA CIUDAD CONVENTUAL»

6 DE AGOSTO

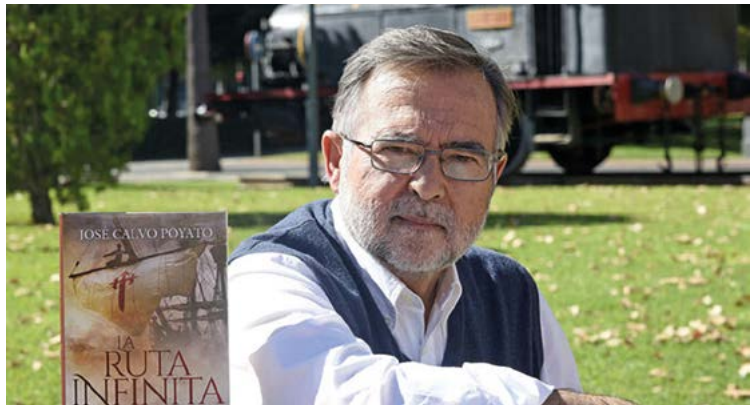
El 6 de agosto, en el Salon de Actos del MUPAM, y dentro del ciclo de conferencias «El legado documental del Císter en el Archivo Municipal de Málaga», (ciclo generado por la muestra «Silencio, trabajo y oración. Fondo documental del Convento del Císter»), la Académica y Vicepresidenta 1ª de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Dª Rosario Camacho, impartió la conferencia titulada «Málaga. La ciudad conventual».

ESTRENO DE LA OBRA GANADORA DEL CERTAMEN DE TEATRO SUSO DE MARCOS. PREMIO CIUDAD DE MÁLAGA

19 DE SEPTIEMBRE

Pese a las adversas circunstancias sanitarias que a partir de marzo han sumido a la Humanidad y a nuestro

ENTREGA DEL PREMIO CIUDAD DE MÁLAGA, EN EL CERTAMEN DE TEATRO SUSO DE MARCOS. DE IZQUIERDA A DERECHA: DÁNAE PÉREZ, SUSO DE MARCOS, NOELIA LOSADA, JUAN LUIS PINTO Y ANTONIO MÁRQUEZ



EL ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CABRA, D JOSÉ CALVO POYATOS, PREMIO CIUDAD DE CARTAGENA DE NOVELA HISTÓRICA, POR SU OBRA «LA RUTA INFINITA»

país en particular, en una angustiosa situación, de la que la cultura ha sido uno de los sectores más castigados, se pudo llevar a cabo, aunque en una fecha distinta a la habitual, en este caso el 19 de septiembre y en el Jardín de la Casaestudio Suso de Marcos, el acto que culminaba la IV edición del Certamen de Teatro Suso de Marcos. Premio Ciudad de Málaga.

Un certamen que se pudo hacer realidad gracias al apoyo del Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga y la Fundación Málaga, y que ha alcanzado un extraordinario interés no solo en España sino también fuera de nuestras fronteras, como lo demuestran las 250 obras presentadas. La obra distinguida con la Mención de Honor, «Los laberintos de José Donoso» resultó ser del autor chileno William Haltenhoff, mientras que el Premio fue otorgado a la obra «La Tormenta», del malagueño Juan Luis Pinto. El Jurado estuvo integrado por la directora de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, Cristina García, que ejerció como presidenta, el crítico de teatro Oscar Romero, el gestor de artes escénicas Miguel Gallego, y José Infante, titulado en Arte Dramático y Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

En el diseño de la imagen promocional se contó con la estimable colaboración de Sebastián García Garrido, numerario de la sección de Artes Visuales de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

El acto, organizado bajo las extraordinarias medidas de seguridad sanitarias reinantes en ese momento y cuyas plazas disponibles mediante inscripción fueron ampliamente superadas por la demanda, tuvo como maestro de ceremonias al mismo de los dos últimos años, Antonio Márquez, y estuvo presidido por la concejala de Cultura del Ayuntamiento de la ciudad, Noelia Losada, la cual entregó el premio al ganador y cerró el acto. El trofeo escultórico fue entregado por su propio autor, el escultor y Académico Suso de Marcos.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO «MANUEL DEL CAMPO Y DE CAMPO: HISTORIA VIVA DE LA MÚSICA EN MÁLAGA»

8 DE OCTUBRE

El 8 de octubre, la Fundación Málaga y el Ateneo de Málaga presentaron,

EL PRESIDENTE DE HONOR DE LA ACADEMIA, D. MANUEL DEL CAMPO Y DEL CAMPO, PRESENTANDO SU LIBRO «MANUEL DEL CAMPO Y DEL CAMPO, HISTORIA VIVA DE LA MÚSICA EN MÁLAGA»

en el Salón de Actos del Museo Picasso de Málaga, el libro 'Manuel del Campo y del Campo: historia viva de la música en Málaga', un nuevo proyecto de la pianista e investigadora Paula Coronas, dedicado a la figura del músico malagueño y Presidente de Honor de la Academia.

El libro representa la primera biografía de Manuel del Campo y del Campo y ofrece un repaso histórico a la vida musical malagueña y a las principales instituciones ligadas a su vida. Coincidiendo con la celebración de su 90 cumpleaños en mayo de 2020, la publicación pretende rendir homenaje a su valiosa aportación cultural y a su personalidad artística.

La biografía se estructura en cinco grandes capítulos y un sexto, más breve, a modo de coda final y cuenta con un prólogo escrito por el musicólogo y catedrático de la Universidad de Granada, Antonio Martín Moreno. Se trata de una coedición de Fundación Málaga y el Ateneo de Málaga desde la vocalía de Publicaciones. (Fuente: Vida Económica, la revista empresarial de Málaga).

ACTO DE LA ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR DEL COLEGIO DE ABOGADOS A LA ACADÉMICA MARÍA PEPA LARA. DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, MARÍA PEPA LARA, MARION REDER, ROSARIO CAMACHO, FRANCISCO RUIZ NOGUERA Y JOSÉ INFANTE.

ENTREGA DE LA MEDALLA DE ORO DEL COLEGIO DE ABOGADOS

15 DE OCTUBRE

El 15 de octubre, en la sede del Colegio de Abogados de Málaga, se impuso la Medalla de Honor del Colegio a la Académica María Pepa Lara, dirigiendo el acto el decano de dicho Colegio, D. Francisco Javier

LA ACADÉMICA MARÍA PEPA LARA, MOSTRANDO SU LIBRO «EL ILUSTRE COLEGIO DE ABOGADOS Y SU ENTORNO, 1776-2019»

EXPOSICIÓN «ROTACIONES», DEL PINTOR Y ACADÉMICO NUMERARIO FRANCISCO PEINADO

Lara. El motivo de esta distinción fue la obra realizada por María Pepa Lara titulada «El Ilustre Colegio de Abogados y su entorno, 1776-2019». En el trabajo se incorporan documentos de gran valor histórico sobre la vida de la institución colegial, rescatando del olvi do, entre otros, a Bernardo José Montaldo, responsable de que el Colegio de Abogados de Málaga fuera una realidad en 1776, o a Victoria Kent, la primera malagueña Licenciada en Derecho, en 1923.

Al acto acudió un nutrido grupo de Académicos, encabezados por su Presidente, D. José Manuel Cabra de Luna.

EXPOSICIÓN «ROTACIONES», DE FRANCISCO PEINADO

16 DE OCTUBRE

Del 16 de octubre al 31 de enero se pudo visitar, en la Sala de Exposiciones «El Portón y Bryan Hartley Robinson» de Alhaurínde la Torre, la muestra «Rotaciones» del pintor y Académico Numerario Francisco Peinado. El alcalde, Joaquín Villanova, explicó en la inauguración que el proyecto supone una «retrospectiva» de la obra del pintor, así como una «oferta expositiva de calidad, variada y de primera línea» para todos aquellos vecinos y visitantes que se acerquen a disfrutar de la misma. Formada por unas 40 obras, este montaje fue uno de los eventos más importantes dentro de la agenda cultural de Alhaurín de la Torre en el pasado otoño.

Singular como pocos, inclasificable y con una extraordinaria atención al color, Francisco Peinado ofrece abundantes alusiones oníricas, con una deformación y distorsión de la realidad que raya en el surrealismo y lo irracional; un complejo imaginario que no deja indiferente a nadie y que se mueve entre la figuración, la abstracción, la escultura e, incluso, las puntadas, entre el color y la oscuridad, hasta completar una traslación, tan completa como libre, que le lleva a un estilo propio, inclasificable, sin etiquetas ni convenciones.

PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2019

21 DE OCTUBRE

El 21 de octubre, en las Salas de Exposiciones Temporales del Museo de Málaga, fue presentado el Anuario 2019 de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, en acto presidido por el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, con la intervención del Académico Numerario y Director del Anuario, D. Javier Boned Purkiss. Al acto acudieron numerosos Académicos, entre ellos la Directora del Museo de Málaga, Dª María Morente, y diversos miembros de la prensa, respetándose en todo momento las medidas de seguridad y prevención implementadas a causa de la crisis sanitaria producida por el COVID-19.

PRESENTACIÓN DEL ANUARIO DE LA ACADEMIA 2019. DE IZQUIERDA A DERECHA: Dª ROSARIO CAMACHO, VICEPRESIDENTA 1ª DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, Y D. JAVIER BONED PURKISS, ACADÉMICO DE Nº Y DIRECTOR DEL ANUARIO

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2020-21. CONFERENCIA «IBN GABIROL, CONMEMORANDO EL MILENARIO»

21 DE OCTUBRE

El 21 de octubre, en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y con motivo del acto de apertura del curso 2020-21, el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, impartió la conferencia titulada «Ibn Gabirol, conmemorando el milenario».

Por el protocolo de la Covid-19 se pudo seguir la conferencia por el canal You Tube de la Academia, en su página web (www.realacademiasantelmo.org).

La conferencia consistió en una referencia general sobre la figura, el tiempo, la geografía vital y la obra de Salomón Ben Yehudah Ibn Gabirol, personaje malagueño de extraordinaria importancia, filósofo, poeta hispano-judío andalusí, probablemente el más grande neoplatónico de la tradición medieval árabe, y el más grande poeta medieval hebreo, de quien podemos afortunadamente conmemorar el milenario.

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRONUNCIANDO LA CONFERENCIA «IBN GABIROL; CONMEMORANDO EL MILENARIO», EN EL ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2020-21

D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA, ELEGIDO NUEVO ACADÉMICO DE LA SECCIÓN DE MÚSICA

29 DE OCTUBRE

En la Junta General Extraordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, celebrada el día 29 de octubre de 2020, resultó elegido Académico Numerario de la Sección de Música, el Catedrático de la Universidad de Málaga y Organista Titular de la Santa Iglesia Catedral, D. Adalberto Martínez Solaesa.

D. Adalberto Martínez Solaesa, entre otros muchos méritos, Premio de Honor del Real Conservatorio de Madrid, Premio Nacional de Música Fin de Carrera y Primer Premio en el Concurso Internacional de Órgano de Ávila. Entre sus numerosas participaciones en conciertos, destacan los conciertos inaugurales de los grandes órganos del Auditorio Nacional de Música de Madrid y del Palau de la Música de Valencia. Ha colaborado frecuentemente con la Orquesta Sinfónica y Coros de la RTVE y con otras muchas orquestas sinfónicas y de cámara, nacionales y extranjeras. Licenciado en Filosofía y Letras (Literatura Hispánica) por la Universidad Complutense y Doctor en Musicología por la de Granada.

Ha sido Organista Titular, por oposición, de la Catedral de Madrid y Profesor del Real Conservatorio de Música. Llegó a Málaga en calidad de Catedrático Numerario de Órgano del Conservatorio Superior, siendo igualmente Catedrático de Historia de la Música y Director del Secretariado de Cultura de la Universidad de la misma ciudad. Es en la actualidad Profesor Emérito.

Posee la Cruz de Alfonso X, y es Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Organista Titular de la Catedral de Málaga.

D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA, ELEGIDO NUEVO ACADÉMICO NUMERARIO DE LA SECCIÓN DE MÚSICA

CONFERENCIA «LA HISPANIA ROMANA: SOBRE LA RECEPCIÓN EUROPEA DE LA ANTIGÜEDAD EN EL MUNDO MODERNO»

3 DE NOVIEMBRE

El 3 de noviembre, y dentro del ciclo de conferencias *on line* titulado «El valor de la Historia II», el Catedrático Emérito de la UMA, Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia, D. Pedro Rodríguez Oliva, impartió la conferencia titulada «La Hispania romana: sobre la recepción europea de la antigüedad en el Mundo Moderno».

ADHESIÓN A COMUNICADO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

12 DE NOVIEMBRE

En la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo se recibió este comunicado de la Real Academia Española, al que se adhiere indiscutiblemente:

Comunicado de la Real Academia Española sobre la educación en español en las comunidades autónomas bilingües

La RAE sigue atentamente la deliberación que está teniendo lugar en el Congreso de los Diputados y continuará en el Senado sobre la nueva Ley Orgánica de Educación, y, en especial, los pormenores que conciernen al uso de la lengua española en los diversos niveles de enseñanza.

La RAE confía en que el legislador no se desviará de la protección que el artículo 3 de la Constitución dispensa al español como lengua oficial del Estado que todos los españoles tienen el deber de conocer y el derecho de usar. La RAE carece de competencias para pronunciarse sobre problemas de constitucionalidad, y su preocupación principal es que el futuro texto legal no ponga en cuestión el uso del español en ningún territorio del Estado ni promueva obstáculos para que los ciudadanos puedan ser educados en su lengua materna y accedan a través de ella a la ciencia, a la cultura, o, en general, a los múltiples desarrollos del pensamiento que implica la labor educativa.

Formamos parte de una comunidad cultural que integran cerca de 600 millones de personas con capacidad para utilizar el español y más de 485 millones que lo tienen como lengua materna. Esta circunstancia convierte al español en un bien de valor incalculable, que es patrimonio común de las naciones y los pueblos que lo usan como lengua de comunicación y de enseñanza, y obliga a todos los Gobiernos, especialmente el de España, a garantizar su conocimiento y libre utilización.

En todo el universo hispanohablante se sigue con particular atención el trabajo que impulsa y lleva a cabo la Real Academia Española, con sus academias hermanas de todo el mundo, a favor de la unidad del español, de su cuidado y de su fortaleza.

Dada la importancia que tiene para nuestra nación el español como lengua oficial, y los deberes de protección que la Constitución impone, la Real Academia Española, sin perjuicio del análisis crítico final que en su caso proceda, se pone a disposición del Gobierno y del legislador para prestar el asesoramiento que se considere necesario.

PRENSA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

PRESENTACIÓN DEL LIBRO DE POEMAS «GAVIERAS»

17 DE NOVIEMBRE

El 17 de noviembre, organizado por el Centro Cultural Generación del 27, se presentó, en el Hotel Molina Larios, el libro de la escritora, poeta y Académica de Número Dª Aurora Luque, titulado «Gavieras» (Madrid, Visor, 2020), corriendo la presentación a cargo del Bibliotecario y Académico de Número D. Francisco Ruiz Noguera.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO DE POEMAS «GAVIERAS». JOSÉ ANTONIO MESA TORÉ (A LA IZQUIERDA) Y LOS ACADÉMICOS AURORA LUQUE Y FRANCISCO RUIZ NOGUERA

Este libro mereció el Premio de Poesía Loewe en su XXXII convocatoria, del cual el jurado destacó su «versatilidad formal y la unidad de pensamiento», que lo hacen «innovador, valiente y atrevido», en el que irrumpe con su etiqueta de autora clásica y en el que reivindica a «mujeres olvidadas o mal leídas». (Fuente: Centro Cultural Generación del 27)

EXPOSICIÓN «COVID» DE FRANCISCO PEINADO

9 DE DICIEMBRE

El 9 de diciembre, en la Galería de arte contemporáneo «Birimbao» de Sevilla, pudo visitarse, del 9 de diciembre hasta el 12 de enero, le Exposición «COVID», del pintor y Académico D. Francisco Peinado. Las obras de esta exposición nos presentan historias al margen de cualquier código establecido, subrayando de forma personal la puesta en entredicho del ser humano y su entorno.

Estos tiempos, diferentes y especiales, empujan al pintor a reencontrar caminos para expresar experiencias nuevas e interiorizar los cambios surgidos en la pandemia del coronavirus: el confinamiento, la distancia social y el miedo. Pero también a querido trasladar a la pintura productos de la imaginación asociados a creencias presentes en el ambiente y que reflejan supersticiones, anhelos y esperanzas: el mundo del espacio, acercar planetas, construir estrellas. Este es el universo, nuevo y viejo, que nos regala el pintor y que ha titulado COVID. (Fuente: Galería Birimbao)

UNA DE LAS OBRAS DE LA EXPOSICIÓN «COVID», DEL PINTOR Y ACADÉMICO FRANCISCO PEINADO, EN LA GALERÍA BIRIMBAO DE SEVILLA

ENTREGA DEL V PREMIO AFORISMOS DE LA FUNDACIÓN RAFAEL PÉREZ ESTRADA. DE IZQUIERDA A DERECHA, EL ACADÉMICO JOSÉ INFANTE, ANA CABELLO, ROCÍO PEÑALTA, EL ALCALDE FRANCISCO DE LA TORRE, NOELIA LOSADA, JOSÉ LUIS MORALES Y EL ACADÉMICO FRANCISCO RUIZ NOGUERA

ENTREGA DEL V PREMIO DE AFORISMOS DE LA FUNDACIÓN RAFAEL PÉREZ ESTRADA

10 DE DICIEMBRE

El 10 de diciembre, en el Salón de Actos del MUPAM, fue entregado del V Premio de Aforismos de la Fundación Rafael Pérez Estrada, de cuyo jurado formaron parte los Académicos José Infante y Francisco Ruiz Noguera. El premio recayó en Rocío Peñalta por su obra *Lo que nos quita el sueño*.

El jurado destacó «la originalidad de sus aforismos, que se presentan como lúcidas sentencias con ciertas dosis de irracionalidad que agitan nuestra consciencia, así como los ingeniosos juegos de palabras al más puro estilo *perezestradiano*». (Fuente: Málaga Hoy).

Rocío Peñalta Catalán es Doctora en Estudios Literarios pro la Universidad Complutense de Madrid, y actualmente trabaja como profesora del área de Literatura Española de la Universidad de Málaga.

PRESENTACIÓN DE LA 2ª EDICIÓN DE LIBRO «MÁSCARAS DE PAPEL»

14 DE DICIEMBRE

El 14 de diciembre, se presentó, por la Fundación Málaga y la Fundación La Caixa, la segunda edición del libro «Máscaras de papel», del Académico Emérito D. Francisco J. Carrillo. La Fundación Málaga entregó a Cáritas la totalidad de los beneficios de la primera edición del libro «Máscaras de Papel», del Académico Emérito Francisco J. Carrillo, cuya primera edición se agotó en un mes. El acto fue presidido por la Delegada de Cultura de la Junta de Andalucía, el Presidente de la Fundación Málaga, la Directora General de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, el Delegado diocesano de Cáritas, el Director de Cáritas, el Director territorial de la Fundación La Caixa, así como el autor del libro. Tuvo lugar en el Museo Carmen Thyssen.

Palabras del Presidente de la Fundación Málaga, Juan Cobalea Ruiz, en la presentación de la 2ª edición del libro «Máscaras de papel»

Cuando el sabio señala el planeta, los necios....

La colección 4 Estaciones de Fundación Málaga tiene en su haber la edición de los más destacados autores malagueños y en esta ocasión tiene el gran honor de contar con Francisco Carrillo autor de este número 26, Máscaras de Papel. Quiero agradecer profundamente a nuestro amigo Paco su ofrecimiento para que este libro se publicase dentro de nuestra Colección.

En 2014 el autor publico el número 20 titulado *Cambio de Era*. Fue premonitorio, ya estábamos entrando en una nueva era sin apenas ser conscientes, y Carrillo en uno de sus artículos se preguntaba, que quedaría de Málaga si se vaciara de su gente, aunque fuese un solo día mientras se recorría la ciudad. Pues sí, lo hemos visto, y durante muchas jornadas la icónica calle Larios, desierta, inane. El virus nos ha sobrecogido, inmisericorde, golpeándonos con fuerza, con una pandemia

que asola el mundo. Tendremos una nueva era dentro del cambio de era, asumimos que habrá grandes cambios, pero no sabemos la intensidad y la orientación de los mismos, ¿avanzaremos reencontrándonos los humanos, cuidando el Planeta, y frenando la deriva política basada en el dominio, y la obsesiva ocupación de la economía, con el consiguiente abandono de la cultura y el arte?

Máscaras de Papel es el cuarto libro de la serie qué contiene los últimos artículos publicados en la prensa diaria y en soportes de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de la que Carrillo es académico. Anteriormente se publicaron:

La Paz no es Ausencia de Guerras
Cambio de Era
Foro Abierto

El hilo conductor de la tetralogía es el planeta Tierra, la casa común, los retos y amenazas qué acucian a la humanidad.

La presente edición consta de 45 artículos estructurados en cuatro capítulos: Reflexiones desde el confinamiento, Internacional, Arte y personajes e In Memoriam. Sin olvidar un canto a Málaga, y el epílogo por Senén Florensa embajador de España y presidente del instituto Europeo del Mediterráneo.

Un auténtico regalo son las ilustraciones de portada e interior, de nuestro amigo Javier Calleja, un artista plástico contemporáneo con una gran proyección y éxito internacional. En Fundación Málaga tuvimos el honor de contar con este malagueño entrañable de Pedregalejo, en el acto del 15º aniversario, como artista ponente.

Por si fuera poco, el libro está prologado por el ilustre profesor Ramón Tamames, uno de los personajes destacados de la reciente historia de España, a quien tuvimos el honor de recibir en el Ateneo el pasado abril de 2019, para impartir la conferencia «Buscando a Dios en el Universo», patrocinada por Fundación Malaga, dentro del ciclo de la Tribuna Euromediterránea que dirige Paco Carrillo.

ENTREGA A CÁRITAS DE LOS BENEFICIOS DE LA 1ª EDICIÓN DEL LIBRO «MÁSCARAS DE PAPEL». DE IZQUIERDA A DERECHA: EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, LA DELEGADA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, LA DIRECTORA GENERAL DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, EL DELEGADO DIOCESANO DE CÁRITAS, EL ACADÉMICO EMÉRITO D. FRANCISCO J. CARRILLO, Y OTRAS PERSONALIDADES DE CÁRITAS Y FUNDACIÓN LA CAIXA

Si añadimos que la sección Opinión/La Tribuna del diario SUR/Vocento dará cobertura comunicativa y colaborará en la distribución, y que los fondos que se consigan irán destinados a Cáritas, convendrá conmigo querido lector, que está publicación cuenta con un ejército cooperativo absolutamente imbatible. Quede constancia de mi profunda gratitud en nombre propio y de Fundación Málaga a todos los antes citados intervinientes en el proyecto editorial, al diseñador Javier Olveira, y a la Academia de Bellas arte de San Telmo.

El autor nos ofrece relatos y ensayos, que son todo un gaudeamus para el intelecto, formando una colección de artículos, pura historiografía de vivencias cercanas, crónicas itinerantes transitadas durante décadas. Un corresponsal del mundo, que, gracias a él, lo percibimos más cercano. De tanto amar y andar nacen los libros, decía Neruda.

Tiene todo el sentido que estos artículos publicados, constituyan piezas literarias inteligentes para construir un libro esencial de conocimiento, que vea la luz, en un libro impreso, de papel como gusta al autor. Sobre esta apostilla, encuentro coincidencias con la opinión de Ray Bradbury, autor de Fahrenheit 41, enamorado de los libros y confiando en la futura vida saludable del libro en papel.

EL ACADÉMICO EMÉRITO FRANCISCO J. CARRILLO, AUTOR DEL LIBRO «MÁSCARAS DE PAPEL»

Esta incursión periodística de un diplomático humanista repatriado, responde a un deber, a la obligación cívica de opinar sabiamente desde la sociedad civil, tan imprescindible hoy por la degradación política que practica aquello de «todo para la sociedad civil, pero sin la sociedad civil». El papel de dicha sociedad civil es cada vez más inexcusable por la deriva de esclerosis burocrática del Estado, del clientelismo, y de la confrontación reinante.

Para ello, el autor, «sin máscara», con su fuerza moral y credibilidad personal, su integridad y capacidad, con altas dosis emocionales de empatía y sentimiento, propone la reflexión y el análisis, que ofrece compartir con el lector, quiere hacerlo su cómplice, su hermano, entregándole un relato y pensamiento honesto y verás de lo vivido.

Francisco asienta su matriz intelectual, próxima a la tradición del humanismo cristiano, con una sólida formación integral y una amplísima y brillante trayectoria jalonada de reconocimientos que sería imposible resumir aquí. Si me gustaría destacar mi admiración por su visión holística, su sentido de búsqueda de nexos con la sociedad, la naturaleza y los valores de paz y solidaridad.

Todo ello soportado por su concepto de la Cultura como eje motriz del ser humano, que debe impregnar a todos, interactuando creadores y receptores.

A mi amigo Paco, su inmensa generosidad, le impulsa a transferir sus conocimientos, experiencias y pensamiento crítico, a través de artículos en prensa escrita, aunque se considera un «periodista de adopción».

Por otra parte, es preciso resaltar su estilo, su tendencia al lenguaje poético que se percibe en sus elegantes textos. No sorprendería que el autor salte con valor al ruedo de la poesía, pues desde su concepción existencial considera que los poetas «son los únicos que tienen capacidad intelectual para condensar las historias paralelas de tantas personas, que hicieron posibles biografías de personajes ilustres». No olvidemos que el autor ya obtuvo el Premio Litoral con su poema «Partida de Caza entre Cañaverales», editado en «Cambio de Era». ¿Es en el fondo un Poeta que escribe artículos?

Es evidente que sus artículos llevan la clara intención de despertar nuestra conciencia, activar la ética, la moral y nuestra memoria. Además, nos regala pistas sobre sus certezas, certidumbres vitales: hijos, familia, amigos, libertad, ética, multilateralidad, diplomacia preventiva, rigor, cultura, el Mediterráneo y Malaga. Y desvela sus objetivos esenciales: «resetear el mundo, hacerlo más justo, con mayor cohesión social y más empático». Comparto Paco tus anhelos, y para ello hago votos para que el talento humano se implique en renovadas Instituciones eficientes a nivel mundial en defensa del Planeta, la humanidad y su diversidad. Y que pongan en el centro de todo la Educación y la Cultura.

Querido Paco, «Un europeo del Mediterráneo» y «Patrimonio activo de Malaga», gracias por ser como eres, por tus convicciones y por tu generosidad. Tu entrega, tu sabiduría, y tu talento, acompañado de tenacidad y entusiasmo da siempre buenos frutos, y este libro es un buen ejemplo. Para la Fundación Malaga es un orgullo contar con esta edición y con tu amistad.

JUAN COBALEA RUIZ
Presidente de la Fundación Málaga

08

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

392. IN MEMORIAM. JOAQUÍN CESTINO PÉREZ, POETA, NOVELISTA E INVESTIGADOR MALAGUEÑO / María Pepa Lara García
395. IN MEMORIAM A JOAQUIM VERÍSSIMO: EL HISTORIADOR QUE ACERCÓ ESPAÑA Y PORTUGAL / Emilio de Diego
397. IN MEMORIAM. MANUEL SOTOMAYOR MURO / Pedro Rodríguez Oliva
403. IN MEMORIAM. JULIO DIAMANTE: UN REPUBLICANO SINGULAR / Carlos Taillefer de Haya

IN MEMORIAM

JOAQUÍN CESTINO PÉREZ, POETA, NOVELISTA E INVESTIGADOR MALAGUEÑO

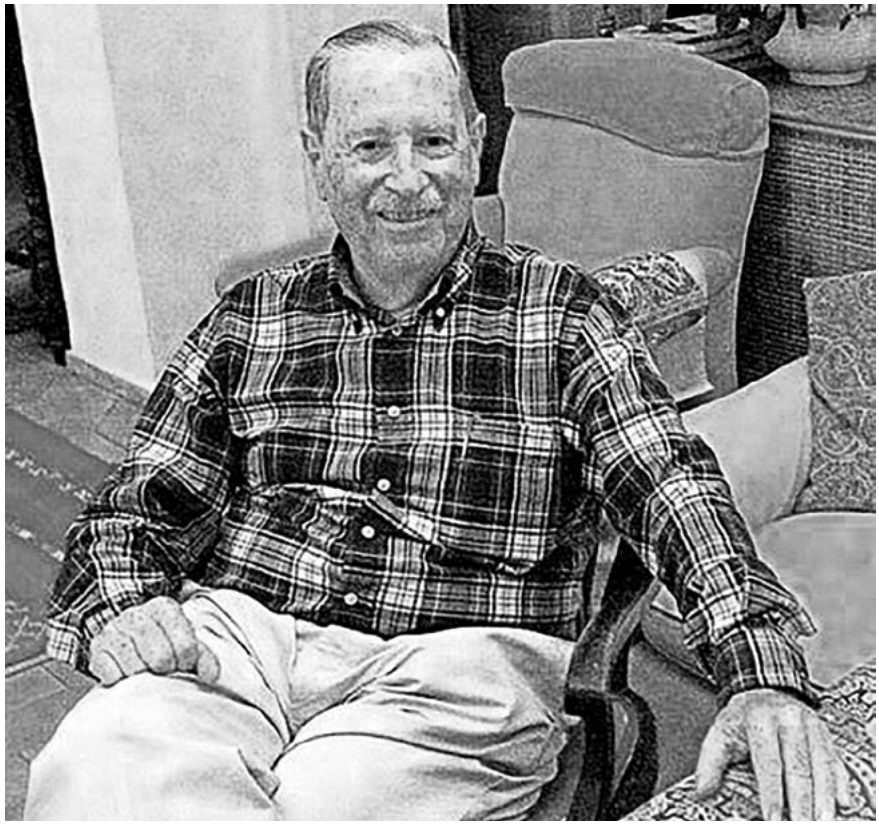
(1937-2018)

Nació en Málaga en 1937, estudió en el Colegio Alemán de Limonar, después en el Colegio de San Agustín, más tarde en el Instituto de Enseñanza Media, Vicente Espinel, Gaona. Apasionado de la lectura de Julio Verne y Emilio Salgari, fue asiduo de la Biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País. Después, marchó a Madrid a estudiar la carrera de ingeniero agrónomo y el doctorado. Su curiosa personalidad, mezcla de ciencias y letras, le hacía observar la naturaleza, la vida, en suma, en múltiples facetas.

Su primer destino fue en Algeciras, donde terminó de consolidar su personalidad. En la década de los sesenta, impartió clases de topografía y construcción en la Escuela de Peritos Industriales. El desaparecido arquitecto Francisco Peñalosa, en su prólogo a *The yellow book*, el libro de las fotografías tomadas por el ingeniero en la década de los años sesenta, decía: «El acento, el estilo de Joaquín Cestino, está en la forma de ver, de observar».

A lo largo de su trayectoria profesional, Joaquín Cestino desarrolló diversos trabajos oficiales: Vicepresidente de la Asociación para el estudio del Desarrollo Integral de Málaga (Aesdima), y proyectos de Concentración Parcelaria, Ordenación Rural, Desarrollo Agrario y Política Agraria Comunitaria (PAC), dependientes del Ministerio de Agricultura y de la Junta de Andalucía.

En relación con su obra literaria y de investigación, publicó más de una veintena de libros; para los más personales, los que reflejaban su mundo interior, creo su propia editorial «Campos Elíseos Ediciones», mientras que los trabajos de investigación fueron publicados en editoriales locales y nacionales. Publicó cuatro libros de Poesías, *Reding* (1992), prologado por José Antonio Muñoz Rojas; *Notas de prensa* (1994); *Doce ciudades* (1996), y *Zorah* (2004), y colaboró en la revista de poesía *Álora, la bien cercada*.



JOAQUÍN CESTINO PÉREZ. (1937-2018)

El Ateneo de Málaga publicó un pequeño cuaderno de poesía, *Cuatro cuadros crepusculares*, (2001). A partir del año 1995 escribió numerosos artículos en la prensa local: Sur, Diario 16, La Opinión y Málaga Hoy. Ha publicado obras en prosa, relatos, documentales: *Una breve travesía* (2003); *Port Málaga y otros artículos* (2003); *El estrecho* (Treinta siglos de historia en Gibraltar, Tánger, Tarifa, Ceuta y Algeciras), Editorial Arguval (2004); *Las montañas de la luna* (2004); *Crónicas y ficciones malagueñas* (2006); *Estrecho de Gibraltar, Costas y ciudades* (2007); *Ciudad del paraíso* (2007); *El manantial* (2008); *La flor y la piedra* (2008); The *yellow book,* (libro de fotografías) (2008); *Himnos de la ciudad* (2010); *El cuaderno marroquí* (2011); *La ciudad estado* (2011); *Noches transfiguradas* (2013); *Tartessos y el estrecho de Hércules*, (Renacimiento, 2014), donde el autor sitúa el puerto principal de Tartessos del estrecho de Bessipo, en la zona de Vejer de la Frontera y Barbate; *Cuentos de Sotogrande* (2015); *Pequeña memoria* (2015); *Diccionario de modismos españoles* (con más de 5.000 registros) (2016); *Veinte Cartas de Tánger y postdata-ensayos sobre la cultura y la política* (2017).

En la obra *Umbrales del imaginario* de Enrique Baena, y *Teoría poética y creatividad* de Teresa Romojaro (Anthropos, 2010), ambos profesores de Teo-

ría de la Literatura en la Universidad de Málaga, se incluyen sendos capítulos dedicados respectivamente a la obra en prosa, y a la obra poética del autor. En el libro titulado *Arcadia en llamas* (Editorial Espuela de Plata, 2011) se incluyen varios textos del mismo.

Falleció el 14 de julio de 2018.

En 2020, el Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna, solicitó a la familia de Joaquín Cestino que depositase las obras de su padre en la Biblioteca de la citada Academia, con objeto de que formasen parte de ésta y, así, con el paso de los años, no cayesen en el olvido y estuviesen a la disposición de los interesados en su obra. La familia, amablemente, donó los siguientes libros a la Academia:

- *Reding,* 1992.
- *Notas de prensa,* 1994.
- *Doce ciudades*, 1996.
- *Port Málaga* y otros artículos, 2003.
- *Una breve travesía*, 2003.
- *Las montañas de la luna,* 2004.
- *El estrecho,* 2004.
- *Crónicas y ficciones malagueñas,* 2006.
- *El Estrecho de Gibraltar,* 2007.
- *Ciudad del paraíso,* 2007.
- *El manantial,* 2008.
- *The yellow book,* 2008.
- *Himnos de la ciudad*, 2010.
- *La ciudad estado,* 2011.
- *El cuaderno marroquí,* 2011.
- *Tartessos y el Estrecho de Hércules,* 2014.
- *Pequeña memoria*, 2015.
- *Cuentos de Sotogrande,* 2015.
- *Diccionario de Modismos españoles*, 2016.
- *Veinte cartas de Tánger,* 2017.

Quedará así, en la Biblioteca de la Academia de Bellas Artes, constancia de su trabajo, y afecto hacia su persona por parte de los Académicos, y a cuantos puedan y quieran acercarse a su obra.

MARÍA PEPA LARA GARCÍA

IN MEMORIAM

A JOAQUIM VERÍSSIMO: EL HISTORIADOR QUE ACERCÓ ESPAÑA Y PORTUGAL

(1925-2020)

JOAQUIM VERÍSSIMO SERRÃO. (1925-2020)

Joaquim Veríssimo aprendió, enseñó y hasta hubo de olvidar mucha Historia. Pero no solo de ese Portugal al que amó profundamente, sino también de la que en los planes de estudios se denominaba «Historia Universal». Al cultivo de esta última le llevó la propia dimensión del protagonismo portugués en la historia del mundo y, sobre todo, su percepción del ser humano, llamado a trascender espacios y tiempos, desde su particular realidad contextual. Tal vez por ello su obra estuvo al servicio de la comprensión y del entendimiento entre los hombres, la tarea más noble, sin duda, del historiador.

Su aprendizaje, laborioso y cuidado, discurrió en su país y en la Universidad de Toulouse, hasta acabar doctorándose en la de Coímbra. Investigador incansable, trabajó en los principales archivos portugueses y españoles.

Aquí formó parte del que pudiéramos llamar «grupo de Simancas», junto a Luis Suárez, Vicente Palacio y otros brillantes historiadores españoles ya desaparecidos. Su enseñanza discurrió durante muchos años en la Universidad de Lisboa, de la cual llegó a ser Rector. Maestro de muchos y aprendiz de todos, que ese es el verdadero camino de la sabiduría.

La historiografía de Veríssimo abarca centenares de títulos, cuya relación superaría los límites de estas líneas. Monografías, especialmente sobre el medievo portugués, como la *Crónica del Reinado de Don Joao II. Miscelánea*; *Portugal e o mundo. Nos seculos XII a XVI. Um pecurso de dimensao universal*; *Cronistas do Século XV posteriores a Fernão Lopes*, etc.; o acerca de la época moderna como *El itinerario del Rey Don Sebastián*; y el estudio de: *O tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil, 1560-1668: Estudos Históricos*; y valiosísimos trabajos de síntesis como su monumental *Historia de Portugal* (18 vols.). Todos ellos ejemplo de su excepcional calidad profesional.

Pero su actividad fue más allá de las aulas y de la producción historiográfica y así, desempeño entre 1975 y 2006 la Presidencia de la Academia Portuguesa da Historia, heredera de la Real Academia de la Historia que creara D. Juan V en 1720. Formó parte de la Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, y de muchas más en diversos países de Iberoamérica. Dirigió el Centro Cultural Portugués, de la Fundación Gulbenkian, y promovió múltiples empresas académicas. En Santarem, su tierra del alma, nos lega el Centro de Investigación Doutor Joaquim Veríssimo Serrão.

Amigo de España, contribuyó desde el ámbito de la Historia al acercamiento hispanoportugués. Doctor Honoris Causa por varias universidades españolas, entre ellas la Complutense. Estaba en posesión de numerosas condecoraciones portuguesas y de otros países, por ejemplo: la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil y la de la Orden de Alfonso X el Sabio, la Medalla de Plata de Galicia, etc. Se le concedió el Premio Príncipe de Asturias en Ciencias Sociales en 1995.

Tuve la suerte de compartir con el profesor Veríssimo muchas horas, por tierras de Portugal y España, en especial en ese lugar único que son los cursos de La Granda, en los que han participado tantas figuras de todas las ciencias. A sus muchos méritos profesionales unía extraordinarios valores personales, uno particularmente valioso: la lealtad. En tiempos de silencios y de ruidos, de ocultaciones y cobardías, fue siempre Don Joaquim un hombre leal, cuya palabra no faltó nunca en favor de la verdad. Hoy supe que le llegó la hora de despedirse de su querido Santarém, silenciosamente, por la rua de San Nicoláu. Y me deja el honor de hacer el mejor oficio de amigos, que decía Quevedo: encomendarle a Dios.

EMILIO DE DIEGO

IN MEMORIAM

MANUEL SOTOMAYOR MURO

(1922-2020)

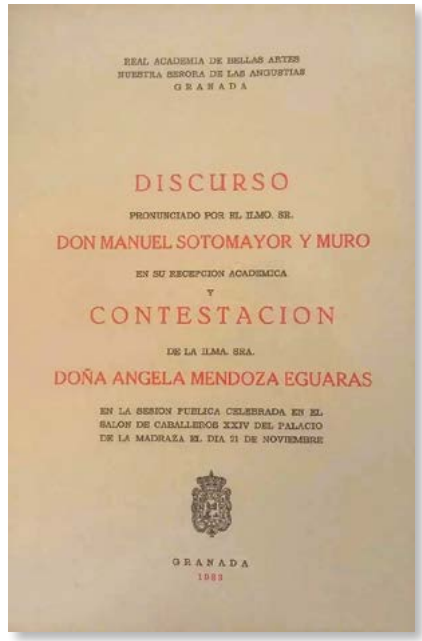
El pasado 22 de julio de 2020 ha fallecido en Salamanca a los 97 años D. Manuel Sotomayor Muro. Nacido en Algeciras (Cádiz) en 1922, en el seno de una familia de tradición militar, muy joven ingresó en la Compañía de Jesús y en la Universidad Gregoriana de Roma se licenció y doctoró (1954-1960) en Historia de la Iglesia. Desde 1965 ha sido profesor de esta materia y de Arqueología Paleocristiana en la Facultad de Teología de Granada; catedrático desde 1962, se jubiló el año 1993, aunque continuó su actividad docente al ser nombrado profesor emérito. En calidad de profesor extraordinario explicó iconografía paleocristiana en Roma en el Pontificio Instituto de Arqueología Cristiana (1972-1974) e Historia de la Iglesia como profesor invitado en la Universidad Rafael Landívar de Guatemala (1991); asimismo, en los departamentos de Prehistoria y Arqueología y de Historia Antigua de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada algunos años tuvo a su cargo cursos de doctorado y, desde 1992, también impartió docencia en el Instituto Superior de Liturgia de la Facultad de Teología de Barcelona. Escribió multitud de publicaciones de gran calidad en sus muchos libros, capítulos de libros, artículos en revistas científicas y ponencias y comunicaciones en foros científicos nacionales e internacionales en los que su persona y su obra fueron muy conocidos. Desde fines de los años 50 comenzó a publicar en revistas especializadas sobre iconografía paleocristiana, y resultado de ese tipo de estudios son sus libros *Fe y magisterio en la iconografía paleocristiana* (Granada, 1961) y *S. Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto* (Granada, 1962). En 1958 divulgó en diversas conferencias los trabajos de excavación bajo la basílica de San Pedro que, a la búsqueda de la tumba del primer Papa[1], venían haciendo desde hacía tiempo sus maestros los arqueólogos Engelbert Kirschbaum y Antonio Ferrua, entre otros, asunto este muy atractivo para el gran público por las muchas noticias que sobre ello solía ofrecer la prensa[2]. En 1963 se le requirió desde el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba para que hiciera unas excavaciones arqueológicas en el camino de la Cruz de

EL PROFESOR MANUEL SOTOMAYOR MURO. (1922-2020)

Juárez, en la Huerta de Machaquito, donde acababa de encontrarse de modo fortuito un espectacular sarcófago decorado con temas del Antiguo y Nuevo Testamento, obra de taller romano de hacia 330-335 d.C. Al año siguiente hizo unas excavaciones en la huerta de la finca de la Cartuja de Granada, donde se emplaza la Facultad de Teología en donde impartía docencia y la residencia de profesores de la Compañía de Jesús en la que residía, encontrando allí una decena de hornos romanos de cerámica cuyas excavaciones continuó ininterrumpidamente hasta 1970[3]. En el verano de 1966 excavó en la barriada de El Rinconcillo de Algeciras, su ciudad natal a la que siempre estuvo muy unido, una pareja de hornos de planta circular en los que se habían fabricado, entre mediados del siglo I a.C. y buena parte del I d.C., ánforas para el transporte de *garum* y otras salsas de pescado. Vino a Málaga para emitir un dictamen negativo sobre la posibilidad de que unas tumbas encontradas en la Huerta de Godino en la zona de Martiricos fuesen (como por pura elucubración algunos habían insinuado) las de Ciríaco y Paula, los patronos de la ciudad[4], cuyo martirio había sido bien estudiado en 1942 por el afamado hagiografista Padre Baudouin de Gaiffier S. J.[5] También en 1970 estudió las producciones cerámicas de época romana de nuestra ciudad a través de los materiales encontrados los alfares de Haza Honda y de El Coto en la zona de Ciudad Jardín[6].

En 1968 había convalidado sus anteriores estudios eclesiásticos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada y en 1969 obtuvo en ese centro universitario el grado de doctor en la rama de Historia con una tesis que dio origen a sus conocidos libros *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España* (Granada, 1973) y *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico* (Granada, 1975). A ese tema de los sarcófagos paleocristianos siguió dedicando en años posteriores numerosas publicaciones de gran calidad en sus análisis. En la década de los 70 realizó un número importante de intervenciones arqueológicas, como las de la antigua ciudad de *Ilurco* en el Cerro de los Infantes (Pinos Puente, Granada) (1971, 1975), las que con Pedro de Palol hizo en la villa romana de Bruñel (Quesada, Jaén) (1969-1971) o las que compartió con Enrique Pareja en la factoría de salazones de la finca de El

Majuelo (Almuñécar, Granada) (1970, 1972) y en la villa romana de Gabia la Grande (Granada) (1976). En 1977 realizó unos sondeos en el castillo de Castellar de la Frontera (Cádiz) y en 1978 excavó en la villa romana de Huéscar (Granada). De todas ellas, debemos destacar por su importancia las que realizó en los hornos de fabricación de *terra sigillata* hispánica en el yacimiento de los Villares de Andújar (Jaén), la antigua *Isturgi*, entre los años 1972 y 1981[7]. En 1982-1984 hizo unas excavaciones en el barrio granadino del Albaicín[8] en las cercanías de donde en el siglo XVIII se realizaron unas excavaciones en torno a las que se produjo un escandaloso asunto de falsificaciones por parte de Juan de Flores y Oddouz, racionero de la catedral, y en las que, asimismo, se vio envuelto el que luego sería canónigo de la catedral malagueña y notable erudito de nuestras antigüedades, Cristóbal de Medina Conde.


REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS
GRANADA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL ILMO. SR.

DON MANUEL SOTOMAYOR Y MURO

EN SU RECEPCION ACADEMICA

Y

CONTESTACION

DE LA ILMA. SRA.

DOÑA ANGELA MENDOZA EGUARAS

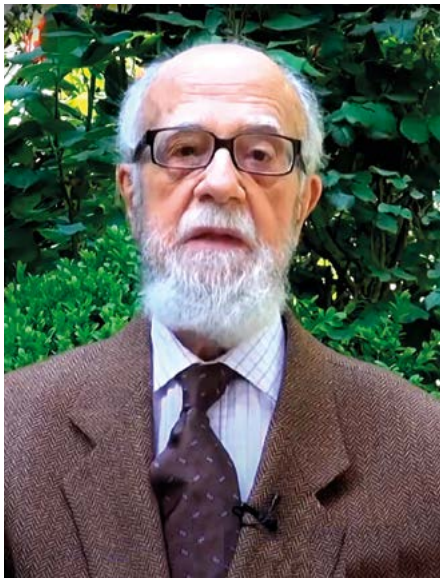
EN LA SESION PUBLICA CELEBRADA EN EL SALON DE CABALLEROS XXIV DEL PALACIO DE LA MADRAZA EL DIA 21 DE NOVIEMBRE

GRANADA

DISCURSO DE INGRESO DE SOTOMAYOR EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE GRANADA

Manuel Sotomayor dedicó un número importante de estudios a analizar aquellos polémicos trabajos que acabaron con la condena de sus autores en 1774[9] y, especialmente, a identificar en aquel sitio el solar de la antigua *Iliberri*[10], la ciudad antigua en la que, a comienzos del siglo IV d.C., se celebró el primer concilio cristiano en Hispania, el sínodo de Elvira, convocado a instancias de Osio, el obispo de Córdoba y consejero del emperador Constantino. A este concilio Sotomayor le dedicó varios enjundiosos trabajos,[11] y sobre el lugar de su celebración versó su discurso de ingreso (*Albaicín, Ilíberis y el Concilio de Elvira*) en 1988 en la Real Academia de Bellas Artes de Granada. También dedicó algunos trabajos a divulgar las anteriores falsificaciones de reliquias de mártires y los llamados «libros plúmbeos» que se hicieron en el Sacromonte, la colina llamada de Valparaíso, lo que le llevó a editar el manuscrito de la *Historia eclesiástica de Granada* (1611) de Justino Antolínez de Burgos (1557-1637), el encargado de validar por orden del arzobispo granadino Pedro de Castro la autenticidad de aquellos «descubrimientos». En la misma línea escribió sobre la leyenda de los Varones Apostólicos en relación con Granada y sobre aquellas falsas láminas de plomo escritas[12], que en plena polémica sobre su autenticidad fueron enviadas al Vaticano, donde han permanecido hasta su vuelta a Granada en el año 2000.

Al lado de estos variados temas de Arqueología romana y paleocristiana de la Península Ibérica, a los que ya nos hemos referido, el estudio de la



EL DR. SOTOMAYOR FOTOGRAFIADO A SUS 90 AÑOS EN LOS JARDINES DE LA FACULTAD DE TEOLOGÍA EN LA CARTUJA DE GRANADA (FOTO ANDÚJAR COMUNICACIÓN. AYTO. DE ANDÚJAR)

historia de la Iglesia encontró en Sotomayor al investigador adecuado. Las 400 páginas de su historia de *La Iglesia en la España romana* en el primer volumen de la *Historia de la Iglesia en España I. La Iglesia en la España romana y visigoda (siglos I-VIII)* dirigida por R García-Villoslada (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979) siguen siendo insuperables, como de especial interés por sus lúcidos y esclarecedores análisis son sus *Reflexiones para una visión panorámica de la historia de la Iglesia* (Madrid, Fundación Santa María, 1983) o su libro —de la Biblioteca de Bolsillo de la Universidad de Granada— *Discípulos de la historia. Estudios sobre el Cristianismo* (Granada, 2002). Junto a José Fernández Ubiña coordinó una exitosa *Historia del cristianismo, I. Mundo antiguo* (Editorial Trotta, 2011) en la que, además, es autor de cinco de sus capítulos.

Desde 1965 era correspondiente del Instituto Arqueológico Alemán y en 1977 se le nombró miembro del Instituto de Estudios Giennenses; adquirió esa misma condición en el Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino en 1983. Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia desde 1987, en octubre de ese mismo año se le eligió numerario de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada. El Instituto de Estudios Campogibraltareños le otorgó en 1991 la condición de Consejero de Honor. Fue socio ordinario de la Societat Catalana d'Estudis Liturgics entre otras instituciones y, con motivo de su 75 cumpleaños, el departamento de Historia Antigua de la Universidad de Granada le dedicó un número de la revista *Florentia Iliberritana* (núm. 9, 1997); también le homenajearon dedicándole su número 1 (2002) la revista *Cudas. Revista de Arqueología e Historia* y el número 4/5 (2004-2005) la revista *Caetaria* del Museo Municipal de su Algeciras. En 1991 la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía le concedió el Premio Andalucía de la Cultura (Patrimonio Histórico) y en 2014 el Ayuntamiento de Andújar otorgó su Medalla de Oro al «Profesor Sotomayor», nombre que desde 1999 lleva el museo arqueológico de esa ciudad.

Cuando en 1952 fue ordenado sacerdote se especializó en el rito católico bizantino ya que iba a ser destinado a Rumanía, rito católico-oriental que practicó durante muchos años. La caída de la monarquía en ese país y

la prohibición que el nuevo régimen comunista inició contra los lugares de culto católicos en favor de la iglesia ortodoxa, impidieron que la misión de la que formaba parte pudiera trasladarse hasta aquellas lejanas tierras (cuya lengua Sotomayor dominaba con soltura) y que no pudo conocer directamente hasta 1980 en un viaje que realizó junto a colegas españoles para participar en un congreso. En 1993 fue invitado en Bucarest por la jerarquía ortodoxa rumana para que fuese ponente en una reunión internacional sobre ecumenismo, tema del acercamiento de los católicos con la iglesia ortodoxa que, precisamente, había sido objeto de su atención y de sus escritos en bastantes ocasiones.

Se nos ha ido —tras una larga y fecunda vida dedicada modélicamente al estudio y a la investigación[13]— un gran científico y una persona de gran calidad humana, un convencido defensor de la tierra y del patrimonio cultural andaluz, hombre cultísimo, de trato cercano y afable, generoso y de exquisita sencillez que rebosaba simpatía natural unida a un elegante sentido del humor. Su magisterio fue modélico y de una gran altura intelectual.

In aeternum requiescat in pace.

PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 *La Vanguardia Española*, 20 abril 1952, p. 15; BRUNET, M., «La tumba de San Pedro. Vaticano», *Destino*, 745, 17 noviembre 1951. Otros artículos en la *Actualidad Española* (1952), *Nuestro Tiempo*, 5, 1954, pp. 116-118, *Blanco y Negro* 25 octubre 1958 y la *Gaceta Ilustrada* (noviembre de 1959).

2 *El Faro de Ceuta*, 31 octubre 1958, p. 15; 2 de noviembre 1958, p. 14; 4 noviembre 1958, p. 13; SOTOMAYOR, M.: «La tumba de San Pedro», *Blanco y Negro*, 6 diciembre 1958, p. 7.

3 SERRANO RAMOS, E., «La cerámica romana de los hornos de Cartuja (Granada)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 1, 1976, pp. 215-233; ID. «Cerámica común del alfar de Cartuja (Granada)», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 1, 1978, pp. 243-271; ID., *Sigillata hispánica de los hornos de Cartuja (Granada)*, Studia Archaeologica, Universidad, Valladolid, 1979.

4 SESMERO, J., «Las tumbas romanas de Martiricos», *Sur*, 9 agosto 1970 y 6 y 11 noviembre 1973.

5 DE GAIFFIER, B., «La passion des SS. Cyriaque et Paule», *Analecta Bollandiana*, 60, 1942, pp. 1-15.

6 SOTOMAYOR, M., «Algunas observaciones sobre hornos y excavaciones de alfares romanos», *Figlinae malacitanae. La producción de cerámica romana en los territorios malacitanos*», Málaga, 1997, p. 15, láms. IV-VI.

7 SOTOMAYOR MURO, M., *Marcas y estilos en la sigillata decorada de Andújar*, Jaén, 1977; ID., «Sigillata hispánica de Andújar (Jaén) y sus relaciones con la sigillata itálica y la de la Galia centro-oriental», *Actas XI congreso internacional de Rei Cretariae Romanae Fautores (1977)*, 19-20, París, 1979: 96-102; ROCA ROUMENS, M., *Sigillata hispánica producida en Andújar (Jaén)*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 1976; FERNÁNDEZ GARCÍA, Mª I., *Los diversos estilos decorativos de la sigillata hispánica de Andújar*, Granada, 1988.

8 SOTOMAYOR MURO, M.-SOLA MÁRQUEZ, A.- CHOCLAN, C. *Los más antiguos vestigios de la Granada ibero-romana y árabe*, Granada, 1984.

9 SOTOMAYOR MURO, M., *Arqueología, historia y picaresca: Granada, siglo XVIII*, discurso leído en la solemne apertura del curso académico 1986-1987 en la Facultad de Teología de Granada, Granada, 1986; ID., *Don Juan de Flores y Oddouz, pícaro y mártir: cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración*, Granada, 1988.

10 SOTOMAYOR MURO, M.-ORFILA PONS, M., *Granada en la época romana. Florentia Iliberritana, Museo Arqueológico y Etnológico de Granada (Exposición diciembre 2008 - abril 2009)*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.

11 SOTOMAYOR MURO, M.-FERNÁNDEZ UBIÑA, J., *El Concilio de Elvira y su tiempo*, Granada, 2005.

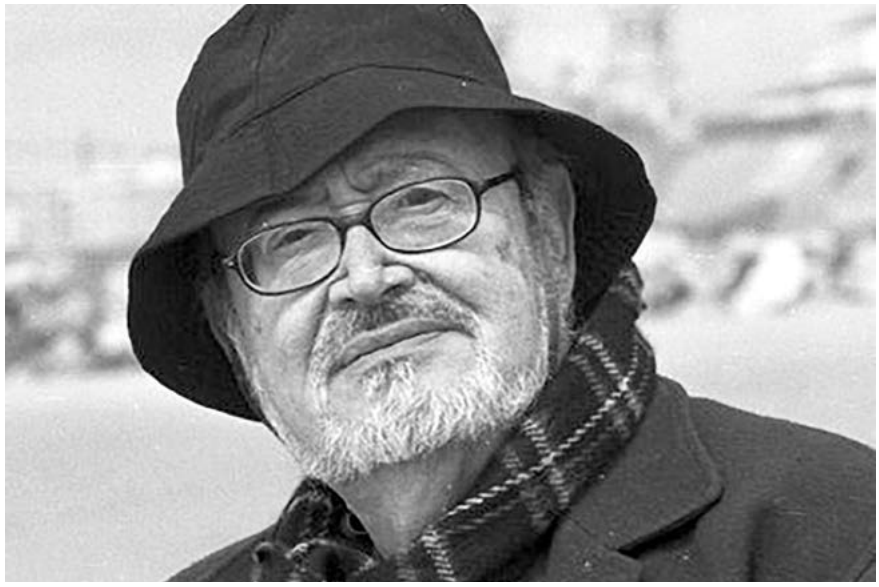
12 SOTOMAYOR MURO, M., «Fraude arqueológico y entusiasmo religioso en Granada», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada*, 5, 1995-1996, pp. 61-96; ID., «Píos fraudes de cristianos y moriscos: a propósito de los Libros Plúmbeos», en P. A. Galera Andreu y V. Salvatierra Cuenca (coords.), *De la Edad Media al siglo XVI. Jornadas Históricas del Alto Guadalquivir*, Quesada, 2000, pp. 337-353; ID., «Los fundamentos histórico-eclesiásticos del Sacromonte: de los Varones Apostólicos a los hallazgos de Valparaíso» en M. Barrios Aguilera y M. García-Arenal Rodríguez (coords.), *¿La historia inventada?: los libros plúmbeos y el legado sacromontano*, Granada, 2017, pp. 29-44.

13 Una buena parte de sus publicaciones se relacionan en «D. Manuel Sotomayor Muro», *Caetaria*, 4-5, 2004-2005, pp. 3-8 y se completan en RODRÍGUEZ OLIVA, P., «Necrología Prof. Dr. Manuel Sotomayor Muro S. J. (1922-2020)», Mainake, XXXVIII, 2019-2020, en prensa.

IN MEMORIAM

JULIO DIAMANTE: UN REPUBLICANO SINGULAR

(1930-2020)



JULIO DIAMANTE (1930-2020). FOTO: JOAQUÍN HERNÁNDEZ KIKI

Julio fue un hombre de Cultura con mayúsculas. Transitó por la España del franquismo y de la democracia, pero siempre rebelde, dejando una huella de constancia y de inmenso trabajo bien hecho.

Dirigió cine, realizó adaptaciones literarias para televisión, teatro, escribió sobre poesía, jazz y flamenco; reflexionó sobre el cine como fenómeno comunitario. Profesor en la EOC (Escuela Oficial de Cine) entre 1972 y 1989, programó, diseñó y dirigió la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, que marcó a varias generaciones de malagueños y estuvo en la vanguardia de cómo en tiempos tan difíciles se podía hacer un festival pionero especializado en Cine de Autor.

Era un hombre «De Vida y Vuelta» como reseñaba él mismo en sus memorias recién publicadas *Del cine y otros amores*.

El viernes 31 de julio del 2020, en plena pandemia del maldito virus, nos dejó. Un fallo multi-orgánico acabó con su resistencia. Su primera noche en el tanatorio la pasó muy bien arropado por una bandera republicana.

Al día siguiente, 1 de agosto, esperando al cortejo fúnebre en el Cementerio Civil de Madrid, descubrimos que justo en la tumba de al lado, yacía Marcelino Camacho. Cómo es el azar en la vida; desde ese día comparten lugar común los dos. Seguro que allí donde estén, han montado su propia República. Allí reposaban también los restos de su padre, Julio Diamante Cabrera, Coronel del ejercito republicano, que vigiló la zona norte de Madrid en las aguas de Lozoya de la Sierra para evitar el ataque de los sublevados, que querían envenenarlas y que así la población civil de Madrid «explotara» y se rindiera; o cuidó de aquellos artilugios flotantes de ingeniería que cruzaban el rio Ebro de orilla a orilla para el traslado de tropas y material, durante la guerra civil.

Nosotros en Málaga, tenemos la inmensa suerte de tener un regalo en forma de Diamante, y es que su Legado ha sido donado a nuestra Ciudad, para su consulta y estudio por parte de estudiantes, investigadores y ciudadanos; todo fue posible gracias a la intermediación de la Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Universidad de Málaga (UMA).

Cuando Julio se encontraba a gusto entre su gente o después de algún acto cultural, el signo inequívoco de que estaba feliz y contento es que se lanzaba «a cantar flamenco». Le daba a todos los palos. Así lo hizo el día de la donación de su Legado, tras la firma en el Rectorado, cantando una «Soleá de Cádiz» de Enrique «el mellizo».

También nos dejó como documento histórico en forma de largometraje documental *La memoria rebelde* (2012), que nos acerca a la memoria global desde la República hasta la Transición.

Gaditano de nacimiento. Andaluz de corazón. Intelectual y hombre de la cultura.

Julio y Marcelino estarán seguros allí donde estén, luchando por la libertad.

CARLOS TAILLEFER DE HAYA

ÍNDICE

PRESENTACIONES

PÁG. 9 EL ANUARIO NÚMERO VEINTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SEGUNDA ÉPOCA
José Manuel Cabra de Luna
Javier Boned Purkiss

PÁG. 12 CARTA DEL JEFE DE LA CASA DE S.M. EL REY AGRADECIENDO ENVÍO DEL EJEMPLAR NÚMERO 1 DEL LIBRO *GROSSE FUGE*

PÁG. 13 CARTA DEL JEFE DE LA OFICINA DE S.M. LA REINA Dª SOFÍA, AGRADECIENDO EL ENVÍO DE UN EJEMPLAR DEL LIBRO *GROSSE FUGE*

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

PÁG. 17 SOLEMNE ACTO DE INAUGURACIÓN DE LA NUEVA SEDE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, EN EL PALACIO DE LA ADUANA
Francisco Salado Escaño
Benito Valdés Castrillón
Carmen Casero Navarro
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 29 HOMENAJE A ALFONSO CANALES EN EL DÉCIMO ANIVERSARIO DE SU MUERTE
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 33 HOMENAJE A MARÍA VICTORIA ATENCIA CON MOTIVO DE LA PRESENTACIÓN DE SU LIBRO *SEMILLA DEL ANTIGUO TESTAMENTO*
Javier González de Lara
José Manuel Cabra de Luna
María Victoria Atencia

PÁG. 43 PRESENTACIÓN DEL LIBRO *GALDÓS EN SU CENTENARIO. DESDE MÁLAGA*
José Manuel Cabra de Luna

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

PÁG. 48 IBN GABIROL, CONMEMORANDO EL MILENARIO
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 63 EL IMPACTO MEDIÁTICO Y ACADÉMICO EN ESPAÑA Y AMÉRICA DEL HALLAZGO DEL CRISTO DE MENA EN 1883
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 70 BEETHOVEN, KLINGER, KLIMT Y LA SECESIÓN VIENESA. LA EXPOSICIÓN DE 1902, EN BUSCA DE LA «OBRA DE ARTE TOTAL»
Javier Boned Purkiss

PÁG. 84 MILENARIO DE LA CREACIÓN DE LOS TIPOS MÓVILES
Sebastián García Garrido

PÁG. 95 CUANDO LA FERIA DE MÁLAGA NO SE PUDO CELEBRAR
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 103 COLOR Y COLORES EN LA PALETA
Fernando de la Rosa

PÁG. 113 JOSEPH MAUMÉJEAN Y LA ACADEMIA DE SAN TELMO
Marion Reder Gadow

PÁG. 123 LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE MIRAMAR
María Pepa Lara García

PÁG. 133 LAS SOMBRAS DE LA TIERRA
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 136 APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE RAFAEL MONEO
Ángel Asenjo Díaz

PÁG. 166 LA ÚLTIMA DÉCADA DE MARIO TORELLI
Pedro Rodríguez Oliva

PÁG. 181 BRINES Y EL TIEMPO
Francisco Ruiz Noguera

PÁG. 186 EL MUELLE CUATRO
Ángel Asenjo Díaz

PÁG. 192 NOTICIAS SOBRE EPIGRAFÍA LATINA: A PROPÓSITO DE UN PEDESTAL DE LA COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA HACIENDA DE SAN JOSÉ (MÁLAGA)
Pedro Rodríguez Oliva

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

PÁG. 208 PROPUESTA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DIRIGIDA AL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, PARA LA REUBICACIÓN DE LA FUENTE «LAS TRES GITANILLAS»
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 210 INFORME DEL AYUNTAMIENTO DE MACHARAVIAYA SOBRE CONSERVACIÓN DE LA CASA NATAL DEL POETA SALVADOR RUEDA EN BENAQUE, TRAS PETICIÓN OFICIAL DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
Suso de Marcos

PÁG. 214 INFORME DE RESTAURACIÓN DE LA ESCULTURA *TORSO*, DE JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR
Estrella Arcos von Haartman

PÁG. 224 INFORME. VISITA A LAS OBRAS DE LA PARROQUIA DE LOS MÁRTIRES
Rosario Camacho
José Infante
Estrella Arcos

PÁG. 227 227. INFORME SOBRE EL INMUEBLE CONOCIDO CON EL NOMBRE DE «VENTORRILLO DE LA PERRA»
Estrella Arcos
Rosario Camacho
Rafael Martín Delgado

PÁG. 229 INFORME. EL CONJUNTO EDIFICATORIO «TORRES DE COLÓN», SITUADO EN LA PLAZA DE COLÓN DE MADRID. INFORME SOBRE SUS VALORES ARQUITECTÓNICOS PARA UNA OBLIGADA PRESERVACIÓN COMO PATRIMONIO CULTURAL Y ARQUITECTÓNICO DE LA CIUDAD DE MADRID
Ángel Asenjo Díaz
Javier Boned Purkiss
Rafael Martín Delgado
Álvaro Mendiola Fernández

PÁG. 236 PALABRAS DE PRESENTACIÓN DEL PRIMER NÚMERO DE LOS «CUADERNOS DEL CENTENARIO» QUE EDITA LA AGRUPACIÓN DE COFRADÍAS DE MÁLAGA CON MOTIVO DEL PRIMER CENTENARIO DE LA INSTITUCIÓN
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 238 CUANDO LA CIUDAD ES EL TEMPLO
José Manuel Cabra de Luna

RESEÑAS Y CRÍTICAS

PÁG. 244 FELICITACIONES PARA FÉLIX REVELLO DE TORO CON MOTIVO DE SU XCIV ANIVERSARIO
Francisco de la Torre Prados
Noelia Losada Moreno
José Manuel Cabra de Luna
Luis María Anson
Luis del Olmo
Jaime Peñafiel
Pedro Luis Gómez
Marino Gómez-Santos
Francisco Giménez-Alemán
José Luis Sánchez Domínguez
Luis Merino Bayona
Elías de Mateo Avilés

PÁG. 251 *TERRITORIO AXARCO*
Fernando de la Rosa

PÁG. 253 *TRANSCURSO*
Ángel Espartero

PÁG. 254 *POSTALES DESDE EL CONFINAMIENTO*. YOLANDA OCHANDO OBRA GRÁFICA
Fernando de la Rosa

PÁG. 255 *MEMORIAS DE LUZ Y NIEBLA*
Francisco Javier Carrillo Montesinos

COLABORACIONES EXTERNAS

PÁG. 258 CONCIERTO DE ARANJUEZ: UNA OBRA UNIVERSAL
Fernando Pérez Ruano

PÁG. 264 ISABEL OYARZÁBAL. UN CANTO A LA LIBERTAD
Andrés Arenas
Enrique Girón

PÁG. 269 TORRE DEL ATABAL Y CERRO DE LA PELUCA
Juan Bautista Salado Escaño
José Suárez Padilla
Juan Fernández Ruiz
Carmen García Suviri

PÁG. 278 LOS LAZOS CON MÁLAGA DE LA REVISTA *EL ESTUDIANTE*
Enrique Benítez Palma

CRÓNICA ANUAL

PÁG. 287 PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2020

PÁG. 293 HOMENAJE ALFONSO CANALES
José Manuel Cabra de Luna
Rosario Camacho Martínez
José Infante
Francisco Ruiz Noguera
Aurora Luque
Jaime Siles

PÁG. 332 CCL ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE BEETHOVEN: «GROSSE FUGE»
Carlos Álvarez
José Manuel Cabra de Luna
María José Jiménez Tomé

PÁG. 345 DÍAS DE LA PANDEMIA
María Pepa Lara García
Francisco J. Carrillo Montesinos
Mª Victoria Atencia
José Infante Martos
Fernando de la Rosa Ceballos
Elías de Mateo Avilés
Rosario Camacho Martínez
Sebastián García Garrido
Suso de Marcos
Francisco Ruiz Noguera
Aurora Luque
José Manuel Cabra de Luna
Carlos Taillefer de Haya
Javier Boned Purkiss

PÁG. 377 CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2020

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

PÁG. 392 IN MEMORIAM. JOAQUÍN CESTINO PÉREZ, POETA, NOVELISTA E INVESTIGADOR MALAGUEÑO
María Pepa Lara García

PÁG. 395 IN MEMORIAM A JOAQUIM VERÍSSIMO: EL HISTORIADOR QUE ACERCÓ ESPAÑA Y PORTUGAL
Emilio de Diego

PÁG. 397 IN MEMORIAM. MANUEL SOTOMAYOR MURO
Pedro Rodríguez Oliva

PÁG. 403 IN MEMORIAM. JULIO DIAMANTE: UN REPUBLICANO SINGULAR
Carlos Taillefer de Haya

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA