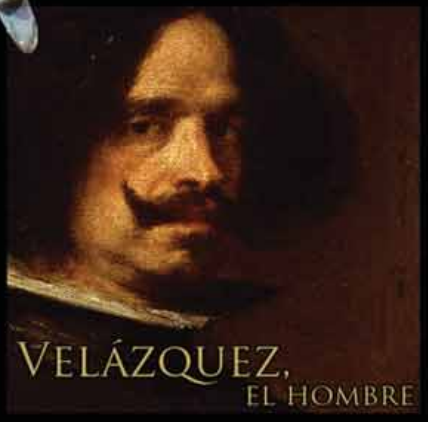
revistatticus 23
www.revistaatticus.es
septiembre 13



y además

HUMOR GRÁFICO
CINE
RELATOS Y
FOTOGRAFÍA

REPERTORIO ICONOGRÁFICO

ÁNGELES Y DEMONIOS

EN VALLADOLID

Atticus: Nombre del personaje de la novela *Matar un ruiseñor* de la escritora Harper Lee. Fue llevada al cine protagonizada, magníficamente, por Gregory Peck. Atticus Finch representa los valores de un hombre tolerante, justo, recto que hace lo que debe para mantenerse firme en sus convicciones con honradez y valentía.

Atticus: es el acrónimo de las artes liberales: danzA, arquiTectura, pinTura, lIteratura, Cine, escultUra y múSica.

Atticus: es la morada de los dioses que suele estar ubicada en el último piso de las insulae y que solían disponer de un solarium para el solaz regocijo de su moradores.

Atticus: Revista o punto de encuentro o *solarium*.

Bienvenido lector. Tienes ante ti el número 23 de REVISTA ATTICUS.

Una revista hecha con mucha dedicación, esmero y cariño. Esperamos que esta publicación sea un vínculo de unión entre personas a las que les gusta disfrutar y promover el arte.

Medio Ambiente. R.A. es una publicación electrónica. Antes de imprimir TODA la revista piensa si es eso lo que quieres, si necesitas leer todas las páginas. Piensa que puedes seleccionar las hojas que quieras imprimir. Y si encima lo haces por las dos caras, mucho mejor. Estarás contribuyendo a hacer un mundo sostenible, es una responsabilidad de todos.

Portada y contraportada realizada por José Miguel Travieso.

© 2013 Septiembre *Revista Atticus*

Editor:
Luis José Cuadrado Gutiérrez

Colaboradores:
José Miguel Travieso Alonso - Juan Diego Caballero Oliver - Manolo Madrid - Diego Caballero Delgado - Gonzalo Durán López - José Carlos Nistal - Manuel López Benito - Isaac Huerga Zotes - Gonzalo Dell Agnola - Iñigo Salinas - Jesús Trapote - Marina Caballero del Pozo - Almudena Martínez Martín - Berta Cuadrado Mayoral - Marta Platz - Atilano Sevillano - Mª Ángeles Martín Gayango - Fernando Revilla - Francisco Puñal Suárez - Santiago Medina Carrillo - Ana Romano - Esther Bengoechea - Mª del Rosario Martín Muñoz - Zoia Barash - Matías Pardo Mateos - Inés Gutiérrez-Carbajal - Juan Antonio Sánchez Hernández - Silvia Ávila Gómez - Xavier Tosca - Cristy González Lozano - Carlos Zeballos - Ángel Comas - Leonardo Tamargo Niebla - Salvador Robles Miras - Guille Silva - Aldán - Mónica López Bordón - Rubén Gámez - Noemí Valiente - Gonzalo Salesky

Humor gráfico:
Andrés Faro Lalanne - Alfredo Martirena - Morgan

Fotógrafos colaboradores:
Jesús Arenales Rasines - Alicia González - José María Pérez Concellón - Luis Raimundo García Fernández Jesús González - Rogelio García Alonso - José Matilla Leandro Martínez - Jano Schmitt - Jorge Lázaro Fernández - Paula Guillot - Enrique Amigo - Antonio Torres Ochoa - Antonio Rodríguez - Chuchi Guerra

Diseño Portada:
José Miguel Travieso Alonso

Ilustración:
Enrique Diego Blanco - Iris Caballero - Alberto Sobrino - Marco Temprano - Felix Rebollo

Webmaster:
www.revistaatticus.es
Rubén García Gamarra

Impresión:
CarGraf Valladolid

Redacción:
Revista Atticus
C. Hernando de Acuña, 38 - 7 B
47014 Valladolid - España
Teléfono: 983 115762
I.S.S.N Ed. Imp: 2173 - 951 X - **Ed. Dig:** 2174-1301
Depóstio Legal: VA - 763 - 2010

Vista general de las instalaciones desde donde se elabora Revista Atticus en Parquesol, Valladolid, en un bonito día de finales de noviembre de 2012.

© Revista Atticus. Contacto:

admin@revistaatticus.es
www.revistaatticus.es

Revista Atticus
Número 23
Septiembre 2013

Sumario

Velázquez, el hombre
Gonzalo Durán López — 9

Ángeles y demonios
Repertorio iconográfico en Valladolid
José Miguel Travieso — 31

La Casa da Música de Oporto
Leonardo Tamargo Niebla — 70

Welcome to England
Rubén Gámez — 73

Cine
Antes del anochecer
El último concierto
Mud — 79

Adiós al cine Roxy, destacado espacio cultural vallisoletano
Cristy G. Lozano — 103

La belleza encerrada.
De Fra Angelico a Fortuny
Luisjo Cuadrado — 124

3 Sumario
4 Los zapatos de Atticus
6 Humor gráfico por A. FARO
7 Carta del editor

109 Relatos y poesía
Gonzalo Salesky
Guille Silva
Salvador Robles Miras
Ana Romano
Santiago Medina Carrillo
Atilano Sevillano
Manolo Madrid
José González Torices

120 La cocina de los libros
Noemí Valiente

145 Fotografía: Arquitecturas/Arquitexturas
150 El Humor de J. Morgan
151 La página de Alfredo Martirena

REFUGIADOS

Tal vez esta sea la imagen menos espectacular de todas cuantas hemos publicado en esta sección. En el desierto jordano en una extensión árida se ha construido una inmensa ciudad en el limbo de la diplomacia. Cada día se estima que llegan más de seis mil sirios que huyen de sus casas por la terrible guerra civil en la que se encuentra sumido su país. Más de 160.000 refugiados acoge este campamento, en Zaatari, Jordania (también los hay en el norte de Iraq). La imagen puede resultar anodina y hasta provoque una falta de empatía. No vemos a un niño descalzo, no vemos a los bebés llorando y con moscas en los ojos, no vemos a las mujeres desnutridas con las tetas vacías colgando de sus famélicos cuerpos y con los churumbeles a la espalda. Apenas se divisan personas en este gran drama humano. Pero la imaginación hace estragos si contemplamos como debe de ser el día a día en estos campos con precarias instalaciones. Y a esto tenemos que unir el drama que tiene que ser ver morir a los tuyos en cada esquina de lo que ha sido tu hogar. Ese hogar del cual tienes que huir para evitar la muerte. ¡Qué duro tiene que ser abandonar lo que con tanto esfuerzo has ido levantando! Tal vez algunos de ustedes queridos lectores se consuelen con que eso es difícil que nos pase a nosotros, como que nos pilla a trasmano. Nada más lejos de la realidad. A nuestro lado miles de familias son desalojadas de sus hogares. Son desposeídas de lo que creían un sueño: pisar un suelo firme sobre el que construir sus vidas. Desahucio es una palabra que se ha puesto de moda. Aquí los señores del dinero hacen su fortuna. Allí, no tan lejos, los señores de la guerra vuelven a hacer su agosto (siempre hace buen tiempo para ellos). Enriquecen sus vidas con el drama humano. ¡Qué odiosa puede ser la condición humana algunas veces!

Esta es una imagen histórica, también algo inédito hasta ahora en nuestras páginas. Esta foto tiene nombre y apellidos y una historia detrás de ella.

Tenemos que hacer un ejercicio de imaginación y retroceder en el tiempo más de cincuenta años. Estamos en 1955 y ésta mujer negra y trabajadora se llama Rosa Parks. En aquel entonces contaba con cuarenta y dos años. Salió de su casa para dirigirse a su trabajo de humilde costurera, en Montgomery (Alabama, EE. UU.) La segregación racial era una constante por aquellos tiempos. Los negros no podían compartir los espacios públicos con los blancos. Las leyes así se lo prohibían. Unas leyes herederas directas de la época de esclavitud del siglo XIX que señalaban al negro como un ser inferior. (¿Pero porqué a una persona se le tiene que cuestionar por el color de su piel?) Rosa Parks se subió al autobús como cada día. Los negros atrás. Tenía que subir, pagar, volver a bajarse y subir de nuevo, esta vez por la puerta de atrás (que me imagino que para mayor humillación pondría arriba: negro; como si eso fuera una vergüenza). Había unos asientos en el medio que podían ocupar los negros si no los requerían los blancos. Pero subieron unos cuantos blancos y el conductor mandó desocupar a los negros sus asientos. Y Rosa, Rosa Parks dijo que no ante la atónita mirada del resto de ocupantes. ¡La que se preparó! Rosa fue arrestada, pasó un día en el calabozo y fue condenada a una multa. Su gesto, su valentía movilizó a toda la comunidad afroamericana organizando un boicot contra los autobuses municipales por espacio de trece meses. Se convirtió en la heroína del movimiento antisegregacionista y una de las pioneras del movimiento en defensa de los derechos civiles. Cinco años después de su gesto las leyes segregacionistas fueron abolidas. Ella no tuvo una vida fácil. Fue insultada, perseguida, vilipendiada, señalada tanto ella como su marido por la idiotez humana. Fue cobijada por un congresista demócrata que la empleó hasta su jubilación. En 1996 Bill Clinton le concedió una medalla por la Libertad y tres años después obtuvo otra distinción, la Medalla de Oro, la mayor que se otorga en los Estados Unidos. Rosa Park murió en 2005 a los noventa y dos años. Sí, se puede. A veces un pequeño gesto, seguido con un apoyo popular inmenso, puede cambiar el curso de los acontecimientos.

ROSA PARKS

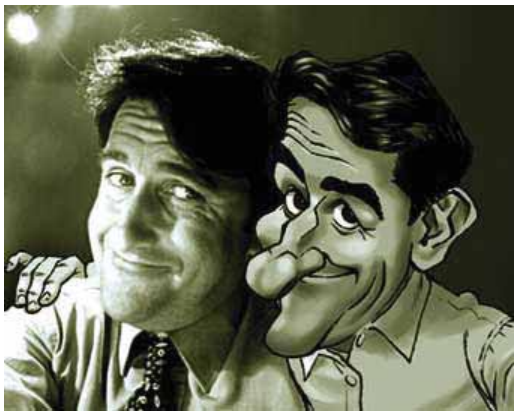
Humor Gráfico

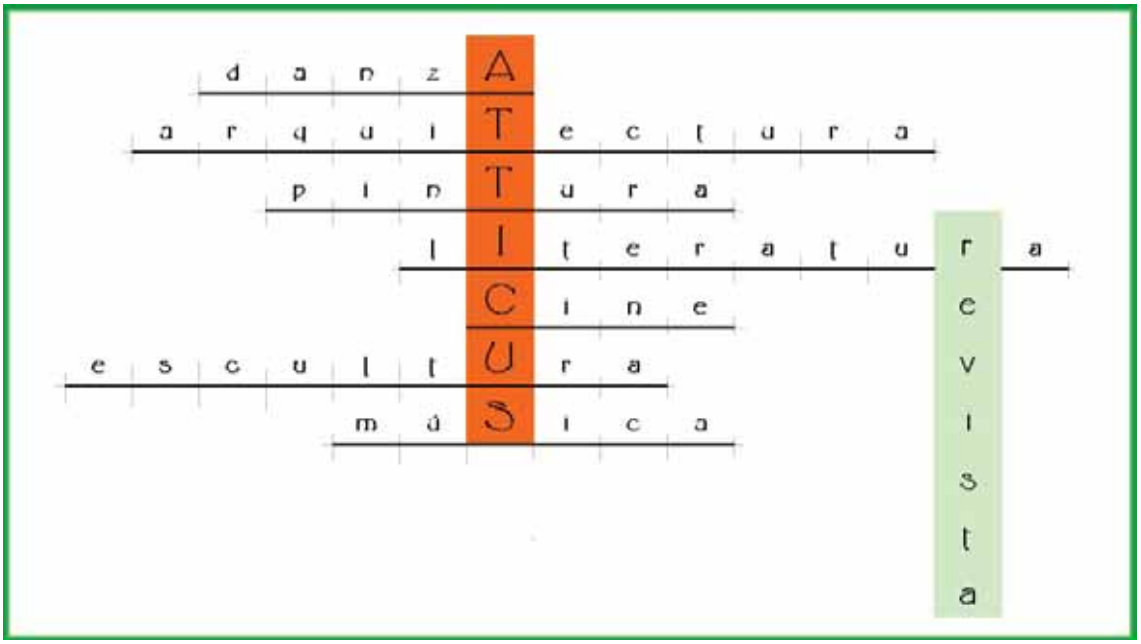
por A. Faro

Gentileza de A. Faro
www.e-faro.info
Andrés Faro Lalanne

Dibujante desde que tiene uso de razón y hasta que la pierda. Vino al mundo en Salas de los Infantes, en tierras del «Mío Cid», el año 1965.

Desde 1997 es el encargado del chiste en el «Diari de Tarragona», decano de la prensa española.





Revista Atticus 23

ALTERNATIVA

Carta del editor

¡Ah… cómo pasa el tiempo! Parece que fue ayer cuando iniciamos la aventura ***Atticus***. Pero lo cierto que han pasado ya muchos ayeres y el presente, el día de hoy, es que estamos ante nuestro digital número 23 y a puntito de sacar el número Cuatro de nuestra edición impresa.

En este nuevo ejemplar volvemos a sobrepasa las 150 páginas. Están presentes nuestras secciones pero con menos reportajes de lo habitual. Circunstancia ésta que se debe a que ofrecemos dos espectaculares trabajos que exceden de las páginas que «aconsejan» para un artículo divulgativo. Como editor, soy el que toma la decisión de ofrecer el trabajo de **José Miguel Travieso** (*Ángeles y Demonios*) en toda su extensión. Y también decidí (tras comentarlo con **Gonzalo Durán López**) ofrecer la primera entrega de su excelente trabajo sobre la figura de Velázquez. Un artículo muy oportuno ya que la figura de este insigne genio será objeto de una gran exposición en el Museo del Prado (a partir del 8 de octubre). La segunda, y última parte, la ofreceremos en el próximo número antes de finalizar el año.

Ofrecemos también un pequeño avance de un artículo «arquitectónico» que versa sobre la *Casa da Música en Oporto* de la mano de **Leonardo Tamargo Niebla** quien se incorpora a nuestro planten de colaboradores. Un habitual, **Rubén Gámez,** nos ilustra sobre lo que se está cociendo, musicalmente, en Inglaterra. **Cristy G. Lozano** ha elaborado un artículo que está muy de moda y que lamentamos profundamente: la desaparición de las salas de cine; en concreto sobre una de las salas de referencia de Valladolid: el cine Roxy. Cierra este número un artículo sobre la exposición que todavía se puede ver en Madrid en el Museo del Prado: La belleza encerrada.

A todo esto hay que unir las secciones habituales de Los zapatos de Atticus, de nuestro Humor Gráfico (**Alfredo Martirena** y **J. Morgan**), las fotografías y las colaboraciones que tienen ese punto literario; entre ellas La cocina de los libros (**Noemí Valiente**). Todo ello hace que ***Atticus*** sea una plataforma cultural que ofrece unos artículos de calidad, inéditos y amenos como alternativa, sin parangón, a otras ofertas editoriales que sobreviven y a otras, que tristemente, han desaparecido.

Estad muy atentos al lanzamiento del número impreso que será ya nuestro Cuatro. Más de doscientas páginas. ¡Cómo pasa el tiempo! Disfruten del otoño. Una época nostálgica llena de colores.

Luis José **Cuadrado Gutiérrez**
Editor de **Revista Atticus**
luisjo@revistaatticus.es
www.revistaatticus.es
http://www.facebook.com/RevistaAtticus
Tú puedes ser colaborador, manda un email a mi correo o a admin@revistaatticus.es

más humor en la páginas 108

1

2

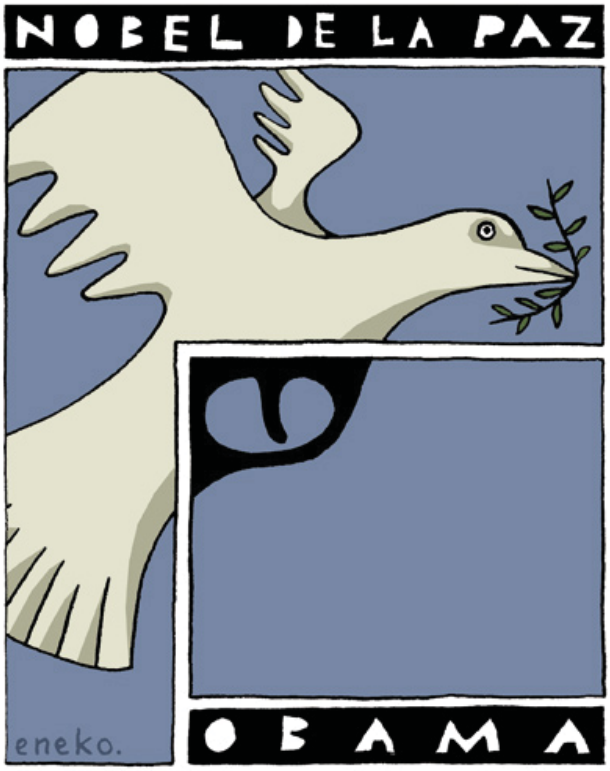
3

1 - **El Roto**, publicado en *El País* el 9 de julio de 2013 2 - **El Roto**, publicado en *El País* el 26 de julio de 2013 - 3 - **Sansón**, publicado en *El Norte de Castilla* el 22 de agosto de 2013

4 - **Forges**, publicado en *El País* el 2 de septiembre de 2013 - 5 - **Eneko**, publicado en *20 minutos* el 2 de septiembre de 2013.

4

5



VELÁZQUEZ, EL HOMBRE

1ª parte

Gonzalo Durán López

Con un acertado oportunismo (la figura de Velázquez será objeto de una exposición en el Museo del Prado) ofrecemos una visión particular de este genial artista (en dos entregas) de la mano de Gonzalo Durán López. A él le debemos uno de los mejores blogs de arte: http://lineaserpentinata.blogspot.com.es/

1 - SEVILLA

En tu mano un cincel
pincel se hubiera vuelto,
pincel, sólo pincel,
pájaro suelto

Rafael Alberti

Llegar a una ciudad tan hermosa como Sevilla y disfrutarla sin prisas es, sin duda, uno de los placeres a los que puede abandonarse el visitante asiduo. Una buena manera de hacerlo es pasear sin rumbo fijo, que sean tus propios pasos los que se dejen llevar por los sentidos, y se detengan ante los pequeños detalles que te saludan a cada paso. Y así, caminando por el entramado de calles estrechas que componen el casco antiguo sevillano, siguiendo el hilo de su aparente desorden, me planté hace unas semanas frente a la iglesia de San Pedro. Tras sus dos portadas barrocas se esconde la estructura de una iglesia gótica-mudéjar que se levanta sobre el solar que ocupó antes una antigua mezquita. El templo es una de las veinticuatro parroquias en que el rey Santo, Fernando III, dividió la ciudad tras incorporarla al reino de Castilla en el siglo XIII. En aquel tiempo se instaló entre sus calles la primera judería de la ciudad, hasta que más tarde, en época de Pedro I el Cruel, dejaron su sitio a los descendientes de los musulmanes que permanecían en la ciudad tras la reconquista. Visitando el templo descubrí, en la nave del Evangelio, una placa que recuerda que en aquella iglesia recibió las aguas del bautismo, un 6 de junio de 1599, uno de los más ilustres vecinos de aquel barrio modesto, el pintor Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Aquella placa, alusiva a un hecho cotidiano, me hizo reflexionar sobre un hecho común, conocemos la obra de los grandes artistas, pero muchas veces ignoramos las circunstancias personales en las que se movían o se gestaron esas obras, quién formaba su familia, qué lugares conocieron, a quién trataron, qué leían, cuáles eran sus intereses, qué esposos, hermanos o padres fueron, ... Así que, este es el propósito de esta entrada, acercarnos un poco más a Velázquez, al hombre.

La biografía más antigua de Velázquez la escribió Antonio Palomino a principios del XVIII, en el tercer volumen de *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, donde recoge las vidas de algunos de los pintores más importantes del Siglo de Oro español, por lo que algunos lo consideran como una especie de Vasari a la española. A pesar del tiempo transcurrido este clásico sigue siendo una fuente imprescindible para acercarse a la figura del sevillano, ya que la mayoría de los documentos que han ido encontrando desde entonces los historiadores no han hecho más que confirmar y precisar lo que allí contaba, salvo en alguna que otra cuestión en que, como tendremos ocasión de comprobar, lo desdicen.

Casa natal de Velázquez, en la antigua calle de la Gorgoja, Sevilla
Foto: Sevilla Daily Photo.

En la página anterior:
VELÁZQUEZ. *Autorretrato* (1640)
Museo de Bellas Artes de Valencia.
Foto: Wikipedia

Placa conmemorativa del bautismo de Diego Velázquez. Iglesia de San Pedro, Sevilla. Foto: Gonzalo Durán

Velázquez nació en 1599, un año después de la muerte del rey Felipe II, y murió en 1660, un año después de la Paz de los Pirineos firmada con Francia, y que venía a confirmar la pérdida de la hegemonía española en Europa y el ascenso de la Francia de Luis XIV. Su vida, pues, transcurrió durante los años de la decadencia de la monarquía de los Austrias. Conoció los desastres de las guerras que asolaron los campos de Europa, rebeliones sangrientas en el interior del país, como la de Cataluña, epidemias espantosas y hasta un hecho insólito que "llenó de consternación y asombro a una sociedad educada en el respeto casi religioso a la institución monárquica: la muerte de un rey en el cadalso" (DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1990, p. 3), Carlos I de Inglaterra, a quien Velázquez tuvo ocasión de tratar personalmente y pintar, en 1623, cuando aún era príncipe, con motivo de su visita a Madrid para conocer a la infanta María Ana de Austria, con quien se estaba preparando su matrimonio, aunque al final no se realizó.

Cuando nace Velázquez, Sevilla era la ciudad más importante de España, con cerca de 150.000 habitantes, muchos de ellos de otros lugares del reino, también muchos extranjeros, flamencos e italianos (genoveses sobre todo), que acudían atraídos por su fama y las riquezas de los tesoros americanos que desembarcaban en los muelles los galeones de las flotas de Indias que remontaban, aguas arriba, el Guadalquivir. Una ciudad bulliciosa, vitalista y pujante, donde se junta la nobleza de abolengo, con la nueva burguesía de negocios crecida en torno al oro de América, "pero también todo un variado submundo de aventureros, pícaros y gentes de malvivir, al margen de la sociedad organizada, que frecuentaba los burdeles, llenaban los hospitales y acudían cada día a recibir la sopa boba que los conventos repartían a los pobres" (PÉREZ SÁNCHEZ, 1990, p. 24); y como dice Cervantes en el Quijote, un lugar «tan acomodado a las aventuras, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen más que en otro lugar alguno», una poderosa razón que le haría elegirla como escenario de *Rinconete y Cortadillo*, una de sus novelas ejemplares. Seguramente, entre aquellas gentes y por ese tipo de calles transcurrieron los primeros años de la vida de Velázquez, porque, aunque Palomino nos dice que los orígenes del pintor estaban en la baja nobleza, y muchos historiadores lo han venido repitiendo, hoy sabemos que no es así.

En realidad, sus orígenes familiares fueron mucho más modestos de los que él quiso reconocer, como ha demostrado Méndez Rodríguez. Los abuelos paternos de Velázquez, Diego Rodríguez y María Rodríguez de Silva, eran portugueses, concretamente de Oporto, probablemente judíos conversos que, ante las dificultades surgidas en Portugal por la dureza de la Inquisición, y aprovechando la unión de Castilla y Portugal en 1580, se trasladaron a Sevilla, donde entrarían en contacto con los numerosos portugueses que, como ellos mismos, habían llegado atraídos por las posibilidades que ofrecía la ciudad. En ella nació ya el padre del pintor, Juan Rodríguez de Silva, cuyo oficio fue el de notario eclesiástico. Los abuelos maternos, Juan Velázquez Moreno y Juana Mexía, en cambio, eran sevillanos. El abuelo desempeñó diferentes oficios relacionados con el comercio a pequeña escala, como el de calcetero y mercader de sedas, y llegó a ingresar en prisión acuciado por las deudas, de la que salió poco antes del nacimiento de su nieto Diego. Así que «nada de hidalguía corría por las venas de Velázquez, sino que sus orígenes no dejaban de ser humildes. [...] A esto habría que añadir la probable ascendencia judía, que deriva tanto de los oficios desempeñados tradicionalmente adscritos a converso [...], por los mismos apellidos que enlazan con el linaje de los Rodríguez de Silva y los Velázquez, caso de los Santa María, apellido típico de

VELÁZQUEZ, *Retrato de un caballero* (1619).
Museo. Prado, Madrid.
Suele identificarse como Francisco Pacheco,
el suegro del pintor.
Foto: Wikipedia

los conversos» (MÉNDEZ RODRÍGUEZ, 1999, p. 128). Por último, el contenido de los testamentos de sus padres deja muy pocos indicios para pensar en una familia hidalga y rica, legando los bienes sencillos y modestos de una familia de clase media.

Juan Rodríguez de Silva se casó con Gerónima Velázquez en 1597, en la casa que Juan Velázquez tenía en la calle de la Gorgoja, la misma en la que vino al mundo el primogénito del matrimonio, dos años más tarde. A este primer hijo le impusieron el nombre del abuelo paterno, Diego, que con el tiempo, se acostumbró a utilizar seguido del apellido de su madre, Velázquez, salvo en los últimos años de su vida, en que firma sus cuadros con el apellido paterno De Silva, quizá por considerarlo más distinguido. En 1601, cuando Diego tenía tres años, sus padres se mudaron al barrio de San Vicente. El matrimonio tuvo, además, otros siete hijos: Juan, Fernando, Silvestre, Juana, Roque, Francisco y Francisca. A lo largo de su vida, parece que Velázquez estuvo bastante pendiente de su familia, e intentó ayudarla siempre, aún desde la distancia, ya que desde 1622 residía en Madrid. A su padre le consiguió, aprovechando su cercanía al rey Felipe IV, tres oficios de secretario en Sevilla, con una renta anual cada uno de ellos de mil ducados; a su hermano Juan, dos años menor y también pintor, probablemente lo tuvo con él en su taller en Madrid hasta su primer viaje a Italia en 1629, luego regresó a Sevilla y murió en 1631; otro de sus hermanos, Silvestre, también parece que estuvo algún tiempo en Madrid en casa del pintor, quizá aprendiendo el oficio en su taller, pero murió muy pronto, en 1624, cuando era un joven de tan sólo diecisiete años. Muchos años después, volvería a dar nuevas muestras de su afecto familiar con motivo de la boda de su nieta Inés con un caballero napolitano, entregándole, primero, una generosa dota y, más tarde, acogiéndola en su hogar madrileño, con un hijo pequeño, al quedar viuda (BENNASAR, 2011, p. 27). Esa atención a la familia la hizo extensiva también a la de su esposa, así que, cuando su suegra María del Páramo enviuda en 1644, deja Sevilla y se traslada a Madrid, a la casa de Velázquez.

En el año 1610, cuando tenía once años, Velázquez comenzó su aprendizaje como pintor. Si hacemos caso a los testimonios de los que le trataron en aquel tiempo, el joven Diego Velázquez mostró desde niño un talento natural para la pintura que, además, combinó con la dedicación al estudio y al trabajo. Es posible que su primer maestro fuera Francisco de Herrera el Viejo, a quien las fuentes retratan como una persona de carácter agrio e intransigente, y quizás por eso, si es que Velázquez estuvo con él, tan sólo fue unos pocos meses, porque enseguida pasó al de Francisco Pacheco, pintor nacido en Sanlúcar de Barrameda pero afincado en Sevilla. Cuando Velázquez llega al taller de Pacheco, éste debía rondar los cuarenta y cinco años, se encontraba en la cima de su carrera y era el artista más importante de Sevilla en aquel momento. Su llegada al taller pudo producirse en diciembre de 1610, aunque el contrato de aprendizaje no se firmó hasta nueve meses más tarde. Para F. Marías ello pudo deberse al viaje que hizo Pacheco a la corte en 1611, al que le acompañaría Velázquez. En

En la *Adoración de los Magos* (1619), Museo del Prado, Madrid el pintor usa de modelos a su propia familia. Foto: Wikipedia

aquel viaje, si realmente Velázquez lo hizo, tuvo ocasión de conocer Madrid, El Escorial y Toledo, al pintor Vicente Carducho y, sobre todo, a un anciano Doménico Theocópuli, El Greco, al que sabemos que Pacheco visitó en su taller en aquel viaje (MARÍAS, 1999, p. 25). La pintura de El Greco, y la de su discípulo Luis Tristán, se convirtieron en dos de sus primeros referentes. A éste último pudo haberlo conocido también aquel año, ya que estuvo en Sevilla a su regreso de un viaje a Italia, y es bastante probable que contactara con los círculos artísticos de la ciudad.

Palomino se refirió al taller sevillano de Pacheco como «una cárcel dorada», una academia literaria a la vez que escuela de pintura, lugar de encuentro de humanistas, poetas, eruditos, teólogos y pintores. Un ambiente cultivado y exquisito que marcó su juventud, determinó su carrera, y en el que, además de aprender la representación realista y analítica de la naturaleza sensible y cotidiana, adquirió una cultura humanística y científica. Allí permaneció seis años, hasta 1617, en que tras el pertinente examen, se incorporó al gremio de pintores de la ciudad y abrió su propio taller.

De la casa de Pacheco no fue el título de pintor lo único que se llevó. En ella conoció también a Juana Pacheco, la hija de su maestro, con quien contrajo matrimonio en 1618 en la iglesia de San Miguel. Los dos novios eran muy jóvenes, él no había cumplido los veinte años y Juana tenía tan sólo dieciséis. El matrimonio se fue a vivir en una casa cercana a la Alameda de Hércules, propiedad de su suegro. Un año después, en 1619, nació su primera hija, Francisca, y al poco tiempo, en 1621, la segunda, Ignacia, que fue apadrinada por su tío Juan Velázquez. Así que, antes de cumplir los veintidós, Velázquez estaba casado y era padre de dos niñas, algo totalmente inusual entre los artistas de su época.

Por entonces, Velázquez ya tenía abierto su taller en Sevilla, disponía de sus propios aprendices, como Diego Melgar, y se había labrado una reputación como pintor con obras como *Vieja friendo huevos*, *El aguador de Sevilla* o la *Adoración de los Magos*. En este último es probable que utilizase como modelos a su propia familia. Su esposa Juana presta su figura a la Virgen, el Niño se cree que pudo ser su hija Francisca, o quizá la pequeña, Ignacia, también su suegro Francisco Pacheco se reconoce en el rostro del rey Melchor, y hasta el propio Velázquez pudo autorretratarse en el papel de rey Gaspar. No fue esta la única vez que recurrió a emplear como modelos a su esposa e hijas a lo largo de su carrera. Los historiadores que han estudiado la obra de Velázquez especulan con que Juana Pacheco pudo ser la modelo de *Retrato de una joven* (1618) de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la *Inmaculada Concepción* (1619) de la National Gallery de Londres, de la *Sibila (*1630-31) del Museo del Prado y *La costurera* (1635-43) de la National Gallery de Washington. Alguna de sus hijas pudo poner rostro a *Santa Rufina* (1632-34), recientemente adquirido por la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla, en cuya sede del Hospital de los Venerables se expone actualmente; también se ha querido identificar en el *Retrato de una joven* (1640) de la Royal Hispanic Society de Nueva York, a su hija Francisca. Hay también un cuadro religioso de su época sevillana en la National Gallery de Londres, *San Juan en Patmos* (1619), que se considera un autorretrato, aunque también hay quien se inclina porque el modelo no fuese Diego Velázquez, sino su hermano Juan.

En 1622, Velázquez ya contaba con una notable reputación, a pesar de su juventud. En ese año se iba a producir un acontecimiento con importantes consecuencias en la historia de España y que cambiaría la vida de Velázquez, el ascenso al poder como valido del rey Felipe IV, de D. Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares. Los orígenes andaluces del noble, y su estrecha vinculación con la ciudad de Sevilla fueron aprovechados por Pacheco para intentar favorecer a su yerno, y gracias a su mediación y su proximidad a los círculos de poder del político, logró que Velázquez fuese llamado a la corte.

VELÁZQUEZ, *La costurera* (1635-1643). National Gallery of Art, Washington. Los historiadores apuntan la posibilidad de que la modelo fuese Juana Pacheco, la esposa de Velázquez, o quizá alguna de sus hijas, o incluso su amante italiana.

En la página siguiente: VELÁZQUEZ, *Vieja friendo huevos* -fragmento- (1618). Scottish National Gallery. Imagen Google Art Project.

Abajo: VELÁZQUEZ, *Santa Rufina* (1632-34). Fundación Focus-Abengoa, Sevilla. La modelo, probablemente, fue una de las hijas del pintor

En abril de 1622 Velázquez marcha a Madrid. El motivo oficial del viaje, nos cuenta Pacheco, era estudiar las pinturas de El Escorial, aunque las intenciones ocultas del mismo eran su promoción personal y retratar al rey. Esperaba conseguirlo gracias al círculo de poder que rodeaba al poderoso valido de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares, con una fuerte presencia de sevillanos, muchos de ellos amigos de su suegro. Velázquez cuenta entonces con veintitrés años, y aunque no alcanza su verdadero objetivo en aquel viaje, tiene la oportunidad de pintar al poeta Luis de Góngora. El gran maestro de la poesía culterana rondaba entonces los sesenta años, había llegado a Madrid en abril de 1617 y ejercía de capellán real. Velázquez hizo un imponente retrato suyo por encargo de Pacheco, con el que pretendía un doble propósito. En primer lugar, demostrar su habilidad y destreza pintando a un poeta famoso que pudiera servirle como una especie de carta de presentación; pero Pacheco pensaba utilizarlo también como modelo para un dibujo sobre un libro que preparaba sobre los hombres ilustres de su tiempo. Ese retrato de mirada acerada y penetrante nos muestra el semblante grave, serio, del cordobés, no exento de amargura, ya que vivía entonces cansado de las luchas y envidias cortesanas (es célebre su enfrentamiento con Quevedo), pasando estrecheces económicas, quizá incubando la enfermedad que pocos años después, en 1627, le iba a devolver a su Córdoba natal para encontrarse con la muerte.

Tras pintar a Góngora regresa a Sevilla, quizá deteniéndose en Illescas para ver las obras de El Greco, cuya influencia se percibe con claridad en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (1623) del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Pero en 1623, un año después, vuelve a intentar el asalto a la corte, cuando los amigos de Pacheco en Madrid convencen a Olivares para que llame al joven sevillano para hacer, ahora sí, un retrato del rey. El monarca queda tan satisfecho que es distinguido de inmediato con el título de pintor del rey. Es el inicio de una carrera brillante e imparable que le situará en la cima del universo pictórico, y a la que no es ajena en absoluto la poderosa influencia del valido del rey, bajo cuya alargada y protectora sombra se desarrolló la carrera de Diego Velázquez.

VELÁZQUEZ, *Luis de Góngora y Argote* (1622)
Museum of Fine Arts, Boston. Foto: Wikipedia

Aunque como pintor del rey Velázquez disponía de un estudio en el Alcázar, su residencia estaba fuera del palacio. Su primer domicilio madrileño fue en el corazón de Madrid, no lejos de la Plaza Mayor, en la calle de la Concepción Jerónima, entre las calles Atocha y Toledo, donde se instaló con su familia. Sólo mucho más tarde, cuando fue nombrado Aposentador Mayor de palacio en 1655, recibió una vivienda oficial en la Casa del Tesoro, anexa a la parte oriental del Alcázar.

En 1633 su hija Francisca se casó en la parroquia de Santiago con el pintor Juan Bautista Martínez del Mazo, discípulo de Velázquez. La pareja de recién casados se instaló en la casa de los suegros, que pronto empezó a llenarse con la llegada de los nietos: Inés y José, tuvieron como padrino al genial artista granadino Alonso Cano, amigo de Velázquez desde su juventud sevillana; Gaspar, llamado así por el

VELÁZQUEZ. *Felipe IV* (1623-28)
M. Prado, Madrid. Foto: Wikipedia

Conde-Duque; a otro se le impuso el nombre de su ilustre abuelo, y también padrino, Diego; lo mismo ocurrió con el quinto, Baltasar, apadrinado nada menos que por el malogrado Príncipe de Asturias Baltasar Carlos, aquel niño al que tanto Velázquez como Martínez del Mazo pintaron en tantas ocasiones; tras ellos nacieron Mª Teresa del Rosario (de cuya descendencia nos ocuparemos más adelante), Jerónima y Melchor. El pequeño vino al mundo en 1652, un año antes del fallecimiento de su madre Francisca, en diciembre de 1653, y es el único hijo del matrimonio apadrinado por los dos abuelos, Velázquez y Juana Pacheco. Cuando Velázquez se fue a vivir a palacio, su hija y su yerno siguieron ocupando la antigua vivienda de Velázquez en el centro de Madrid.

El estudio de Velázquez, como se dijo, no estaba en la vivienda del pintor, sino en la galería del Cierzo del Alcázar, donde formó su taller y trabajó con los ayudantes que se sucedieron a lo largo de los años, especialmente a partir de la vuelta de su primer viaje a Italia. El más importante de todos fue su yerno, Martínez del Mazo, a quien demostró siempre un gran afecto y ayudó en su carrera. Fue un buen continuador del estilo de su maestro, hasta el punto que los expertos encuentran dificultades para atribuir algunas obras al maestro o al discípulo, especialmente en los retratos, a los que aplica la iconografía y la técnica velazqueña. Sin embargo, el género en el que se mostró más original y superior a sus contemporáneos españoles fue en el paisaje. A la muerte de su suegro, le sucedió en el cargo de pintor de cámara.

Hacia 1631 estaba también en su taller un ayudante italiano llamado Hercules Bartolussi, que debió venir con él a la vuelta de su primer viaje a Italia, y del que no se sabe casi nada.

Uno de sus ayudantes más famosos fue el pintor esclavo Juan de Pareja, a quien se recuerda tanto por su obra, como por el excepcional retrato que hizo de él Velázquez en 1650, cuando ambos se encontraban en Roma con ocasión del segundo viaje a Italia del maestro. Según se cuenta, Velázquez se disponía a pintar el famoso retrato del papa Inocencio X, probablemente uno de los mejores del género de toda la historia del arte, pero quiso practicar antes de enfrentarse a él, y escogió como modelo a su propio

VELÁZQUEZ. *Juan de Pareja* (1650)
Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: Wikipedia

esclavo. El retrato se exhibió en Roma, en el Panteón de Agripa, entonces iglesia de Santa María de la Rotonda, el día de San José, y fue recibido con auténtico entusiasmo por los artistas italianos. Toda la fuerza de este retrato, de reducidísima gama cromática, se concentra en el rostro altivo, orgulloso y desafiante del esclavo, que Velázquez reafirma con un detalle significativo, vistiéndole con una camisa de encaje de Flandes, cuyo uso estaba prohibido en España a los súbditos, y hasta el propio rey evitaba, por considerarla excesivamente lujosa para las costumbres del país (GÁLLEGO, 1990, p. 391).

Pareja nació en Antequera, y era un esclavo moro que pudo entrar al servicio de Velázquez en 1631, fecha en la que López Rey considera que llega a la capital en compañía de su hermano Jusepe (GÁLLEGO, 1990, p. 388). Como han puesto de manifiesto los estudios históricos, la presencia de esclavos en la sociedad española del Antiguo Régimen, fue muy importante, y buena muestra de la naturalidad con que su presencia era asumida por el resto de la población la encontramos en la literatura del Siglo de Oro. En diferentes obras de Cervantes, Quevedo, Mateo Alemán o Lope de Vega, por ejemplo, aparecen menciones o personajes de este grupo social, sin embargo, en el arte constituyen toda una excepción, por eso llama la atención que Velázquez les hiciese protagonistas de dos de sus cuadros. La primera vez que lo hizo fue en *La cena de Emaús*, también conocido como *La mulata*, una de sus obras más antiguas, ya que debió ser pintada entre 1618 y 1622. Que los pintores tuviesen esclavos que les ayudasen en sus talleres debió ser una costumbre bastante extendida, ya que sabemos que también lo tuvieron otros artistas sevillanos, como Pacheco, que tenía uno turco, y Murillo (GÁLLEGO, 1990, p. 387). Sin embargo, no les estaba permitido

JUAN DE PAREJA. *La vocación de San Mateo* (1661). Museo del Prado, Madrid. Foto: Wikipedia

pintar, sólo moler colores, preparar telas y cosas similares, por lo que Palomino cuenta que «él se dio tan buena maña que, a vueltas de su amo y quitándoselo del sueño, llegó a hacer de la Pintura cosas muy dignas de estimación». En 1654, Velázquez le concedió la libertad, aunque siguió ligado a su entorno, especialmente a Martínez del Mazo.

No deja de ser admirable cómo Velázquez pudo sobrevivir tantos años en la corte madrileña de los Austrias, de la que los historiadores trasladan la imagen de un mundo de intrigas, sospechas, celos, mentiras, traiciones, espías, e incluso asesinatos. Fue capaz incluso de sobrevivir a la caída de Olivares. El caso es que, a partir de su llegada a Madrid, Velázquez irá acumulando, uno tras otro, diferentes cargos y empleos al servicio del rey Felipe IV, que le nombró pintor de cámara (1627), le otorgó Plaza de la Ayuda de la Guarda Ropa, que era un empleo de gran estima, y le honró igualmente con la Llave de su cámara y la plaza de Ayuda de Cámara, le concedió una vara de alguacil, beneficios eclesiásticos, y le hizo Aposentador Mayor de palacio, entre otros. Todos estos honores iban acompañados de engorrosas ocupaciones burocráticas y domésticas, además de largos viajes, que apartarían a Velázquez de sus pinceles y su taller. A cambio, recibió por cada uno de ellos importantes rentas económicas y supo utilizarlos para escalar socialmente y para cultivar entre los poderosos, la idea que el arte que practicaba era plenamente compatible con la dignidad y la nobleza, asunto éste que le obsesionó a lo largo de su vida, especialmente a partir de su encuentro con Pedro Pablo Rubens en 1628.

Velázquez tenía en aquel momento veintinueve años, y Rubens se encontraba en la cima de su carrera. Era el pintor más importante de su tiempo, así que aquel encuentro fue uno de los grandes acontecimientos de la vida del sevillano, y sus biógrafos lo consideran un momento decisivo en su trayectoria artística y personal. Mientras Rubens permaneció en la capital de España pasaron muchas horas juntos, visitaron El Escorial y, seguramente, también compartieron estudio en el Alcázar de Madrid.

El flamenco había sido distinguido como caballero por el rey de Inglaterra Carlos I, y su condición de gran señor era aceptada por todos sin ningún tipo de reparo. Velázquez soñaba también con ennoblecerse, quizá incluso desde sus tiempos en el taller de su suegro, un ambiente erudito y lugar de reunión de artistas, donde se hablaría de «lo poco que se estimaba a los pintores en estos reinos y a los

VELÁZQUEZ. *Las Meninas* (detalle) (1656). Museo del Prado, Madrid. Foto: Wikipedia
Cuando Velázquez pinta esta obra aún no era caballero de la Orden de Santiago, cuya cruz luce en el pecho, y que, posiblemente fue añadida después de su muerte, en 1660

honores que se le dispensaba en la vecina Italia» (MORÁN, 1999, p. 9). La visita de Rubens debió producir un fuerte impacto en sus aspiraciones cortesanas, así como también su más que probable encuentro con Bernini durante una de sus estancias en Roma, porque también el italiano había sido armado como caballero en 1621.

A lo largo de su vida Velázquez dedicó considerables esfuerzos a alcanzar aquella meta, removiendo –como dice el refrán– Roma con Santiago, que en este caso podemos decir que no es una frase hecha, sino literal, ya que acudió a solicitar una recomendación del mismísimo Vaticano, e incluso Felipe IV llegó a intervenir personalmente en el asunto, hasta que, por fin, en 1659 obtuvo el ansiado nombramiento de caballero de la Orden de Santiago, una de las más elitistas de la España del XVII.

Cualquiera que quisiera acceder a ella, o a otra similar, necesitaba dos cosas: lo primero, obtener un estatuto de limpieza de sangre para demostrar que era cristiano viejo, es decir, que ni sus padres ni sus abuelos eran conversos; lo segundo, demostrar que nunca había desempeñado lo que en la terminología de la época se denominaban oficios viles y mecánicos, entendiéndose por tales aquellos a los que se accedía mediante el sistema gremial de aprendizaje, como era el caso de la pintura. Muchos pintores, como El Greco, por ejemplo, habían defendido que la pintura debía considerarse un arte liberal, o lo que es lo mismo, un oficio intelectual, como los universitarios, que gozaban de una significación social superior. En el caso de Velázquez, no cumplía ni lo uno ni lo otro, por lo que recurrió al único camino posible: falsear los documentos con los que se conseguía tanto uno como otro. Para lo primero, Luis Méndez ha demostrado cómo Velázquez alteró los nombres de sus abuelos y los sustituyó por otros, creando una nueva familia, a la que llama la «familia fingida» de Velázquez. Una familia que existía realmente en Sevilla, pero que no era su familia. Con ello buscaba, posiblemente, ocultar los orígenes judeoconversos de su familia verdadera. Para lo segundo, aportó los testimonios falsos de algunos personajes que convivieron con él en palacio y de artistas que le conocieron bien, como Alonso Cano, Francisco Zurbarán y Carreño de Miranda. Ninguno de ellos dudó en mentir, negando -hemos de pensar que no sin sombra de rubor-, que hubiese sido examinado como pintor o que hubiese tenido taller alguno para vender pintura. Valga como ejemplo el testimonio de Carreño de Miranda, que no difiere, salvo en los detalles personales, de lo que relatan el resto de testigos:

> Testigo 85. En dicha villa, dicho día, mes y año dichos, para esta ynformación se reciuió por testigo a Juan Carreño Miranda, fiel executor por el estado de los caualleros hixosdalgo desta dicha villa y natural del concejo de Careño en el principado de Asturias, y vecino desta dicha villa treinta y quatro años a; el qual juró en forma de derecho y dixo que abrá casi treinta y quatro años que conoce a Diego de Silua Velásquez, pretendiente y ayuda de cámara y aposentador de palacio de Su Magestad, que son los que vino el testigo a esta Corte, y siempre le ha tenido por natural de la ziudad de Seuilla, por comúnmente le llaman y llamauan el seuillano, que le tiene por noble e hijodalgo al vsso, fuero y costumbre de España y por limpio christiano viexo, sin raça de judío, moro o conuerso en ningún grado y que no le toca penitencia secreta ni pública por la Inquisición ni otro tribunal, porque no a oido cosa contra la limpieça ni nobleça del dicho Diego de Silua Velásquez, antes siempre a oido es de la buena sangre en nobleça y limpieça que se puede desear, y saue que yendo vn día del año passado de seicientos y cinquenta y quatro o seisçientos cinquenta y cinco a palacio a buscar a dicho pretendiente, subiendo por la escalera del cubo que sale a la galería del despacho, sintió que venía otra

RUBENS. *Retrato ecuestre Felipe IV* (1628)
Galería Uffizzi, Florencia. Foto: hombreencamino.com

JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ DEL MAZO. *La familia del pintor* (1665). Kunsthistorisches Museum, Viena. La joven de la izquierda puede ser Teresa del Mazo, la abuela lejana de las grandes casas reales europeas. Foto: Lib-Art.com

En la página siguiente: VELÁZQUEZ. *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* -fragmento- (1631) Museum Fine of Arts, Boston. Foto: Google Art Project

persona detrás deste testigo y reconocido que era vn cauallero de la Orden de Calatraua, porfió con él que pasara delante, y le dijo que no, que supuesto que iba a buscar a Diego Velásquez le dixese que su primo, don fulano Morexón Silua, le esperaua, que aunque a procurado hacer memoria del nombre propio no se a podido acordar; que siempre le a conocido tratarse con mucha estimazión y lustre, y no saue aya tenido ocupación ni oficio yndecente y de los que comprenhende la sexta pregunta, porque aunque es verdad que comúnmente le llaman el pintor del rey nuestro señor, el testigo sólo saue que a cuidado y cuydado del aliño de palacio y nunca a llegado a su noticia tubiese tienda ni obrador, desde ansí de los años que ha que le conoze en esta Corte como antes que viniera a ella de la ziudad de Seuilla, ni que aya vendido pinturas por si, ni por tercera perssona, antes se acuerda de vn retrato del señor cardenal Borxa, siendo arçobispo de Toledo, que le pidió a Diego Velásquez le hiciese, el qual lleuándosele no quiso tomar ninguna cantidad por él, y así el señor cardenal le emuió vn peinador muy rico Y alguna alaxas de plata en recompensa; todo lo qual es la verdad y [...] es de edad de quarenta y cinco años, poco más o menos [...]

Proceso para la concesión a Velázquez del hábito de Santiago, Velázquez digital, p. 37

Las pruebas documentales de que Velázquez fue examinado como pintor en 1617 y de que cobraba por sus pinturas son irrefutables, como han demostrado las numerosas investigaciones realizadas en los archivos por diferentes autores, con documentos notariales, facturas, ... Tanto es así, que Velázquez llegó a ser caballero de Santiago sólo porque el rey Felipe IV lo quiso, y en contra del parecer del Consejo de la Orden (GÁLLEGO, 1990, p. 387).

Lo que Velázquez no podría jamás haber imaginado es que una de sus nietas, Mª Teresa del Rosario del Mazo Velázquez, iba a convertirlo a él, el nieto de un calcetero sevillano, en el abuelo lejano de las principales casas reales europeas, incluida la española. La historia fue desvelada por Alberto de Mestas hace ya más de cincuenta años y explica cómo llegó a producirse. Teresa se casó en 1666, seis años después de la muerte de su abuelo, con un hidalgo español, D. Pedro Casado y Acevedo. Un hijo de este matrimonio nacido en 1667, D. Isidro Casado, biznieto de Velázquez, se convirtió en el primer Marqués de Monteleón en 1701. Su hijo, Antonio de Casado Velasco, tercer Marqués de Monteleón, se casó en 1721 en Helsingborg (Suecia) con una dama de la nobleza europea, Enriqueta Margarita Huguetau von Gyldesteen, hija del conde Juan Enrique Huguetau von Gyldesteen. La línea sucesoria de este matrimonio «van a llevar su casta a las casas reinantes de casi toda Europa, mezclando en las venas de sus sucesores las sangres tradicionalmente enemigas a través de guerras históricas: Austrias y Borbones, Hohenzollern y Wiltelsbach, Braganzas y Bernadottes, Coburgos y Romanoff ... Nada menos» (LAFUENTE, 1960), lo que nos lleva por línea directa hasta algunos monarcas europeos actuales como Carlos Gustavo de Suecia, Alberto II de Bélgica, Enrique II Gran Duque de Luxemburgo, Beatriz de Holanda, Juan Adán II de Liechtenstein, y Sofía de Grecia, reina de España, además de las casas reales no reinantes de Italia, Portugal, Prusia, Austria, Rumanía, Baviera, Hannover, etc...

Pero cabe preguntarse, ¿por qué mintieron en el proceso Cano, Zurbarán o Carreño de Miranda? ¿por amistad o, quizá, por interés? Esas son algunas de las preguntas que han intentado responder las investigaciones sobre Velázquez, pero de ellas nos ocuparemos en nuestra próxima entrada.

3 - VELÁZQUEZ, EL HOMBRE: AMIGOS Y RIVALES

La participación de Alonso Cano, Zurbarán y Carreño de Miranda, entre otros, en el expediente para la obtención del hábito de la Orden de Santiago por Velázquez, nos permite abordar otro tema del que se han ocupado los biógrafos del pintor: su carácter y las relaciones que mantuvo con los artistas de su tiempo. La mayoría de las biografías nos muestran un genio de cara amable, adornado de toda clase de virtudes, entre las que destacan la dignidad, la nobleza, la discreción, el cuidado y atención a la familia, en el sentido más amplio, e insisten también que mantuvo una excelente relación de amistad con muchos de sus compañeros de profesión, a los que prestó su ayuda cuando tuvo ocasión de hacerlo. Son estas biografías las que nos describen a Velázquez como un andaluz callado, de carácter melancólico, tranquilo y distinguido, «de temperamento flemático, taciturno, reflexivo y bondadoso, hombre sin hiel y sin vanidad que elaboraba con lentitud sus pinturas y, exigiéndose mucho a sí mismo, las enmendaba y corregía, dejando pasar la vida con el aplomo severo de quien no tiene prisa ni ambición» (LAFUENTE, 1987, p. 313).

Pero no todas sus biografías comparten esta visión amable y desinteresada del genio sevillano. Destacan por su crudeza los calificativos que le dedican Morán Turina y Sánchez Quevedo: antipático, altivo, orgulloso, ambicioso, soberbio, son algunos de los que encontramos salpicando las páginas de presentación de su catálogo, llegando a afirmar que debió ser un hombre, «al contrario de lo que se sostiene tradicionalmente, muy poco modesto e implacable con sus competidores, a los que si benefició en algún momento fue, bien por su propio interés y beneficio, como pudo ser en el caso de Carreño, o porque no le consideraba como un competidor, este último sería el caso de Murillo que no manifestó nunca su deseo de establecerse en Madrid» (MORÁN, 1999, p.8).

Para estos últimos queda poco espacio para la duda sobre el verdadero motivo de la declaración de Zurbarán y Carreño en aquel proceso, que no sería otro que el pagar los favores recibidos de Velázquez, y no el fruto de una amistad sincera, como pudieran inclinarse a pensar los primeros. Sin duda que Velázquez no fue un espíritu puro -nadie lo es-, y seguro que no estuvo ajeno a las envidias, celos o miserias de cualquier otro ser humano, y en su vida, como en la de cualquier otro, debió haber luces y sombras, pero precisamente por eso, tampoco hay que llegar al extremo de negarle cualquier posibilidad de un afecto sincero por aquellos de los que estuvo rodeado a lo largo de su vida. De la misma manera que no todo van a ser luces en su biografía, tampoco todo pueden ser sombras.

Francisco de Zurbarán nació en Fuente de Cantos (Badajoz) en 1598, así que era tan sólo un año mayor que Velázquez. Los dos muchachos debieron conocerse durante

VELÁZQUEZ.
Retrato de caballero (1630-35).
Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Foto: Museo del Prado
Algunos expertos la consideran un autorretrato.

ZURBARÁN. *La defensa de Cádiz contra los ingleses* (1634).
M. del Prado, Madrid. Foto: wikipedia

los años en que ambos aprendían el oficio de pintor en Sevilla, aunque con distinta suerte, ya que Zurbarán entró en 1614 en el taller de Pedro Díaz Villanueva, un maestro discreto del que apenas se sabe nada, mientras que Velázquez, por su parte, lo hizo en el mejor de la ciudad, el de Pacheco. El aprendizaje de ambos terminó en 1617 aunque, mientras Velázquez se examinó de pintor y abrió su propio taller, Zurbarán nunca se examinó, regresó a Extremadura, se casó y abrió también su propio taller en Llerena, hasta 1628 en que regresa a la ciudad hispalense para convertirse en un pintor importante. No sabemos muy bien cómo, pero en aquellos años está el origen de su amistad, y así lo afirma Zurbarán en las pruebas para el hábito de la Orden de Santiago, en 1658, al decir que hacía cuarenta años que se conocían. Su amistad no se perdió, ni con la marcha de Zurbarán primero, ni con la de Velázquez unos años después a Madrid. Prueba de ello es que cuando Felipe IV encarga en 1634 la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, Velázquez consiguió que participase en ella su amigo Zurbarán, el único pintor fuera de los círculos de la corte que lo hizo. Durante aquella estancia Zurbarán debió ser, casi con toda seguridad, uno de los asistentes a la ceremonia religiosa del matrimonio de la hija mayor de Velázquez, Francisca, con Martínez del Mazo, en febrero de 1634. Para el antiguo alcázar madrileño ilustró diez episodios de la vida de Hércules y pintó dos cuadros de batallas, de los que uno se ha perdido y se conserva el otro, *La defensa de Cádiz contra los ingleses*. La experiencia madrileña, su contacto con Velázquez y el colorido veneciano de las colecciones reales dejaron en él una huella profunda, como demuestra en las santas que comenzó a pintar desde entonces y que muestran en el pintor extremeño un aspecto mundano que hasta entonces era desconocido en su obra.

Tras este encargo, Zurbarán regresa a Sevilla con el título de pintor del rey, y allí permanece hasta 1658 en que, movido por las dificultades del mercado sevillano, se traslada de nuevo a Madrid. Es ahora en esta segunda ocasión, cuando tiene la oportunidad de intervenir como testigo en el expediente de Velázquez.

Alonso Cano era granadino, pero se trasladó a Sevilla con su familia en 1614, cuando contaba con trece años, así que era tres años menor que Velázquez, a quien le unió también una larga amistad que, al igual que la de Zurbarán, provenía de su juventud, cuando ambos coincidieron en el taller de Pacheco. Cano entró a formar parte de él en 1616, un año antes de salir de allí Velázquez, y es posible que asistiese incluso a su boda con Juana Pacheco. Ambos dejaron el taller de Pacheco casi a la vez, es decir, que el granadino apenas si estuvo allí unos ocho meses. Por lo que sabemos, las relaciones de Pacheco y Cano, a pesar de esta ruptura, fueron buenas e incluso se asociaron para algún trabajo, como el del retablo de la parroquia de San Miguel, en Jerez. Así que alguno de los biógrafos de Cano ha llegado a especular que su salida del taller de Pacheco pudo ser en realidad un «traspaso» a su yerno, es decir, que Cano pudo ser el primer aprendiz que tuvo Velázquez en su recién estrenado taller. Aunque no existe ninguna confirmación documental, «la hipótesis es realmente tentadora, vendría a aclarar algunas incógnitas en la vida y en la obra del maestro granadino; daría una nueva significación al magnífico retrato (¿autorretrato?) de la Hispanic Society de Nueva York, al tenebrismo naturalista del *San Francisco de Borja* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, explicaría el intenso realismo, absolutamente velazqueño, del Santiago del retablo de San Juan Evangelista de Santa Paula, y de paso aclararía el caso de la *Inmaculada* que Solange Thierry atribuye a Velázquez y Pérez Sánchez, con el que coincidimos, considera del granadino» (MADERO, 1999, p.342).

VELÁZQUEZ, *Inmaculada* (1618-20).
Fund. Focus-Abengoa,
Sevilla. Pérez Sánchez la considera obra de Alonso Cano.
Foto: wikipedia

La amistad entre ambos pintores continuó después de aquellos años. Según Madero López, la primera llegada de Cano a Madrid se produce en 1634, a instancias de Velázquez, pero no para participar en la decoración del Buen Retiro, como fue el caso de Zurbarán, sino para constituirse como maestro de dibujo del Príncipe Baltasar Carlos, al que pintó en un retrato como cazador, anterior a otro del propio Velázquez. Si fue así, también él estaría presente con seguridad en la boda de la hija de Velázquez, ya que como explicábamos en una entrada anterior, Alonso Cano estuvo bastante unido no sólo al pintor, sino también a la familia Mazo-Velázquez, apadrinando a dos de sus hijos: Inés y José, este último junto con su segunda esposa, Mª Magdalena de Uceda.

A. CANO. *Príncipe Baltasar Carlos de caza* (1634)
(anteriormente atribuido a Mtz. del Mazo)
Museo Bellas Artes de Budapest. Foto: wikipedia

Sin embargo, algo debió ocurrir y Cano regresó a Sevilla ese mismo año, quizá, como cuenta Palomino, por una regañina al pequeño príncipe y la queja de este a su augusto padre. El caso es que Cano no vuelve a la corte hasta 1638 (la fecha que generalmente aparece en la mayoría de sus biografías como su llegada a Madrid), requerido como pintor y ayudante de cámara por el Conde-Duque de Olivares, después de un triste episodio que le había llevado a prisión por unas deudas, y de la que pudo salir gracias a la fianza que depositó el artista Juan del Castillo, en cuyo taller estaba terminando de formarse por entonces Bartolomé Esteban Murillo.

MURILLO. *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres* (1645-46)
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Foto: wikipedia

Otro de los que testificaron a favor de Velázquez en el proceso para la concesión del hábito de Santiago, fue el asturiano Juan Carreño de Miranda, nacido en 1614 y, por tanto, de una generación posterior a la de Velázquez, de quien fue discípulo, amigo y protegido. En 1658, cuando se está solicitando el citado expediente, Velázquez acaba de seleccionarlo como uno de los encargados de la decoración del Salón de los Espejos, con la que se esperaba impresionar a la delegación francesa que venía a pedir la mano de la infanta Mª Teresa para Luis XIV. Con el tiempo, Carreño llegaría a ser, él mismo, pintor de cámara del rey Carlos II. No deja de tener interés que el monarca, para premiar a su pintor, quisiera concederle a Carreño el mismo hábito que a su maestro, sin embargo, éste lo rechazó. La historia la recoge Palomino, quien atribuye el rechazo a su naturaleza modesta, ya que él si que tenía origen noble. Desde entonces siempre se ha repetido la historia de un modo parecido, sin embargo, el motivo pudo ser bien diferente. En realidad, sí que tenía orígenes nobles, pero sus padres nunca estuvieron casados, así que era hijo natural, condición que siempre mantuvo oculta, por lo que el rechazo pudo ser debido «a una sensata prevención de nuestro pintor ante los trámites e investigaciones minuciosas sobre su naturaleza y ascendencia que requerían las pruebas de nobleza y limpieza de sangre -especialmente endurecidas tras el Capítulo General de Órdenes de 1652-53- para entrar en una de las órdenes militares. El propio artista tuvo ocasión de comprobar el rigor y extremos apuros que padeció el gran

Diego Velázquez para obtener la venera santiaguista (...), de lo que Carreño tomaría buena cuenta para no verse en semejante descubierto. Como es sabido, la condición de hijo natural era punto menos que insoslayable para ingresar en una orden» (GONZÁLEZ SANTOS, 1986, p. 35).

También se ha destacado las muestras de afecto y amabilidad que tuvo Velázquez con Murillo durante su estancia en la corte. Murillo nació en Sevilla en 1617, cuando Velázquez inicia su andadura como pintor independiente, así que era mucho más joven. Palomino nos cuenta que el primer contacto entre ambos pintores pudo producirse entre 1643 y 1645, cuando Murillo «pasó a Madrid, donde con la protección de Velázquez, su paisano (pintor de cámara entonces) vio repetidas veces las eminentes pinturas de Palacio y del Escorial, y otros sitios reales, y casas de señores; y copió muchas de Ticiano, Rubens, Van Dick, en que mejoró mucho la casta del colorido, no descuidándose en el dibujo por las estatuas, y en las academias de esta corte; y más con la corrección, y gran manera de Velázquez, cuya comunicación le importó mucho». El Velázquez que descubre Murillo ya es un pintor maduro, que había viajado a Italia por primera vez, se había desprendido de su naturalismo inicial y su obra se había inundado de luz y color. Aunque esta presencia de Murillo en la corte no está probada documentalmente, este viaje explicaría la seguridad y personalidad con que ejecuta la obra maestra de su juventud, el conjunto del Claustro Chico de San Francisco, en Sevilla (NAVARRETE, 2009, p. 22). Lo que sí está comprobada es su llegada a Madrid en 1658, el año en que Velázquez está tramitando su expediente para el hábito de la orden de Santiago, y probablemente se relacionaría aquellos meses con los pintores sevillanos que estaban en la corte, Zurbarán, Cano y, sobre todo, Velázquez, que le hospedó en su casa, le mostró las colecciones reales y hasta le permitió copiar varias obras suyas (BENNASSAR, 2011, p. 27).

Con quien sí que parece claro que no tuvo buenas relaciones fue con alguno de los pintores de la corte, como el florentino Vicente Carducho, autor de una de las obras teóricas más importantes de la pintura del siglo de oro español, *Diálogos de la pintura* (1633). A través de ocho diálogos entre un pintor y su discípulo, Carducho defiende la pintura como un arte liberal. Lo curioso es que en todo el libro no se menciona ni una sola vez a Velázquez, y éste correspondió al *olvido* del italiano no incluyendo ningún ejemplar de esta obra en su, por otra parte, excelente biblioteca.

VICENTE CARDUCHO. *La expulsión de los moriscos* (1627). Museo del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado

A. NARDI. *Inmaculada Concepción* (1619-20)
Convento de las Bernardas, Alcalá de Henares
Foto: wikipedia

Parece que el origen de la enemistad entre ambos pintores estuvo en los celos que Velázquez despertó tras su llegada a la corte. Carducho vino a España en tiempos de Felipe II, para trabajar en la decoración del Escorial, y disfrutaba un gran prestigio en la corte de Felipe IV, así que la llegada del sevillano le restó buena parte de su protagonismo, lo que seguramente no debió ser de su agrado, y se dedicó a hacer comentarios insidiosos sobre él, diciendo que su habilidad artística se limitaba a pintar cabezas para sus retratos y que era incapaz de componer historias. El asunto fue cobrando tanta importancia que el propio rey Felipe IV terminó por ordenar en 1627, una especie de concurso o competición entre los pintores de la corte para dilucidar quién pintaba mejor, aunque hay quien insinúa que fue el propio Velázquez quien forzó ese enfrentamiento abierto (MORÁN, 1999, p. 6). Para ello se eligió como tema la expulsión de los moriscos de los reinos peninsulares, que había sido decretada por Felipe III en 1609, y actuaron como jurados del mismo Giovanni Battista Crescenzi y Juan Bautista Maino, quienes dieron el triunfo al joven sevillano frente a Vicente Carducho, Angelo Nardi y Eugenio Caxés. Lamentablemente, la obra de Velázquez se perdió en el incendio del Alcázar de 1734 y sólo se conoce una breve descripción realizada por Palomino unos años antes. Lo único que se conserva actualmente de aquel concurso es el excelente dibujo preparatorio de uno de sus rivales, Carducho. A partir de aquel momento, el encumbramiento de Velázquez fue en aumento y, por el contrario, se inició el declive artístico de Carducho y del tipo de pintura que él representaba.

La llegada de Velázquez a la corte no sólo parece que preocupó a Carducho, sino también a Angelo Nardi y Eugenio Caxés (o Cascese). Eugenio Caxés, unos veinte años mayor que Velázquez, fue pintor del rey Felipe III desde 1612. Era hijo de Patricio de Cascese, un italiano de estilo manierista que había trabajado como decorador en El Escorial y cuyo mayor mérito había sido traducir a Vignola al castellano. La figura de Caxés fue ensalzada mucho en su época y fue amigo personal de Lope de Vega. Por su parte, Angelo Nardi era florentino, y llegó a Madrid en 1615. Si al principio manifestó alguna animadversión a Velázquez, esta debió superarla con el tiempo, ya que siempre estuvo muy cercano a Velázquez e incluso llegó a testificar a su favor en el proceso incoado para la concesión del hábito de la Orden de Santiago.

No sabemos cómo pudieron afectar a Velázquez, o cómo los vivió, los pleitos y disputas que enfrentaron entre sí a algunos de sus familiares y amigos. Uno de ellos fue el que sostuvieron su suegro, Francisco Pacheco y el escultor Martínez Montañés, a quien llamaban en Sevilla *el Dios de la madera*. Montañés era mucho mayor que Velázquez, ya que

VELÁZQUEZ. *Juan Martínez Montañés* (1636)
M. Prado, Madrid. Fot. wikipedia

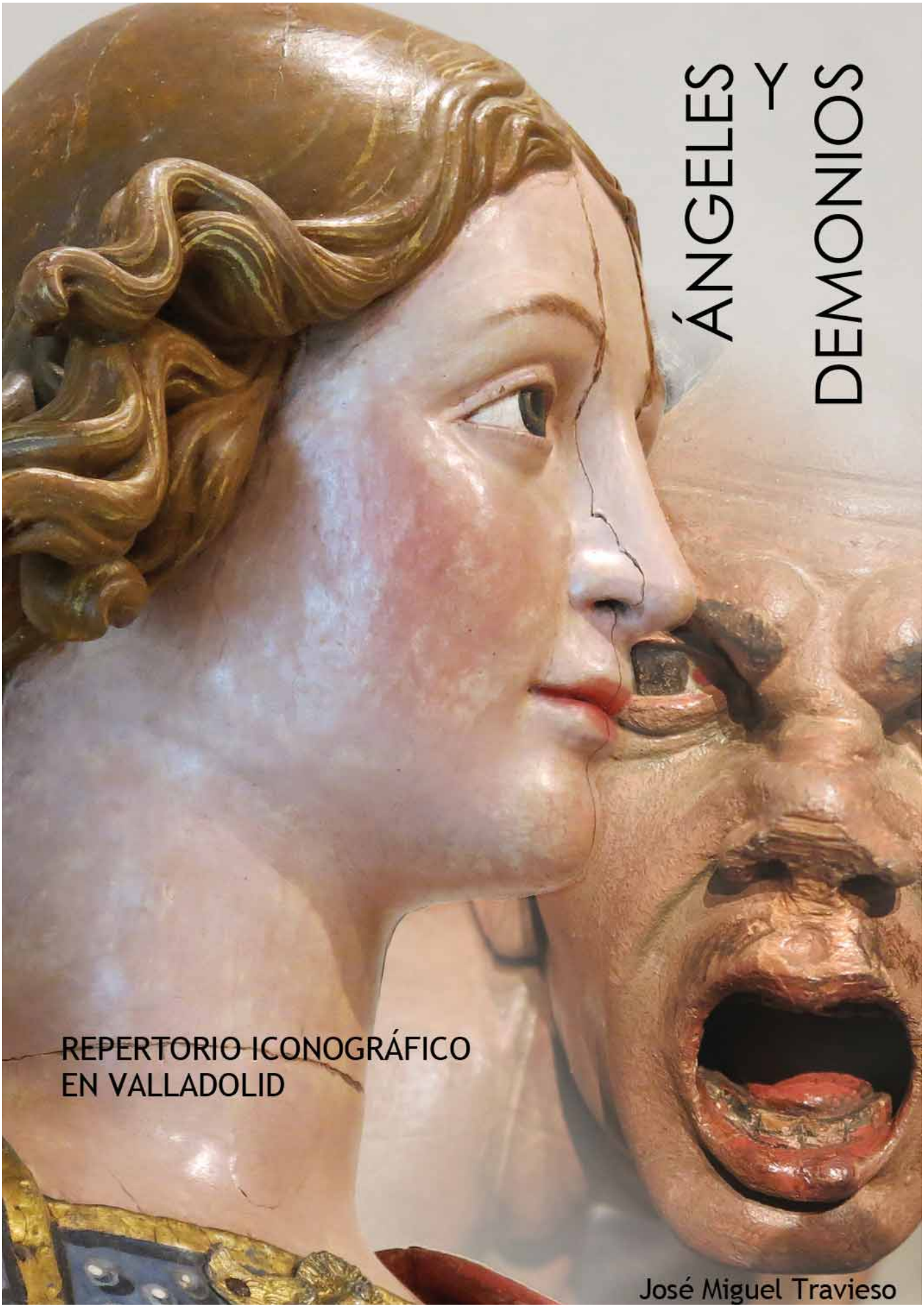
le llevaba treinta y un años, pero era uno de los habituales en la tertulia erudita que se reunía en el taller de Pacheco cuando Velázquez era todavía un aprendiz. Fue allí donde le conoció y donde nació una sincera amistad y admiración por el escultor, que trasluce en el emotivo retrato que pintó de él hacia 1636, en el que nos lo muestra con el palillo de modelar en su mano derecha, trabajando lo que parece una cabeza del rey Felipe IV. Pacheco, que colaboró con Montañés policromando algunas de sus esculturas, lo denunció en 1622, acusándolo de lo que hoy llamaríamos intrusismo profesional, porque contrató la pintura del retablo del convento sevillano de Santa Clara, cuando no podía hacerlo, ya que no era pintor, sino escultor.

Otro es el que enfrentó a dos de sus amigos. En 1630, Zurbarán se trasladó a Sevilla requerido por el consejo municipal, asegurándole que recibiría todo tipo de ayuda y sería ampliamente recompensado. Sin embargo el gremio de los pintores sevillanos, con Alonso Cano a la cabeza, lo denunció por ejercer la pintura sin haber sido examinado como pintor, como exigían las ordenanzas municipales. Zurbarán se defendió acusando a los pintores sevillanos de actuar movidos por la envidia. Argumentó que había sido invitado a trasladarse a la ciudad porque se le consideraba hombre insigne, y que, ya que las ordenanzas habían sido hechas para evitar que se dedicaran a la pintura personas ignorantes, y puesto que él no lo era, como reconocía el propio Consejo al llamarle insigne, no sería lógico que los pintores trataran de tener más autoridad que las autoridades municipales. En realidad, aunque este asunto ha sido uno más de los que han contribuido a formar la imagen antipática de Alonso Cano, éste no hacía más que exigir el cumplimiento de la norma en igualdad de condiciones para todos, aunque no deja de ser cierto que Cano dominaba casi en solitario el mercado sevillano, y la llegada de Zurbarán suponía una seria amenaza. El asunto se saldó de manera favorable para éste último, que no sólo quedó exento del examen, sino que además recibió un encargo del propio ayuntamiento.

(Continúa en el próximo número)

BIBLIOGRAFÍA

En el próximo número ofreceremos a todos nuestros lectores una extensa bibliografía sobre la figura de Velázquez.


ÁNGELES Y DEMONIOS
REPERTORIO ICONOGRÁFICO
EN VALLADOLID
José Miguel Travieso

Arcángel San Miguel. Anónimo, s. XV.
Fachada de la iglesia de San Miguel, Valladolid
Abajo: Ángeles tenantes. Anónimo, s. XV. Fachada del Colegio de San Gregorio, Valladolid

Tomando prestado el título de la popular novela de Dan Brown, iniciamos un recorrido por Valladolid para ir encontrando distintas manifestaciones plásticas de ángeles, la mayor parte de ellos conocidos y populares, otros no tanto, para intentar mostrar como en este tipo de iconografía sacra los talleres vallisoletanos de imaginería barroca también aportaron grandes creaciones al arte español.

Es conveniente recordar que la existencia de ángeles, concebidos como seres espirituales, es reconocida en las tres principales religiones monoteístas: judaísmo, islam y cristianismo. En el ámbito cristiano, todas las informaciones precisas sobre los ángeles se encuentran en libros no canónicos, considerados como fuentes heréticas, seudoepigráficas o apócrifas después de las determinaciones del Concilio de Trento (1545-1563), siendo aceptados algunos textos apócrifos, no obstante, por el canon de algunas iglesias cristianas.

Referencias a los ángeles ya figuran en el Libro de Enoc, donde el patriarca describe detalladamente los siete cielos que forman el mundo celestial y los ángeles soberanos de cada uno de ellos. Otra formulación remota sobre la clasificación de los ángeles, como seres espirituales con función de mensajeros divinos, fue realizada en el siglo I por Dionisio el Aeropagita, primer obispo de Atenas según los Hechos de los Apóstoles, en sus obras *De divinis nominibus* (Sobre los nombres divinos) y *De caelesti hierarchia* (Sobre la jerarquía celestial), primera sistematización de las distintas dignidades. Según su teoría, la jerarquía comprende de tres conjuntos de coros: Tríada superior, formada por serafines, querubines y tronos; Tríada intermedia, formada por dominaciones, virtudes y potestades; Tríada inferior, formada por principados, arcángeles y ángeles. Todos ellos giran en torno al trono de Dios y anuncian a los hombres su voluntad.

En base a esta formulación, el papa San Gregorio el Grande (590-604) estableció una clasificación en tres jerarquías, que de nuevo fue formulada por Santo Tomás de

Aquino (1225-1274) en su *Summa Theologiae*, siendo los tres coros de la tercera jerarquía, principados, arcángeles y ángeles, los encargados de servir a los hombres.

Su representación como personajes alados con función de mensajeros divinos está inspirada en culturas antiguas, tales como la sumeria, babilónica, egipcia, griega y romana, apareciendo como personificaciones aladas en el siglo V. Presentes en múltiples relatos sagrados, a partir del siglo XIII en las iglesias occidentales comienzan a cumplir sus funciones con modelos iconográficos que portan atributos celestiales que definen las distintas jerarquías, como son alas (seis en el caso de los serafines), libros, balanzas, espadas, cetros, flores, coronas, globos terráqueos e indumentaria guerrera o sacerdotal, en ocasiones sujetando cirios, antorchas, filacterías, instrumentos musicales, etc. En el siglo XIV se incorporan representaciones de ángeles infantiles, que durante el Renacimiento adoptan la forma de putti, niños desnudos con o sin alas tomados del arte romano. Queda entonces establecido un amplio catálogo que llegará con el Barroco a su máximo apogeo en cuanto a la invención de tipos y su participación en todo tipo de episodios sagrados.

Entre los ángeles más representados en el arte figuran los arcángeles, conocidos como la cohorte divina, que son, después de los ángeles custodios, los más próximos a los hombres y los primeros junto a Dios. Se les atribuye el papel de mensajeros de las revelaciones divinas y dirigen las legiones celestiales en su lucha contra los seres infernales, compartiendo su presencia con otras religiones, como el budismo, hinduismo, judaísmo e islamismo, apareciendo también en la cultura azteca y el antiguo Egipto. La Iglesia cristiana decretó la existencia de siete arcángeles, aunque el Concilio de Letrán limitó el culto solamente a tres: Miguel, Gabriel y Rafael. A partir del siglo XVI se extendió la veneración a Uriel (preceptor de Esdras), Jehuduel (preceptor de Sem), Sealtiel (que detuvo el sacrificio de Isaac) y Maltiel (que precedió a Moisés en su éxodo).

El Santo Ángel de la Guarda

En el Evangelio de San Mateo (18, 10) se afirma que cada persona tiene su propio ángel custodio. Ello favoreció la extensión de su papel protector no sólo sobre personas, sino incluso sobre iglesias, municipios y países, así como la aparición de determinados cultos que conllevaron su representación plástica. Sirva de ejemplo el Ángel Custodio de España, al que todavía se rinde culto en la iglesia de San José de Madrid en un altar inaugurado en 1920 por el rey Alfonso XIII.

Se da por hecho que el culto al Ángel Custodio o Santo Ángel de la Guarda comenzó en la ciudad francesa de Rodez a principios del siglo XVI, y que a mediados de siglo se popularizaron las devociones a otras jerarquías celestes como consecuencia de la defensa del ideario de la Iglesia Católica frente a los protestantes, siendo especialmente la

San Miguel, anónimo s. XVII.
Convento Descalzas Reales, Valladolid

San Miguel, Pedro de Sierra, 1735.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

San Miguel, anónimo 1750.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Detalle del Retablo del Nacimiento.
Gregorio Fernández, 1615.
Convento de las Huelgas Reales, Valladolid

Santo Ángel de la Guarda, detalle.
Juan de Ávila, h. 1680.
Iglesia de Santiago, Valladolid

Compañía de Jesús la que impulsó los cultos mediante las predicaciones, la impresión de grabados con su imagen e incluso con publicaciones al respecto, como el *Tratatto del angelo custode*, escrito en 1612 en Roma por el jesuita F. A. da Catanzaro[1].

1 URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Ángeles napolitanos*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), Tomo 50, 1984, p. 444.

Su representación iconográfica tomó como punto de partida el esquema de San Rafael protegiendo al joven Tobías, según el relato del Antiguo Testamento, reconvirtiendo el tema con la figura del ángel protector, que generalmente señala el cielo con su mano, acompañada de otra de tipo infantil que simboliza el alma humana, avanzando juntos por el camino de la vida.

La devoción al Ángel de la Guarda arraigó con fuerza en España, favoreciendo la aparición de múltiples cofradías e instituciones bajo su advocación y su representación en pinturas y esculturas. Junto a las múltiples representaciones del Ángel Custodio, en el mundo del arte son igualmente recurrentes las dedicadas a los arcángeles San Miguel, San Gabriel y San Rafael.

El arcángel San Miguel

Entre los arcángeles el de mayor rango es San Miguel (¿Quién como Dios?). Es el ángel que expulsó a Adán y Eva del Paraíso tras el pecado original, el que impidió el sacrificio de Isaac, el que separó las aguas del mar Rojo durante el éxodo de Egipto, el que custodia el Árbol de la Vida, el que acompaña a las almas al otro mundo e interviene activamente en el Juicio Final.

Como líder de los ejércitos celestiales en el Nuevo Testamento, es el que vence a Satán y lo arroja del paraíso. Por eso es protector de los ejércitos cristianos y de todo tipo de mal, como la peste, motivo por el que es representado con traje de guerrero, con una espada en la mano, a veces flamígera, y un manto rojo, porque es quien genera el fuego y el calor, aunque en ocasiones se incluye una balanza para el pesaje de las buenas y malas acciones de las almas en el Juicio Final.

En occidente existen numerosas iglesias y monasterios bajo su advocación y es el patrón de numerosos pueblos y ciudades.

San Miguel, Felipe Espinabete, h. 1770.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Lucifer, el ángel caído

Ligadas a las representaciones de San Miguel suelen aparecer figuras demoniacas vencidas que representan el mal, como lo hicieran en las representaciones medievales del infierno incorporadas al Juicio Final o al Apocalipsis. Según la tradición, la primera batalla del bien contra el mal fue la guerra de los ángeles, desencadenada por Lucifer al negarse a rendir homenaje a los hombres e intentar ocupar el trono de Dios. Los ángeles rebeldes fueron combatidos por San Miguel al frente de sus huestes, que venció al maligno y le arrojó del Paraíso. El expulsado Lucifer pasó a llamarse Satanel, que significa "el adversario", aunque también se le conoce con los nombres de Luzbel, Samael, Mastema, Beliel, Azazel, Balcebú, Duma, Gadreel, Sier, Mefistófeles y Asmodeo, aunque algunos autores defienden que algunos de éstos se refieren a otros ángeles caídos.

Luzbel reúne todos los pecados capitales y es representado con facciones monstruosas y alas de murciélago, equiparando en ocasiones su imagen con la de Pan, dios griego de los pastores.

El arcángel San Gabriel

Una gran presencia tiene también el arcángel San Gabriel (Mensajero de Dios), que según el Evangelio de San Lucas fue el anunciador a la Virgen de la concepción de Cristo, escena especialmente repetida en representaciones pictóricas y escultóricas. También predijo a Daniel la llegada del Mesías, a Zacarías el nacimiento de Juan el Bautista y anunció a los pastores el nacimiento de Cristo. En la tradición islámica se le denomina "espíritu de santidad" y es el que dicta el Corán a Mahoma. Se le suele representar portando una lirio o azucena, símbolo de pureza, o un caduceo en su condición de mensajero divino.

El arcángel San Rafael

Si San Gabriel es el arcángel intermediario de la revelación, San Rafael (Dios cura) es más pragmático para los hombres, es el arcángel sanador del cuerpo. En el Antiguo Testamento sólo se le cita en el Libro de Tobías, donde toma forma humana para ayudar a Tobías a preparar ungüentos medicinales con la hiel, el hígado y el corazón de un pez del río Tigris para curar a su padre de la ceguera, mientras le introduce en los misterios de la medicina. Es el patrono de viajeros, médicos y farmacéuticos y de muchos municipios. Se le representa con atuendo de caminante o peregrino, portando como atributos un bordón, un zurrón y portando el pez que alude a la historia de Tobías.

Ángeles vallisoletanos

Junto al repertorio medieval de ángeles tenantes presentes en diversas fachadas del siglo XV, de innegable calidad, y de la legión diseminada por los abundantes retablos barrocos, todos los arcángeles mencionados están presentes en el enorme catálogo angélico del patrimonio vallisoletano, que cuenta en iglesias y museos con una excelente representación de figuras de ángeles, arcángeles y demonios, ofreciendo una singular y variada iconografía de estos etéreos seres que llega a constituir un verdadero subgénero escultórico dentro de la producción de tipo religioso elaborada por los afamados talleres instalados en la ciudad barroca, siempre con una finalidad devocional y protectora amparada por el espíritu trentino. Entre todos los existentes necesariamente hacemos una drástica selección en base a dos criterios. En primer lugar ciñéndonos a aquellos realizados únicamente en el campo de la escultura. En segundo lugar destacando aquellos cuya originalidad, calidad artística o función en rituales perdidos aportan valores iconográficos de gran trascendencia. La escueta selección, reducida a poco más de una docena, es, a pesar de todo, suficientemente representativa.

Los ángeles vallisoletanos, en su mayoría modelos creados por los grandes maestros escultores barrocos, recurren a su concisa caracterización, en cuanto a indumentaria y atributos, para poder ser identificados. San Miguel siempre aparece con semblante militar en su condición de líder de los ejércitos celestiales, con un equipamiento de fantasía y gran libertad inspirado en el ejército romano, dotado de coraza o loriga, casco, espada o lanza y escudo, generalmente con la figura de Lucifer vencido a sus pies. El resto de ángeles y arcángeles se ajustan a una indumentaria convencional heredera de los diseños italianos renacentistas, siendo común la superposición de dos túnicas, una corta sobre otra larga, con anchas mangas y aberturas laterales que permiten la movilidad de las piernas, en ocasiones con cortes caprichosos acompañados de broches incluso en las mangas y siempre figurando tejidos livianos y suntuosos ornamentados a punta de pincel. No faltan ejemplares de imaginería ligera, maniquíes recubiertos de telas encoladas o con indumentaria real, cuyo antiguo uso y función en determinados rituales todavía es un trabajo por concluir.

En otro orden de cosas, diremos que Valladolid comparte con Roma, ciudad de la espiritualidad por excelencia, dos circunstancias relacionadas con las figuras de ángeles. En primer lugar el haber tenido como protector de la ciudad a San Miguel. Según la leyenda, el papa Gregorio I invocó al arcángel en Roma durante una epidemia de peste que asoló la urbe el año 590, llegando a afirmar que había visto su figura envainando su espada en la cúspide del cas-

Retablo de San Miguel o de los Ángeles, José de Rozas, h. 1710. Iglesia de San Albano, Valladolid

tillo que antes fuera el mausoleo de Adriano, simbolizando con ello el fin de la epidemia. Desde entonces fue conocido como Castillo del Santo Ángel (Castel Sant'Angelo), en cuya parte más alta se colocó en 1536 una escultura pétrea de San Miguel realizada por Raffaello da Montelupo a petición del papa Pablo III, que también le encargó catorce ángeles más para adornar el puente sobre el Tíber que se halla frente a la puerta del castillo. En tiempos de Clemente IX estos fueron reemplazados por una serie de diez ángeles con atributos de la Pasión diseñados por Bernini en 1669, y el San Miguel por otro en bronce y mayor tamaño diseñado por el mismo artista, pero realizado y fundido en 1753 por Pierre van Verschaffelt. La imagen de San Miguel preside desde entonces uno de los edificios antiguos más altos de la Ciudad Eterna.

También en Valladolid se generó una especial devoción por el arcángel protector, que fue el titular del templo más antiguo de Valladolid (ubicado en el centro de la actual Plaza de San Miguel), fundado en el siglo XI y convertido en verdadero epicentro urbano en torno al que fue creciendo el primitivo núcleo de la ciudad medieval, llegando además a ostentar el título de patrón de Valladolid hasta que el 13 de noviembre de 1746 el Ayuntamiento decidió la sustitución del patronazgo por el santo local San Pedro Regalado, canonizado por Benedicto XIV el 29 de junio de aquel año. La portada de la actual iglesia de San Miguel aparece presidida por una imagen pétrea del arcángel en estilo gótico, caracterizado con armadura como *Miles Christi*, que fue trasladada cuando la primitiva iglesia fue demolida y pasó a ocupar el templo de San Ignacio tras la expulsión de los jesuitas, siendo posiblemente la representación más antigua de San Miguel de cuantas existen en la ciudad.

Y como ocurriera en Roma, una imagen de San Miguel fue colocada en el remate superior del Arco de Santiago, la monumental puerta de entrada a la ciudad desde el sur, ejerciendo durante más de ciento cincuenta años en tan alto lugar su papel de protector de la ciudad, hasta que el arco fue derribado, en aras del progreso, según una decisión municipal del 5 de noviembre de 1863.

Las concomitancias entre Valladolid y Roma respecto a las figuras de ángeles también se produce por motivos algo más ambiguos y que exponemos como excusa para justificar una ruta de visitas por el patrimonio artístico de Valladolid. Aprovechando el tirón comercial de *El Código da Vinci*, verdadero bestseller en todo el mundo, su autor, Dan Brown, publicaba el año 2000 la novela de intriga *Ángeles y demonios*, donde el profesor de simbología Robert Langdon se ve inmerso en una frenética persecución por Roma intentando evitar un atentado en el Vaticano, proyectado por la antigua secta de los *Illuminati*, con un arma tan mortífera como la «antimateria». El hilo argumental sirve de excusa al autor para recorrer algunas de las plazas y templos más emblemáticos de Roma, marcados por connotaciones iconográficas que en su mayor parte están relacionadas con figuras de ángeles, definiendo un verdadero itinerario turístico cuyo interés desborda al de la propia novela, después llevada al cine en 2009.

Del mismo modo, se puede establecer en Valladolid un itinerario para ir localizando las figuras de ángeles que aquí proponemos, con el convencimiento de que el entorno que les ampara siempre supondrá una visita fructífera. Dejamos para algún inspirado novelista la creación de una trama que les relacione y origine el juego de intriga, esperemos que superando los valores literarios de Dan Brown, pues si con ello las visitas aumentaran y las obras fueran más conocidas, como se ha patentizado en Roma, la iniciativa, aparentemente absurda, estaría más que justificada.

Detalle del retablo de la Buena Muerte, anónimo, s. XVIII. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid

Arcángel San Miguel
Gregorio Fernández, 1606
Retablo de la iglesia de San Miguel, Valladolid

1 ARCÁNGEL SAN MIGUEL

Gregorio Fernández, 1606
Retablo de la iglesia de San Miguel, Valladolid

La magnífica imagen de San Miguel que preside el retablo mayor de la iglesia del mismo nombre, formó parte del primer gran retablo encargado a un Gregorio Fernández recién instalado en Valladolid, que firmó el contrato el 26 de octubre de 1606 contando con el aval de los ensambladores Juan de Muniátegui y Diego de Basoco[2]. Su destino era la primitiva iglesia de San Miguel, reedificada en el siglo XV y derribada en el siglo XVIII. La arquitectura del retablo había sido comprometida por 454,54 reales veinte días antes con el ensamblador Cristóbal Velázquez.

Para dicho retablo y previa presentación de los bocetos en pequeño formato, en cera o yeso, a Mateo de Vargas, mayordomo de la iglesia parroquial, Gregorio Fernández se comprometía a tallar las imágenes de San Pedro, San Pablo, San Felipe y Santiago, así como un Calvario con la figura del Padre Eterno para el ático que estaría acompañado de los arcángeles San Gabriel y San Rafael, cobrando por cada una de las figuras 365 reales. Se añadía un tabernáculo decorado con pequeñas figuras de los cuatro Doctores de la Iglesia y cinco Virtudes, todo ello por 730 reales. Las imágenes y el retablo fueron doradas y policromadas por el pintor Francisco Martínez según contrato firmado el 16 de noviembre de 1618, realizando también para el mismo retablo una serie de lienzos con los temas de San Miguel en el monte Gárgano, San Miguel apareciéndose al obispo de Siponte, la Anunciación, el Nacimiento, cuatro Virtudes, San Antonio, San Francisco y dos ángeles turiferarios, de los cuales sólo se han conservado los cuatro primeros.

En este proceso de elaboración del retablo y de los trabajos de policromía no se cita la imagen de San Miguel, por la que el escultor cobró 604 reales, lo que hace presuponer que ya había sido contratada y policromada previamente, influyendo en el posterior encargo de la totalidad del retablo. El grupo de San Miguel derrotando a Lucifer fue tallado por Gregorio Fernández y policromado por Francisco Martínez, que contó con la ayuda de Pedro de Salazar y cobró por el trabajo 610 reales.

La escultura muestra al arcángel alado y triunfante, revestido a la romana y sujetando una lanza cuya punta hunde en la garganta del diablo, mientras en su mano derecha porta un escudo con el anagrama de su nombre: QSD (Quis Sicut Deus, ¿quién como Dios?). La figura muestra un diseño de concepción manierista pleno de elegancia por el movimiento cadencioso del cuerpo, la elevación del brazo derecho, la colocación de la pierna izquierda sobre el vencido y el giro de la cabeza, con un apreciable estudio anatómico tanto en la figura del arcángel como en la des-

2 URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Valladolid, Capital de la Corte (1601-1606).* Cámara de Comercio e Industria de Valladolid, Valladolid, 2002, p. 157.

Retablo de la Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid
Abajo: Arcángel San Miguel
Taller de Gregorio Fernández, primer tercio del siglo XVII
Sacristía de la iglesia de San Miguel, Valladolid

nudez de Lucifer, en este caso representado con caracteres andróginos y con un brazo levantado a lo alto en gesto suplicante. En el grupo destaca el fino diseño de las cabezas, ambas con idealizadas facciones y con cabelleras abultadas formadas por grandes rizos, así como por el lenguaje de las manos, una constante en la obra del escultor.

Trabajada en bulto redondo y con un acabado impecable, la obra muestra el grado de madurez alcanzado por el escultor en su primera etapa, cuando rondaba los 30 años, que sin duda afinó en su trabajo de representación del patrono de Valladolid. Parece claro que en esos años Gregorio Fernández acusaba una clara influencia de Pompeo Leoni, presente en Valladolid para decorar algunos salones del nuevo Palacio Real, evocando la imagen de San Miguel el célebre grupo de Carlos V dominando al Furor (Museo del Prado), terminada de elaborar por el milanés en 1564.

El tema de San Miguel fue repetidamente abordado por el artista, que fue depurando el modelo en los posteriores ejemplares destinados a la iglesia de Brahojos (Madrid), San Miguel de Vitoria y la Colegiata de Alfaro, aunque este modelo vallisoletano fue repetidamente copiado y convertido en fuente de inspiración de otros escultores, haciéndose en el propio círculo de Gregorio Fernández versiones miméticas del grupo, como las conservadas en Serrada (Valladolid) y en la propia iglesia de San Miguel de Valladolid.

La escultura, junto a las otras que integraban el retablo, permaneció en el antiguo templo hasta que a mediados del siglo XVIII fueron expulsados los jesuitas y la iglesia de San Ignacio quedó libre. El 11 de septiembre de 1775 la primitiva parroquia de San Miguel se trasladó al templo jesuítico y esta imagen de San Miguel pasó a ocupar el lugar que ocupara la de San Ignacio, siendo también trasladadas las figuras de los cuatro apóstoles a las hornacinas del retablo y las de los arcángeles del ático colocadas en la embocadura de la capilla mayor, formando parte del conjunto que ofrece en la actualidad.

2 ARCÁNGEL SAN MIGUEL

Taller Gregorio Fernández, primer tercio del s XVII
Sacristía de la iglesia de San Miguel, Valladolid

Este grupo escultórico repite miméticamente la extraordinaria creación de Gregorio Fernández, tanto en la figura del arcángel como en la del ángel caído, aunque a una escala bastante inferior. Debió ser realizada en el taller de Gregorio Fernández por alguno de sus seguidores, si no por él mismo, poniendo de manifiesto que cuando una obra causaba admiración era repetidamente reclamada exigiendo la mayor fidelidad posible al original, descartándose, por la perfección del acabado, que pudiera tratarse del boceto previo a la realización del San Miguel titular a gran escala.

En este caso apenas se observan pequeñas variantes, especialmente en el diseño de la lanza-cruz y la rodela, que aquí adopta la forma de una cartela con los extremos recurvados. San Miguel aparece victorioso con una actitud

de contrapposto que le proporciona una serenidad contrapuesta a la agitación y dinamismo de Lucifer, siguiendo la tradición medieval de presentar al demonio vencido a los pies.

Tanto la coraza como la túnica y el manto ofrecen depuradas labores de estofado que hacen aflorar el oro subyacente dando al arcángel un aspecto sobrenatural. Es en las carnaciones donde el modelo ofrece matices diferenciadores a la obra original pintada y dorada por Francisco Martínez, puesto que a los tonos rosáceos de San Miguel, que incluye ojos de cristal, se opone el tono tostado y rojizo del cuerpo de Lucifer, con los ojos pintados y recostado sobre brasas candentes en alusión el infierno.

En esta obra se aprecia la puesta a disposición, por parte del escultor, de sus facultades en el oficio de imaginero para plasmar de forma tangible los ideales propugnados por la Contrarreforma, ofreciendo con ella la imagen del triunfo de la Iglesia Católica.

3-4 ARCÁNGEL SAN GABRIEL Y ARCÁNGEL SAN RAFAEL

Gregorio Fernández, 1606-1607
Embocadura de la capilla mayor de la iglesia de San Miguel, Valladolid

Esta pareja de esculturas, sin lugar a dudas, son los mejores ejemplares de cuantos representan ángeles en Valladolid. Con ellos podríamos establecer cierto paralelismo con el destino de dos de los ángeles pasionarios realizados por Bernini para el Puente Sant'Angelo de Roma sesenta años después, cuya belleza cautivó al papa Clemente IX, que decidió preservarlos para su deleite y el de toda la ciudad en el interior de la iglesia de Sant'Andrea delle Fratte, a salvo de las inclemencias del tiempo.

Como ya se ha dicho, las figuras de estos dos arcángeles fueron elaboradas por Gregorio Fernández, según el contrato firmado en 1606, para ser colocadas en el ático del retablo de la primitiva iglesia de San Miguel, que había sido reedificada en el siglo XV, donde estuvieron colocadas desde que fueran policromadas en 1618 hasta 1775, año en que fueron trasladadas al templo jesuítico de San Ignacio que por entonces tomó la advocación de San Miguel. No siendo posible su incorporación al retablo, por su extraordinaria belleza fueron colocadas sobre peanas exentas a los lados de la embocadura de la capilla mayor, cumpliendo la misma función que los ángeles turiferarios tan de moda en la época. Con ello se preservaron para el futuro y se pusie-

Arcángel San Gabriel y Arcángel San Rafael
Gregorio Fernández, 1606-1607 Embocadura de la capilla mayor de la iglesia de San Miguel, Valladolid

Arcángel San Gabriel, Gregorio Fernández, 1606-1607. Iglesia de San Miguel, Valladolid

Arcángel San Rafael, Gregorio Fernández, 1606-1607. Iglesia de San Miguel, Valladolid

ron al alcance del espectador a una distancia sensiblemente más corta que en lo alto del ático del retablo.

La presencia de San Gabriel y San Rafael responde al afán de Gregorio Fernández por completar, junto al San Miguel titular, el trío de arcángeles que representan el poder civil, religioso y militar, a los que tiempo después, en el retablo de la catedral de Plasencia, incorporaría la presencia de Uriel para significar la extensión de la redención de Cristo a los cuatro puntos cardinales.

San Gabriel es el arcángel por excelencia en su relación con los hombres, función explícita en su propio nombre: «mensajero de Dios». Como tal fue el portador de diversos mensajes divinos, como el anuncio a Zacarías del nacimiento de su hijo Juan el Bautista y a la Virgen del nacimiento de Cristo, incluyendo el anuncio a los pastores. En la iconografía de Gregorio Fernández afloran reminiscencias de las representaciones del dios olímpico Hermes, Mercurio para los romanos, en su función de mensajero, especialmente en la presencia de alas y en el portar como atributo el mágico caduceo, elementos reconvertidos en las alas del arcángel, en el cetro rodeado de una filactería con un mensaje escrito que sujeta en su mano derecha y en la elevación del brazo izquierdo indicando con el dedo el origen divino de su mensaje, elementos expresados con enorme sutileza por el genial escultor.

Al carácter etéreo de San Gabriel se contrapone la figura de San Rafael, un ángel de vinculación más terrenal por haber tomado forma humana para proteger al joven Tobías, por extensión protector de todos los jóvenes en el camino de la vida, motivo por el que es representado al paso como un peregrino, con esclavina, con un zurrón a la cintura y sujetando un bordón, además del pez con el que curó al anciano Tobías y que le define como el arcángel sanador.

Las dos figuras presentan un cadencioso movimiento corporal basado en el *contrapposto*, con una línea serpentinata recorriendo sus anatomías haciendo que se muevan en el espacio con naturalidad y elegante ademán de corte manierista, adquiriendo una importancia fundamental el expresivo lenguaje de las manos, dobladas en las muñecas y con dedos arqueados. A la belleza de sus cabezas, cubiertas con largos cabellos que forman una corona de abultados rizos, con cuellos excesivamente alargados por estar concebidos originariamente para ser vistos en el ático del retablo, se unen las elegantes indumentarias con abundantes y suaves plegados, adoptando San Gabriel el modelo de túnicas superpuestas, una corta y otra larga, que acabarían imponiéndose en las figuraciones angélicas vallisoletanas, mientras que en la imagen de San Rafael la túnica exterior se sustituye por una esclavina abotonada al cuello. En rasgos generales hacen recordar ciertos modelos creados por Pompeo Leoni en bronce, en este caso con una policromía preciosista aplicada por el pintor Francisco Martínez en 1618.

«Esta pareja de esculturas, sin lugar a dudas, son los mejores ejemplares de cuantos representan ángeles en Valladolid»

Arcángel San Gabriel. Gregorio Fernández, hacia 1611. Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid
En la página siguiente. Detalles del Árcangel San Gabriel

5 ARCÁNGEL SAN GABRIEL

Gregorio Fernández, hacia 1611.
Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid.

En 1974 el historiador José Carlos Brasas Egido, catedrático de la Universidad de Salamanca, encontraba esta escultura abandonada y en un lamentable estado de conservación en el desván de la iglesia de la Asunción de Tudela de Duero (Valladolid), con los brazos mutilados y separados del cuerpo[3]. Puesta en valor la calidad de la talla, después de ser convenientemente recompuesta y restaurada, fue recogida en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, donde figura entre sus obras más atractivas por presentar numerosas singularidades y una iconografía peculiar.

El proceso de restauración permitió relacionarla con la obra elaborada por Gregorio Fernández para la iglesia tudelana, pudiéndose comprobar la maestría del escultor en el ahuecado de las esculturas de madera para conseguir estabilidad y ligereza, pues en este caso mientras que las piernas están talladas de forma maciza en algunas partes del torso el grosor apenas llega a los 2 mm.

La disposición de la figura, con aspecto de delicado adolescente, remite inevitablemente al célebre Mercurio realizado en bronce en 1580 por Giambologna (Museo del Bargello, Florencia). Su ademán de levantar el brazo derecho a modo de saludo, la colocación de los dedos de la mano izquierda en actitud de sujetar algún objeto y la pierna derecha flexionada en el aire haciendo que su único apoyo sea el pie izquierdo, como si descendiese de un vuelo, han hecho presuponer que se trate del arcángel San Gabriel y que originariamente formase parte de un grupo de la Anunciación.

No obstante, se han hecho todo tipo de especulaciones explicando su posible procedencia. Una de ellas apunta que podría haber servido de modelo en el taller de Gregorio Fernández para realizar el relieve de la Anunciación que forma parte del retablo de la misma iglesia de la Asunción de Tudela de Duero en que fue hallado, en el que la figura de San Gabriel presenta rasgos similares. La autoría de dicho relieve y la participación de Gregorio Fernández en aquel retablo que habían realizado el vallisoletano Francisco de la Maza y el palentino Manuel Álvarez está documentada[4], conociéndose de igual manera que para el mismo

3 SAÍZ GONZÁLEZ, Ángel. *El arcángel San Gabriel de Gregorio Fernández*. Liceus, Universidad de Salamanca, 2007, p. 1.

4 BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. *Gregorio Fernández en Tudela de Duero.* Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), 1975, p. 672.

la gesticulación de las manos, siendo indicios de su colocación en alto la longitud de sus extremidades y del cuello.

El ángel ofrece dos singularidades en la obra de Gregorio Fernández. En primer lugar el trabajo de la cabeza, con un rostro de facciones juveniles e idealizadas, de carácter andrógino y con ojos de cristal, que ofrece la peculiaridad de ser la única obra de Gregorio Fernández que esboza una tímida sonrisa y una de las primeras con aplicación de postizos en los ojos. Característico del escultor es el tallado de los cabellos, similares al San Gabriel del retablo de la iglesia de San Miguel, con amplios rizos esponjosos y un mechón sobre la frente. El resultado final es una imagen de movimientos aerodinámicos y artificiosos acordes con los postulados tardomanieristas, todavía muy alejada del afán de fuerte realismo que caracterizaría las posteriores etapas del escultor y que contribuirían a definir la estética barroca española.

fue solicitado en 1611 al ensamblador Francisco Fernando un tabernáculo que debía estar ornamentado con pequeñas figuras que también fueron encomendadas a Gregorio Fernández, asentado en Valladolid desde poco tiempo atrás, una de las cuales pudo ser este ángel, de 1,10 m de altura, que pudo coronar dicho tabernáculo. No hay que olvidar que Gregorio Fernández tuvo como importante cliente, recién establecido en Valladolid, al Duque de Lerma, que desde 1609 ostentaba el señorío de Tudela de Duero y que bien pudo ser el mediador en la realización de los encargos.

A estas teorías se suman otras que plantean que pudo ser una figura utilizada en las ceremonias de la fiesta del Ángel en el Domingo de Resurrección, tal como se celebran en las localidades de Peñafiel y Aranda de Duero, o concebido para estar colgado en la embocadura de la capilla mayor sujetando una lámpara o incensario, una modalidad puesta en boga durante el Barroco.

Fuese el que fuese su destino, se trata de una exquisita obra de resabios manieristas, típicos en la primera etapa del escultor, por su postura inestable, por seguir su graciosa anatomía un movimiento helicoidal próximo a una postura de danza y por presentar un canon sumamente estilizado, así como por el elegante movimiento que es animado por

Otra singularidad es la desnudez de la figura, con la explicita inclusión de los genitales, siendo la primera escultura de Gregorio Fernández que muestra un desnudo integral, una experiencia que, tomada como ejercicio anatómico para mostrar la belleza y dignidad del cuerpo humano en su más sincera expresión, el escultor repetiría a lo largo de su trayectoria en el Ecce Homo (1620-1621) conservado en el mismo museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid,

en el Cristo del paso del Descendimiento (1623-1624) de la iglesia de la Vera Cruz de Valladolid, en el Cristo yacente (1626-1627) del retablo de la buena Muerte de la iglesia de San Miguel de Valladolid y en el San Antonio de Padua de la misma iglesia, concebido como imagen de vestir, así como en el Cristo crucificado (1630) del convento de las Carmelitas Descalzas de Palencia, además de toda la serie de yacentes apenas cubiertos con un cabo del paño de pureza.

Su desnudez estuvo amortiguada por una túnica que llegaba hasta algo más abajo de las rodillas y realizada por la técnica de paños encolados, según los rastros detectados en su policromía, e igualmente contó con una alas postizas que dejaron en su espalda las marcas de las bisagras. Hoy la podemos contemplar con la misma pureza y gracia que concibió el talento de Gregorio Fernández.

6-7 ARCÁNGEL SAN MIGUEL Y SANTO ÁNGEL DE LA GUARDA

Juan Imberto, 1613.
Iglesia del convento de Santa Isabel, Valladolid.

Durante el primer tercio del siglo XVII la escultura vallisoletana se polarizó en torno a la obra creativa del taller de Gregorio Fernández, algo que no ocurrió de forma tan determinante en la actividad de los ensambladores, artífices de la arquitectura de los retablos, cuya actividad estuvo más diversificada, destacando entre ellos los talleres de Juan de Muniátegui, el de Cristóbal y sus hijos Juan y Francisco Velázquez y el de Melchor de Beya, padre e hijo, todos ellos relacionados personalmente con el escultor gallego, tanto por motivos profesionales como por empatía.

El alto nivel alcanzado por Francisco de Rincón, Pedro de la Cuadra, Juan de Ávila y, sobre todo, por Gregorio Fernández y sus seguidores, algunos de los cuales asumían los trabajos que el apreciado maestro no podía atender por exceso de trabajo, hizo que los retablos vallisoletanos se decantaran en su composición, salvo en contadas excepciones, esencialmente por trabajos escultóricos en detrimento de la pintura, cuyos máximos representantes ejercían instalados en otra ciudades.

Un buen ejemplo de ello es el retablo mayor de la iglesia del convento vallisoletano de Santa Isabel, sin duda una obra codiciada por cualquier artista que fue concertada el 21 de junio de 1613 entre la abadesa y el ensamblador Francisco Velázquez, según un contrato que especificaba medidas, materiales y la iconografía a incluir. Velázquez delegaba el 5 de noviembre de 1613 toda la labor de escultura en Juan Imberto y adjudicaba parte de la obra del retablo

Arcángel San Miguel y Santo Ángel de la Guarda.
Juan Imberto, 1613. Iglesia del convento de Santa Isabel, Valladolid

Retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Isabel, Juan Imberto, 1613. Valladolid

al ensamblador Melchor de Beya, según documentación aportada en 1941 por Pilar López Barrientos[5].

El espacio receptor era un antiguo beaterio de monjas franciscanas, fundado en 1472, que después pasó a acoger una comunidad de clarisas franciscanas según licencia papal otorgada por Inocencio VIII en 1484. A principios del siglo XVI tuvo como benefactora a doña Isabel de Solórzano, viuda de contador de los Reyes Católicos don Diego de la Muela, que llegó a ocupar el cargo de abadesa. La austera iglesia del convento, obra del arquitecto palentino Bartolomé de Solórzano, también contaría con otros patronos, como el doctor Francisco de Espinosa y su esposa doña Juana de Herrera, que en 1550 adquirieron los derechos de la capilla de San Francisco para ser usada como enterramiento familiar, dotando a la capilla de obras de Juan de Juni.

Una vez realizado el retablo, incluyendo los relieves historiados y figuras de bulto de Juan Imberto, el 26 de agosto de 1621 la comunidad de Isabeles encargaba al pintor Marcelo Martínez la tarea de *«dorar, estofar y encarnar»* las esculturas y mazonería del mismo, al tiempo que establecía que la imagen de la santa titular, realizada en altorrelieve por Juan Imberto, se cambiaría por otra de bulto redondo solicitada ese mismo año a Gregorio Fernández[6]. El relieve de Santa Isabel de Juan Imberto sería reconvertido en una imagen de Santa Teresa y vendido a los Carmelitas Descalzos, que actualmente le conservan en los muros de la cercana iglesia de San Benito el Real.

Se trata de un elegante retablo clasicista formado por banco, dos cuerpos y ático, con una organización vertical en cinco calles, las interiores con cuatro relieves dedicados a la Virgen que representan la Anunciación, la Visitación, la Aparición de Cristo resucitado a María y la Asunción, y las exteriores con un santoral de bulto integrado por San Juan Bautista, San Juan Evangelista, y los franciscanos San Antonio y San Bernardino, con relieves de Virtudes sobre ellos, que se acompañan de San Luis y San Buenaventura junto al Calvario del ático. Se complementa con bellos relieves en el banco que representan a la Magdalena, San Jerónimo, la Adoración de los Pastores y la Epifanía, complementándose con relieves en los netos que muestran a San Pedro, San Pablo, San Agustín, San Ambrosio, San Buenaventura y los santos franciscanos San Diego de Alcalá, Santa Clara y Santa Rosa de Viterbo, así como un Ecce Homo colocado sobre el tabernáculo.

A los lados del presbiterio aparecen dos figuras de ángeles colocados sobre peanas que cuando se firmó el contrato estaba previsto fueran colocadas en las hornacinas del segundo cuerpo del retablo, las situadas a los lados de

5 LÓPEZ BARRIENTOS, Mª del Pilar. *El retablo mayor del convento de Santa Isabel de Valladolid*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), Tomo 8, 1941, p. 243.

6 ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Gregorio Fernández, Imberto y Wierix y el retablo mayor de las "isabeles" de Valladolid*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), Tomo 65, 1999, p. 266.

Detalle de la Anunciación, Juan Imberto, 1613. Convento de Santa Isabel, Valladolid

la figura de Santa Isabel. Sin embargo, antes de la aplicación de la policromía el proyecto se modificó y sus lugares fueron ocupados por los santos franciscanos que aparecen en la actualidad, siendo en principio relegados al ático y después colocados fuera del retablo, en ambos lados del presbiterio[7]. Representan al arcángel San Miguel y al Santo Ángel de la Guarda y también son obra de Juan Imberto.

El escultor Juan Imberto

El escultor y ensamblador Juan Imberto era hijo del también ensamblador Mateo Imberto y nació en Segovia en torno a 1580. Culminó su formación en Valladolid, donde en los primeros años del siglo XVII abrió su propio taller en la calle Francos (actual Juan Mambrilla), trabajando en la ciudad en varias ocasiones juntos a los ensambladores Melchor de Beya y la familia Velázquez, asiduos colaboradores de Gregorio Fernández, como ocurrió en las obras de Santa Isabel.

Al menos desde 1618 tuvo taller instalado en Segovia, su ciudad natal, donde vivió casado primero con Úrsula Sustayta y en segundas nupcias con Juana Gutiérrez[8]. Allí desarrolló un prolífico trabajo que le permitió disfrutar de una vida acomodada hasta que murió el 10 de julio de 1626 y fue enterrado en la iglesia segoviana de San Miguel[9].

En su estilo perviven resonancias manieristas y rostros un tanto inexpresivos, a pesar de lo cual consigue impregnar de sello propio a sus esculturas, desarrollando una iconografía basada en estampas y grabados llegados de Europa, entre ellos de Hieronymus Wierix, maestro grabador con taller en Amberes, y sobre todo imitando los modos de Pedro de la Cuadra y los modelos de Gregorio Fernández, como se patentiza en el retablo y los ángeles del convento de Santa Isabel.

El arcángel San Miguel

Aparece colocado sobre una peana fijada en la pared del lado del Evangelio del presbiterio de la iglesia, a pocos metros del retablo para el que originariamente fue concebido. Tiene un tamaño que ronda el natural, está tallado en bulto redondo y representa a San Miguel victorioso sobre la figura de Lucifer vencido a sus pies. El grupo repite en todos sus detalles el prototipo creado por Gregorio Fernández en 1606 para la iglesia de San Miguel, aunque Juan Imberto introduce ligeras variantes que denotan su habilidad para recrear tipos. La disposición es idéntica, con el brazo derecho levantado sujetando una lanza y el izquierdo bajado en actitud, a juzgar por la posición de los dedos, de sujetar un escudo desaparecido. Igualmente flexiona su pierna izquierda y la coloca sobre el cuerpo del vencido, pero la derecha, en lugar de estar colocada por detrás de éste, como en el modelo fernandino, se sitúa al frente proporcionando un efecto más rotundo.

7 7 Ibídem, p. 273.

8 MORENO ALCALDE, Mercedes. *Noticias sobre el escultor Juan Imberto.* Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), Tomo 47, 1981, p. 457.

9 URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), Tomo 50, 1984, p. 357.

A la derecha: Arcángel San Miguel; abajo, Santo Ángel de la Guarda, Juan Imberto, 1613. Convento de Santa Isabel, Valladolid

Otras alteraciones contribuyen a marcar la diferencia, como la colocación de Lucifer en sentido contrario, con la cabeza a la derecha, lo que también obliga a girar hacia ese lado la cabeza del arcángel, así como las alas desplegadas en lugar de la posición en reposo del modelo imitado. San Miguel viste el tipo de indumentaria generalizada en el siglo XVII para representarle como líder de las legiones celestiales, apareciendo en este caso como un estricto legionario romano que incluso calza borceguíes. Adolece, sin embargo, de la inexpresividad del rostro que caracteriza la obra de Juan Imberto, siendo otro rasgo la alta frente y el largo cuello habitual en sus figuras.

El ángel y el demonio se rematan con una exquisita policromía aplicada por Marcelo Martínez, hermano del pintor Francisco Martínez, que policromó numerosas obras de Gregorio Fernández. Prevalece en la indumentaria un rico colorido en cuyos esgrafiados deja aflorar el brillo del oro, mientras que las carnaciones están realizadas en mate y tratadas como una pintura de caballete, con tonos sonrosados aplicados de forma selectiva y contrastando la piel lechosa del arcángel con la piel curtida del demonio.

El Santo Ángel de la Guarda

Colocado frente a San Miguel, en el lado de la Epístola, aparece el grupo del Santo Ángel de la Guarda ajustado a la iconografía tradicional, con el ángel en posición de caminar por la senda de la vida, con el dedo señalando hacia el Cielo como destino y amparando bajo su brazo izquierdo la figura de un niño que simboliza el alma humana. Su presencia corrobora la extensión de su devoción en el siglo XVII, equiparando su presencia a la de los arcángeles más populares.

La imagen toma como modelo otra del arcángel San Gabriel realizada por Gregorio Fernández para el retablo de San Miguel, al que se ajusta con enorme fidelidad en su disposición corporal, en la colocación de los brazos, en el

Ángeles. Taller de Gregorio Fernández, hacia 1612-1615. Museo Nacional de Escultura, Valladolid

diseño de la cabeza y en el tipo de indumentaria, que incluso repite idéntico colorido, aunque se modifica la posición de las alas y en conjunto carece de los sutiles detalles de la obra del gran maestro.

El Ángel Custodio viste un doble juego de túnicas con las consiguientes aberturas laterales, una interior larga y de tono blanquecino, que deja visible la pierna izquierda al lanzar el paso, y otra más corta de mangas anchas y cuello vuelto con el interior forrado en tono verdoso y el exterior decorado a punta de pincel con grandes motivos florales de color rojo que simulan brocados. Grandes broches ejecutados con detalle adornan los extremos de las aberturas y el cuello, así como un cinturón ondulado ceñido a la cintura. La figura del niño, aunque expresiva, ofrece valores plásticos más limitados. Aparece pegado al ángel, con la cabeza elevada, brazos levantados a la altura del pecho en gesto de sumisión y el cuerpo revestido por una túnica ceñida en la cintura por un cíngulo, siendo protegido por una mano del Custodio colocada en su espalda.

En la imagen destaca el color sumamente llamativo aplicado por Marcelo Martínez en base a una gama de suaves tonos en marfil y verde que contrasta con los motivos decorativos en rojo intenso.

8 ÁNGELES

Taller de Gregorio Fernández, hacia 1612-1615.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

La historiografía del arte ha tenido relegado al olvido secularmente el estudio y valoración de aquellas obras que hoy englobamos bajo la denominación genérica de «imaginería ligera», pues salvo algunas imágenes de vestir o de candelero, mayoritariamente dolorosas o nazarenos, trabajadas en múltiples modalidades por afamados escultores, especialmente en Andalucía, que sí recibieron la atención de críticos y estudiosos, el resto de los recursos técnicos aplicados a este tipo de imaginería, que podríamos reducir a la escultura realizada con cartón o papelón, pasta de caña de maíz o telas encoladas, esto es, con materiales definidos como pobres, han sido considerados como trabajos de categoría inferior de los que apenas nadie se ha ocupado o cuando lo han hecho ha sido con términos desdeñosos.

Ello ha tenido dos consecuencias entrelazadas. La primera, que no existan estudios en profundidad sobre la elaboración y uso de este tipo de imágenes, siempre citadas de modo tangencial, siendo los más interesantes los realizados hace escasos años con motivo de la restauración y recuperación de algunas obras de este tipo[10], aunque siguen existiendo significativas lagunas documentales. La segunda, que al no ser valoradas por los críticos e investigadores, la

10 AMADOR MARRERO, Pablo Francisco. *Traza española, ropaje indiano: El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. Ayuntamiento de Telde (Gran Canaria), 2002.

gran mayoría de las obras conservadas hayan sido arrinconadas e incluso despreciadas, sufriendo las consecuencias de su endeble naturaleza en la oscuridad de trasteros parroquiales o almacenes de piezas en desuso, reduciéndose la afortunada preservación y mantenimiento de contados ejemplares al interior de algunas clausuras, a veces convertidos en objetos pintorescos.

Ha sido en tiempos recientes cuando se ha intentado revalorizar este tipo de producción artística que conoció un movimiento expansivo en el siglo XVI, sobre todo por razones funcionales de su escaso peso, y alcanzó sus máximos valores expresivos durante el siglo XVII, generalmente en obras relacionadas con las celebraciones barrocas, donde incluso el arte efímero adquirió suma importancia.

A mitad de camino entre lo efímero y lo perdurable podemos considerar las obras realizadas en imaginería ligera, puesto que si en ellas se usaban materiales que permitían trabajar con mayor rapidez sobre la base de un escueto maniquí, casi en la línea de una producción seriada, en su acabado final el papelón, la pasta de maíz y las telas encoladas permitían la aplicación de un aparejo y su posterior policromado, con un resultado estético equiparable a la escultura de madera.

Los dos ángeles conservados en el Museo Nacional de Escultura son vivos ejemplos de todo lo expuesto. Las dos figuras, después de permanecer abandonados durante muchos años en los almacenes de la institución, en la que habían ingresado en una situación de desesperante deterioro, recientemente han sido objeto de una restauración integral, que incluyó tareas de consolidación, limpieza y reintegraciones, pasando a estar expuestos en la colección permanente de la Sala de Pasos, desde que el Museo fuera reabierto en 2009 tras una profunda remodelación de las instalaciones, como modelos ilustrativos de lo que fue un tipo de escultura procesional o componente de la retablística vallisoletana.

Se desconoce el origen de esta pareja de ángeles, su localización original y su uso concreto, habiéndose apuntado que tal vez formaran parte de algún paso procesional; que procedieran del ático de algún retablo, según una costumbre muy extendida entre los retablos castellanos del primer tercio del siglo XVII; que fueran concebidos para ser colocados en la embocadura de alguna capilla sujetando lámparas; que flanquearan algún sagrario en fiestas tan señaladas como el Corpus o acompañaran la función del Desenclavo y posterior ceremonia del Santo Entierro en desaparecidos rituales litúrgicos de Semana Santa.

Tampoco disponemos de datos acerca de su autoría, teniendo que recurrir a la teoría apuntada por Jesús Urrea, en base a su análisis estilístico, para aceptar que seguramente fueron elaborados en el taller de Gregorio Fernández[11], si no por el propio maestro, entre los años 1612 y 1615, compartiendo cronología con otra pareja de ángeles, de similares características pero de formato ligeramente inferior, que se guardan en la iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid) y que afortunadamente también han sido restaurados.

11 URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico.* Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), Tomo 46, 1980, p. 380.

El principal interés de estos ángeles es el ofrecer un tipo de técnica de la que se conservan escasos ejemplos, con las cabezas y las extremidades talladas en madera y ensambladas sobre un maniquí después recubierto con telas naturales encoladas que les proporcionan un fuerte naturalismo. Ello permite que, pese a su altura, cerca de los 2 metros, su peso quede sensiblemente mermado respecto a una talla realizada enteramente en madera.

Las expresivas y teatrales figuras, llenas de resabios manieristas, presentan originales diseños en sus cabezas insertadas en posición girada respecto al torso, con cuellos cilíndricos muy largos, lo que induce a pensar en su colocación a gran altura, rostros ovalados con cejas, pestañas y ojos pintados, y largos cabellos con mechones despegados y ondulantes junto a las orejas.

Visten una indumentaria que se convertiría en prototipo de las representaciones angélicas vallisoletanas, con una coraza ajustada de cuero que les proporciona un aire militar y que permite relacionarlos con las legiones celestiales, superpuesta a amplias y largas túnicas que no llegan a los tobillos y que tienen mangas anchas y aberturas laterales para facilitar el movimiento de las piernas. Se completan con un vistoso manto sujeto sobre el hombro izquierdo. La posición de los dedos delata que portaran determinados objetos que, de haberse conservado, ayudarían a definir su identificación y función.

Parte de su expresividad y elegancia se debe al vistoso colorido de su policromía, donde el intenso rojo liso del manto, ribeteado en dorado, se contrapone a los elaborados motivos florales de la túnica, aplicados a punta de pincel con llamativos colores sobre un fondo blanco. Este preciosismo polícromo, como pervivencia de un componente manierista de tipo cortesano, está acorde con otras obras de Gregorio Fernández realizadas en su primera etapa, pocos años después de su llegada a Valladolid. Un tipo de policromía que alcanza su punto álgido en el relieve de la Adoración de los Pastores que hiciera en 1614 para una capilla del coro bajo del Monasterio de las Huelgas Reales, en cuyo centro también aparece un bello ángel en actitud de oración.

En definitiva, estos dos ángeles ponen de manifiesto que los grandes maestros de la escultura barroca española no sólo recurrieron a la aplicación de postizos en su afán por dotar de mayor realismo a las imágenes, sino también a la imaginería ligera. Si de Gregorio Fernández conocemos los casos del magnífico Ecce Homo del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid o del San Luis Gonzaga de la iglesia parroquial Olivares de Duero, otro tanto podemos decir de su aplicación en las imágenes del San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, célebres obras de Juan Martínez Montañés de 1610, así como los refinados efectos conseguidos en sus dolorosas por Pedro de Mena.

9 ÁNGELES

Anónimo, taller de Gregorio Fernández,
hacia 1615-1620.
Capilla de San Fernando de la Catedral, Valladolid.

Todo lo expuesto al hablar de los ángeles de la Sala de Pasos del Museo Nacional de Escultura es válido para esta otra pareja que se conserva un tanto abandonada en la penumbra de la Capilla de San Fernando de la catedral de Valladolid, cuya similitud es más que evidente. Sin embargo, lo que en aquellos era fundamentalmente una muestra de los efectos naturalistas alcanzados con la aplicación de telas encoladas con acabado policromado, en estos ángeles catedralicios los cuerpos se cubren con indumentarias confeccionadas con paños reales, lo que les convierte en imágenes de candelero, un recurso plástico no demasiado

Ángeles. Anónimo, taller de Gregorio Fernández, hacia 1615-1620.
Capilla de San Fernando de la Catedral, Valladolid.

frecuente en Valladolid si exceptuamos las imágenes pasionales de dolorosas y nazarenos.

Nada sabemos del destino que tuvieron en origen, de la funcionalidad para la que fueron elaborados y mucho menos quien fue su autor. Aunque hoy ocupan dos hornacinas situadas a los lados del retablo que preside la capilla, bastante distanciadas entre sí, es evidente que forman una pareja que comparte gestos complementarios y que está concebida para custodiar algún ritual litúrgico.

Los dos ángeles tienen la cabeza y las extremidades talladas en madera, después ajustadas a un liviano maniquí interior que mediante listones adopta una escueta forma anatómica. El trabajo de sus manos y sobre todo el de las cabezas remite a los modelos del Museo Nacional de Escultura, repitiendo con fidelidad el ademán elegante propio del tardomanierismo, así como el mismo tipo de rostros con ojos pintados y los cabellos despegados y ondulantes sobre las orejas, en este caso con tonos más oscuros por la suciedad acumulada, de modo que si aquellos pudieron ser elaborados en el taller de Gregorio Fernández, estos lo podrían haber sido por alguno de sus seguidores más cercanos, que transformó lo que en aquellos era puro dinamismo en una actitud serena y mayestática.

En un primer análisis visual estos dos ángeles pueden resultar un tanto intrigantes, pues con sus ademanes, que pueden interpretarse incluso altivos, intentan transmitirnos un mensaje, pero... ¿cuál? Colocados el uno junto al otro se percibe que guardan una pretendida simetría, que en sus brazos levantados la posición de las manos delata que portaban un determinado objeto y que con las otras manifiestan un gesto de prevención, como si de guardianes se tratara. El desvelar estas interrogantes aclararía su función, pero de momento no queda sino la especulación y dar rienda suelta a la imaginación.

Ya se ha dicho que la colocación de ángeles y arcángeles en el ático de los retablos fue una práctica habitual en toda Castilla en el primer tercio del siglo XVII, con casos donde las imágenes aparecen con los atributos que ayudan a identificarlos, aunque en ocasiones aparecen portando elementos simbólicos, instrumentos e incluso estandartes. Un estandarte sujeto con las manos levantadas y apoyado al hombro es factible en estas figuras, así como su escala, acorde con los grandes tamaños de las figuras de los áticos, pero no parece lógico relegar una imagen de vestir a lo alto de un retablo, donde sería imposible su mantenimiento, por lo que esta idea quedaría descartada. Más comprensible es que pudieran presidir la embocadura de una capilla, aunque los ángeles que así aparecen suelen soportar lámparas, función que difícilmente nos sugiere la colocación de sus brazos.

Posiblemente la pista la proporcione el color y el tipo de indumentaria, que parece bastante posterior a las figuras de los ángeles, es decir, que habrían sido confeccionadas de

«…la colocación de ángeles y arcángeles en el ático de los retablos fue una práctica habitual en toda Castilla en el primer tercio del siglo XVII, con casos donde las imágenes aparecen con los atributos que ayudan a identificarlos…»

nuevo para sustituir a las originales deterioradas, se supone que ajustándose al modelo preexistente, pues curiosamente en la confección, toda ella en color blanco, se sigue insinuando la superposición de túnicas habitual en las figuras de ángeles, una larga y con mangas anchas que casi llega a los tobillos, en este caso ornamentadas con guirnaldas bordadas en oro sobre lo que parece raso, y otra corta de brocados por encima a la que se incorporan pecheras profusamente bordadas con abultados hilos de oro.

El color blanco de los atavíos induce a pensar en su uso en celebraciones festivas, que en Valladolid se podrían centrar bien en la celebración del Corpus, una de las fiestas religiosas más importantes de aquella sociedad barroca sacralizada, donde junto al carro triunfante se levantaban solemnes monumentos y desfilaban otros santos en andas, o bien en las celebraciones de Pascua, formando parte de las ceremonias del domingo de Resurrección para aludir con su presencia al pasaje evangélico donde San Lucas cita a dos ángeles de vestiduras resplandecientes que aparecieron junto al Sepulcro, los mismos que informaron a las santas mujeres que estaba vacío. En su posible rol de heraldos de la Resurrección, ¿podrían portar trompetas?

Como el estudio de estas figuras es una tarea a completar, nos limitamos a incorporarlos a esta pequeña selección como representantes de una poco frecuente modalidad de imaginería ligera, con ángeles como figuras de candelero que encuentran su precedente inmediato en el San Gabriel de Gregorio Fernández que conserva el Museo diocesano y Catedralicio de Valladolid.

10 ÁNGEL DE LA ORACIÓN DEL HUERTO

Andrés Solanes, 1628-1630.
Iglesia penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid.

El incumplimiento de los pagos convenidos por parte de la Cofradía de la Vera Cruz con Gregorio Fernández, que en 1623 había entregado en el plazo establecido a la cofradía la imponente maquinaria teatral del paso del Descendimiento, provocó una reclamación del artista por vía judicial, aunque dichos pagos aún no habían sido completamente satisfechos a la muerte del escultor en 1636. Ese

Ángel de la Oración del Huerto. Andrés Solanes, 1628-1630.
Iglesia penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid.

fue el motivo por el que en 1628, cuando la misma Cofradía de la Vera Cruz decide sustituir el paso de la Oración del Huerto elaborado en endeble papelón, por otro enteramente tallado en madera y con una compleja escenografía acorde con los conjuntos del Azotamiento, la Coronación de espinas y el Descendimiento, los tres debidos a la gubia de Gregorio Fernández, tuviera que recurrir a su discípulo Andrés Solanes, que por entonces ya tenía en activo su propio taller formando parte de los escultores que, asociados al taller de Gregorio Fernández, asumían los encargos que el gallego no podía atender por exceso de trabajo, siendo Andrés Solanes uno de los que con mayor fidelidad repetían miméticamente los modelos y prototipos creados por aquél, ajustándose como ningún otro a la estética del maestro.

Buena muestra de ello es el paso de la Oración del Huerto que elaborara entre 1628 y 1630, en cuya composición se incluye la figura de un ángel que sigue estrechamente los prototipos angélicos fernandinos, tanto de imaginería ligera como de talla íntegra en madera, aunque adolece del canon poco esbelto que caracteriza la obra de Solanes y en su composición la elegancia manierista del maestro, incluyendo el uso del *contrapposto*, da paso a un despliegue de movimientos abiertos propios de la estética barroca, claramente definidos por la colocación de los dos brazos levantados, las piernas separadas y los pliegues agitados de la indumentaria.

No obstante, a pesar de haber sido una figura denostada por la crítica —es cierto que no alcanza los valores de la impresionante figura del Cristo al que acompaña—, el ángel cumple perfectamente su cometido expresivo en el episodio evangélico en que se inicia la Pasión. Como mensajero divino, se presenta ante la dubitativa figura de Cristo en el silencio nocturno de Getsemaní. Encaramado sobre un peñasco está colocado frente a Cristo y clava sus ojos en él, al tiempo que le ofrece el simbólico cáliz de la amargura y una cruz que prefigura el sacrificio que se le exige. Su potente anatomía está revestida por las habituales túnicas superpuestas, una interior que llega hasta los tobillos, anchas mangas de puños recogidos y cuello vuelto, y otra corta que no llega a las rodillas y con adornos en el arranque de las mangas. Ambas con aberturas laterales para facilitar los movimientos, ribeteadas con cintas y ajustadas a la cintura por un cíngulo. Como en los modelos fernandinos, Andrés Solanes concentra la emotividad y el dramatismo

del mensaje en la cabeza, con la boca entreabierta, ojos de cristal y abultados cabellos que forman bucles sobre la frente y las orejas. Tanto los cabellos como la indumentaria simulan estar movidos por una inexplicable brisa que sugiere su procedencia etérea.

En la estética del ángel de la Oración del Huerto todavía prevalece el afán de preciosismo de los modelos manieristas, especialmente en el brillante trabajo de policromía aplicado sobre la figura por el pintor Francisco García, con una carnación a pulimento y vistosos motivos florales a punta de pincel sobre los contrastados fondos en marfil y rojo de las túnicas —otra constante en los ángeles vallisoletanos—, estableciendo un fuerte contraste entre el pintoresco colorido del ángel y los colores planos en la figura de Cristo. En este sentido, conviene recordar que si en 1787 el Diario Pinciano criticaba cierta desfiguración de la escultura con motivo de su repintado, recientemente ha sido objeto de una restauración que le ha devuelto su policromía original.

Pero si estos son los valores dramáticos y estéticos en su rol escenográfico, el ángel sobre todo nos informa de una tipología de ángel que tuvo un enorme éxito en los talleres vallisoletanos, con una estética muy definida y aplicada tanto a las representaciones aisladas del Ángel de la guarda como a los arcángeles y pequeños ángeles que poblaron altares y retablos a lo largo de los siglos XVII y XVIII, aunque algunos muestren, como es natural, ligeras variantes evolutivas acordes con los gustos de cada momento.

11 ARCÁNGEL SAN MIGUEL

Anónimo, hacia 1675.
Iglesia de Santiago, Valladolid.

En un rincón de la capilla de San Jerónimo de la iglesia de Santiago, a la derecha del retablo, aparece colocada sobre una peana una imagen de madera policromada del arcángel San Miguel que acompaña a otra del Santo Ángel de la Guarda, colocada en el rincón opuesto y que es obra de Juan de Ávila. Es de tamaño natural y tanto su factura como iconografía es bastante convencional. Sabemos que fue elaborado en el último tercio del siglo XVII, pero desconocemos quien fue su autor, que habría que rastrear entre los talleres activos en Valladolid por aquellos años. Sin embargo, sí que conocemos la función para la que fue concebido, teniendo un especial protagonismo en la ciudad durante muchos años por diferentes motivos, lo que le convirtió en un icono popular de características similares, por poner un ejemplo, a las de la actual alegoría de la Fama en la fuente del Campo Grande dedicada al alcalde Miguel Íscar.

La imagen se ajusta con fidelidad a los modelos vallisoletanos para esta iconografía angélica, vestido con un atuendo de tipo militar «a la romana», con loriga ajustada al pecho y superpuesta a una túnica de gran vuelo que llega algo más bajo de las rodillas, en este caso descalzo, con un manto que apoyado sobre el hombro izquierdo se desliza por la espalda y tocado con un llamativo gorro adornado con penachos. Ofrece un ademán combativo, con el brazo derecho levantado y cruzado al frente, a la altura del pecho, empuñando una espada, mientras que el izquierdo, relajado hacia abajo, sujeta un escudo que ha desaparecido. A diferencia de otros modelos vallisoletanos, no aparece la figura del maligno vencido a sus pies, sin duda debido a su cometido en el lugar al que estaba destinado.

Esta escultura barroca del jefe de los ejércitos celestiales, hoy relegada al más estricto anonimato en tan oscuro rincón, fue en su día la imagen más conocida del patrón de Valladolid, teniendo en cuenta que San Miguel ostentó ese título hasta el 13 de noviembre de 1746, fecha en que el Ayuntamiento acordó su sustitución por San Pedro Regalado, después de que el santo vallisoletano fuera canonizado por el papa Benedicto XIV el 29 de junio de aquel mismo año.

Sin embargo, lejos de tener especial interés por sus valores artísticos, la importancia de esta imagen radica en haber formado parte de una emblemática construcción del Valladolid desaparecido, pues durante más de ciento cincuenta años presidió, en el interior de una hornacina, el remate

Arcángel San Miguel. Anónimo, hacia 1675.
Iglesia de Santiago, Valladolid.

del monumental Arco de Santiago, erigido sobre la antigua Puerta del Campo, entrada a la ciudad histórica desde el sur que estaba precedida por un puente sobre el ramal sureño del Esgueva y situada en la actual confluencia de la calle de Santiago con la Plaza de Zorrilla. En este sentido, la imagen de San Miguel, patrón de Valladolid y protector contra toda clase de epidemias, presidió desde su alta posición buena parte de la actividad de la ciudad, del mismo modo que lo hace en Roma la monumental figura broncínea del arcángel en la cúspide del Castel Sant'Angelo.

Cuando la Puerta del Campo se convirtió en la entrada de los monarcas que llegaban desde Madrid, dando acceso al remozado centro urbano después del incendio de 1561 y como inicio del trayecto que conducía al centro palaciego levantado durante el quinquenio en que estuvo asentada la Corte, por sus valores representativos el Consistorio decidió reconvertirla en una puerta monumental. La obra fue realizada en 1626 por el arquitecto Francisco de Praves, que sintetizó el clasicismo de Andrea Palladio, del que el año anterior había publicado una traducción de los *Cuatro Libros de Arquitectura*, con la tradición herreriana, levantando un elegante arco triunfal con depurados motivos ornamentales y rematado por un templete en el que se abría una hornacina rectangular, coronada por el escudo real en relieve, en cuyo interior fue colocada la imagen de San Miguel en la fachada orientada al sur y una de la Virgen en la orientada al norte.

Desconocemos en qué momento fue encargada la imagen y colocada en el Arco de Santiago, aunque bien pudo ocurrir cuando este fue engalanado, como todo el centro de Valladolid, para recibir al rey Carlos II y su esposa Luisa de Orleans con motivo de la inauguración del templo de San Albano en octubre de 1679, momento en que se tiene constancia de que en el arco fueron colocados unos retratos de los monarcas, que finalmente no hicieron acto de presencia. Sea como sea, allí permaneció San Miguel hasta el 5 de noviembre de 1863, cuando, por decisión del Ayuntamiento un año antes, el monumental arco fue demolido para facilitar el incipiente tráfico y la imagen entregada a la iglesia de Santiago. Su exposición a la intemperie durante tanto tiempo motivó el que se hicieran repintes posteriores que en cierta manera impiden contemplar el aspecto original del que fuera un importante icono urbano en la ciudad barroca, que es el verdadero interés de esta escultura arcangélica.

12-13 VERSIONES DEL SANTO ÁNGEL DE LA GUARDA

Juan de Ávila, hacia 1680.
Iglesias de Santiago y San Martín, Valladolid.

Estas dos versiones del Santo Ángel Custodio fueron realizadas por Juan de Ávila en Valladolid en torno al año 1680 y no muy distantes en el tiempo, aunque el modelo de San Martín, a pesar de compartir los mismos planteamientos estéticos, aparece algo más evolucionado que el de Santiago.

Junto a Alonso de Rozas y su hijo José, Juan de Ávila, cuyo taller tuvo continuidad con su hijo Pedro, dirigió uno de los talleres más destacados de la escuela vallisoletana de finales de siglo, realizando creaciones de calidad muy aceptable e incorporando a su obra el agitado movimiento que reclamaban los nuevos tiempos, aunque sin lograr desprenderse de la influencia de los modelos fernandinos a los que nunca pudieron igualar en inspiración y creatividad, contribuyendo con sus obras a que el repertorio de escultura sacra de Gregorio Fernández estuviera vigente hasta las postrimerías del siglo XVII, en gran parte motivado por la continua y expresa petición de los comitentes de que las obras encargadas fueran lo más fiel posible a las creaciones del gran maestro.

Esto se aprecia en los modelos angélicos de los que se conocen distintas versiones. El Santo Ángel de la Guarda que actualmente aparece colocado sobre una peana en la capilla de San Jerónimo de la iglesia de Santiago ofrece todos los convencionalismos consolidados en la estética fernandina, aunque desprovisto del pálpito de los modelos del gran maestro gallego. El ángel aparece con su mano izquierda dirigiendo la cabeza del niño y con la derecha señalando a lo alto, ataviado con las habituales túnicas superpuestas de anchas mangas y ceñidas a la cintura, en este caso con aberturas acompañadas de grandes pliegues al frente dejando asomar la pierna derecha insinuando el preceptivo movimiento de marcha por la vida.

Como motivos ornamentales el escultor incluye hombreras en forma de almenas, borceguíes en los pies, un lujoso broche en el cuello y una diadema sobre la frente, con una cabeza orientada al frente, un gesto inexpresivo y una larga melena ondulante en la línea de los trabajos de imaginería ligera salidos del taller de Gregorio Fernández. Otro tanto ocurre en la figura del infante protegido, ajustado milimétricamente a los prototipos fernandinos del Niño Jesús, con una melena corta de mechones ondulados, las manos colocadas a la altura del pecho en actitud de oración y una túnica que le cubre del cuello a los pies en la que se copian hasta la dureza de los pliegues y los quebrados propios del maestro, aunque sin la gracia de aquél.

Características similares presenta la imagen del Ángel Custodio que recibe culto en un capilla del lado de la Epístola de la iglesia de San Martín, igualmente elaborada en las últimas décadas del siglo XVII por Juan de Ávila, lo que pone de manifiesto como hasta finales de siglo perduraron las influencias de los modelos angélicos creados por Gregorio Fernández casi ochenta años antes.

El grupo escultórico se adapta a una iconografía ya convertida en tradicional, con el ángel en actitud de caminar mientras protege a un infante que con las manos a la altura del pecho en actitud de oración responde a la indicación del ángel, que con el

Santo Ángel de la Guarda.
Juan de Ávila, hacia 1680.
Iglesia de Santiago, Valladolid.

Santo Ángel de la Guarda. Juan de Ávila, hacia 1680. Iglesia de San Martín, Valladolid.

dedo señala las alturas. De nuevo la indumentaria del Custodio sigue el modelo consolidado en Valladolid, con dos túnicas superpuestas de distinta longitud y colorido, ceñidas en la cintura y con amplias aberturas que facilitan el movimiento, en este caso dejando visibles las dos piernas, incorporando también una abertura en la túnica del niño que deja una de sus piernas al aire. Esto constituye una diferencia con el modelo de Santiago, como también lo es el no tener abierta la túnica corta, la ausencia de un broche en el cuello, la sustitución de los borceguíes por simples sandalias, el menor tamaño de la diadema y la eliminación de los pliegues quebrados, aunque lo sustancial es que en conjunto la composición es mucho más dinámica y naturalista, a pesar de que carece de elementos originales.

Juan de Ávila, que nació en Valladolid el 7 de enero de 1652, se había formado en el taller de Francisco Díez de Tudanca, un escultor que a pesar de su popularidad en Valladolid apenas llegó a sobrepasar la mediocridad. En sus obras, muy convencionales y sin pálpito, se limitó reiteradamente a copiar las obras de Gregorio Fernández, haciendo una tarea de transmisión a las últimas generaciones del siglo XVII.

En este sentido, Juan de Ávila llegó a sobrepasar la categoría de su maestro, con una correcta y prolífica obra entre la que se encuentran, por citar algunas representativas, las esculturas del retablo de la Colegiata de Lerma, el paso procesional del Expolio (Preparativos para la Crucifixión, 1678-1680), realizado para la Cofradía de Jesús Nazareno con original composición, el retablo de San Francisco Javier de la iglesia del Colegio de San Albano, el retablo de San Quirce, las imágenes del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Valladolid o las imágenes del retablo mayor y otros altares de la iglesia de San Felipe Neri, todas ellas en Valladolid[12]. Entre las obras de esta última iglesia se encuentra una imagen de San José con el Niño, cuya composición, con el santo acompañado de una figura infantil, guarda similitudes con este Ángel de la Guarda de San Martín y muestra el grado de madurez alcanzado por Juan de Ávila, que siempre mostró reminiscencias de la estética de Gregorio Fernández.

12 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca castellana.* Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1959, pp. 322-324.

14 ÁNGELES DEL SANTO SEPULCRO

José de Rozas, 1696.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Alonso de Rozas, natural de Mondoñedo, fue, como Gregorio Fernández, otro artista lucense instalado en Valladolid en el siglo XVII, en su caso a partir de mediados de siglo, llegando a ser uno de los escultores más destacados del barroco vallisoletano a finales de la centuria, con trabajos diseminados por Valladolid, Zamora y Oviedo en los que constantemente afloran las influencias de Gregorio Fernández.

Perteneciente a la Cofradía de las Angustias, el 25 de octubre de 1674 fue propuesto para el cargo de alcalde, nominación que tuvo que rechazar por el trabajo que tenía que atender, pero a cambio entregó a la hermandad un paso procesional con la representación del Santo Sepulcro. Ajeno a las complejas y escenográficas composiciones barrocas de los maestros precedentes, Alonso de Rozas planteó una original y novedosa escena donde todo aparece en sosiego tras el doloroso proceso de la Pasión. Con una organización simétrica, el cuerpo yacente de Jesús aparecía en el centro de la plataforma colocado sobre un sudario y destacado en altura. Junto a Él, Alonso de Rozas dispuso en los extremos dos ángeles custodios y en los cuatro ángulos las figuras de cuatro soldados sedentes, portando lanzas, fielmente caracterizados a la romana y sumidos en un profundo sueño, lo que hizo que popularmente el paso fuera conocido como «Los Durmientes».

Ello suponía una innovación en la procesión del Santo Entierro, tanto como heredera de las antiguas y populares ceremonias del Desenclavo, cuyo ritual culminaba con la colocación de la figura de Cristo en la urna sepulcral, como por la incorporación a los desfiles de un episodio que cerraba el ciclo pasional a la espera de la Resurrección, con una escena basada en la narración del Evangelio de San Mateo que alude a los vigilantes enviados por Pilatos a petición de los suspicaces fariseos.

Precisamente con el deseo de completar el relato evangélico, en 1696 la Cofradía de las Angustias, después de que se estropearan en una caída los ángeles de Alonso de Rozas[13], decidió realizar la remodelación del paso encargando una monumental urna sepulcral, con arcos en los cuatro costados que permiten contemplar el cuerpo yacente de

13 Ibídem, p. 304.

Cristo en su interior, y dos figuras de ángeles que serían colocados como custodios en los extremos del sepulcro sustituyendo a los deteriorados. Tanto el Cristo yacente y la urna clasicista, como las figuras de los dos ángeles, fueron elaborados por el escultor José de Rozas, hijo y colaborador de Alonso, completando así la referencia evangélica de Lucas a la pareja de ángeles de vestiduras resplandecientes que aparecieron junto al Sepulcro y su situación en la cabecera y pies referida por Juan, siendo ellos mismos quienes informaron de la Resurrección a las santas mujeres que acudieron al amanecer.

Si Alonso de Rozas fue en cierto modo innovador en la caracterización de los durmientes, ajustándose a la indumentaria tradicional romana al modo de los escultores renacentistas, sin seguir los modelos anacrónicamente vestidos a la moda del siglo XVII que fueron consolidados por Gregorio Fernández para los sayones y la soldadesca, su hijo José de Rozas en la figura de Cristo imitó con fidelidad el prototipo fernandino, no sólo en la disposición del cuerpo sobre un sudario extendido y con la cabeza reposando sobre cojines, sino también en la aplicación de postizos, como ojos de cristal y corcho en las llagas.

Sin embargo, aportó una nueva estética en las figuras de los ángeles vallisoletanos, que sin perder la influencia de Gregorio Fernández abandonan sus tradicionales diseños para aparecer vestidos con una túnica de anchas mangas y aberturas laterales que solamente llega hasta las rodillas, añadiendo un jubón ajustado al torso, prenda muy de moda en la época tanto en el vestuario masculino como femenino, reduciendo drásticamente el ancho de la cintura y cambiando también el tipo de cabello ensortijado y con un abultado mechón sobre la frente por una melena hasta el cuello, con raya al medio, lisa en la parte superior y con suaves ondulaciones en la caída.

Los ángeles de José de Rozas, con un tamaño natural de 1,67 y 1,72 m., son esbeltos y elegantes, aunque por su condición de guardianes presentan cierto hieratismo en el gesto, posiblemente por tratar de emular a los anteriores desaparecidos que realizara su padre. En su acabado incorporan ojos de cristal postizos y una cuidada policromía, cuyo autor no podemos certificar, con partes doradas muy restringidas y labores a punta de pincel con vistosos motivos florales en la túnica, entrelazados vegetales en el jubón y un plumaje con predominio de tonos rojos y verdes en las alas adosadas a la espalda, ofreciendo un vistoso colorido que contrasta con las carnaciones mates y nacaradas, ofreciendo un aspecto muy común en Valladolid en los ángeles que pueblan los remates de los retablos.

El paso integrado por siete figuras, que originariamente estuvo alojado en la iglesia de las Angustias, pasó después por distintos templos, entre ellos San Pablo y San Esteban, siendo finalmente recogidas sus figuras en el Museo Nacional de Escultura. El aspecto que hoy ofrece el conjunto, convertido en paso titular de la Cofradía del Santo Sepulcro, fundada en 1945, está ligeramente modificado tras la remodelación de la carroza en 1957 por el escultor y cofrade Francisco Sánchez Medina, que elaboró la plataforma y el pedestal sobre el que descansa la urna en madera de cedro y decorado con relieves en bronce. Justamente con el estreno de la nueva carroza y debido a que los ángeles de José de Rozas presentaban deterioros por un accidente, se incorporaron al paso los arcángeles San Gabriel y San

Rafael de Gregorio Fernández que se hallan en la iglesia de San Miguel, desfilando con ellos durante muchos años. En tiempo reciente todo el conjunto ha sido restaurado hasta recuperar un aspecto muy próximo al primitivo, con los ángeles originales que, como el resto de las figuras, son preservados a lo largo del año en los almacenes del Museo Nacional de Escultura.

También se atribuyen a José de Rozas los tres arcángeles que figuran, junto a una Inmaculada, en el retablo de San Miguel de la iglesia de San Albano, antiguo Colegio de Ingleses.

15-16 ARCÁNGEL SAN GABRIEL Y ARCÁNGEL SAN RAFAEL

Escuela de Luis Salvador Carmona, hacia 1750.
Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Extramuros, Valladolid.

En la embocadura de la capilla mayor de la iglesia del Carmen de Extramuros, sobre peanas adosadas al muro, aparecen las elegantes imágenes de los arcángeles San Gabriel y San Rafael, que ofrecen una visión evolucionada de la iconografía angélica existente en Valladolid, ya que recogen el influjo del estilo rococó que penetró en España durante el reinado de Felipe V (1700-1746). El nuevo estilo, de aire amable, pintoresco y trivial, ligado a los ambientes cortesanos, debido a la falta de contacto de España con los más importantes centros del rococó europeo, especialmente Francia y Alemania, no llegó a modificar en esencia el vocabulario barroco preexistente, en el que se había impuesto el recargamiento ornamental de la corriente churrigueresca, sino que se limitó a incorporar, a partir de la década de 1730, una serie de determinados recursos estéticos a la escultura que definen lo que podemos considerar como una fase del barroco tardío en pleno siglo XVIII.

Ajustados a estas innovaciones se muestran las imágenes de los dos arcángeles, que el profesor Juan José Martín González atribuyó, por razones puramente estilísticas, al círculo del escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767),

Arcángel San Gabriel y Arcángel San Rafael. Escuela de Luis Salvador Carmona, hacia 1750.
Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Extramuros, Valladolid.

San Miguel, Luis Salvador Carmona, h. 1740. Iglesia de Santa Marina de Vergara, Guipúzcoa

nacido en la villa vallisoletana de Nava del Rey[14]. Así lo avala la forma con que las dos figuras se desenvuelven en el espacio, sus elegantes ademanes, el modo de estar trabajadas las indumentarias y la impecable ejecución técnica de la talla.

En realidad la iconografía de estos dos arcángeles, que podrían datarse a mediados del siglo XVIII, se ajusta con bastante fidelidad a la ya existente en el repertorio vallisoletano, limitándose a incorporar un gran dinamismo corporal, a reinterpretar los diseños del vestuario y a representar los plegados con una agitación desconocida hasta entonces.

El arcángel San Gabriel aparece en su condición de mensajero divino en amanerada posición de *contrapposto* y siguiendo en su conjunto una línea serpenteante muy pronunciada, con el pie izquierdo apoyado sobre un peñasco, lo que permite flexionar la pierna originando una caída de la cintura hacia ese lado, mientras levanta el brazo derecho con los dedos hacia lo alto indicando con el gesto el origen de su mensaje. El brazo izquierdo se coloca hacia abajo, delatando la posición de los dedos que debió portar un atributo desaparecido, con toda seguridad un cetro o caduceo. Su bella cabeza, con abultados mechones ensortijados, se orienta al espectador, destinatario inequívoco de su mensaje. El elemento innovador aparece en el tipo de indumentaria y el modo de lucirla. El tradicional juego de túnicas superpuestas se reduce a una sola, con una gran abertura que deja visible su pierna izquierda y el brazo izquierdo sin cubrir, dejando al aire la manga caída parte del pecho, algo desconocido hasta entonces.

Otro tanto ocurre con el arcángel San Rafael, con las piernas colocadas en diferentes planos, el brazo derecho levantado para sujetar el bordón y el izquierdo hacia abajo sujetando el pez —ambos atributos desaparecidos—, la cabeza, de larga melena y ondeantes mechones al viento, girada hacia la derecha y una indumentaria que, al contrario que San Gabriel, conserva el aspecto de peregrino por la esclavina con veneras adosadas en los hombros superpuesta a una túnica que presenta largos cortes que dejan las piernas al descubierto.

Ambos comparten su aspecto andrógino, la aplicación de ojos de cristal, la parte inferior de las túnicas agitada por una brisa mística y los extremos de sus cortes decorados con broches en forma de punta de clavo, así como una policromía preciosista en las túnicas, ornamentadas en el envés con motivos florales a punta de pincel que contrastan con el revés de color liso, alas de gran fantasía y brillante colorido y carnaciones de tonos muy pálidos de acuerdo al gusto de la época por los trabajos de porcelana. En definitiva, concilian en la imaginería religiosa las tendencias del estilo rococó, eminentemente burgués, profano y con gusto por el refinamiento y la exquisitez.

Sus valores formales y técnicos remiten a la obra desplegada por Luis Salvador Carmona, el gran escultor nacido el 15 de noviembre de 1708 en la villa vallisoletana de Nava del Rey que consolidó su formación en el taller que tenía abierto en Madrid el asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron, el más prestigioso de la Corte y buen exponente del barroco exaltado. En el ambiente cortesano madrileño también conoció la obra de escultores como Juan de Villanueva y Barbales, Pablo González Velázquez o Alonso de Grana, que junto a las obras llegadas de Nápoles y Roma y aquellas realizadas por escultores franceses fueron marcando el nuevo rumbo a la escultura.

En 1739 ya disponía de un prestigioso taller en Madrid, recibiendo el encargo de doce esculturas para el retablo de la iglesia de Santa Marina de Vergara que había contratado Miguel de Yrazusta, ensamblador guipuzcoano residente en Madrid, donde incluyó una dinámica y creativa imagen del arcángel San Miguel que se convirtió en nuevo prototipo a imitar. Ello le proporcionó una apreciable clientela

14 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1985, p. 280.

Arcángel San Miguel Felipe de Espinabete, hacia 1770. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

en el País Vasco, siendo los navarros residentes en la Corte quienes le encargaron un buen número de imágenes devocionales, siempre de excelente calidad y gran belleza.

Precisamente, y entiéndase esto como mera especulación, esa relación con Miguel de Yrazusta pudo ser la causa de la elaboración de los dos arcángeles vallisoletanos, puesto que el tracista y ensamblador cuyos retablos alojaron esculturas de Salvador Carmona, estuvo en Valladolid a finales de 1740 para asentar el retablo encargado para la capilla de San Joaquín del convento del Carmen Descalzo y realizar la traza del retablo mayor del convento de San Agustín[15]. En ese momento bien pudo producirse el encargo de los arcángeles del Carmen de Extramuros.

En 1746 Luis Salvador Carmona inició sus trabajos en la decoración del nuevo Palacio Real, trabajando después para iglesias de La Granja, para conventos de Madrid de todas las órdenes e importantes personajes de la nobleza, logrando en 1752 el cargo de Teniente de Director en la Real Academia de San Fernando. Paralelamente realizó múltiples trabajos destinados a poblaciones tan diversas como León, Astorga, Segovia, Salamanca, Nava del Rey, Medina de Rioseco, Talavera, Los Yébenes, Serradilla, Brozas, La Rioja, Loyola, etc., calculándose su producción[16] en más de quinientas esculturas realizadas en todo tipo de material y dotadas de una creatividad personal en la que es constante la delicadeza y la ternura.

Luis Salvador Carmona realizó tan prolífica obra a pesar de truncarse su carrera con su muerte, producida el 3 de enero de 1767, cuando contaba 57 años. Al servicio de la Corona o atendiendo peticiones de los nobles, de las órdenes religiosas o de particulares, a todos cautivaron sus esculturas impregnadas de emoción y sentimiento, aquellas que le sitúan como el escultor español más completo de su tiempo.

17 ARCÁNGEL SAN MIGUEL

Felipe de Espinabete, hacia 1770.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Una nueva e impetuosa visión del arcángel San Miguel, imbuida en la estética rococó floreciente en la segunda mitad del siglo XVIII, fue aportada por el escultor Felipe de Espinabete, que al menos realizó tres obras muy similares con este tema, una hacia 1762 para la iglesia de San Nicolás de Valladolid, actualmente en paradero desconocido tras haber sido vendida a mediados del siglo XX, otra en 1779 para la iglesia de Solana de Rioalmar (Ávila) y esta conservada en el Museo Nacional de Escultura, donde ingresó tras haber sido adquirida en el mercado del arte en 1961.

15 URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona.* Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), Tomo 49, 1983, p. 444.

16 URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Luis Salvador Carmona (1708-1767).* Diputación de Valladolid, Valladolid, 2009, p. 15.

La escultura en madera policromada, cuya autoría de Felipe de Espinabete ha sido confirmada por Luis Luna y Manuel Arias, representa al arcángel San Miguel en una arriesgada y efectista composición de ingravidez en el momento en que vence a Lucifer, con un vuelo insinuado al hacer descansar todo el peso de la figura sobre un solo pie, buena muestra del proceso evolutivo de una iconografía que tras la Contrarreforma identificó la victoria arcangélica sobre las fuerzas infernales con el triunfo de la Iglesia sobre la herejía protestante, adquiriendo con ello un carácter simbólico.

En esta obra todo es movimiento a través de un palpitante juego de curvas y contracurvas, incluyendo toda una serie de innovaciones iconográficas respecto a los modelos barrocos precedentes, que en parte recibe la influencia de la triunfal imagen de San Miguel venciendo al diablo que hiciera La Roldana en 1692 para el Monasterio de El Escorial a petición del rey Carlos II, y en parte recoge la interpretación hecha en 1738 por Alejandro Carnicero (Íscar, Valladolid 1693 - Madrid 1756) para la iglesia del hospital de Nava del Rey (actualmente en la capilla de los González de la iglesia de los Santos Juanes), donde a la teatralidad barroca, plena de naturalismo, suma detalles fantásticos y novedosos como un casco con forma de cabeza de león, el manto serpenteando en horizontal agitado por una brisa mística y un diablo con garras protegiéndose con el brazo levantado, a lo que podríamos sumar los modelos de mediados de siglo pertenecientes a Luis Salvador Carmona, en los que coloca el brazo cruzado por el pecho empuñando una espada flamígera y una cola escamada en la figura de Lucifer que le proporciona un aspecto de tritón, todo un compendio de rasgos formales repetidos en la obra de Espinabete, que condensa múltiples elementos de carácter pictórico tomados de obras de célebres maestros y los interpreta en tres dimensiones en una talla que alcanza los 2,33 m. de altura.

El arcángel San Miguel, con traje militar de gala, describe una pronunciada curvatura sobre la desesperada figura del vencido, predominando un movimiento frenético y abierto, típicamente barroco, por el que se diseminan en el espacio los penachos del casco, las alas extendidas, los paños agitados al viento, los brazos y piernas y las garras y cola del maligno. Todos los elementos responden al estilo minucioso del escultor, con pliegues ondulados y bordes de arista, siempre preocupado por resaltar los valores dramáticos.

San Miguel luce un atuendo de tipo militar compuesto por una coraza o loriga decorada con rocallas en las que aparece la inscripción QSD (Quis sicut Deus/¿Quién como Dios?) y una máscara de león sobre la hombrera derecha que se repite en el frente del yelmo, que también está decorado con abultados penachos. Por debajo asoman mangas muy anchas y un faldellín de vuelo descomunal. Se remata con grebas que presentan mascarones en la parte superior. Toda la figura aparece envuelto en un frenético

torbellino que agita con violencia los paños y los voluptuosos cabellos, cuyos mechones se encrespan en forma de llamaradas. San Miguel presenta una anatomía atlética y rostro juvenil, incorporando como postizos ojos de cristal y ribetes de puntillas en un intento de acentuar su realismo y en sus manos debería portar una espada y un escudo como atributos identificativos.

Si original es la figura de San Miguel, no lo es menos la de Lucifer, con un cuerpo híbrido entre humano y tritón, que sufre su derrota con un gesto desesperado. Su anatomía presenta detalles curiosos, como una cabeza dotada de grandes cuernos, un mechón sobre la frente, orejas puntiagudas y la boca abierta con flujo de saliva negra deslizándose por las comisuras. Llamativas son las garras de sus manos, que levanta atemorizado mientras amarrado al cuello por gruesas cadenas metálicas postizas su cuerpo se quema entre las llamas y le hace agitar la cola con el movimiento de una serpiente cascabel.

Como elemento novedoso se incluye una representación del infierno en la peana, con un relieve en el que aparecen los seguidores satánicos, humanos y monstruos, amarrados por grandes cadenas y sufriendo entre las llamas el castigo eterno, una escena tremendista muy expresiva.

Se remata con una policromía preciosista que alterna zonas con colores lisos o completamente dorados con otras donde los estofados reproducen bellos motivos florales a punta de pincel de gusto rococó, sin que falten los esgrafiados que hacen aflorar el oro subyacente, como en las alas, compuestas por un plumaje de vistosos tonos verdosos y rojizos. A ello se suman unas carnaciones de aspecto porcelanoso en el ángel que contrastan con la piel rojiza del pretendidamente grotesco diablo, logrando impregnar todos estos artificios visuales una elegancia y un aire teatral que prevalece sobre el dramatismo de la confrontación bélica, pudiendo afirmarse que es una de las obras más amables en la creación del escultor, cuyo catálogo de obras todavía es un trabajo por completar.

La biografía de Felipe de Espinabete[17], autor de este impactante San Miguel, ha sido delineada en tiempos recientes. Felipe de Espinabete nació en Tordesillas (Valladolid) el 1 de mayo de 1719 en el seno de una familia procedente de Aragón. Allí también se casó en 1744 con María Tejero, con la que tuvo cinco hijos. Poco después de 1747 se trasladó con toda su familia a Valladolid, a una vivienda de la parroquia de Santiago situada en la calle Caldereros (actual Montero Calvo). Cuatro años después del fallecimiento de su esposa, ocurrido en 1786, regresó a Tordesillas, donde su hijo Félix era párroco de San Antolín y capellán del monasterio de Santa Clara. Cuando su hijo murió en 1798, el escultor, ya anciano, llegó de nuevo a Valladolid para ser atendido por su hijo Blas, registrador de la Puerta de Tudela, en cuya casa murió el 29 de agosto de 1799.

17 URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico.* Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), Tomo 51, 1985, pp. 508-511.

En su formación como escultor recibió la influencia de Pedro de Ávila, pero sobre todo de los hermanos Sierra, Francisco, Pedro, José y Francisco, con un prestigioso y activo taller vallisoletano a mediados del siglo XVIII. Además de realizar expresivas tallas en bulto redondo, muchas de ellas versionando afamadas obras de maestros precedentes, fue autor de relieves para sillerías, como la del Monasterio de la Santa Espina (hoy conservada en Villavendimio, Zamora) o la que fuera realizada para el monasterio de San Benito y comprada en 1867 para la Sala Capitular de la catedral de Valladolid, aunque sus obras más conocidas, en las que fue experto especialista, es una serie las cabezas decapitadas de San Juan Bautista y San Pablo, de fuerte impacto dramático, que siguen los virtuosos modelos de Juan de Juni y del asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron.

18 LUCIFER

Anónimo, siglo XVIII.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

En Valladolid se conserva la curiosa figura de otro ángel, en este caso de un ángel caído, en el Museo Nacional de Escultura. Se trata de una llamativa imagen tallada en madera policromada y en bulto redondo, de 72 cm. de longitud, que fue elaborada en una época imprecisa del siglo XVIII con toda seguridad vinculada a una representación del arcángel San Miguel victorioso, cuyo conjunto desgraciadamente no se ha conservado íntegro.

Por su peculiar iconografía, como símbolo de la maldad, adquiere el valor representativo de mostrar cómo fue personificada la figura del maligno con fines catequéticos, con una acentuada fealdad próxima a lo grotesco y un ilustrativo furor del que los fieles quedaban a salvo bajo la protección de San Miguel. Las representaciones antropomorfas de Lucifer, que vinieron a sustituir a las formas monstruosas anteriores, se comenzaron a expandir durante el Renacimiento haciendo alusión a su primigenia condición de ángel caído, ofreciendo diversas variantes en una anatomía marcada por ciertas deformidades y acompañada de alas y cuernos, generalmente con un gesto de rebeldía y de derrota no aceptada.

Así aparece en esta escultura, donde el desconocido escultor plasma en la imagen demoniaca un virtuoso es-

Lucifer. Anónimo, siglo XVIII.Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

tudio anatómico en completa desnudez. Lucifer aparece representado como un brioso joven, de complexión atlética, cuyo cuerpo se retuerce girando sobre sí mismo en un gesto de desesperación. Como arrastrado por un torbellino, presenta sus piernas a distintas alturas, los brazos en actitud de protegerse y la cabeza girada hacia el espectador para mostrar un grito sordo que pone en tensión todos los músculos faciales.

La figura incorpora todos los matices necesarios para su identificación con el mal, como las torpes alas insertadas en la espalda, tan alejadas de las que adornan a los arcángeles, los pronunciados cuernos sobre la frente, las orejas puntiagudas, la calvicie ennegrecida, el ceño fruncido, la nariz rota, una gran brecha sobre la frente y, sobre todo, la enorme y desdentada boca abierta con gesto de dolor. Sus valores expresivos quedan realzados con los matices de la policromía, en la que predominan los tonos rojizos en alusión a las llamas del infierno.

La figura barroca, que supone el contrapunto a un entorno de representaciones sacras devocionales, es especialmente significativa en una ciudad donde todavía se recuerda con curiosidad y cierto temor la célebre leyenda del «Sillón del Diablo».

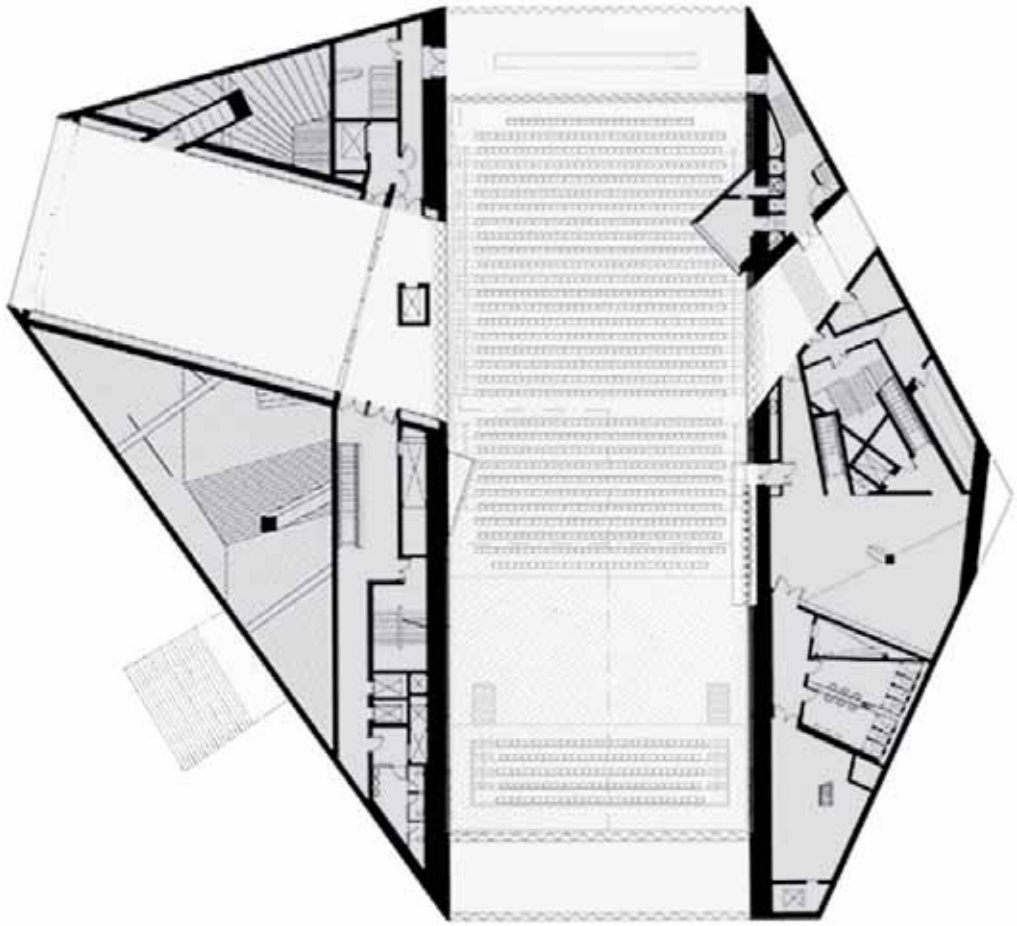
José Miguel Travieso

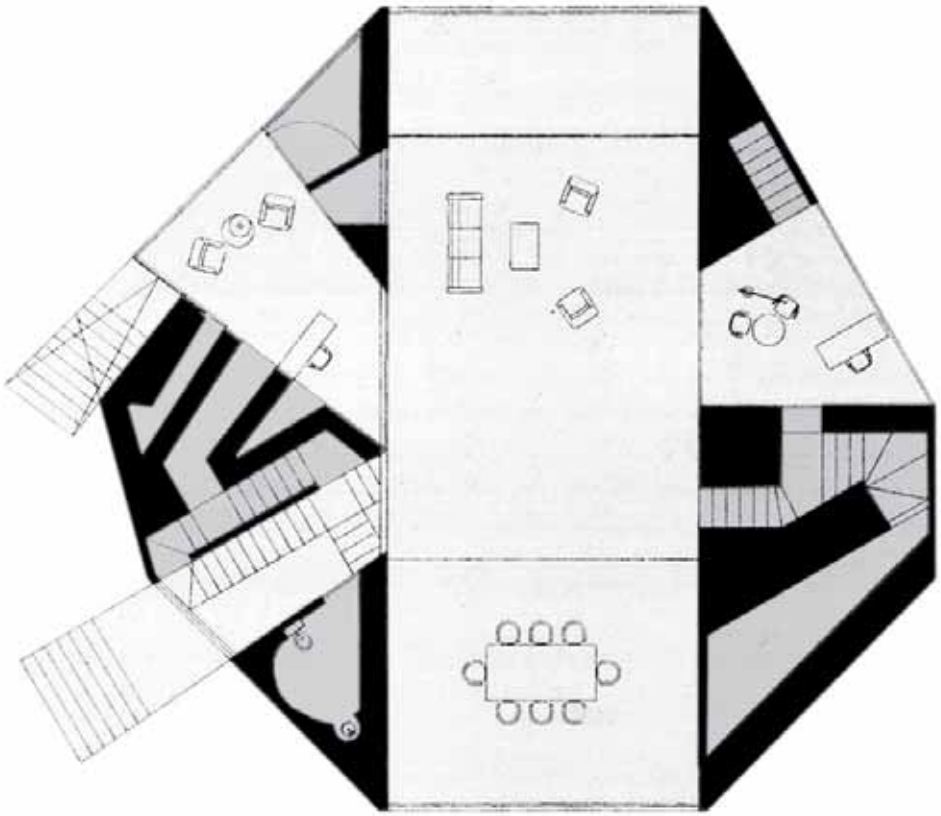
La Casa da Música de Oporto
Arquitectura y oportunismo

Quien haya visitado Oporto, sin duda se habrá sorprendido al toparse con el Puente Don Luis I, icono de la construcción en hierro de finales del siglo XIX. No hay duda que el contraste radical con la ciudad antigua no constituyó un obstáculo, sino más bien un estímulo, para sus diseñadores. La misma actitud desacomplejada demostró el arquitecto holandés Rem Koolhaas cuando, en 2001, construyó el auditorio Casa da Música en la misma ciudad. Por aquel entonces, una Europa exultante demandaba obras que plasmaran su optimismo, y se las podía permitir...

En este contexto, Koolhaas ofreció un edificio icónico que, más allá de los parecidos ofrecidos por el imaginario popular (nave espacial, meteorito, etc.), se nos muestra como un cuerpo sólido, exento, facetado e irregular, apoya-

Aspecto del exterior de la Casa da Música en Oporto, obra del arquitecto Rem Koolhas.
Página siguiente planos del edificio en comparación con el edificio originario.





do sobre una de sus caras. Su superficie continua de hormigón está salpicada por diversos paños de vidrio de distintos tamaños, tras los cuales un buen observador reconocerá grandes espacios interiores.

El acceso al edificio se produce por una escalera exenta y exterior, como si de un avión se tratara. El interior no es menos sorprendente. El arquitecto ha querido reservar, para las funciones principales (los auditorios), grandes salas ortogonales. Los intersticios que aparecen entre estos cuerpos regulares y el volumen irregular que los contiene se convierten así en extraños espacios de estancia y circulación.

Por lo descrito hasta ahora, es evidente que se trata de un edificio singular, pero, ¿cuál es el origen conceptual de una obra tan sorprendente? ¿Cómo la concibió el arquitecto y cómo la percibimos nosotros?

(Si quieres profundizar más en este edificio del arquitecto holandés Rem Koolhaas en el próximo número impreso de Revista Atticus —Cuatro, noviembre 2013— ofrecemos un extenso artículo).

Leonardo Tamargo Niebla

Arriba: Puente Don Luis I en Oporto.
A la izquierda, contraste ente el tejido urbano del casco viejo de la ciudad y el nuevo edificio
Fuente fotografías: propio autor

Welcome to England

Welcome to England es un viaje al panorama discográfico actual del Reino Unido para descubrir unos jóvenes talentos que han despuntado en los últimos tres años. Nuestro viaje es de la mano de uno de nuestros más productivos colaboraderos que «cultiva» uno de los más exquisitos blogs musicales, Rubén Gámez.

No vamos a descubrir nada nuevo si afirmamos que el Reino Unido es el epicentro de la música desde los tiempos de The Beatles. Y que es el país europeo que más música ha exportado al resto del mundo a lo largo de la historia reciente.

En los últimos años, la escena musical británica se mueve muy deprisa, quizás demasiado. Porque una semana tenemos noticias de un artista con un talento descomunal y a la siguiente ya se está hablando de otro que lo iguala o supera. Mientras tanto, no todos estos artistas fructifican en otros mercados. Es un hecho que muchísima gente que ha llegado a los primeros puestos de las listas británicas y han vendido muchísimo en el Reino Unido, no tienen tanta suerte en el mercado americano. Y la mayoría, en España, son perfectos desconocidos como es el caso de Paloma Faith que para más escarnio, es mitad española.

Hoy vamos a repasar todos estos artistas que irrumpieron en la escena británica en los últimos tres años. La mayoría de ellos surgidos del BBC Sound Of… que es una tradición anual. Los críticos confeccionan una lista de quince bandas y artistas nuevos, a los que se les adivina una gran proyección y muchísimo futuro. Finalmente, eligen a uno de ellos como ganador y el resto son finalistas. En ediciones anteriores sonaron nombres, hoy archiconocidos, como los de Adele, Florence + The Machine, Keane, Vampire Weekend, Bloc Party, Mika, Duffy o Joss Stone. Ni que decir tiene que en esas listas también podemos en-

contrar artistas y bandas americanas. De hecho, muchos de ellos han encontrado su sitio en el mercado británico o simplemente han decidido comenzar su carrera en el Reino Unido, como es el caso de Haim, las ganadoras del BBC Sound of 2013.

ELLIE GOULDING

La británica ELLIE GOULDING ganó el BBC Sound of 2010 y el Brit de la crítica ese mismo año. Tres años después y dos excelentes discos publicados hasta la fecha, podríamos decir que se ha convertido en todo un referente. Y es que Ellie Goulding quizás nunca sea número uno en España si no se la promociona como es debido, pero va camino de convertirse en una artista de culto en algunos círculos.

De momento, es poseedora de un personalísimo estilo que la diferencia del resto, comenzando por su voz y continuando por el buen uso que hace de la electrónica en todas sus composiciones.

Halycion, su segundo álbum, ha dado cuatro singles que han sonado muchísimo en las emisoras británicas y algunos como *Anything Could Happen* se han convertido en auténticos himnos. Sin duda, uno de esos discos que poseen una vida larguísima porque todos sus cortes son singles potenciales.

MARINA AND THE DIAMONDS

El nombre de Marina and The Diamonds, suena como si se tratase de una banda. Pero en realidad, la única responsable de ese proyecto musical es la galesa de ascendencia griega Marina Diamandis.

Marina quedó segunda en el BBC Sound of 2010 detrás de Ellie Goulding. Y como ella, tiene dos trabajos discográficos editados. El primero, *The Family Jewels*, llamó la atención de la crítica y estaba repleto de grandes momentos. Porque Marina siempre ha destacado como letrista. Sus temas son muy irónicos y algunos, como Hollywood derrochan mala baba. Para su segundo trabajo *Electra Heart* se rodeó de un buen número de productores y consiguieron un álbum bastante más comercial, acercándose peligrosamente –y mejorando- a iconos pop del momento como Katy Perry. Pero sin perder su esencia y con letras igual de brillantes que las de su álbum debut.

Algunas intérpretes tienen la virtud de parecerse a otras muchas solistas femeninas y a nadie al mismo tiempo. Marina and the Diamonds nos recuerda a una moderna Heather Nova tuneada y adaptada a los nuevos tiempos con el desparpajo de la mejor Gwen Stefani, con un toque de excentricidad a lo Kate Bush y otro de locura propio de una Lene Lovich. Pero en definitiva es ella. Una de esas artistas fácilmente identificable en cuanto escuchas dos o tres notas de una de sus canciones. Marina tampoco ha conseguido ser una superventas en nuestro país.

THE VACCINES

The Vaccines es una banda del West London y quedaron terceros en el BBC Sound of 2011, año en el que la ganadora fue Jessie J y nos vais a permitir que la obviemos porque, hoy por hoy, es famosa en el mundo entero y no necesita pequeñas reseñas como estas.

The Vaccines se presentaban con un trabajo inicial de nombre *What did you expect from The Vaccines?* Con este título, ironizaban con las expectativas que el público y los críticos tendrían puestas sobre ellos y, de paso, nos recordaban la dinámica habitual de los medios de comunicación y la prensa musical especializada, que convierten en *hypes*[1]

1 Hype significa generar expectación positiva. Y en muchas ocasiones la prensa musical especializada y algunos blogs, la generan con artistas y bandas desconocidas, prácticamente sin escucharlos tocar en directo. Algo que puede llegar a ser contraproducente para estas bandas, si luego no son tan buenas como se ha dicho.

a este tipo de bandas con muchísima celeridad. Porque The Vaccines podían recordar levemente a The Strokes o Arctic Monkeys dos de los mayores hypes que se recuerdan en el mercado británico.

El disco rezumaba frescura e independencia y les fue muy bien tanto en críticas como en ventas. Afortunadamente para ellos, no se llegaron a convertir en un hype. Y además, supieron mantener el listón con su segundo álbum *Come On Age*. Eso sí, un disco con todas las trampas de los segundos trabajos.

ANNA CALVI

ANNA CALVI es otra de esas interesantísimas cantautoras británicas. Quedó sexta en el BBC Sound 2011 y, de momento, solamente está disponible su álbum debut homónimo. En Octubre editará *One Breath* su segundo trabajo. Y es una artista de la que probablemente hablaremos en muchas más ocasiones. Porque ver sus directos o escuchar su disco es toda una experiencia. Es como si mezclaras en una coctelera a PJ Harvey, Ennio Morricone, Django Reindhart y Claude Debussy tal y como reconoció uno de los críticos de *The Guardian*. Y a esos nombres sumaríamos -de nuestra propia cosecha- los de Siouxsie, Chris Isaak, Nina Simone o incluso Patti Smith, Dayna Kurtz o el mismísimo Morrissey. Aunque el nombre de PJ Harvey siempre prevalecerá sobre todos los demás, entre otras cosas, porque el co-productor del álbum junto a la propia Calvi -que ha compuesto todos los temas- es Rob Ellis principalmente conocido por su trabajo para Harvey.

Sin ninguna duda, una de esas artistas para seguirlas de cerca.

CLARE MAGUIRE

Clare Maguire es una cantautora británica que quedó quinta en el BBC Sound of 2011 y tuvo muchísimo éxito en el Reino Unido con su álbum debut *Life after Dark*. Su próximo trabajo está previsto para este 2013.

Lo último que supimos de ella es que andaba por Nashville buscando nuevos sonidos que poco tendrán que ver con todo lo que había hecho antes. En su página oficial se

pueden escuchar tres demos de este nuevo trabajo alejadísimo de *Life After Dark* y en el que predominan las baladas.

En cualquier caso, Maguire se ganó a la crítica británica una vez y esta segunda vez, va a por aquellos que se le resistieron la primera. De ella dijeron que era la voz del año, en un álbum debut que recordaba muchísimo a la gran Annie Lennox. Aunque las comparaciones más recurrentes fueron las que hablaban de cierto parecido con Florence Welch.

ED SHEERAN

El BBC Sound of 2012 fue un año de lo más interesante. El ganador, Michael Kiwanuka, y dos de sus finalistas: Lianne La Havas y Ren Harvieu aparecieron en nuestra lista de los mejores discos del 2012.

Por eso nos gustaría destacar la figura de ED SHEERAN un jovencísimo cantautor de Halifax totalmente ajeno al BBC Sound of… que presentó su álbum debut a finales del 2011 cuyos singles –más de seis- se fueron desgranando durante el 2012 con gran éxito. Sheeran vería recompensado su trabajo más tarde ganando dos Premios Brits. Y la conquista del mercado americano con nominación a los premios Grammy incluida.

Sheeran es el autor de dos de las mejores baladas del último lustro: *The A-Team* y *Lego House*. Y aunque en un principio recordaba a Damien Rice o a Jason Mraz, con el tiempo, ha conseguido que seamos capaces de olvidar esas influencias mientras estamos escuchando su disco.

HAIM

Las ganadoras del BBC Sound of 2013 fueron las HAIM, tres hermanas californianas que crecieron escuchando rock y americana que reconocen la influencia de algunas bandas lideradas por mujeres como Fleetwood Mac, Blondie o The Pretenders o simplemente de mujeres como Pat Benatar. Muy identificables en su sonido retro que en algunos cortes muy puntuales nos pueden llegar a recordar a bandas de los ochenta como Shakespears Sister o incluso Bananarama. Algo que nos ha llamado poderosamente la atención. Porque lo más transgresor en estos momentos es una banda que pueda recordar levemente a Bananarama y que la tomen en serio.

Ellas admiten todas esas influencias y nos recuerdan que, por edad, se sienten más identificadas con grupos de

chicas de los 90 como pueden ser TLC o Destiny's Child y se declaran fan absolutas de Kendrick Lamar, Jessie Ware y Azealia Banks. Aunque algunos cronistas musicales no se han complicado demasiado la vida y las han comparado con Fleetwood Mac.

Las HAIM han editado diversos Eps y su álbum debut titulado *Days Are Gone* estará disponible a partir del 27 de Septiembre. Con una frase tan manida y de manual como «Las apariencias engañan», se podría resumir nuestra crítica de este álbum: Que no os engañen vuestros ojos cuando veáis a tres -¿por qué no decirlo?- niñatas sobre un escenario. En realidad, son tres excelentes músicos. Aunque todo nos parezca fácil en este trabajo, nada lo es. Desde esos impecables arreglos musicales, hasta esas composiciones con cierto aire nostálgico y con sabor a Déjà Vu.

LAURA MVULA

LAURA MVULA es una cantante y compositora de Birmingham que acaba de publicar su álbum debut *Sing to Thr Moon*, un trabajo aclamado por la crítica -quedó cuarta en el BBC Sound of 2013- y aunque su estilo se puede etiquetar diciendo que fusiona Jazz, R&B, Gospel y Soul, -fue bautizado por los de The Guardian como Giospel-delia- creemos que eso es simplificar demasiado. Porque Mvula tiene muchísima clase, es muy sutil y posee una voz descomunal, tan grande o más que las de las típicas cantantes americanas de R&B empeñadas solamente en lucir sus gargantas, en detrimento de un género agotado.

Afortunadamente cada día surgen más intérpretes como Lianne La Havas o Laura Mvula que todavía son capaces de ofrecernos algo fresco y novedoso. Y en ellas está la esperanza de revitalizar el R&B y el Soul aunque también son lo suficientemente inteligentes como para no estancarse en esos dos géneros y fusionarlos con Jazz, Gospel o incluso Folk como en el caso de La Havas.

Sing to Thr Moon sin duda estará en nuestra lista de los mejores discos del 2013

TOM ODELL

TOM ODELL es un joven de 22 años cuyas influencias musicales van desde Elton John, hasta Leon Russell, pasando por Bob Dylan o Bruce Springsteen. Lo que quiere decir que a pesar de una imagen cercana a los Teen Idols de su generación, tiene ese perfil de cantautor británico actual que como Jake Bugg huye de todo lo que se espera de un Teen Idol y en el caso de Odell, está más cerca de David Gray, Ed Sheeran o Ben Howard.

Como cronista musical uno nunca deja de sorprenderse de la riqueza del mercado anglosajón en el que cada semana asistimos al nacimiento de una gran estrella. TOM ODELL quedó el último de la lista en el BBC Sound of 2013 pero consiguió uno de los premios más importantes del año: El Brit de la crítica. Y estamos convencidos que seguramente seguirá los pasos de las premiadas anteriormente con ese galardón que desde que se instauró, es

la primera vez que lo recibe un hombre: Adele, Florence + The Machine, Ellie Goulding, Jessie J o Emeli Sandé fueron honradas con ese mismo premio y cuando lo recibieron eran unas auténticas desconocidas. Hoy por hoy, el Brit de la crítica es una base donde se cimentan las mejores carreras musicales de los últimos años.

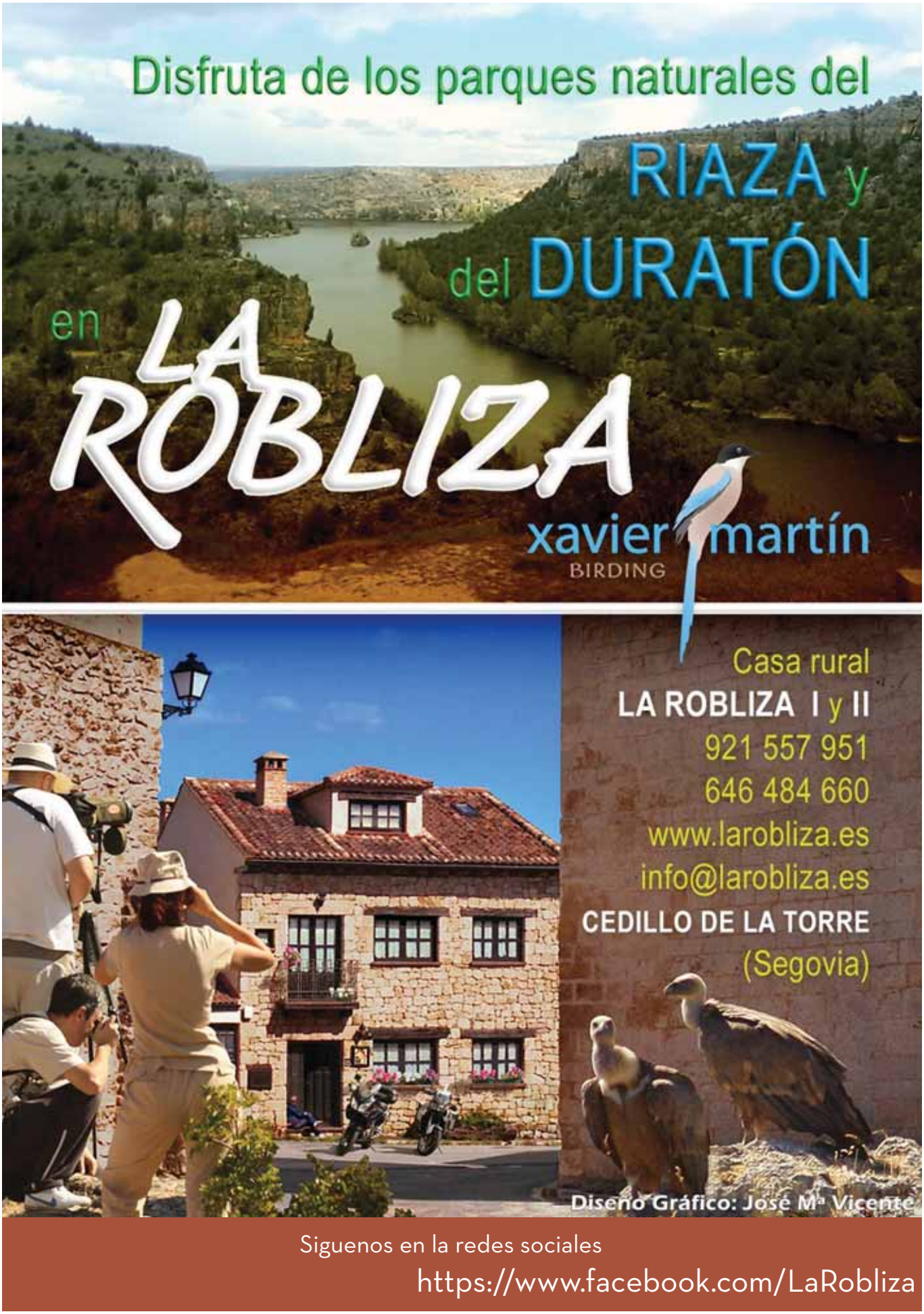
GABRIELLE APLIN

GABRIELLE APLIN es completamente ajena al BBC Sound of… es una de esas cantautoras pertenecientes a la generación Youtube como Kate Nash, Marie Digby, Christina Perri o Terra Naomi. Chicas que colgaron covers de algunas de sus bandas favoritas y algún que otro tema propio en la red, y de la noche a la mañana estaban grabando un disco. Aunque en el caso de Aplin no ha sido tan fácil y ha tenido que editar tres Eps antes de lanzar su esperadísimo álbum debut.

Este tipo de artista no suele recibir el apoyo de los críticos. Pero sí el del público, que la ha acogido muy bien. Nosotros escribimos un artículo sobre ella en cuanto supimos de su existencia y pronto se convirtió en una de las entradas más buscadas y leídas de EXQUISITECES.

English Rain, su álbum debut, se ha editado en España y Gabrielle Aplin ha estado en nuestro país presentándolo en directo. Se trata de una preciosa voz y un trabajo muy agradable al oído que podía recordar un poco a Birdy, aquella adolescente de la que hablamos en uno de nuestros artículos anteriores titulado "Versionando".

Rubén Gámez
http://nofuncionamusica.blogspot.com.es/


Disfruta de los parques naturales del
RIAZA y
del DURATÓN
en
LA ROBLIZA
xavier martín
BIRDING
Casa rural
LA ROBLIZA I y II
921 557 951
646 484 660
www.larobliza.es
info@larobliza.es
CEDILLO DE LA TORRE
(Segovia)
Diseño Gráfico: José Mª Vicente
Siguenos en la redes sociales
https://www.facebook.com/LaRobliza

SUNDANCE FILM FESTIVAL
TRIBECA FILM FESTIVAL
Internationale Filmfestspiele Berlin
"Brillante, ocurrente y profundamente divertida"
-Luis Martínez, EL MUNDO
"Maravillosa y sin duda la mejor de la trilogía"
-Tin Grierson, SCREEN INTERNATIONAL
★★★★
-Geoffrey Macnab, THE INDEPENDENT
"Una obra maestra"
-Eric Kohn, INDIEWIRE
"Exquisita, hilarante"
-Justin Chang, VARIETY
Ethan Hawke
Julie Delpy
Antes del anochecer
UNA PELÍCULA DE RICHARD LINKLATER
FALIRO HOUSE PRESENTA EN CO-PRODUCCIÓN CON VENTURE FORTH CASTLE ROCK ENTERTAINMENT Y DETOUR FILMPRODUCTION
UNA PELÍCULA DE RICHARD LINKLATER CON ETHAN HAWKE JULIE DELPY "ANTES DEL ANOCHECER" CASTING JUDY HENDERSON MÚSICA GRAHAM REYNOLDS MONTAJE SANDRA ADAIR, A.C.E.
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA CHRISTOS VOUDOURIS PRODUCTORES EJECUTIVOS JACOB PECHENIK MARTIN SHAFER LIZ GLOTZER JOHN SLOSS PRODUCIDA POR RICHARD LINKLATER CHRISTOS V.KONSTANTAKOPOULOS
SARA WOODHATCH BASADA EN LOS PERSONAJES CREADOS POR RICHARD LINKLATER & KIM KRIZAN ESCRITA POR RICHARD LINKLATER & JULIE DELPY & ETHAN HAWKE DIRIGIDA POR RICHARD LINKLATER
© 2013 TALAGANE LLC. ALL RIGHTS RESERVED.

Antes del anochecer

Los sueños perdidos

Ficha

Película: Antes del anochecer.

Título original: Before midnight.

Dirección: Richard Linklater.

Interpretación: Ethan Hawke (Jesse), Julie Delpy (Celine). Guion: Richard Linklater, Julie Delpy y Ethan Hawke; basado en los personajes creados por Richard Linklater y Kim Krizan.

País: USA. Año: 2013. Duración: 108 min.

Género: Drama.

Producción: Richard Linklater, Sara Woodhatch y Christos V. Konstantakopoulos.

Música: Graham Reynolds.

Fotografía: Christos Voudouris. Montaje: Sandra Adair.

Vestuario: Vasileia Rozana.

Distribuidora: A Contracorriente Films.

Estreno en USA: 24 Mayo 213. Estreno en España: 28 Junio 2013.

Sinopsis

Céline y Jesse se encuentran de vacaciones en el sur de Grecia, en la península del Peloponeso. Disfrutan de unas vacaciones en casa de un reconocido escritor. Constituyen el retrato de una pareja contemporánea que ronda los cuarenta. Él, americano, ella, francesa, les acompañan sus dos hijas gemelas. Acaban de despedir al hijo de Jesse de su anterior matrimonio que ha pasado sus vacaciones estivales con ellos. El contacto con la naturaleza, y el haber dejado a un lado los encorsamientos de la vida cotidiana fomentará una larga conversación sobre el pasado el presente y el futuro de Jesse y Céline

Comentario

> **Jesse**: Tengo una idea loca, pero si no te pregunto me arrepentiré por el resto de mi vida.
>
> **Celine**: ¿Cuál?
>
> **Jesse**: Quiero seguir conversando. No sé cuál es tu situación, pero siento que tenemos una conexión. ¿Sí?
>
> **Celine**: Sí, yo también.
>
> **Jesse**: Genial. Ésta es la idea. Bájate conmigo y visitemos la ciudad. Si resulto ser algún psicópata te subes al siguiente tren. Piénsalo de ésta manera: Imagínate dentro de 10 o 20 años, ¿sí? y estás casada. Pero tu matrimonio no tiene la energía que solía tener. Culpas a tu esposo y piensas en los hombres que conociste en tu vida y lo que podría haber pasado si te hubieras quedado con uno de ellos. Bueno, yo soy uno de esos hombres. Considéralo como un viaje por el tiempo del futuro hacia ahora para saber lo que te perderás. Sería un favor enorme para ti y para tu esposo descubrir que no te perdiste nada. Sólo soy un fracasado igual a él. Así que elegiste bien y estás muy feliz.
>
> **Celine**: Está bien, iré por mi equipaje.

Antes del amanecer

Richard Linklater, 1995

Procuro elaborar la sinopsis dejando a un lado la que ofrecen los distintos gabinetes de prensa. He omitido, intencionadamente, que el director Richard Linklater y los dos protagonistas, Céline (Julie Delpy) y Jesse (Ethan Hawke), son los mismos integrantes que rodaron ***Antes del amanecer*** (1995) y ***Antes del atardecer*** (2004). Omisión que se debe a una simple razón: se puede ver perfectamente esta cinta sin saber nada de las anteriores. Bien es cierto, en honor a la rigurosidad, que el haber visto las anteriores proporciona al todo (la trilogía) una poderosa armonía, una línea argumental, a lo largo de casi dos décadas, sin precedentes.

Cualquier pareja tiene sus antecedentes. Así nuestra pareja protagonista lució su juventud en ***Antes del amanecer***. Fue allá por 1995 cuando ambos se conocieron en un viaje en tren. Jesse le propone a Céline que se bajen del tren y que juntos recorran Viena. Si no son la pareja ideal pues se vuelven a subir a sus destinos y ya está; se acabó, cada uno por su lado. Nueve años más tarde vuelven a coincidir por sorpresa en París. El reencuentro, las sensaciones, emociones y vivencias, de Jesse y Céline fue el argumento de ***Antes del atardecer***. Nueve años más tarde volvemos a pasar un día con estos mismos protagonistas ya cuarentones. Ya no están tan frescos y lozanos. Sus rostros lucen las arrugas de la vida y sus cuerpos denotan el ineludible paso del tiempo. Pero sus mentes siguen tan despiertas y lúcidas como años atrás. Y ahí radica el encanto de la trilogía «*Antes de…*» (Reitero que cada una de ellas tiene su unidad propia y pueden ser contempladas sin haber visto alguna de las anteriores).

Jesse acude al aeropuerto de una ciudad griega a despedir a su hijo adolescente que parte rumbo a América donde vive con su madre, exesposa de Jesse. Afuera, dentro del coche, le esperan Céline y sus dos hijas gemelas, fruto de la unión de ambos («la única vez que no utilizamos condón, zas… embarazada de gemelas»). Todos juntos se disponen a pasar una jornada de relax en casa de un escritor y un puñado de amigos. Como colofón a la jornada estival mediterránea, Céline y Jesse pasaran la noche en un hotel, con spa y masaje incluido, fruto del regalo de sus amigos.

Céline trabaja en una especie ONG y le acaban de proponer un nuevo trabajo. Jesse sigue escribiendo libros y tienen un reconocido prestigio (por lo menos para poder vivir de ello). Las chipas saltaran cuando Jesse insinúa que le gustaría estar más cerca de su hijo en Norteamérica.

Y esto es todo el argumento. Pero vayamos por partes para tratar de desentrañar lo que nos ofrece la nueva entrega de Linklater que, junto con las anteriores, se han convertido casi en una trilogía de culto: romántica, pero no cursi; un cine de autor realizado con escaso presupuesto y con los tres integrantes que se repiten.

Lo primero es una pequeña pega. El cine, palabra proveniente de «cinematografía» fue un neologismo creado a finales del siglo XIX compuesto a partir de dos palabras griegas. Por un lado κινή *(kiné)*, que significa «movimiento»; y por otro de γραφός *(grafós)*. Con ello se intentaba definir el concepto de «imagen en movimiento». Es decir, que el cine fundamentalmente es imagen en movimiento, es la primacía de la imagen sobre la palabra. Un precepto que para nada se cumple en «*Antes de…*» donde lo que sobresale es el verbo (¡¡y qué verbo!!). Desde el comienzo hasta casi el final es un hablar sin parar, constantes diálogos que te obligan a estar muy atento. En algún momento se echa en falta que sean los gestos, las miradas los que protagonicen las escenas, para así poder tomar resuello y descanso. Curiosamente al principio Jesse reprocha a su hijo que se tea parco en palabras, que sea tan poco comunicativo (como lo son la mayoría de nuestros adolescentes más atentos a la tecnología que a la retórica). Pero una vez que se monta Jesse en el coche y aparece Céline en escena ya es un delicioso frenesí de diálogos.

Si tuviéramos que resumir en una sola palabra las anteriores cintas, tendríamos un denominador común. En la primera sería el encuentro, en la siguiente el reencuentro y ahora estaríamos en… el desencuentro (ojo que esto no constituye un *spoiler*). El amor joven, impulsivo, romántico, lleno de sueños, dio paso a un amor más experimentado, de compromiso, frente al amor maduro, lejos ya de los cuentos de hadas y príncipes, lleno de sueños perdidos que desarrolla ***Antes del anochecer.*** La cinta constituye un alegato de la pareja como relación que desmitifica los anteriores amores y tiende a humanizar nuestra relación. El director, junto a los protagonistas, saben muy bien llevar a la pantalla esos conflictos que atenazan a la mayoría de las parejas. Tiene su punto culminante en la escena de la habitación del hotel. Céline y Jesse viene paseando, charlando por el camino. Atraviesan la ciudad y se están prometiendo una noche de lujuria. Hace mucho que no están solos, que no corretean las niñas por la casa. Nada les va a impedir disfrutar del amor. Sin embargo una simple llamada al móvil constituirá la chispa que avivará el fuego y no precisamente el de la pasión. Ese momento está registrado de forma admirable. Nos gusta ver que los problemas nuestros cotidianos se ven reflejados en la pantalla de la mano de unos actores. Se hacen patentes, se comparten con el público en general y eso nos lleva a pensar: «mira no somos tan raros como pensábamos». Les ha pasado lo

mismo que a nosotros en que aquella vez en la que estábamos a punto de echar el polvo del siglo y pasamos a la casi ruptura *parejil*. Nada de nada, *rien de rien*. Nada. Y las puyas sustituyen a los besos. Comenzamos a desvariar de la falta de espacios, de lo que hay que hacer, de lo rutinario que se ha vuelto todo, de que si tú haces, que si tú no haces, de reproches, de que te preocupas de todo y a ti te da todo igual. Nos reprochamos el amor que ya no tenemos, que ya no es el nuestro, ya es otra cosa que queda muy lejos de aquel enamoramiento y que está más cercano a una sensación propia del bienestar.

Quién más o quién menos nos veremos reflejados en Jesse y Céline o en ambos. Jesse mantiene un rostro aniñado con un cuerpo ni joven, ni mucho menos viejo. Sin embargo, Céline está jamona. Luce semidesnuda pero su cuerpo ha perdido la esbeltez. Y ella es consciente y le entran las dudas de que si sigue siendo apetecible para los hombres. Esas dudas se las transmite a Jesse y se cuestiona su relación. Seguro que los chicos nos identificaremos con él y pensaremos lo hipocondríaca que resulta ser Céline. Pero ellas (las chicas) pensaran, seguro, que él es una mosquita muerta y que las mata callando, con ese aire de culturetа, de intelectual…

Destacaría dos momentos para el recuerdo. La comida en casa del escritor heleno. Integrada por ocho personas que abarcan casi todas las etapas de la vida: una pareja joven, dos maduritas y una formada por dos amigos que se encuentran en la recta final de sus vidas. Hablan de lo divino y de lo humano, de la vida, de la muerte, del amor. Todos desde su punto de vista que ilustran con jugosas anécdotas, pero en donde los ancianos aportan su particular visión con rotundidad. Con el peso de la Grecia clásica con el Drama y la Comedia junto a los platos de la mesa. Y el otro gran momento se produce dentro de la escena del hotel. Tiene su propio planteamiento nudo y desenlace, donde sobresale el siguiente diálogo (más o menos, no es literal):

> **Céline**: Mis amigos piensan que hago el amor con una fiera por como lo describes en tus novelas. Y sabes lo que te digo, que estoy harta. Tú siempre lo haces de la misma forma.
>
> **Jesse**: Es que cuando uno le coge el punto…
>
> **Céline**: Una y otra vez. Besito, besito, tetita, tetita y, coñito (brrrrrr, hace como que se echa a dormir).
>
> **Jesse**: Es que a uno le gustan los placeres sencillos.

Toda esta escena del hotel constituye un resumen de la película. Un vaivén de sensaciones a las que ya he aludido anteriormente. Tal vez obedezcan a una doble pregunta ¿es posible que la vida en pareja contamine al amor? ¿Es posible que el amor pueda sobrevivir a la vida en pareja? No

hay una fórmula mágica para que la relación de pareja sea perfecta. Es común en nuestra vida que nos olvidemos que las cosas se consiguen a base de esfuerzo. Hoy acudimos al cajero y sacamos dinero, pero detrás de esa máquina hay trabajo, gracias a su remuneración tenemos el capital. Ese trabajo es el que a veces nos olvidamos que es necesario en nuestras relaciones. Es muy fácil enamorarte, pero es muy difícil mantener el amor. Diariamente necesita de ese riego, de ese cariño que proviene de la atención y muchas veces, simplemente, no estamos por la labor.

Técnicamente la factura de la película es impecable. Está construida sobre la base de cuatro escenas: en el coche, en la casa del escritor, camino del hotel y en el hotel. Y salvo la escena de la comida campestre, en la pantalla solo están ellos dos de forma casi omnipresente. Todo ello se sustenta en la escritura del guion, con diálogos frescos, con alguna frase lapidaria y sobre todo, por encima de los demás aspectos, en la naturalidad. Sin aderezos, tal cual, si no es muy difícil poder explicar esos largos *travellings* de planos medios, sin apenas cortes de cámara, que potencian los diálogos (al más puro estilo de Woody Allen), con Jesse y Céline de protagonistas que funcionan a la perfección. Pasamos de drama a comedia sin forzar la situación. Magníficos.

Vayan al cine. Eché en falta verla con mis amigos habituales porque eso posibilita mucho el diálogo y la confrontación posterior tras ver la película de la que extraes más conclusiones. Vayan a ver este magnífico retrato de la vida en pareja, dulce y amargo, natural, divertido y dramático y… dolorosamente real. Una historia de amor simple, llena de belleza, como cualquier amanecer, atardecer o cualquier anochecer, algo efímero… como la vida misma.

Luisjo Cuadrado

Todos los fotogramas pertecenen al material promocional de la distribuidora A Contracorriente Films, salvo el de la página siguiente que está extraído de la web http://ciudadanonoodles.blogspot.com.es/

"Realmente soberbia... un film fantástico"
THE NEW YORK POST.
★★★★★

"Un placer sofisticado"
VARIETY.
★★★★★

"Una verdadera joya de película"
ROLLING STONE.
★★★★★

PHILIP SEYMOUR **HOFFMAN**
(Ganador de 1 Oscar©)

CHRISTOPHER **WALKEN**
(Ganador de 1 Oscar©)

CATHERINE **KEENER**
(Nominada a 2 Oscar©)

MARK **IVANIR**
(Ganador de 1 Oso de Plata)

EL ÚLTIMO CONCIERTO

UNA PELÍCULA DE YARON ZILBERMAN

LA AMISTAD ES LA MAYOR EXPRESIÓN DEL ARTE

WESTEND FILMS PRESENTA UNA PRODUCCIÓN DE AN OPENING NIGHT EN ASOCIACIÓN CON CONCEPT ENTERTAINMENT / SPRING PICTURES / UNISON FILMS UNA PELÍCULA DE YARON ZILBERMAN PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, MARK IVANIR, CATHERINE KEENER, CHRISTOPHER WALKEN "EL ÚLTIMO CONCIERTO" IMOGEN POOTS LUAZ CHARM, ANNE SOFIE VON OTTER Y WALLACE SHAWN CASTING POR CASSANDRA KULUKUNDIS DIRECTOR DE SONIDO ROBERT HEIN COPRODUCTOR MUSICAL MAUREEN CROWE DISEÑO DE VESTUARIO JOSEPH G. AULISI DIRECTOR DE PRODUCCIÓN JOHN KASARDA MÚSICA DE ANGELO BADALAMENTI MONTAJE YUVAL SHAR DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA FREDERICK ELMES, A.S.C. PRODUCTORES EJECUTIVOS ADI EZRONI, TED HARTLEY, CASSANDRA KULUKUNDIS, PETER PASTORELLI PRODUCTORES VANESSA COIFMAN, DAVID FAGENBLUM, EMANUEL MICHAEL, MANDY TAUBER BRICKLEY PRODUCIDO POR TAMAR SELA, YARON ZILBERMAN GUIÓN DE YARON ZILBERMAN Y SETH GROSSMAN DIRIGIDO POR YARON ZILBERMAN

WESTEND FILMS · OPENING NIGHT PRODUCTIONS · CON GRABACIONES ORIGINALES DEL ORFEO DE BELLA FORTUNA POR EL CUARTETO DE CUERDA BRUKNER · emon

EL ÚLTIMO CONCIERTO

UNA PELÍCULA DE YARON ZILBERMAN

La vida acompasada

Ficha

Película: El último concierto.

Título original: A late quartet.

Dirección: Yaron Zilberman.

País: USA. Año: 2012. Duración: 105 min.

Género: Drama. Interpretación: Christopher Walken (Peter Mitchell), Philip Seymour Hoffman (Robert Gelbart), Catherine Keener (Juliette Gelbart), Imogen Poots (Alexandra Gelbart), Mark Ivanir (Daniel Lerner), Liraz Charhi (Pilar), Wallace Shawn (Gideon Rosen).

Producción: Tamar Sela, Yaron Zilberman, Vaenssa Coifman, David Faigenblum, Emanuel Michael y Mandy Tagger.

Música: Angelo Badalamenti. Fotografía: Frederick Elmes.

Montaje: Yuval Shar. Diseño de producción: John Kasarda. Vestuario: Joseph G. Aulisi. Distribuidora: Emon. Estreno en USA: 2 Noviembre 2012.

Estreno en España: 23 Agosto 2013. Calificación por edades: Apta para todos los públicos.

Sinopsis

Tras veinticinco años cosechando éxitos y gozar de fama mundial, el futuro de un cuarteto de cuerda de Nueva York está a punto de recibir un duro golpe que pondrá en entredicho su futuro. El violonchelista de la formación está padeciendo los primeros síntomas de una enfermedad que en poco tiempo pondrá fin a su carrera como intérprete. La incertidumbre sobre su futuro se apoderará del cuarteto, dando rienda suelta a emociones reprimidas, egoísmos y reproches que pondrán en entredicho años de amistad y colaboración profesional. La vida siempre da una segunda oportunidad, por lo que encontrarán una solución que les permitirá ofrecer "El último concierto" (para conmemorar sus 25 años como formación), poniendo a salvo tanto su amistad como su inmenso y reconocido legado musical.

Comentario

Me encantaría poder leer las partituras musicales. Me asombra la gente que saber leer música (y no te digo nada la que sabe interpretarla). Soy incapaz de leer un texto musical, la misma capacidad que muestro ante un texto en ruso. Es decir, que soy un analfabeto. Nuestro cuarteto de cuerda, protagonista de *El último concierto*, representan todo lo contrario: leen e interpretan la música en su más alto grado de ejecución convirtiéndose en unos virtuosos. Pero

alguno de ellos demuestra que también es un analfabeto en este caso en la cuestión emocional.

Vayamos por partes y veamos que nos podemos encontrar al ir a ver (y a escuchar, más que nunca) la ópera prima (salvo un documental) del director Yaron Zilberman.

Peter Mitchel (Christopher Walken) empieza a sufrir los primeros síntomas de Parkinson. Es un afamado violonchelista afincado en Nueva York. Es el alma mater del cuarteto de cuerda The Fugue. Están a punto de cumplir los veinticinco años de actuación con más de tres mil conciertos interpretados con gran éxito y reconocimiento mundial. Pero el diagnóstico de esta enfermedad, que le afecta a las manos, su mejor herramienta, va a cuestionar la supervivencia del grupo al comunicar al resto de sus compañeros su decisión de abandonar la formación.

Daniel Lerner (Mark Ivanir) es el primer violinista. Tiene un ego por las nubes fruto del virtuosismo que demuestra en sus interpretaciones académicas. Es un hombre reprimido.

Robert Gelbart (Philip Seymour Hoffman) es el segundo violinista del cuarteto. Quiere aprovechar la ocasión de la enfermedad de Peter para replantearse su posición dentro de la formación. Está cansado de ese segundo plano aunque es consciente de la importancia de su papel y no solo en plano musical: se siente relegado en su matrimonio con Juliette Gelbart (Catherine Keener) que es la violista del cuarteto. Ella es la que tiene que lidiar con sus compañeros para constituirse en la argamasa de la formación. Su hija Alexandra (Imogen Poots) es una joven promesa con mucho talento y un futuro más que prometedor.

La enfermedad de Peter provoca toda una serie de reacciones entre los componentes de The Fugue. Los celos, los egos, los sentimientos durante tanto tiempo contenidos están a punto de estallar poniendo en peligro no solo

la continuación del cuarteto musical sino que socavará las relaciones entres sus miembros.

En el cuarteto hay un quinto elemento o componente. En este caso se trata de la obra nº 14, Op 131 en Do sostenido menor de Beethoven. Una obra complicada de ejecutar pues tiene dos particularidades. Por un lado su autor indicó que debía interpretarse sin pausa (*attaca*) entre los movimientos. Ahí radica la otra singularidad, que esta obra tiene siete movimientos en vez de los habituales cuatro. Parece ser (otra vez mi deficiencia musical) que es muy difícil que un instrumento no se desafine tras cuarenta minutos de interpretación. Por lo tanto este opus le sirve al director como una perfecta metáfora para establecer una comparación de las relaciones nuestras de cada día, y las dificultades de mantener las mismas realizando un continuo ajuste para evitar desentonar y sobrevivir a las largas convivencias.

Pudiera parecer que sí, pero *El último concierto* no es una película musical. Es una película que tiene que ver más con la pasión, ese ingrediente tan esencial en nuestras vidas y que aquí, dentro del cuarteto, dentro de la música en general tiene una vital importancia. La película se sostiene por la pasión que ponen los actores en su actuación. El personaje de Christopher Walken sufre porque no puede seguir adelante con su pasión. El matrimonio adolece de pasión. Pasión le falta al personaje de Philip Seymour Hoffman porque se encuentra relegado a un segundo plano (familiar y profesionalmente). Exceso de pasión es lo que de muestra su hija, Alexandra (Imogen Poots) quien nos proporciona uno de los momentos más dramáticos de toda la película. Se trata de una charla que tiene con su madre. Nos sorprende no tanto por lo inesperado sino por la falta de justificación de su respuesta. Y la pasión se le cruzará a Daniel (interpretado por Mark Ivanir), un tipo que va de duro, académico, que no se atreve a tocar de memoria, pero

en el momento en que se relaja un poco se le desmorona su particular mundo. Por último, atención al rol de Juliette Gelbart (papel interpretado por Catherine Keener) dentro y fuera del cuarteto. Una frivolidad, según confesión del propio director, para *El último concierto* se inspiró en varios cuartetos. Uno de ellos con igual formación –tres hombre y una mujer- en donde la mujer se rumoreaba que tenía (o tiene) una relación amorosa con los tres. Ahí lo dejo.

Película de planteamiento sencillo (casi estamos ante una obra teatral) sin estridentes fuegos artificiales, intimista en algunos momentos. Esta rodada en Nueva York circunstancia que la sitúa en la línea de la trilogía *Antes de…* (sobre todo en lo que se dice –ver *Antes del anochecer*-, consultar en este mismo número) o en las más clásicas de Woody Allen. Esa pasión que demuestran los actores en su actuación es uno de los aspectos más destacables. El director pretende contagiarnos su pasión melómana y lo consigue. Destaca por encima de todos la sobriedad de Christopher Walken. Te desarma en más de una ocasión con una mirada; una mirada que desvela el dolor de un personaje, pero también la esperanza y la pasión. Y por supuesto, otro de los puntos fuertes es la banda sonora de Angelo Badalamenti en la que se integra gran parte de ese magnífico opus 131 de Beethoven. Mira por dónde ahora soy un poco menos analfabeto. Sigo sin poder leer una partitura pero al final me he enterado de algunos aspectos musicales que antes desconocía. Vayan al cine y no dejen de sorprenderse.

Os dejo una guía de audición que he encontrado en esta singular página. Muy recomendable.

http://guiassyncmaster.blogspot.com.es/2013/05/guia-de-audicion-beethoven-cuarteto-n.html

Luisjo Cuadrado

¿Qué le inspiró El último concierto? ¿Qué le empujó a escribirla?

Yaron Zilberman: Me gusta mucho la música de los cuartetos de cuerda, porque llevo escuchándola desde la adolescencia. Una vez un amigo me regaló una cinta de jazz. Al terminar la primera cara, cambió automáticamente a una cara con tríos de piano y me dejó totalmente alucinado. Me enamoré de la música de cámara al instante y pronto me di cuenta de que el cuarteto de cuerda es para mí la forma más potente, especialmente los de Beethoven. Eran explosivos intelectual y emocionalmente hablando. Llevo escuchándolos desde entonces, hará ya treinta años, y cada vez que los escucho es una nueva experiencia. Con El último concierto quería contar la historia de una familia... de los lazos únicos y fuertes que se forman en una familia, el amor y la dedicación siempre acompañados por emociones reprimidas, resentimientos, celos y competitividad. Pensé que un cuarteto de cuerda sería el escenario perfecto dado el tiempo que pasan juntos y su codependencia. Tocan juntos diez años antes de desarrollar un sonido único, viajan juntos siete meses al año... las relaciones son intensas. Me pareció una forma nueva y fresca de contar la historia de una familia, en la que el éxito artístico y familiar deben funcionar con harmonía.

¿Se basó en algún cuarteto de cuerda en particular para la película?

Yaron Zilberman: Me basé en varios de cuartetos de cuerda. El primero fue el Guarneri, uno de los más prominentes y que llevan 40 años tocando juntos. El violoncelista, David Soyer, era el mayor del grupo y quería jubilarse, y dudaban sobre si disolverse o seguir juntos. Decidieron seguir solamente si el pupilo de David, Peter Wiley, el chelista del trío de piano Beaux Art, se unía a ellos, y lo hizo. Siguieron varios años, pero al final se desmembraron. El segundo cuarteto fue el Italian, que contaba con tres hombres y una mujer. Se rumoreaba que tenía una relación amorosa con cada uno de ellos. Eran únicos tocando repertorio de memoria, sin partituras. Les daba a sus interpretaciones una tensión musical que, para mi gusto, no tenía parangón. El tercero fue el Emerson, localizado en Nueva York, cuyos dos violinistas alternan posiciones, no tienen un primer y un segundo violín fijos. Son los tres cuartetos principales cuyas historias y temas son importantes en la película.

¿Cuál era la idea general de El último concierto, y como metáfora de lo que sucede en la historia?

Yaron Zilberman: La pieza principal de la película es el Opus 131 en Do sostenido menor de Beethoven, que escribió un año y medio antes de morir. Esta pieza tiene varios aspectos revolucionarios. Se escribió en siete movimientos cuando lo habitual eran cuatro, cada movimiento en una forma, una longitud y un tempo distintos, e intenté seguir ese patrón en el guion y en la película. Beethoven también decidió escribir la pieza sin ninguna pausa (attacca), lo que significa que los músicos no pueden afinar los instrumentos entre movimientos. Se desafinan durante la pieza y cada uno a su manera. Es una gran metáfora de la vida y las relaciones que, tarde o temprano, se desafinan, especialmente las largas. ¿Cómo conseguimos volver a una relación que funciona?

¿Qué temas concretos tenía en mente cuando escribía el guión?

Yaron Zilberman: Estaba muy centrado en hablar de la familia; el matrimonio, las relaciones entre hermanos, la figura paterna de una familia, lo que sucede cuando se le saca de esa estructura. Las relaciones a largo plazo en general son las más difíciles, aunque pueden ser las más satisfactorias; la importancia del arte en la vida, como forma de superar dificultades y dudas; la belleza, la cultura, cómo trascienden los

problemas del día a día a los que nos enfrentamos, y cómo se pueden usar como fuente espiritual para elevar el ser emocional que tenemos.

Ha hecho un gran salto de su aclamado documental, Watermarks, hasta llegar a El último concierto. ¿Puede hablarnos del proceso?

Yaron Zilberman: En algunos aspectos supuso un gran salto crear un mundo de cero, pero hay muchas similitudes, como la idea de contar una historia. En ambos casos hay que contar una historia que sea interesante desde el principio hasta el final mediante los personajes. La diferencia era trabajar con actores para representar a los personajes, en vez de documentar a gente que era ella misma. Un aspecto interesante de un cuarteto de cuerda es que tocan sin director, así que sentí que debía minimizar mi intervención, no forzar la situación sino dejar que su química fluyera delante de la cámara, darles a los actores el mayor espacio posible para convertirse en un conjunto unido, con las mismas dificultades que tendría un cuarteto de cuerda. Una consecuencia positiva fue que cada actor le dió su propia vida y su propia realidad a la película, un realismo personal tras cada actuación. Luego están las conexiones más literales. Por ejemplo, presentamos en la película a pacientes de Parkinson de verdad para entender mejor la enfermedad y cómo cambia la psicología y la movilidad de la persona, o en una parte documental recontextualizamos fotos verdaderas de la juventud de los actores para representar a los personajes cuando eran más jóvenes, para conseguir una conexión emocional más fuerte.

Háblenos de los actores y de sus personajes.

Yaron Zilberman: Christoper Walken es un actor excepcional: carismático, fuerte e icónico. Peter Mitchell es muy amable, tierno, culto, suave al hablar, le gusta animar. Christopher normalmente no interpreta personajes así, estamos acostumbrados a verle en papeles más duros y directos. Aquí es un personaje que es la figura paterna para sus compañeros músicos y tiene que afrontar una enfermedad. Creo que cuando a un actor se le presenta un reto y hace algo que se sale de su tipo normalmente pasa algo mágico. El amigo de la infancia de Christopher era violonchelista. Creció en una zona de Nueva York donde viven muchos músicos clásicos y recordaba ver a esos músicos y hablar de música de una forma muy concreta. Chris tenía la sensación de que conocía su ambiente.

Philip Seymour Hoffman es uno de los grandes actores de nuestra era. Interpreta a Robert, que básicamente está luchando por su puesto en el cuarteto y por su matrimonio. Fui a un concierto del cuarteto de cuerda Takacs en el Carnegie Hall en el que Phil leyó fragmentos de Elegía, de Philip Roth. La música del cuarteto combinada con las lecturas de Phil emocionó a todos los presentes. Me di cuenta de que amaba este tipo de música. Phil también es un director y un actor teatral prolífico, así que la interacción intensa en directo dentro de un cuarteto tiene aspectos que le son naturales.

Catherine Keener es una actriz fascinante por la forma en la que está presente emocionalmente. Es tan pura cuando está en el plató y en la pantalla. Interpreta a Juliette, que se enfrenta a la desintegración de aspectos de su vida: la enfermedad de la figura paterna, la infidelidad y una

hija que se rebela. Es la actriz perfecta para tal reto. Catherine utiliza la magia como inspiración a un nivel profundo, lo que fue útil al interpretar el papel de una violista.

Mark Ivanir interpreta a Daniel Lerner, un tipo solitario y perfeccionista que dedica su vida al violín y paga el precio de estar solo en el mundo. Mark se tomó el papel muy en serio, dada la magnitud de los que le acompañaban. Se lanzó inmediatamente a aprender a tocar el violín, tiene esa faceta intrépida y atrevida como actor. Creció en una familia culta de escritores en un barrio duro y contribuyó con esa experiencia al papel y al cuarteto. Se nota que lucha por su puesto, por su liderazgo y por la perfección artística.

Imogen Poots interpreta a Alexandra Gelbart. La recomendó la directora de casting, Cassandra Kulukundis, cuando estaba rodando una película para DreamWorks. Me cautivó su prueba y cómo interpretaba al personaje. También sabía tocar el violonchelo de cuando era pequeña y para ella fue fácil conectar con otro instrumento de cuerda. Se sentía identificada con el guion y comprendía la historia familiar dramática de su personaje y su madre. Catherine e Imogen quedaban muy bien ante la cámara.

Háblenos de la música y de cómo ensayaban los actores, etc.

Yaron Zilberman: Para hacer posible la interpretación, tenían que aprender frases musicales cortas en vez de la pieza entera. Se le asignaron a cada actor por lo menos dos docentes para que siempre hubiera alguien disponible en cualquier momento para darles una clase. Creamos unos vídeos con los que aprendieron unas treinta frases cada uno, que practicaron y practicaron... Su dedicación fue excepcional y al final se veía su progreso en cómo tocaban los instrumentos: el movimiento del arco, la digitación en las cuerdas, el lenguaje corporal con los instrumentos... es todo muy real.

¿Y los instrumentos? ¿Cómo decidió hacer la película y cómo sabía cuál era la mejor forma de reflejar la música clásica?

Yaron Zilberman: Los instrumentos que tocan son de verdad. Teníamos un vendedor de violines raros en Nueva York que colaboró con nosotros y nos ofreció instrumentos de gran calidad para el cuarteto. Se seleccionaron para cada actor, en función de la personalidad del papel en cada instrumento concreto y teniendo en cuenta el sonido del cuarteto en conjunto. También seleccionamos instrumentos que dieran bien a cámara, con el color y el dibujo de la madera perfectos. De algún modo el color de los instrumentos inspiró una gama más general para la película, de tonos tierra, marrones ricos, de las tonalidades de la madera.... El apoyo del mundo de la música clásica, de los lutieres que hacían los violines y los arcos a los profesores profesionales, no tenía precio; todo el mundo se unió y contribuyó a darle al proyecto una sensación lo más real posible.

Hábleme del proceso de rodaje.

Yaron Zilberman: El rodaje duró solamente 27 días, así que tuvimos que trabajar muy rápidamente. Por suerte teníamos un gran equipo, experto y entregado. Rodamos en Nueva York durante uno de los inviernos más fríos de las últimas décadas. El frío extremo y la cantidad de nieve, que eran perfectos para rodar, complicaban la producción.

Rodamos en el mundillo cultural de Nueva York en lugares como la Colección Frick, el Metropolitan Museum of Art, y Sotheby's, donde hay que ser de lo más cuidadoso y delicado. Rodar la interpretación de la música también fue un reto, pensar cómo captar las distintas frases desde varios ángulos con varias cámaras rodando a la vez.

Háblenos del equipo con el que trabajó.

Yaron Zilberman: El estilo cinematográfico y la sensibilidad de Fred Elmes encajaba a la perfección con una película sobre música clásica en términos de composiciones y estructuras cuidadas. Filmar en Nueva York también requería un director de fotografía que conociera muy bien la ciudad y tuviera una relación de rodaje con ella. Escuchamos el Opus 131 juntos muchas veces tanto en CDs como en conciertos en directo y desarrollamos una forma de grabar la interpretación que encajase con la historia general. También visitamos la Frick varias veces para inspirarnos de las composiciones de los grandes pintores y para informarnos sobre los colores de las galerías y los cuadros de la Frick. Fred tiene una capacidad única de capturar emociones profundas y aun así evitar las trampas del sentimentalismo. Era muy preciso y a nivel estilístico parecía una pieza de Beethoven, en que cada composición se construye meticulosamente pero de forma hermosa y con libertad. Angelo Badalamenti, uno de los grandes compositores cinematográficos, consiguió darle una gran belleza y dolor a la película con la partitura. Es un reto enorme para un compositor crear música original alrededor de Beethoven, pero Angelo estuvo a la altura del reto y lo logró estupendamente. John Kasarda, el director artístico retrató con maestría los interiores que habitaban los músicos. El vestuario, diseñado por Joe Aulisi, es cómodo y elegante y refleja de verdad el estilo de vida de los personajes. Es Nueva York , pero una parte de Nueva York muy distinta a la que solemos ver en la cultura popular. Más Juilliard que la avenida Madison. Es mi segunda experiencia con el montador Yuval Shar. Su sensibilidad al editar y su oído musical excepcional ayudaron enormemente a montar El último concierto. Su atención al detalle también ayudó mucho a describir un mundo que gira entorno a la atención al detalle. El estilo de Yuval es realista, sin artilugios, y una película sobre relaciones precisa ese enfoque.

¿Y la referencia al tiempo al principio con la cita de T. S. Eliot y otras referencias al largo de la película? ¿El tiempo era uno de los temas subyacentes?

Yaron Zilberman: Es claramente uno de los temas subyacentes de la película, pero no quería darle demasiada importancia. La vida está estructurada alrededor del tiempo, la poesía y la música lo reflejan. Algunas de esas ideas se encuentran en la película: vivir el presente, entender cómo nos cambia el tiempo y también que no podemos luchar contra el tiempo, por mucho que lo intentemos.

¿Qué espera que el público obtenga de la película?

Yaron Zilberman: Una reflexión sobre las relaciones y una ventana a la belleza y la intensidad de la música de cuarteto. Este film es un homenaje a los últimos cuartetos de Beethoven. En ellos expresa sus emociones y sus pensamientos de formas dolorosamente complejas, a veces edificantes, a veces desesperadas, siempre vivas. También me gustaría recordar el poder del arte para transformar nuestras dificultades en experiencias vitales elevadas, y tocar la idea de que durante largos periodos de tiempo inevitablemente encontraremos problemas, y que eso es intrínseco a la forma en que funcionamos y en que aprendemos en la vida, y la cuestión es qué hacemos con ello.

Se me ocurrió la idea de *El último concierto* cuando estaba promocionando *Watermarks*, la película que acababa de terminar. Quería que mi siguiente película fuese un drama sobre relaciones que explorase los complejos lazos icónicos que se crean entre padres e hijos, entre hermanos y entre las parejas que llevan casadas mucho tiempo. Como gran entusiasta de la música de cámara que soy, pensé que la estrecha dinámica que se establece entre los miembros de cuarteto de cuerda podía ser el escenario ideal para tal viaje. Convertirse en un cuarteto de cuerda estable implica años de actuaciones y ensayos íntimos e intensos, salpimentados con discusiones frecuentes sobre cada nota y cada opinión. Cada individuo puede ocupar el papel estelar de solista, pero su éxito depende de la habilidad que tengan para pasar por encima de sus egos y complementarse a pesar de las diferencias individuales.

Arnold Steinhardt, el primer violín del legendario cuarteto de cuerda Guarneri, describe un cuarteto de cuerda como "cuatro personas que dejan brillar su personalidad individual a la vez que encuentran una voz unificada... interminables cavilaciones, discusiones, críticas que... terminan en una interpretación". En *El último concierto* quería explorar el delicado equilibrio necesario para conseguir una dinámica de relaciones gratificante, una que libere al individuo para que ascienda a su más alto potencial a la vez que contribuye de forma significativa al equipo, salvando la tensión entre el individuo y el grupo, entre el "yo" y el "nosotros".

Para anclar la película musicalmente elegí como plato fuerte la pieza innovadora de Beethoven, una de las más conocidas, el Opus 131 en Do sostenido menor. Un elemento sorprendente de la composición es que Beethoven indicó que debía interpretarse *attacca*, sin pausa entre los siete movimientos. Cuando se toca una pieza de casi 40 minutos sin interrupciones los instrumentos terminan desafinándose, cada uno de una forma totalmente distinta. ¿Qué deberían hacer los músicos? ¿Pararse a la mitad y afinar o esforzarse por adaptar su tono, individualmente y como grupo, hasta el final? Creo que es una metáfora perfecta de las relaciones estables, que inevitablemente tienen dificultades y exigen un ajuste constante y una afinación muy cuidadosa debido a las mil formas en que las personas cambian y evolucionan a lo largo de su vida.

Desde el punto de vista musical, el Opus 131 nos lleva en una montaña rusa de emociones que van de las más hondas profundidades de la contemplación interior a alturas catárticas de energía explosiva. Para fundamentar todavía más el guión en el mundo de los cuartetos musicales, gravé durante varios meses al cuarteto de cuerda Attacca, de Juilliard School mientras aprendían el Opus 131. Los instruían algunos de los músicos de cámara más famosos del mundo. Para profundizar en la investigación, filmé al cuarteto de cuerda Brentano, uno de los cuartetos de cuerda líderes que hay actualmente en activo (y que luego grabaron la música para la banda sonora) tocando el Opus 131 delante de cuatro cámaras. Fue una experiencia valiosísima que contribuyó a definir el estilo cinematográfico de la película y preparar a los actores para su papel como músicos.

Nota de la redacción: Tanto ls notas del director como la entrevista han sido facilitadas por la distribuidora de la película en España, EMON,. y se difunde a título divulgativo.

FESTIVAL DE CANNES
SECCIÓN OFICIAL
"Gran ovación para un precioso y conmovedor retrato adolescente... En la tradición del gran cine americano."
- Carlos Boyero, El País
MATTHEW McCONAUGHEY
TYE SHERIDAN
SAM SHEPARD
Y REESE WITHERSPOON
MUD
EVEREST ENTERTAINMENT PRESENTA UNA PRODUCCIÓN BRACE COVE/FILMMATION MATTHEW McCONAUGHEY "MUD"
TYE SHERIDAN SAM SHEPARD MICHAEL SHANNON JOE DON BAKER RAY McKINNON SARAH PAULSON PAUL SPARKS JACOB LOFLAND Y REESE WITHERSPOON
MÚSICA DAVID WINGO CASTING FRANCINE MAISLER MONTAJE JULIE MONROE DISEÑO DE PRODUCCIÓN RICHARD A. WRIGHT DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA ADAM STONE
PRODUCTORES EJECUTIVOS TOM HELLER GARETH SMITH GLEN BASNER MICHAEL FLYNN PRODUCIDO POR SARAH GREEN AARON RYDER LISA MARIA FALCONE ESCRITA Y DIRIGIDA POR JEFF NICHOLS
EVEREST
WWW.MUD-LAPELICULA.ES
wildbunch
vértico

Las aventuras de Mud y Ellis

Ficha

Película: Mud.

Interpretación: Matthew McConaughey (Mud), Reese Witherspoon (Juniper), Sarah Paulson (Mary Lee), Tye Sheridan (Ellis), Michael Shannon (Galen), Sam Shepard (Tom), Jacob Lofland (Neckbone).

Dirección y guion: Jeff Nichols.

País: USA. Año: 2012. Duración: 130 min.

Género: Drama.

Producción: Lisa Maria Falcone, Sarah Green y Aaron Ryder.

Música: David Wingo. Fotografía: Adam Stone.

Montaje: Julie Monroe. Diseño de producción: Richard A. Wright.

Vestuario: Kari Perkins. Distribuidora: Vértigo Films.

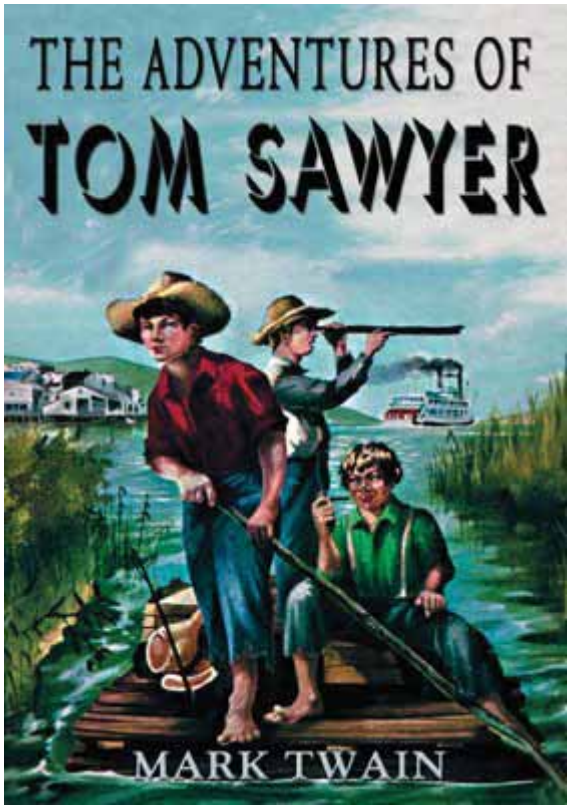
Estreno en USA: 10 Mayo 2013. Estreno en España: 30 Agosto 2013.

Sinopsis

Mud es la aventura de dos chicos, Ellis y su amigo Neckbone, quienes encuentran a un hombre llamado Mud escondido en una isla del Mississippi. Mud describe situaciones fantásticas, cuenta que mató a un hombre en Texas y le persiguen cazarrecompensas. También dice que planea encontrarse y escapar con el amor de su vida, Juniper, quien le espera en la ciudad. Escépticos pero intrigados, Ellis y Neckbone deciden ayudarle. No pasa mucho antes de que las visiones de Mud se hagan realidad y su pequeño pueblo se vea invadido por una bonita chica y un grupo de cazarrecompensas.

Comentario

Ellis (Tye Sheridan) y Neckbone (Jacob Lofland) son dos chavales de catorce años. Hacen de una selvática isla fluvial, a orillas del Mississipi, su lugar de aventuras. Han puesto el ojo en una golosina llena de «joyas» y posibles. Es su tesoro. Se trata de una embarcación de recreo que tras las últimas crecidas ha quedado incrustada en un árbol. En la última incursión se encuentran con que la barca «está habitada». Y es así como se topan con Mud, un personaje mágico, atractivo, enigmático y supersticioso. Es un prófugo de la justicia. Está buscado por la policía, por los cazarrecompensas y por la propia familia de la persona que mató. Pero lo hizo por amor, porque maltrataba a Juniper (Reese Witherspoon) el amor de su vida, es su princesa que le salvó de la mordedura de una serpiente. Esta circunstancia- lucha por el amor- es lo que lo encumbra a los ojos de los dos amigos.



Ellis está necesitado de encontrar un referente en el amor. El matrimonio de sus padres hace aguas y se tambalea sin remisión con la decisión de su madre de abandonar la casa a orillas del río. Su madre está cansada, necesita nuevos aires. Ellis ve peligrar su vida distendida, llena de aventuras, ve peligrar su vida en contacto con la naturaleza. Es un bravucón, valiente y osado que no duda en emprenderla a golpes en el momento que ve que otro chico maltrata a una mujer, lo que lo convierte en un hombre sensible y duro. Es así como Mud se convertirá en su tótem, en su modelo a seguir. Sus aventuras representan un calco de la juventud que vivió Mud. Ambos tienen en común una cosa: el amor idealizado.

La película gira en torno a la acción de *Mud* y Ellis y en cómo se desenvuelven para ir sorteando los diferentes peligros que les van surgiendo en su camino. Mud es una aventura que nos traslada a los tiempos de las aventuras de Tom Sawyer y de su amigo Huckleberry Finn (personajes de *Las aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain). Es una película que cuenta con unos atractivos elementos mágicos que tienen que ver con la suerte, la mala o la buena, de la mano de un protagonista que lo reúne todo: atractivo, con un diente de menos, con un tatuaje en forma de serpiente, con una mordedura que a punto estuvo de costarle la vida, con su camisa de la suerte –una especie de coraza que lo protege- y la pistola al cinto por si falla todo lo demás. Estos elementos actúan a lo largo de toda la cinta como si fuera un macguffin (una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia, y que en realidad carece de relevancia por sí misma).

Juniper es la amiga de la infancia de Mud que tiene la virtud de hacerse querer por todos los chicos. En el otro escalón, es May Perl la chica que sobresale en su pandilla y en la que se fija Ellis. Completan el cuadro de secundarios los padres de Ellis y ese personaje enigmático, maduro, sereno, solitario que se encuentra en la otra orilla, frente a la casa de Ellis. Se trata de Tom (Sam Shepard) que cuenta con un pasado un tanto oscuro y al cual acude en busca de ayuda Mud. Todo ello aderezado con una buena banda sonora con un cierto regusto a música *indie*.

El escenario del río es otro de los protagonistas de esta historia. Arkansas pasa por ser un destino para los amantes de la naturaleza y eso es lo que se respira en la cinta. Hay personas que viven con lo que les suministra el río (como el tío –familiar- que se hace cargo de Neckbone). Pero también está lleno de peligros como esas serpientes que asoman su cabeza por la pantalla. Todo esto hace que los jóvenes apenas conozcan lo que es una consola, un *Smartphone* o cachivaches tecnológicos que los sumerjan en las redes sociales. Son más hábiles con otras redes y otros buceos.

Es la tercera película como director de Jeff Nichols (treinta y tres añitos). Tras su exitosa *Take Shelter* (2011) consiguió los recursos para volcarse en este largometraje. Una historia que le surgió tras hojear un libro en el que veía a un buzo en las aguas del Mississipi. Un río y ambiente natural que conocía bien por ser nativo de la zona.

Sobresalen los pequeños con su actuación. Como si lo llevaran haciendo toda la vida. Ellis ya tenía algo de experiencia (deslumbró en *El árbol de la vida* de Terrence Malik, 2011). Y aquí está soberbio. Solamente por la escena con las serpientes recorriendo su cuerpo ya merece mi admiración. Dicen las críticas que Matthew McConaughey ha realizado el mejor papel de su vida y que está magnífico. Esto último lo cuestiono. No me acaba de convencer por mucho barro que se ponga por la cara y manos. Se necesita de algo más para meterse en la piel de Mud. Pero aún así, su interpretación resulta convincente. Son de esos personajes que su pasado y, sobre todo, su físico le penalizan a la hora de verlos en pantalla.

Mud tiene varias virtudes. Desde las diversas lecturas que nos ofrece (pérdida de la inocencia, adolescencia, crecimiento personal) hasta los diversos géneros que toca como son el western moderno (Shan Shepard con su rifle), el thriller, drama familiar o simplemente como cine de aventuras. Seguro que aguantará bien el paso del tiempo y admitirá una revisión dentro de unos cuántos años lo que situará a *Mud* en la categoría de los clásicos.

Puestos a destacar una escena pondría en el acento en uno de los fotogramas finales. Cuando Ellis está tratando de aceptar su nueva situación y se cruza con sus nuevas vecinas. Esa cara de pillo y en ese brillo en la mirada constituye un excelente The End que te deja con un gran regusto en la boca.

Mud, en definitiva, es un cuento contemporáneo donde el amor y la mistad son sus dos protagonistas. Es una película tranquila, con una traca final, pero que la ves con gusto, poniendo mucha atención en todos y cada uno de esos detalles que hacen que sea un largometraje que sobresalga por encima de la media. Nichols demuestra que sabe contar una historia que admite calificativos como sincera, trágica, mágica e inusitada (este último adjetivo me hace pensar en aquella otra, con la que tiene similitudes, no muy lejana que también sucedía a orillas del río, en este caso en el Delta del Tigre, *Todos tenemos un plan* (Ana Piterbarg, 2012).

Si todo esto no ha surtido el efecto deseado y aun no te has decidido, querido lector, a ir al cine, *Mud* viene avalada por el gran éxito del público y crítica en su presentación. Fue en la clausura del festival de Cannes 2012. En la cuestión de premios no salió bien parada porque se enfrentó, ni más ni menos, a *Amour* de Michel Haneke. Casi nada. ¡Vayan al cine!

Luisjo Cuadrado

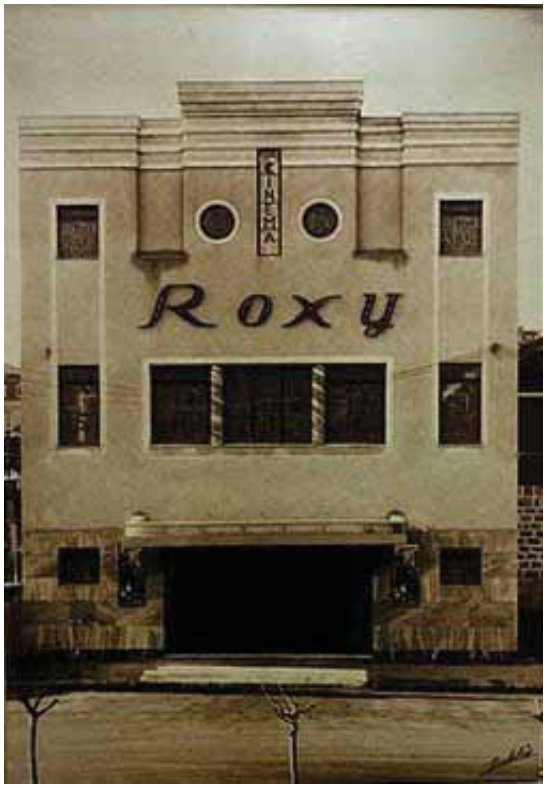
Adiós al cine Roxy, destacado espacio cultural vallisoletano

Como tanto otros, el cine Roxy echará el cierre. No es un cine más. En los últimos ha sido una de las salas sedes de la SEMINCI. Adiós a todo un icono cultural de Valladolid.

Cristy G. Lozano

Junto a la reciente e impopular subida del IVA, con el consiguiente aumento del precio de las entradas y la predecible cuasi desaparición del cine (a pesar de algún intento de innovación como el 3D), una de las salas de cine más emblemáticas de Valladolid cierra sus puertas. El cine Roxy dice definitivamente adiós después de setenta y seis años de vida.

El Roxy abrió sus puertas el 4 de marzo del convulso año de 1936. En primer lugar, debemos hacer referencia a su nombre, procedente de una sala de cine que, a su vez, acaba de abrirse en Nueva York, anunciándose como, en aquel momento, el cine más grande del mundo. Este nombre, queda registrado hasta mediados de la década de 1940, cuando aparecen más cines homónimos en otras ciudades españolas como Madrid o Talavera. A continuación, una curiosidad, muestra de la implacable censura franquista: Durante los tres años de la Guerra Civil, el cine Roxy pasa



Fachada del cine Roxy en el año 1936

a denominarse Cinema Radio, debido a la prohibición de utilizar anglicismos o galicismos, que ya aparece en la Ley de Prensa de 1938 (en general, todo aquello que sonara «a extranjero», es mal recibido por el Movimiento Nacional, que toma la ciudad de Valladolid desde los primeros momentos del conflicto). Su apelativo original vuelve tras una difícil labor de los propietarios, quienes, finalmente, convencen a las autoridades militares de la ciudad.

Con respecto a la arquitectura, el cine de la calle María de Molina (situado a escasos metros del Teatro Lope de Vega), supone una ruptura con los edificios colindantes. El edificio, planificado por el arquitecto ovetense Ramón Pérez Lozana y decorado por Aquilino Luengo Mayor, tiene cierta mezcla déco–modernista, lo cual no es de extrañar, teniendo en cuenta que Pérez Lozana es el autor de algunos edificios como el bloque Santiago 26 o el Teatro Carrión, protagonistas de la renovación urbanística de Valladolid durante el primer tercio del siglo XX. La sala, espaciosa, tiene cabida para 1150 localidades, distribuidas en patio de butacas anfiteatro. El periódico local, *El Norte de Castilla*, habla del cine Roxy como «el cinematógrafo más elegante de Valladolid» y, el día de su inauguración destaca que su arquitectura «está basada en los últimos adelantos de la luminotecnia (…), buscando los efectos de la luz y aprovechando las ventajas que la disposición del espacio ofrecía».

La primera película que se expone en la sala es *Don Quintín el amargao* (subtitulada *La hija del engaño*), opera prima del director catalán Luis Marquina, supervisada por Luis Buñuel y protagonizada por los actores Fernando Soler y Alicia Caro. Se trata de un melodrama, con decorados muy teatrales y todos los ingredientes del cine español más folklórico de la época: Mayoría de personajes masculinos, caracterizados con el prototipo de castizos, escenas de interior (casa, oficina, casino), en las que transcurren toda una serie de pasiones, envidias y celos.

La taquilla de aquella primera proyección es destinada a los vallisoletanos damnificados por las inundaciones del 28 de enero y 21 de febrero del mismo año, las cuales provocaron crecidas de hasta ocho metros sobre el nivel ordinario del Pisuerga y el Esgueva. Sin embargo, el estreno del Roxy es un fracaso. Muy pocos espectadores acuden al cine esa noche, lo que hace pensar a los hermanos Emilio y José de La Fuente, propietarios de la sala, en un negocio equivocado, quizás provocado por su lejanía respecto al centro y su proximidad al río, lo que hacía que fuera una sala fría, aunque sus butacas son bastante confortables. Sin embargo, a los pocos días la sala se llena y el éxito va en aumento.

Es una época de limitaciones técnicas, el cine seguía siendo, como en sus orígenes (en 1896), un espectáculo de variedades, continuando su espíritu de barraca de feria y, aún en los cines Roxy, se mantiene la figura del actor cómico, acompañado del pianista en los intermedios.

Pasados los años de la posguerra, con el paso de la propiedad a la segunda generación de la familia de La Fuente, el cine continúa siendo un espacio de sociabilidad al que acudir con amigos, pareja, familiares; el cine forma parte de un ritual de fin de semana para las clases medias, junto al paseo y el café dominical.

El cine Roxy es el cine de todos los vallisoletanos, de la capital y la provincia. En palabras de su propietario, «siempre fue un cine popular»; significativo es el cambio social actual, la media de edad de los espectadores ha bajado (las

Cartel de la película *Don Quintín el amargao*, de Luis Buñuel

Calle María de Molia en 1965

cifras indican que existe una mayoría de niños y adolescentes), quizás debido a los cambios urbanísticos (escasez de aparcamiento en el centro).

Francisco de La Fuente siente nostalgia de los años en que el cine Roxy es uno de los principales reclamos durante las ferias de San Mateo «cuando tenía todo el aforo vendido –1200 butacas por sesión- el primer día, para toda la semana».

La época del tardofranquismo y la Transición en los cines Roxy, es asimismo, representativa de los acontecimientos de la ciudad (al igual que el Cine Coca, por ejemplo, en el estreno de *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick en 1975 o *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró - 1981).

Muchos son los casos de tensiones, escándalos y censuras aún en época democrática, pese a que Valladolid es ciudad cinematográfica por excelencia (buena muestra de ello es su prestigioso festival Seminci), los llamados «años de plomo» (incluso tras el golpe de estado de 23 febrero de 1981) están plagados de hechos protagonizados por grupos de extrema derecha que pretender perpetuar el sistema dictatorial. El actual propietario recuerda los altercados y la enorme presencia policial durante las proyecciones de «ciertas películas problemáticas» como *El caso Almería* (Pedro Costa, 1982), con cocktails molotov y amenaza de bomba incluida o en el estreno de *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, 1988), cuando se posiciona en la puerta principal del cine un grupo de mujeres rezando el rosario, en un acto de condena al film.

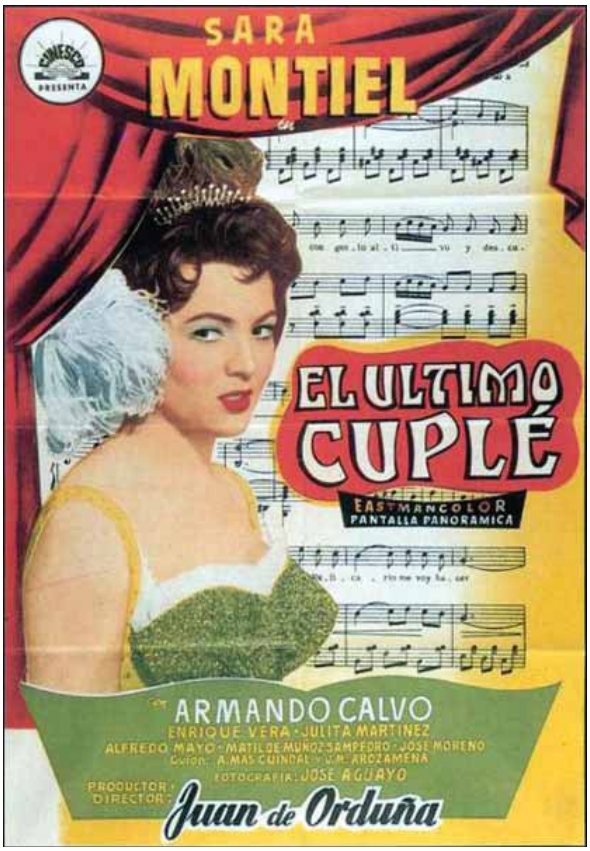
En 1990 y 1992, se acometen varias reformas en los cines Roxy y Lafuente.

El cine Roxy es, junto al Teatro Calderón, uno de los espacios fundamentales de nuestra querida Semana de Cine (desde su 42 edición) y de otros proyectos como Seminci TV en 2009 o el festival de cortometrajes La Fila en 2011, al que acude el director E. Margaretto, premio Goya por *Memorias de un cine de provincias.*

En el primero de ellos, Seminci TV, con gran afluencia de actores (Roberto Enríquez, Blanca Portillo, Carmelo Gómez, Silvia Munt, Mercedes Sampietro…etc), se pueden ver los episodios piloto de series de Televisión Española (especialmente) en la temporada 2009 - 2010; a pesar de su excelente acogida por parte del público no llegó a cuajar por falta de presupuesto.

Por otra parte, F. de La Fuente habla de su «firme apuesta por el producto español y castellano y leonés»: En 2011, es destacado el éxito de *Aficionados* (Arturo Dueñas), película novedosa y, a su vez, hecha a base de historias reales o la proyección del documental de Roberto Lozano, *Los ojos de la guerra*.

Puerta principal del cine Roxy, anunciando el film de Roman Polanski *Chinatown*, 1974



Cartel de la película *El último cuplé* de Juan de Orduña

Grandes títulos como *Instinto básico*, *Parque Jurásico*, *Indiana Jones o la última cruzada* y la española *La buena estrella* son las películas más taquilleras en la historia de esta sala.

Francisco de La Fuente comenta, con una sonrisa, las anécdotas más curiosas que se viven en el patio de butacas, algunas son recuerdos de sus abuelos y otras, vividas en primera persona: Desde la primera proyección de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), cuando la entrada del Roxy se colapsó de gente, ansiosa por ver a la gran actriz del momento Sara Montiel, que viene a Valladolid para presentar la película hasta el estreno de *El quinto elemento* (Luc Besson, 1997), cuando el local sufre una inundación y el público permanece, hasta el final del film, con los pies encima de sus asientos. En resumen, historias de un «cinema paradiso», lugar de encuentro, espacio social y cultural.

Pero, ahora, corren malos tiempos también para el séptimo arte: Los míticos cine–clubes en colegios y cines de barrio (en la década de 1960, hay 75 pantallas en la ciudad del Pisuerga), como el Capitol (calle Panaderos), Castilla (barrio Girón), Embajadores (Delicias), Babón (Rondilla), Avenida (Paseo de Zorrilla) echaron el cierre hace más de dos décadas; desde 2009, han dejado de existir el que tuviera la pantalla de mayores dimensiones, el cine Vistarama (Rondilla), el Cinema Coca (donde se situara el antiguo Teatro de la Comedia, desde principios del siglo XIX), los cines Ábaco y Parquesol. Sobreviven en la ciudad, a duras penas, los cines Broadway, Casablanca y Manhattan.

La apertura de una innumerable serie de salas de cine en el centro comercial Río Shopping nos lleva a preguntarnos, si, esta crisis económica nos conduce (una vez más, históricamente), a un cambio (siguiendo el sentido etimológico de la palabra) cultural y social. El cine es reflejo de los comportamientos humanos y sería negativo que su actual acción como medio de masas terminará reduciéndose no a un deseable reflejo de la opinión pública, sino a una evasión más de esta triste realidad.

Hay que ser optimistas. Muchas crisis ha sufrido el cine, al igual que otros medios de comunicación (el caso de la radio, con el nacimiento de la televisión), la crisis del cine sonoro en la década de 1930, la desaparición del programa doble y la aparición del VHS a comienzos de 1980… Sin embargo, la esperanza se mantiene en la imaginación de los empresarios ante la necesidad de una buena estrategia publicitaria: las productoras y, fundamentalmente, las distribuidoras como último —pero no menos importante— eslabón de la cadena cinematográfica; pero sobre todo, en la fidelidad de los cinéfilos («sea culto y vaya al cine», parafraseando un antiguo eslogan publicitario) para que el cine no deje de ser una industria y, ante todo, un arte. ¡Luces, cámara, acción!

Bibliografía:

AAVV: *Valladolid, historia de una ciudad. Época Contemporánea.* Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

Martín Arias, Luis y Sáinz Guerra, Pedro: *El cinematógrafo (1896 – 1919)* en Cuadernos vallisoletanos 14. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1986.

http://vallisoletvm.blogspot.com.es/

Fuentes documentales:

Archivo Municipal de Valladolid.

Serie 3134 Licencias de obras mayores. 841 – 16, 1048 -57 y 950 (Licencia de obras del cine Roxy en 1936, licencia para pintar el interior en 1939 y reforma en 1959).

Asociación de la Prensa: Fotografías onxz 00516- 002.

Colección Ulises Asimov: Tarjeta postal UA 0180.

Especial agradecimiento a Francisco de la Fuente por su disponibilidad y atención.

58 SEMINCI
SEMANA INTERNACIONAL
DE CINE DE VALLADOLID
19 / 26 OCTUBRE 2013

1

más humor en la páginas 8

2

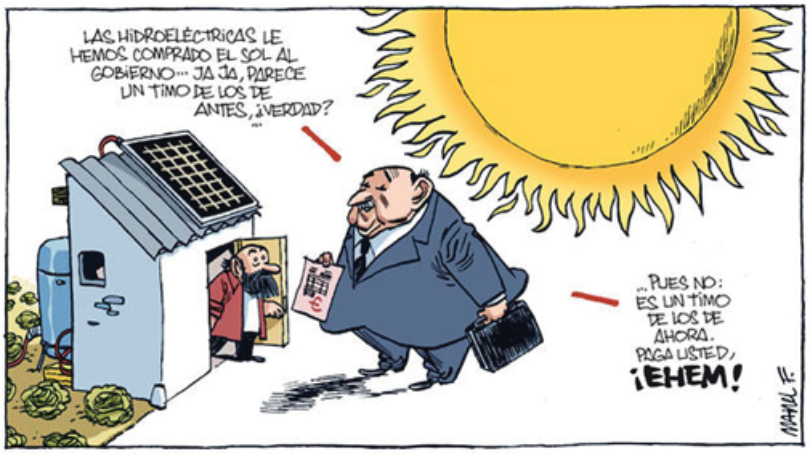
1 - **Alfons**, publicado en *público.es* el 22 de mayo de 2013 2 - **Alfons**, publicado en *Público* el 23 de agosto de 2013 - 3 - **Fontdevila**, publicado en *eldiario.es* el 5 de agosto de 2013

4 - **Fontdevila**, publicado en *eldiario.es* el 5 de agosto de 2013 - 5 - **Los Calvitos**, publicado en *elplural.com* el 3 de agosto de 2013.

6 - **Erlich** publicado en *El País* el 28 de agosto de 2013.

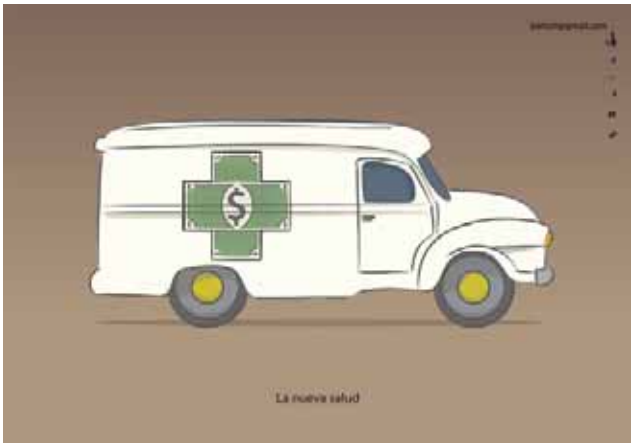
También son periódicos:
elplural.com
eldiario.es
público.es

3



5

6



4

Gonzalo Salesky

http://gonzalosalesky.blogspot.com.ar

Rosas rojas

En la puerta del hospital de urgencias, donde estacionan las ambulancias, había una pelea entre dos hombres. Me llamó la atención porque solamente uno de los dos golpeaba al otro, que no caía al piso a pesar de los tremendos puñetazos que le aplicaban en el rostro.

Habían comenzado dentro de un taxi y bajado de él a los tumbos. Quien recibía los golpes ni siquiera sacaba las manos de sus bolsillos, como si en ellos estuviera protegiendo algo valioso. No ofrecía ningún tipo de resistencia, sólo buscaba evitar los impactos. Pero no lograba hacerlo del todo, y el que golpeaba de manera feroz –que por su ropa parecía ser el taxista– le asestó varias trompadas más hasta que el agredido, al fin, se decidió a correr.

Me pareció extraño que no hubiera intentado defenderse o al menos, alejarse cuanto antes.

Perdí de vista a los dos hombres y seguí caminando. Entré al hospital por una de las puertas laterales. Venía bastante apurado, como siempre. Iba a visitar a un pariente internado y sólo llevaba un ramo de rosas rojas en mi mano derecha.

Unos segundos después, sentí que me empujaban desde atrás. Trastabillé y casi caigo al suelo. En una de las galerías, cerca de la terapia intensiva, el mismo hombre que había recibido los golpes me tomó del brazo y con un arma pequeña apuntó a mi pecho.

Haciendo ademanes, me obligó a acompañarlo. No dudé un segundo. Estaba muy lastimado y de su ojo izquierdo parecía caer sangre. Su camisa blanca, llena de pequeñas manchas de color oscuro. Y sus dientes...

Corrimos un largo trecho. La gente se horrorizaba al ver su cara destrozada y el revólver que llevaba en su mano derecha. Parecía algo grotesco, un hombre desequilibrado corriendo al lado de otro que seguía sosteniendo, como si fuera un trofeo, un ramo de flores. No entiendo por qué en ese momento no pude soltarlo.

Entramos a un pequeño ascensor. Allí bajó su arma y me miró a los ojos por primera vez. Sacó de su bolsillo una pequeña caja de color blanco, cerrada con cinta adhesiva, y me la entregó sin decir nada.

Al detenernos en el segundo piso, volvió a tomarme del brazo y así corrimos hasta el borde de un balcón que se encontraba unos pasos delante de nosotros.

Abajo, la gente había empezado a congregarse. Extrañamente, a pesar de todo, yo me encontraba tranquilo y seguro de que no iba a lastimarme. Algo en su mirada lo decía. Pero aún no llegaba a entender por qué me había dado la caja.

–No la abras todavía. Sólo después que me vaya. No cometas los mismos errores que yo.

Habló como si estuviera leyendo mi mente.

No tuve tiempo de preguntarle nada. Acercó la punta del revólver a su garganta, debajo de la nuez de Adán, y disparó.

Se desplomó sobre mí. Y la sangre... ¡por Dios! Tanta sangre a borbotones sobre mi ropa, mis zapatos y el ramo de flores.

Me lo saqué de encima. Sentía vergüenza de pensar más en el asco que me producía ensuciarme que en la locura y el drama de ese pobre hombre.

En pocos minutos llegó la policía. Tarde, como en las películas. Sólo atiné a quedarme sentado, apoyado contra la pequeña pared que nos rodeaba.

Guardé la caja en el bolsillo. Tuve la tentación de de-

jarla tirada o de esconderla en el pantalón del suicida, pero preferí respetar su último deseo. Cuando todos se fueran, la abriría.

Ya en mi departamento, cerca de las cinco, aún no había podido almorzar. Seguía asqueado por la horrible sensación de la sangre caliente sobre mi cuerpo. Volvía a verla, manando con violencia, mojando mis manos y mis pies.

Me senté en el living. Acababa de llamar la policía para pedir algunos datos y ver si podía aportar algo más. De paso, me avisaron que el psicópata no había muerto todavía. Estaba muy grave, internado en el mismo hospital de esta mañana. Era prácticamente imposible que sanara o despertara, según el comisario a cargo de la investigación.

Sin embargo, algo me impulsó a ir a verlo. Para saber más de él o de su vida. Además, me tentaba la idea de dejar la cajita blanca de bordes plateados entre sus pertenencias.

Pero no iba a poder hacerlo.

Unos minutos más tarde estaba camino del hospital, por segunda vez en pocas horas.

Llegué a la sala de terapia intensiva pero dos oficiales me impidieron el paso. Estaban parados al lado de la puerta, uno de cada lado.

Me preguntaron si tenía relación con él, si era familiar o pariente. No quise decirles mi nombre, sólo contesté que lo había conocido hace poco tiempo. El más joven me dio el pésame por anticipado y me informó que podía quedarme por allí, para esperar el obvio desenlace.

Les agradecí. Di media vuelta y busqué la salida. Había sido un día bastante largo.

Después de subir a un taxi para volver a casa, tomé la caja y me decidí a abrirla. De una vez por todas.

Nunca hubiera podido imaginarme lo que contenía.

Tenía que entregársela a alguien. Pero no a cualquiera. Alguien que fuera capaz de llevar a cabo lo que la caja pedía.

Vi por el espejo retrovisor que el taxista había observado lo mismo que yo. Y supe que comenzó a desearla, con todas sus fuerzas.

Estacionó a los pocos metros, cerca del sector de entrada y salida de ambulancias, y giró hacia mí. Me exigió la caja y no quise dársela. Por eso mismo comenzó a golpearme. En el rostro, en los oídos, en el estómago… pero no la solté. La guardé en mi bolsillo, a salvo de todo.

Tratando de esquivar sus trompadas, bajé del auto. Sin saber hacia dónde iba, empecé a buscar al próximo destinatario.

Advertí que desde lejos nos estaban mirando. Era un hombre calvo, como yo, que parecía llevar algo pesado en sus manos.

Lo seguí. Enceguecido por el impulso de compartir con alguien especial el contenido de la caja, fui hacia la galería donde se encontraba. Aún sin saber cómo iba a convencerlo de que aceptara.

Se me ocurrió quitarle el arma a un guardia del hospital. Lo hice y corrí con todas mis fuerzas por uno de los pasillos. Mi corazón latía cada vez más rápido. La sangre ensuciaba mi camisa. Tenía el ojo izquierdo semicerrado y mis dientes…

Encontré al calvo y lo tomé del brazo. Con la pistola apunté a su pecho y lo obligué a correr junto a mí, para alejarnos de todo.

Nos refugiamos en un ascensor. Cuando bajamos en el segundo piso, casi sin aliento, le di la caja y le indiqué:

–No la abras todavía. Sólo después que me vaya. No cometas los mismos errores que yo.

No tuvo tiempo de preguntarme nada. Allí mismo, cerca del balcón, acerqué la punta del pequeño revólver a mi garganta y disparé.

Caí sobre él. Y mi sangre... por Dios, tanta sangre a borbotones sobre su ropa, sus zapatos y el ramo de rosas rojas que él seguía sosteniendo entre sus manos, como si fuera un maldito trofeo.

Guille Silva

http://guille-unlugarenelmundo.blogspot.com.ar/

El último cuento

Nadie en su sano juicio podría afirmar que no lo había intentado. Infatigable, buscaba todas las alternativas posibles que estaban a su alcance, procurando alcanzar su objetivo de consolidarse como escritor. A diario, creaba y escribía laboriosamente, corregía y publicaba en todos los medios digitales que conocía: blog, redes sociales, revistas digitales y todo lugar en donde le dieran la oportunidad, él aceptaba encantado de compartir sus originales cuentos. Anteriormente, había llevado sus historias a diversas editoriales, con la asequible esperanza de empezar a vivir de la venta de sus obras, pero invariablemente las mismas terminaban guardadas en algún cajón, sin posibilidad de publicarlas y sin siquiera haber sido ojeadas por algún editor.

Distinta suerte tenía en internet, allí había conseguido encantar a centenares de seguidores de todo el mundo, que amaban sus historias y disfrutaban de sus ocurrencias. Algunos de ellos rayaban el extremo del fanatismo (algo que él desconocía), leían sus historias durante las noches de desvelo y creían poder descifrar la personalidad y los sentimiento de ese escritor, que a través de las letras les daba acceso a su mente, transparentando su alma y sus sentimientos en forma casi ilimitada. Sin proponérselo, alcanzó la devoción de algunos de sus lectores.

Pero las cuentas no se pagan con talento ni con buenas intenciones, se necesita el dinero contante y sonante, ¡vaya si lo saben los artistas! Le había llegado el aviso de desalojo por falta de pago del departamento que alquilaba, sus zapatos, únicos y añejos, se habían rajado por el empeine de tanto usarlos y había ajustado dos ojales más de su cinturón de cuero, por una dieta no elegida. Ya no le quedaban pertenencias para vender, sólo su pc portátil, la herramienta de trabajo, la misma que usaba para escribir y compartir sus historias con todos sus seguidores. Era el último recurso que le quedaba.

Con dolor en el alma anunció a sus lectores por todos los medios habituales: «Voy a escribir el último cuento». En un raudo recuerdo pensó en su madre, cuánta razón tenía cuando le aconsejó, siendo niño, que deje de escribir y que se ponga a patear la pelota que le iba a ir mejor en la vida. Pero ahora había que enfrentar la realidad, una realidad llena de urgencias y necesidades que apremiaban. Decidió escribir el último cuento, vender su pc portátil y buscar otra actividad para ganarse el sustento.

Tal como lo hizo en otras oportunidades, cuando se sentía inspirado para escribir, se dirigió a aquel local de comidas rápidas, donde había pasado las mejores tardes de su vida creando sus más conocidas historias. Conforme al ritual de siempre, saludó a los empleados, pidió un capuchino con dos medialunas y se fue a su rincón de costumbre para comenzar a escribir, con bastante congoja, el último cuento. Miró por el amplio ventanal de vidrio, la tarde estaba despejada pero principiaba un viento extraño augurando mal tiempo. Abrió su pc, documento en blanco y empezó a escribir:

Lejos de la gran ciudad, aquella muchacha solitaria se hallaba perturbada por la reciente noticia, aceleró su auto con la esperanza de llegar a tiempo, aún se preguntaba a sí misma que habría de decirle, no tenía la menor idea, pero sabía que era su oportunidad de enfrentarlo cara a cara. Marchó a gran velocidad por la ruta desolada, nubes espesas iban cubriendo el horizonte a medida que avanzaba. Pensó en que la relación no debería terminar así entre ella y él, después de todo lo que habían compartido juntos. Nadie lo conocía y lo amaba tanto como ella, entonces, ¿por qué terminar? Ingresó impetuosamente a la gran ciudad y la tarde se hizo oscura, de la misma manera en que se oscurecían su alma y sus pensamientos. Le pareció una locura que el vínculo que tanto los unía ahora desaparecería así, abruptamente. Si ésa era su decisión, entonces no había otro camino, pero aún así se preguntaba a sí misma si sería capaz de hacerlo. En ese momento llegó a aquel lugar donde él se encontraba, había mucha gente pero le restó importancia, los aromas eran los conocidos de siempre: hamburguesas, papas fritas y café de máquina. Caminó resueltamente entre las mesas donde niños con sus madres disfrutaban de su comida en el ocaso de la tarde, donde grupos de jóvenes universitarios revolvían entre sus apuntes buscando una repuesta urgente para el parcial de la noche. Avanzó con la vista fija, ya lo había identificado, allí estaba en su rincón habitual, con su capuchino y sus medialunas, tal como acostumbraba. Lo veía algo triste, pero eso no la detuvo. Se paró delante de él y clavó sus ojos en una insólita mirada que mezclaba la admiración y el odio. Entonces el hombre que estaba sentado escribiendo en su pc hizo una pausa en su narración, apartó su vista del teclado y vio a una joven agitada que se había parado delante de él en aquel lugar. Sorprendido ante la misteriosa muchacha que lo estaba observando le preguntó: «Perdón ¿Nos conocemos?», a lo que ella respondió: «Mucho, tal vez como nadie en el mundo». Súbitamente, ella sacó un arma de su cartera, apuntó e impactó directamente en su corazón, acabando con la vida del escritor.

Los empleados del lugar de comidas rápidas, extrañados de que el hombre estuviera varias horas cabizbajo y con los ojos cerrados, con la pc abierta y ya sin escribir, fueron a verlo, descubriendo con horror y tristeza que estaba muerto. No se hallaron signos de violencia en la posterior autopsia.

El vuelo de Adrián

—¿De qué trata la lección, Adrián? —preguntó por sorpresa la joven maestra al alumno más soñador del curso.

Adrián, abismado en sus pensamientos, no pareció darse por aludido.

—¡Adrián!

El muchacho aterrizó en el aquí y ahora entre las risas ahogadas de sus condiscípulos.

—Dígame, señorita Marta.

—Te preguntaba por el tema que estamos desarrollando en la clase de hoy.

—Sé que ha empezado usted a hablar de las abejas y la fotosíntesis. Eso es todo. Lo siento, señorita Marta, pero me he distraído con las extrañas palabras que han resonado en mi cabeza.

—¿Por qué extrañas?

—No sé de dónde han surgido; trataba de atender lo que usted decía, cuando, de repente, mi cabeza se ha llenado de palabras.

—¿Qué tipo de palabras?

—Palabras de colores y algodón.

—¿Algodón?

—Sí, el de las nubes.

—¿Te importa repetirlas?

—No sé si seré capaz de recordarlas todas.

—Inténtalo. Incorpórate para que te escuchemos mejor.

Adrián se levantó, carraspeó para aclararse la garganta y…

—Las abejas volaban demasiado alto para alcanzarlas de un salto. Así que el estudiante desplegó las alas de su imaginación y voló junto a ellas, por encima de las nubes.

—¿Eso es todo?

—Sí, señorita. Luego me he limitado a mover las alas y volar.

—Por encima de las nubes.

—Un poquito por encima, las rozaba con los pies.

—Por eso sabías que eran de algodón.

—Sí, y me hacían cosquillas.

—Muy bien —la maestra dio una palmada para atraer la atención de toda la clase—. Faltan cinco minutos para la hora del recreo. Hasta entonces, volemos todos con Adrián.

En los siguientes minutos, el aula se pobló de sonoras carcajadas. Las cosquillas que hacían las nubes de algodón eran irresistibles.

(Segundo Premio en el Certamen Internacional «Los Leones» Ciudad de Rocha 2010)

La ilustración del relato es obra de Elena González

El vuelo de Adrián junto con otros muchos relatos de Salvador Robles Miras se publicará en un libro que lleva por título *La fiesta de las palabras* que publicará Revista Atticus en el primer trimestre de 2014. Participará en este interesante proyecto Elena González con una serie determinada de ilustraciones basadas en algunos de los relatos.

Sentencia

Los padres
juntos
se entregan
Es en las entrañas
donde destroza
el graznido
La fecha
titila
se aproxima
y atrapa.

Rumbo

Acurrucada
recuerdo
Mi figura cautiva
por el nudo del brazo
Desato
sin embargo
la amarra
Salto el cerco
Emancipada
humeante.

Secuencia

Desnudos
ante el viento
los cuerpos
Desnudos
flamean
en el fuego
Desnudos
junto al río
encandilado
Desnudos
frente al espejo
estallan
Desnudos
se detienen
al llegar
a la cima.

Magnetismo

Sostenida por las hojas
de las despedidas
Contempla alucinada
los vaivenes
No obstante, camina
Y en la cautela
los pies
Recorre
de la lucidez en procura
el hechizo
Y es en la oscuridad del mar
donde se sumerge.

Santiago Medina Carrillo

http://poesiadesantiagomedina.blogspot.com/

El amanecer se refleja en mi cara

El amanecer se refleja en mi cara
busco entre las sabanas de mi lecho
siento el frio entre mis manos y recuerdo tu calor
aquel de las noches de fantástica luna
donde nuestros cuerpos se unían
donde la pasión encendía la llama de nuestro amor
pero tu cuerpo no esta
tu presencia ilumina mi pensamiento
creciendo en mi la necesidad de estar contigo
el recuerdo se graba en mi mente
fotograma de tiempo atrás
tu risa tintinea entre mis oídos
hoy sordos sin tu voz
esperando escuchar el son de tu palabra
melodía que hacer crecer mi vida
los sentimientos buscan la oportunidad de tenerte
minutos que pasamos en aquella noche de fantástica luna
minutos que hoy solo están en mi recuerdo.

Montañas de roca construyen su lecho

Montañas de roca construyen su lecho
gama de colores despejan la mente
conjunto de verdes de cromática hermosura
azules ojos serenos que pintan de color el cielo
que miran entre horizontes relazados con su claridad de luz
ave clamorosa pendiente
planeadora de su dulce vuelo
sobre paisajes de blancas fachadas arropados a golpe de sol
reflejando las casas de cal
estructuras de nácar que decoran los ojos del viajero
pasivo y calmado buscando la paz de su cuerpo
observando paisajes hermosos de majestuosa naturaleza
diosa del bienestar
que cuida sin parar su gran realeza
reino donde no puede encontrar ningún mal
pueblo de Castilla lugar de mi corazón
recuerdos de la niñez donde el anhelo
pesa en mi interior.

Mis ojos observan el manto amraillo

Mis ojos observan el manto amarillo
pasto de los campos que llenan de luz mis ojos
anteriormente verdes y frescos
hoy moribundos y ajados,
El verano y el sol fueron sus verdugos
esperando con quietud la guadaña del labrador
que con esmero cortara su mies
alimento de acémilas y ganado
donde su muerte es el comienzo de nuevas vidas
placidos rebaños en estos campos serenos
la tierra seca adorna mis zapatos
pintando de color su piel
mi cuerpo conocerá el olor del polvo
tierra de paz y quietud que renace en mi interior
lugar donde mis pies se adornan de sudor,
el sol abrasa mi piel que cambia de color
su calor alienta mi sed
busco el abrigo de cualquier árbol cansado
busco el manantial de vida
agua fresca de su interior
cristalina como el aire
anhelo de mi lengua seca de tanto ardor.

Tus ojos brillan en la noche de mi pensamiento

Tus ojos brillan en la noche de mi pensamiento
dando luz a mi cuerpo
mirada que crece en mi interior
aquel que en las noches te añoran,
busco en mi soledad tus manos
encontrando solo frialdad en mis dedos
mi interior dice que tu calor no esta
mi cabeza en los recuerdos recientes
donde la luz de tu corazón ilumino la mente
reflejo de la pasión labrada en mi lecho
lugar donde el cariño se hizo presente
ínsula donde navega la pasión
velero del amor que navega en mi frente
aquella que esta vacía y sola
aquella donde tu cuerpo esta ausente.

Atilano Sevillano

asevillano.ber@gmail.com

Pantalla

Abre el Word y contempla en la pantalla el documento, que es un relato de desamor a medio escribir. El escritor le pega un vistazo al texto y después teclea rápido una ristra sencilla de reproches esperables a su entender y no fáciles de escribir. Quizá tenía que haber cuidado más los pequeños detalles. De nada sirvieron las lecturas que celebró hace apenas unos años. Bien conoce que las historias de amor terminan mal en general, pero ¿y las historias de desamor?

Hechura

Mi marido, que es el propio diablo, pretende engañar a todos cuando aparece en público vestido elegantemente con traje de terciopelo rojo. Sólo los cuernecillos y la característica perilla traiciona su identidad.

Pavor nocturno

Ya han pasado no pocos meses y años. Cambió en varias ocasiones la cerradura de la puerta. Colocó barrotes en ventanas y balcones. Dispone de una orden judicial de alejamiento. Pero cuando la noche llega y roza con la punta de los dedos el cabezal de la cama, entra en sus pesadillas.

El robo

Les robaba un momento y otro, así hasta hacer una vida de los retazos de sus amantes, pero terminaron por odiarse tanto los unos a los otros que le destrozaron su vida.

El paseante

Dicen que aquel hombre siempre llevaba el mismo legajo en la mano: una colección de cartas que nunca había leído. Todo su amor estaba dentro de aquel paquete.

Hacía años que merodeaba por las calles de aquel otrora su barrio, sin hablar con nadie. En realidad, llevaba casi treinta años que daba vueltas por la ciudad, sin domicilio fijo. Lo había perdido casi todo. Después de su muerte, abrieron el paquete y se encontraron con una colección de cartas no escritas y, tan sólo en una de ellas podía leerse las tres palabras mágicas de su infancia.

Despojamiento

El salón está todo el lleno de historias de memorias fugaces. Historias de recuerdos nublados. Ha sido un gran alivio quedarme a solas. Me ha sobresaltado el ver aquel rostro casi tan parecido en el espejo. Dicen mis familiares en voz baja que se está operando en mí la antropofagia, que pronto seré apenas una hoja de papel en blanco.

Miniaturismo

A Ana María Shua

Se ha inventado una pequeñísima máquina de pensar. Funciona administrándole palabras de diversa longitud. Hoy ha batido todos sus records. Habiéndosele introducido la palabra «fin» ha creado un ensayo aristotélico.

Diagnóstico

Un vecino mío se dormía sin ton ni son en cualquier sitio y en cualquier momento. Se le diagnosticó narcolepsia. Mas transcurridos unos pocos meses empezó a tener muchas dificultades para coger el sueño y le diagnosticaron insomnio. Ahora pasa medio día despierto y el otro, dormido. No se han atrevido a aventurar un nuevo diagnóstico.

Del libro inédito *Ficciones mínimas*

Manolo Madrid

http://escritormanolomadrid.blogspot.com.es/

Niña de la fuente

Del poemario «Poemas y susurros»

Tenía la mirada triste
y puso los ojos a un lado,
quizá contemplaba su silla,
aquel soporte que resiste
ese cuerpecito ancorado,
grandes ruedas a los costados
para que recorra la orilla,
para que escuchase cantando
los surtidores de Zorrilla,
dónde brinca desde los caños
luz de noria blanca, cascadas
de lluvia, torrentes de agua
curvada para ojos del Sol
y para que jueguen miradas.
Y para las pestañas tristes
de mi niña, pupilas claras
que quieren alas: libertades
y correr entre mensajeras
que cruzan ligeras el parque.
Tenía tristes los suspiros,
clandestinos entre murmullos
y aromáticas maravillas;
le duele la vida a la niña
mientras miraba entristecida
caléndulas azules, flores
que calmaban los arrebatos
de sus piernas adormecidas.

El Sur

Del poemario «Poemas y susurros»

Irme al Sur, sí; sí bajarme al Sur
y dejarme caer por el mapa
rodando por aquellas praderas
mientras supongo que me acompañan
cantes de aguardiente, voz rajada,
palmas, contrapunto de guitarra,
soliloquio de cuerdas de nata
donde quiebran bulerías, cañas
y soleá y sonar caracoles
mientras me llegan aires de sierra
que perfilan añiles, colores
que se dibujan en los mojones
y notas, arpegios y enredados
repiques de las campanas, trémolos
que dan olores de menta y jara
y, no arranques por aquellas cuestas
donde levantan polvo galopes
por romeros y olivos preñados
que dan sombra a los negros toritos
y rejoneos de picadores;
y viendo el alto Despeñaperros,
casas de paredes encaladas,
cortijos abiertos, sin murallas,
y escuchar el cambio, andaluces
con la ese, con la ce y con la zeta
que alegran acentos de palabras,
que dicen de patios de macetas
y silencios hasta que rasguean
guitarras rompiendo desde sombras
para hacer murmullos que acarician
los geranios y las madreselvas
columpiándose desde balcones;
y desde las pendientes de Málaga
llenarme pupilas del azul
en que se perfilan las montañas
morenas, de continente nuevo,
del rumor de timbales de África,
irme al Sur, sí; irme para morir
en las luces y cantes que duelen
mi marcha; irme, quedarme al Sur, sí.

¿Qué… te llueve?

Del poemario «Poemas y susurros»

¿Qué? ¿Te llueve? ¡Ay, que te llueve!
Y ¿acaso duele? ¡Te llueve!
¡Y te llueven los luceros!
Porque tú, miraste al cielo,
miraste de noche y viste
el Universo, miraste
hacia arriba, entre la Luna
y te llueven impalpables
guiños de cien mil estrellas
y tú creías que estaba
lloviendo. ¿Llueven estrellas?
Te llueven poemas, vidas
de galaxias que existieron
y te tiraron encima
todos sus versos, poemas
que brillan entre agujeros
y cometas que se fueron,
te llueven ideas que te
quedan dentro, agua de viento
viento de lluvia, luceros,
sabiduría nocturna
de estrellas que no murieron:
gentío del Universo.
Y parece que te llueve
como cualquier aguacero,
como si fuese una nube
que nos trajese el invierno,
pero el espacio está libre
y no lo perturba el viento
y vuelves los ojos, miras
al techo del mundo, miras
cómo giran en silencio
luminares entre vuelos
de rapaces de la noche
que miran también el cielo;
¡que no llueve!, son luceros
escudriña bien arriba
y guárdate los poemas
que recuerdan las estrellas
para cuando vuelvas dentro.

Ay, patria mía

Está mi casa abierta a los vencejos
que cruzan la bandera de mis manos.
Desierto el corazón,
sin aire libre,
sin letras los caminos de mi nombre.
Así mi patria,
el himno de mi patria.
La patria mía.
El aire amurallado por los dedos
son barrotes de sangre amortajada,
cicatrices sin voz,
sin sangre, digo.
Mi poesía.
De qué sirve mi verso sin poeta
que cante con cuchillos en su boca
por la esquina del ave
entre su vuelo.
Mi poesía.
Si no rompe el dolor, el llanto oscuro
de este país cargado de escorpiones,
para qué sirve, dime,
palabra débil.
Mi poesía.

© José González Torices

LA COCINA DE LOS LIBROS

Continuamos desgranando los mecanismos que rigen las obras literarias en la sección «La cocina de los libros». En esta ocasión inspeccionaremos los escenarios donde suceden las historias que leemos. ¿Te apuntas a la visita?

Noemí Valiente

DÓNDE TRANSCURRE: REFLEXIONES SOBRE LOS ESCENARIOS EN LAS NOVELAS

El lugar donde transcurre una novela es un aspecto que permite muchas reflexiones y análisis. Es un ingrediente base en la cocina de la literatura y un elemento clave si se quiere profundizar en la intencionalidad del autor y en la obra. Incluso cuando se narra sin lugar, esta ausencia es también determinante para una novela.

Una alta densidad

El lugar tiene mucho peso, una alta densidad, en la determinación de la atmosfera de la novela. La atmósfera es la climatología de la historia, aquello que la hace única, que la aisla del resto porque ha logrado envolverla para crear un universo propio. La atmósfera es una mezcla compleja de muchos elementos y uno es el lugar. Hablamos de alquimia, porque la fórmula es distinta para cada obra y nunca es perfecta; una búsqueda sin fin.

Macondo. Ninguna de las extraordinarias situaciones que ocurren en *Cien años de soledad* podrían creerse en otro lugar que no fuese Macondo. Un pueblo nuevo en medio de la jungla exhuberante: bananas cimbreantes y una peste que anula la memoria. Incesto y fantasmas.

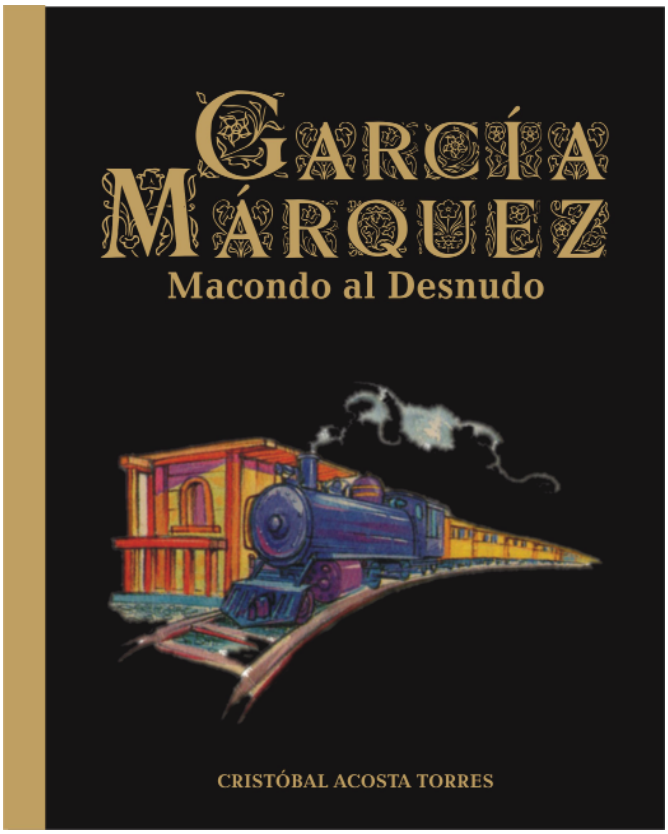
Hay novelas en las que el lugar cobra protagonismo de tal forma que se convierte en un personaje más. Es lo que ocurre en *Intemperie*, de Jesús Carrasco. El árido paisaje extremeño es más que un personaje, estamos ante el protagonista de esta novela absolutamente recomendable. Con sus descripciones del llano el autor consigue no sólo crear una obra única de la que todos hablaban esta primavera, sino que además alcanza un lirismo que sería fácil entre montañas y lagos pero no lo es tanto entre chaparros de monte bajo y caminos agrietados por la sequía. El merito de Jesús Carrasco es loable: crear poesía desde el silencio y la calma de la aridez, sin agua ni espejos de risa.

Y en otras obras el paraje influye en la psicología de los personajes. Pensemos en *Cumbres borrascosas*. Los corazones de Catherine y Heathcliffe, airados y tempestuosos, se funden con la arisca geografía del condado de Yorkshire.

Lugar y época: La máquina del tiempo

«Hay una cosa que se llama tiempo, Rocamadour, es como un bicho que anda y anda».
Julio Cortázar, Rayuela.

Y que cambia muchas cosas; el corazón de las gentes pero también los lugares, Rocamadour. Eso no te lo dijo mamá. Acaso no le diese tiempo.



La época en la que la acción transcurre queda fusionada con el lugar y lo define, lo transforma. El París de Rayuela no es el mismo que el de Víctor Hugo o el de Dumas. Ni siquiera es la misma ciudad que describe Enrique Vila-Matas en *París no se acaba nunca*, aunque ambas busquen reflejarse en el mismo espejo bohemio.

El Nueva York de *La edad de la inocencia* de Edith Warton ha desaparecido cuando leemos *La trilogía de Nueva York* de Paul Auster. El bicho que mencionaba La Maga aún no ha descansado.

Elegir el lugar

El autor no debe elegir el escenario por lo exótico que sea, sino por las posibilidades narrativas que éste ofrezca; siempre al servicio de lo que se quiere transmitir. Parte de *Encuentros con la casualidad*, novela que conozco de primera mano, transcurre en Venecia. Y no lo elegí porque sea un destino de ensueño para miles de viajeros.

Esta novela trata del vaivén que sufre el ser humano entre las decisiones que toma y los golpes con los que la vida le sorprende. Habla de azar y de destino, de golpes fortuitos y de lo que parece irremediable, como son las leyes de la naturaleza. La novela muestra cómo sus protagonistas se van a enfrentar a estas situaciones en función de su psicología, de sus motivaciones y de sus intereses. Marco, el protagonista masculino, es un ingeniero que trata de salvar la ciudad de Venecia de la marea alta. Quería reflejar que la voluntad del ser humano tiene mucho que decir ante el azar o el destino. Marco no se arredra ante nada, ni siquiera ante algo que parece irremediable. En todo esto hay un mensaje de energía, de no dejarse llevar y de lucha. Así es la ingeniería y sin esta idea no habría progreso. Por ello usé Venecia. Porque el fenómeno de la marea alta y de la progresiva inundación de la ciudad encajaba con el mensaje que quería hacer llegar al lector. No podía ser otro lugar. Ondas que van y vienen, que marean. Ondas del agua. Ondas del pelo de Serafina, que distrae a Marco de lo que sabe hacer: un dique que protegerá a la ciudad del agua testaruda.

Pequeño y gran espacio

Existen dos niveles en el lugar donde una novela cobra forma. Uno es el macro-espacio, el gran escenario: Venecia, Macondo, el llano extremeño. Y otra es el micro-espacio, el escenario de cerca: el árbol de José Arcadio Buendia y el taller donde Aureliano descifra los pergaminos de Melquiades en *Cien años de soledad*. Otro taller donde Serafina crea sus máscaras en la Venecia de *Encuentros con la casualidad*. La casa del tullido en *Intemperie*. No subestimemos los rincones. Puede que el lector no necesite leer la descripción completa de estos pequeños escenarios pero el autor debe conocerlos a la perfección para poder guiar los pasos de los personajes. De otro modo el texto lo nota, pierde tinta y cuando pasa al interior del lector ya está borroso. Así esa novela se olvida antes, empapa menos.

Hay obras que transcurren sólo en el micro-escenario, y la ciudad, el país, ese macro-espacio no es importante. He olvidado la ciudad en la que transcurre *La metamorfosis* de

Kafka, pero no la casa, sus pasillos y la habitación pestilente. Esos micro-escenarios están muy vivos en mi memoria lectora. También ocurre con la inspiradora *Siempre hemos vivido en el castillo* de Shirley Jackson. El micro-espacio es aquí el que ingrediente que potencia el sabor.

Descripciones

¿Nos gustan a los lectores las descripciones de esos lugares? Porque tal vez detener la acción, lo que acontece para describir el lugar donde esto ocurre puede resultar aburrido, puede decelerar lo escrito. El caballo se frena a media galopada. Mal.

Sin embargo en otras ocasiones, las frases son tan plásticas que nos trasladan allí. Nos permiten viajar sin vacaciones, estar en otra parte en cualquier época del año. Alas a nuestro alcance. En *La mujer que esperaba*, Andrei Makine nos transmite la belleza del frío de Rusia, el mar Blanco, el hálito del lago aturdido por el hielo. El invierno de la tundra corta al lector. Pero es cierto que es un libro en el que el deleite es la quietud y la ausencia. El movimiento es aquí lo que sobra. Estamos en otro lugar y época. ¿Quién dijo máquina del tiempo?

«El escenario es una geografía mental»

En muchas ocasiones el lugar no importa. Porque como dice Enrique Vila-Matas, «El escenario es una geografía mental». La ausencia de lugar es también determinante en la atmósfera de novela porque esta circunstancia viste a las obras de cierta peculiaridad.

En otras obras sólo necesitamos saber algo de ese sitio, una cualidad y con ese toque la función del lugar en la novela queda fijada: estamos ante una ciudad con habitantes de escasa tolerancia en *Madame Bovary* o *La Regenta,* o ante la inabarcable Nueva York en las obras de Paul Auster. En estos casos se trabaja con arquetipos; todos sabemos cómo son las gentes de las ciudades de provincias, o cómo una enorme ciudad monstruo puede engullirnos. El autor puede profundizar más en menor tiempo porque parte de unos conocimientos previos del lector.

Lugares inventados

En muchas ocasiones los lugares son inventados. Es el caso de Macondo (aunque muchos se empeñan en llamarlo Aracataca) o de Vetusta en *La regenta*. Del maravilloso lado de allá en el espejo de Alicia o del minúsculo planeta en *El principito*. Y, ¿qué importa si es realismo o fantasía?

En *Encuentros con la casualidad* usé un lugar inventado, la ciudad de Domina, porque es un modo de hacer participar al lector. Al no conocer esta ciudad porque no existe, obligo al lector a hacer un esfuerzo: tiene que imaginarla. Me gusta que el lector participe, lector activo, porque el hecho de participar de algo que nos gusta lo eleva hasta el entusiasmo.

Domina es una ciudad muy europea, donde la música cobra vital importancia y donde existen diferencias entre los barrios, como en cualquier ciudad, pero cada vez menos. Domina podría ser cualquier lugar. Cada lector puede verla como el paraje donde pasó unas vacaciones que vuelven a su memoria cada día o el sitio donde quisiera vivir, si dispusiera de libertad tal. Sin embargo no hay vaguedades en la novela. Eso sería un error. La autora conoce la ciudad y sus rincones. Tengo imágenes de los edificios y un plano en detalle de cada barrio y de las líneas que sigue el tranvía. Aunque la ciudad sea inventada, el autor debe haberla visitado con frecuencia. Es más, debe vivir en ella durante todo el tiempo que dura la escritura de la novela. Sé exactamente cómo son «Las tres colinas», el barrio residencial de Sofía y Federica. Sé cómo es la zona financiera y la Plaza Solar. Tengo dibujado con detalle el plano de Domina en mi cuaderno de esquemas.

Algunos lectores me han comentado que les hubiera gustado que hubiese incluido un plano de la ciudad al comienzo de la novela, pero eso hubiera acabado con la función que la ciudad tenía destinada: hacerles participar, obligarles a imaginar. Otros se han dibujado ellos mismos un plano. ¡Esos son mis lectores!

Usé una ciudad tan diferente a Venecia para transmitir que las casualidades se dan en cualquier lugar, la vida te encuentra en cualquier parte para zarandearte. El que lea *Encuentros con la casualidad* verá que hay muchos paralelismos entre ambas ciudades, lo que las acerca son sus diferencias.

Espido Freire es una especialista en crear lugares remotos, casi míticos, que no se parecen a ninguna parte y que además están fuera del tiempo, de las épocas que conocemos o nos han explicado en la escuela. Hace esto con envolvente maestría en Oilea de *Donde siempre es Octubre* y en Gyomaendron de *Nos espera la noche*. Espido Freire busca tambien lectores activos.

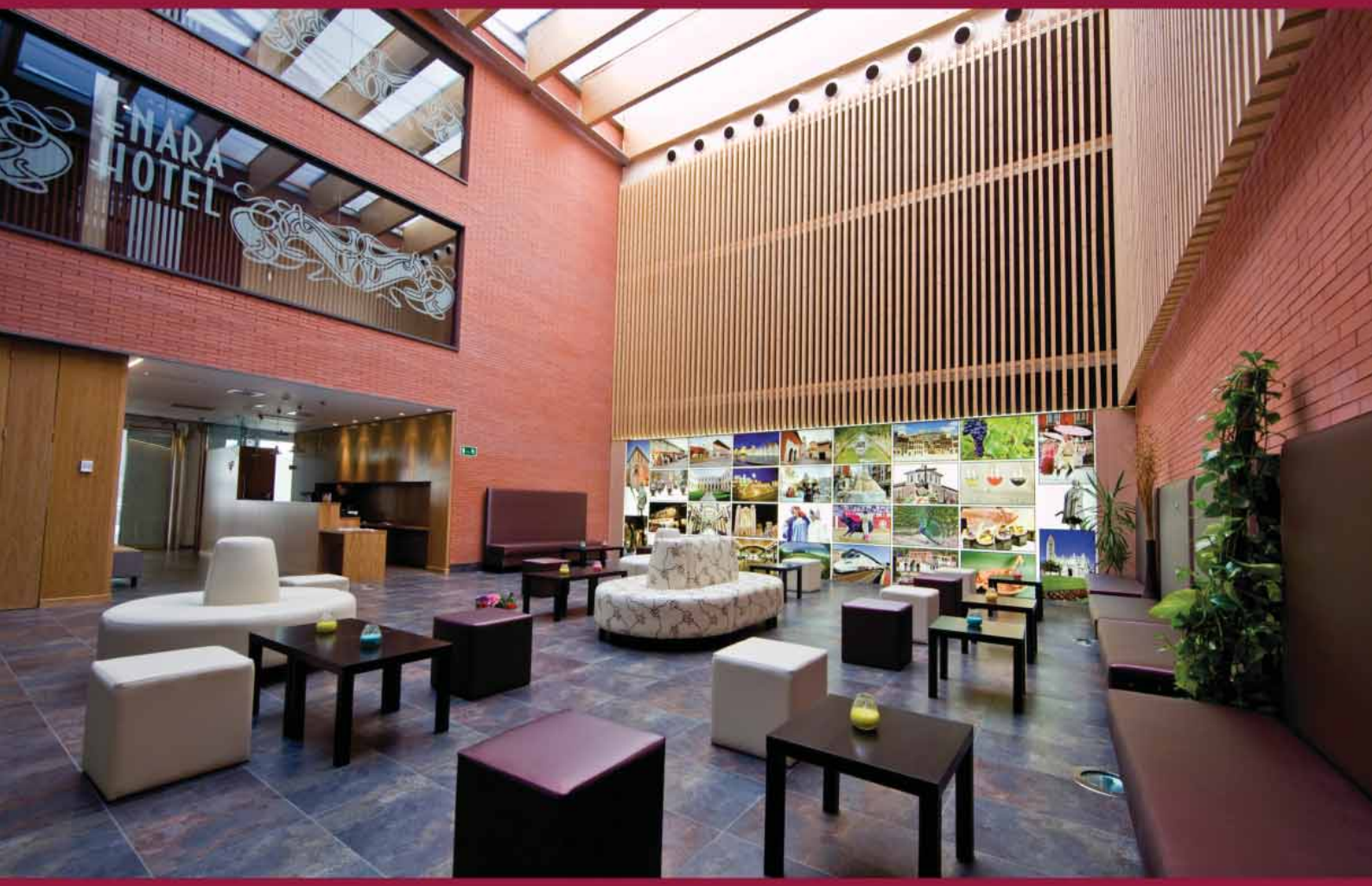
El taller de un escritor

En mis cuadernos de esquemas, en los que preparo las novelas, tengo planos y dibujos de todos los lugares, pequeños y grandes. La ciudad, el barrio y todas las habitaciones de la casa. Cada vez a más escala. En ingeniería se dice «escala grande, denominador pequeño». Es divertido. Decoro al gusto de cada personaje y pinto de colores. ¿Qué lector curioso no ansiaría una mirada al taller de sus escritores?

Queridos lectores, quedáis invitados, por la lectura de este artículo, a prestar atención a los escenarios de la literatura. Están elegidos con cuidado, pues deben cumplir con las funciones que el autor les ha encomendado. Fijaos con cuidado y juzgad vosotros el resultado.

ENARA HOTEL

El nuevo hotel
en el corazón de Valladolid



Plaza de España (Entrada por Montero Calvo, 30)
Tel. +34 983 300 211
47001 Valladolid - España
enarahotel.es

LA BELLEZA ENCERRADA

MUSEO DEL PRADO

LA BELLEZA ENCERRADA
De Fra Angelico a Fortuny

MUSEO DEL PRADO
Del 21 de mayo al 10 de noviembre de 2013

«Mira dos veces para ver lo exacto. No mires más que una vez para ver lo bello».
Henry F. Amiel. Diario íntimo (1822-1881)

Desde el 21 de mayo se puede contemplar en el Museo de Prado la exposición ***La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny.*** 281 obras reunidas con un denominador común: su pequeño formato. En tiempos de crisis hay que agudizar el ingenio y la dirección de esta institución se ha sacado de la manga esta magnífica muestra que tiene otra particularidad: todas las obras pertenecen a los fondos del Museo del Prado. Constituye una muestra inédita y en ella podemos observar, de forma cronológica, las obras de los grandes artistas del siglo XIV y principios del XV (como Fra Angelico) hasta llegar al siglo XIX (Fortuny).

El resultado es «una pequeña guía de bolsillo» que ejerce de muestrario de la colección del Museo del Prado. El montaje de la exposición se ha ideado para invitar a participar al espectador a que descubra esas pequeñas bellezas, que se aproxime a ellas y que se encuentra encerradas (porque no se llegan a mostrar) o constreñidas (entre sus grandes hermanos mayores que pasan, muchas veces, desapercibidas) habitualmente. Obras en diferentes soportes, de belleza extraordinaria, rara y particular, alguna de las cuales han sido restauradas y limpiadas para esta ocasión. Abarca todos los temas (desde mitológicos, retratos, paisajes, exaltación de poder, etc.) así como diferentes soportes y técnicas (cristal, mármol, tabla, lienzo cobre, etc.)

En la página anterior:
El viejo y la criada, hacia, 1650. David **Teniers**.
Óleo sobre lienzo 55 x 90 cm.
Museo del Prado

El Museo del Prado nos propone que nos agachemos, que miremos a través de los ventanucos que han abierto en sus muros, que nos sentemos y que nos apoyemos para poder contemplar con todo detenimiento las magníficas obras expuestas en las 17 salas que han habilitado en la planta baja en el lugar acostumbrado para las exposiciones temporales. Son una serie de recursos expositivos diferentes a los habituales. También han editado una pequeña guía de la exposición con una breve introducción a cada sala y que recoge la ficha de cada una de las obras a las que asignan un número. Este mismo número es el que, lógicamente, sitúan al lado de cada obra expuesta. Si el curioso viajero no quiere llevarse a su casa esta miniguía, el Prado ha habilitado una urna para depositarla allí para su reutilización.

Nuestro recorrido

Revista Atticus invita a que cada uno descubra su obra. Nosotros, desde aquí, y después de nuestra visita proponemos una serie de ellas que nos han gustado por alguna razón subjetiva o por mera cuestión artística.

Palas Atenea, una copia de época romana del siglo II d. C., en mármol, reducida del original de Fidias (de 12 metros de altura) nos recibe. Aquella presidía Atenas desde el interior del Partenón como diosa guerrera y patrona de la ciudad. En esta ocasión, la copia la hicieron sin sus atributos guerreros, siendo vista como diosa de la Sabiduría y de las Artes. Es bajo esta advocación como preside el resto de las salas. A través de varios ventanucos abiertos en los muros de la sala podemos observar alguna de las obras que nos esperan en nuestra visita.

En la **sala 2** podemos disfrutar de la contemplación de una de las grandes obras maestras del Museo del Prado La anunciación de Fra Angelico. No se trata de una obra de pequeño formato pero el museo quiere que nos centremos en unos pequeños cuadros que suelen pasar desapercibidos y que pertenecen a lo que se denomina la predela (o banco) del retablo que acoge la magnífica tabla del siglo XV. Lo sitúan a la altura de nuestros ojos para que podamos contemplarlos.

El tránsito de la Virgen es un ejemplo de esos cuadros de pequeño formato pero de exquisita ejecución. Es obra de una de los grandes artistas del Quattrocento, Andrea Mantegna. La escena recoge el último momento de la vida de la Virgen María. En el centro de la composición la figura de San Pedro oficia con un misal rodeado de los otros apóstoles. La composición está perfectamente resuelta con un hábil juego de líneas horizontales (ventana y lecho de la Virgen) con verticales (apóstoles y pilastras) subrayado por el suelo ajedrezado. El paisaje que podemos contemplar por la ventana es una de las primeras vistas topográficas en la pintura italiana con un lago y un puente en los alrededores de Mantua.

En esta misma sala podemos contemplar uno de esos artificios que la dirección del museo ha creado para esta exposición. Delante de dos bancos han abierto sendos

Palas Atenea. Taller Romano.. Hacía 130 - 150.
Mármol, 98 x 36 x 40. Museo del Prado
El rapto de las sabinas. 1496. Guido y Amico Aspertini.
Óleo sobre tabla 47 x 153 cm.
La continencia de Escipión. 1496. Guido y Amico Aspertini.
Óleo sobre tabla 47 x 153 cm.
Ambas obras, Museo del Prado

El tránsito de la Virgen. Hacia 1462. Andrea Mantegna. Técnica mixta, tabla, 54,5 x 42 cm. Museo del Prado

huecos para pode concentrar nuestra mirada, indiscretamente, en unas escenas moralizantes pintadas por los Aspertini que pertenecen a unos arcones de boda (cassoni). Se trata **El rapto de las sabinas** y **La continencia de Escipión**. Las tablas muestran paisajes de la Roma clásica. Son escenas que encierran lecciones morales (propio de los cassoni). La de Escipión es un elogio a la continencia y una apelación a la generosidad del esposo. En El rapto de las Sabinas escritores contemporáneos quisieron ver una glorificación de la mujer romana.

Sala 3. Solamente esta sala ya merece una visita y desplazarnos allá donde estuviera aunque solo fuera alguna de las piezas que aquí se exhiben.

Destacamos cuatro magníficas pinturas.

El paso de la laguna Estigia de Joachim Patinir. Atractiva pintura que destaca por su originalidad. Patinir ha sido objeto de una retrospectiva hace un par de años en el propio Museo del Prado que supuso el reconocimiento que se merece este autor. Una composición dividida en tres franjas verticales y de clara inspiración en El Bosco. Conjuga imágenes bíblicas con otras del mundo grecorromano. A la izquierda sería la representación del Paraíso, a la derecha la del Infierno. Caronte discurre en medio y parece sopesar la decisión final.

Autorretrato de Alberto Durero. Clásica y conocida pintura. Representado como un gentilhombre en tonos claros luciendo sus mejores galas. Lleva un jubón abierto en blanco y negro y tocado con una gorra con borla de listas en los mismos tonos. La camisa tiene una cenefa bordad en oro y cordón de seda con cabos azules y blancos que sujeta una capa parda colocada sobre el hombro izquierdo. El pelo le cae sobre los hombros en largos tirabuzones. El pintor lleva sus manos cubiertas con unos guantes que denotan un alto status. A su izquierda, una ventana nos permite ver, ligeramente, un paisaje. Durero propone un interesante juego de líneas verticales y horizontales.

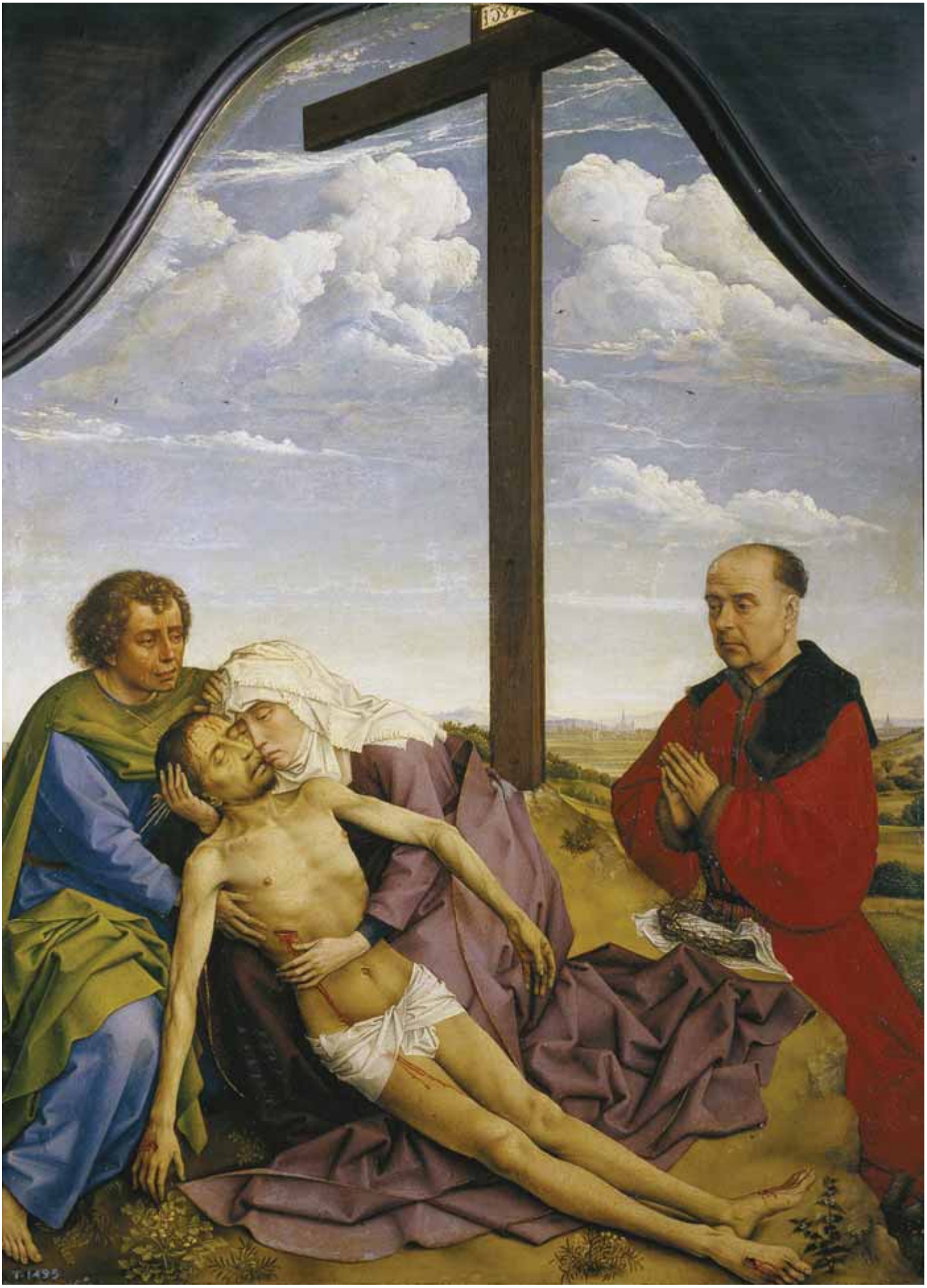
La Piedad de Roger van der Weyden. La Magdalena se ha sustituido, en este caso, por el donante que se encuentra arrodillado, asistiendo a la escena, en actitud orante. María apenas puede sostener el cuerpo semirrígido de su Hijo y es ayudado por San Juan. Destaca la posición central del madero desnudo. Gran maestría en los pliegues de los mantos. Destaca por la precisión en la ejecución en una tabla que no llega al medio metro de larga.

Mesa de los pecados capitales. Con gran acierto esta pieza se incluye en la exposición. Tan solo se ha tenido que desplazar un centenar de metros. Pero la han rodeado de un pequeño murete que actúa a modo de barandilla permitiéndonos apoyar nuestras manos para descansar nuestro cuerpo y acercar la vista a esos pequeños detalles que en anteriores visitas pudieron pasar desapercibidos. Gran acierto y gran tabla de un magnífico El Bosco. Cinco círculos sobre un cuadrado negro.

El paso de la laguna Estigia, 1520 – 1524. Joachim Patinir. Óleo sobre tabla 64 x 103 cm. Museo del Prado

Detalle de la escena que lleva por título Gula. *Mesa delos pecado capitales*

Autorretrato, 1498. Alberto Durero. Tabla, 52 x 41 cm. Museo del Prado



La Piedad, hacia 1450. Roger van der Weyden. Óleo sobre tabla, 46,8 x 34,5 cm. Museo del Prado

En los ángulos de las esquinas, de menores dimensiones que el central, recogen escenas de las postrimerías de la vida: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. Dos filacterias con inscripciones en latín, extraídas del Deuteronomio advierten de las consecuencias del pecado. La primera (32: 28-29) dice: «*Porque son un pueblo que no tiene ninguna comprensión ni visión, si fueran inteligentes entenderían esto y se prepararían para su fin*». La segunda debajo (32:20) dice: «*Apartaré de ellos mi rostro y observaré su fin*». El círculo central semeja un ojo en cuya pupila aparece Cristo Varón de Dolores, saliendo de su tumba, y la frase «*Cuidado, Cuidado, el Señor está mirando*» y los Siete Pecados Capitales en su anillo exterior reproducidos como escenas de género con las costumbres y los vicios de la época. Por si acaso tenemos duda unas inscripciones, en latín, aclaran las escenas: Ira, Soberbia, Lujuria, Pereza, Gula, Avaricia y Envidia.

Sala 4. La presencia de un monarca renacentista, Felipe II, amante de las artes y patrono de pintores como Tiziano, domina este espacio dedicado a la escultura.

Adán y Eva. Bajorrelieve realizado en marfil copiado de una estampa homónima de Alberto Durero (se puede observar su nombre en una cartela junto a la cabeza de Adán). La serpiente le ofrece la manzana de la discordia a Eva que a su vez parece ofrecérsela a Adán. Ejecución primorosa que nos permite ver con todo lujo de detalles un paisaje en el que destacan una serie de animales (toro, gato, ciervo, un ratón y un pájaro sobre la rama de un árbol). Es obra del escultor alemán Hering Loy.

Escena de martirio. Realizada en alabastro es de un autor anónimo perteneciente a una escuela veneciana. Narra una escena del martirio, posiblemente, de un apóstol ante un grupo de soldados que le llevan a presencia de un alto cargo. Se encuentra dañada pero eso no impide que podamos contemplar la maravillosa ejecución.

Sala 5. Una copia romana de Afrodita preside esta sala, pero lo que más destacaría es un pequeño cuadro: **Virgen con el Niño** de Luis Morales. No es de extrañar que a este artista se le conociera como «el Divino» (aunque en honor de la verdad fuera más por sus temas bíblicos que por la maestría en la ejecución). La Virgen sostiene con su mano derecha la cabeza de su Hijo, mientras que el pequeño introduce su manita en el seno de su Madre. Una estampa mariana llena de delicadeza que constituye una de las creaciones más emblemáticas de este pintor de estilo manierista. Destacan la dulce mirada de la Virgen, así como las delicadas facciones del rostro; y el tratamiento en la gasa de la que tira el pequeño, de sutil trazo.

Sala 6. Podemos contemplar obras de El Greco, Velázquez, Carracci, Antonio Moro, etc. **La Anunciación** de El Greco. En una sala en perspectiva, de arquitectura clásica, en la que al fondo podemos ver un paisaje. El Greco representa la escena conocida como la Anunciación. Es el momento en que el arcángel San Gabriel

Adán y Eva, 1ª mitad siglo XVI. Hering Loy. Tallado en marfil, 35 x 19 x 2 cm. Museo del Prado
Escena de martirio. Hacia 1520 – 1530. Anónimo, taller veneciano. Alabastro. 33 x 51 cm. Museo del Prado
Virgen con el Niño, hacia 1565. Luis de Morales. Óleo sobre tabla, 38 x 28 cm. Museo del Prado

anuncia a María que espera la llegada de un Hijo: *Descenderá sobre ti el Espíritu Santo. Quedarás protegida a la sombra del poder del Altísimo. Por eso el Santo de ti engendrado se llamará Hijo de Dios* (Lucas, I, 34-35).

Caballero anciano de El Greco. Es uno de los retratos que ha suscitado un mayor interés tanto literario como artístico. Busto corto, una tipología inusual, de frente al espectador y en donde se han reducido al máximo los elementos retóricos que suelen acompañar a este tipo de retrato en la Edad Moderna. Sencillez y excelente ejecución son los dos términos con los que podemos definir este bello retrato.

La Virgen poniendo al Niño dormido sobre la paja. Con un gesto amoroso, delicadísimo, la Virgen deposita al Niño sobre unas pajas de heno. La figura de la Virgen tiene una forma clásica piramidal y se inscribe dentro de un círculo, una especie de tondo. Un cuadro que perteneció a Isabel de Farnesio. Maratti fue un pintor del alto barroco que representó una pintura sobria y mesurada.

Cristo atado a la columna. Cristo se encuentra, de cuerpo entero, atado a una columna baja, con las manos a la espalda. Su cuerpo aparece semidesnudo, únicamente tapado por el paño de pureza. Se apoya ligeramente sobre la pierna derecha, mientras que la izquierda la tiene adelantada. El cuadro presenta una atmósfera un tanto extraña fruto de la luz cenital que procede del ángulo superior izquierdo que recorta a la figura de Cristo sobre el fondo en penumbra.

Sala 7. Llegamos a los siglos XVI y XVII, un momento en que en las Colecciones Reales abundan los cuadros de Rubens, un pintor de exquisita formación y cultura tras su paso por Italia. Destaca:

Diana y sus ninfas cazando. Diana se presenta con una diadema en forma de luna que adorna su cabeza. Junto a sus ninfas acomete la caza de unos ciervos con la ayuda de unas lanzas y unos perros. Se trata de un boceto preparatorio para un gran lienzo que iba a decorar la Torre de la Parada, un pabellón de caza situado en el monte del Pardo, en las afueras de Madrid. Rubens ya definió en este boceto no solo la composición sino que también la luz, las acciones de las figuras demostrando todo una inventiva.

Sala 8. Una serie de bodegones y floreros se despliega en esta sala que evidencian el concepto de vanitas que subyace en el arte del siglo XVII: el paso del tiempo, la vanidad de la belleza y de las cosas y la presencia de la muerte.

Un filósofo. De aspecto melancólico y un tanto apesadumbrado llama poderosamente la atención por la calidad en el tratamiento pictórico del jubón negro que lleva el anciano y que refleja, de forma magistral, la luz. Completa la escena los libros apilados en la mesa. En uno de ellos parece que el filósofo vierte sus últimas disquisicionesSe cree que se trata de un rabino (por la barba y el gorro). Esta obra nos puede recordar a Rembrandt.

La Anunciación, 1570 – 1572. El Greco. Óleo sobre tabla, 26,7 x 20 cm. Museo del Prado
La Virgen poniendo al Niño dormido sobre la paja, siglo XVII. Carlo Maratti. Óleo sobre tabla, 36 cm. Museo del Prado
Cristo atado a la columna, hacia 1665. Cornelio Schut. Óleo sobre lienzo, 41,5 cm x 27,2 cm. Museo del Prado

El alma cristiana acepta su cruz, hacia 1630. Anónimo francés. Óleo sobre lienzo 70 x 64 cm. Museo del Prado.

Agnus Dei. Un corderito es el único motivo que se encuentra sobre una mesa destacando sobre el fondo oscuro. Tumbado y con las patas ligadas con un cordel en una actitud inequívocamente sacrificial. Gran habilidad a la hora de reproducir las diferentes texturas con una luz muy natural y calculada. Alude al sacrifico de Cristo que muere por salvar a la humanidad, por lo que trasciende de la imagen realista adquiriendo un gran valor simbólico. Es por lo que participa del bodegón (naturaleza muerta) y de la pintura religiosa.

Plato con ciruelas y guindas. La fruta dispuesta sobre un plato de estaño alterna los colores de la ciruela y del rojo de la guinda con gran variedad de texturas y reflejos. Produce un elegante efecto decorativo. Llama la atención por su gran sencillez, sin otros adornos que distraiga la atención del espectador.

Sala 9. Podemos ver cuadros del siglo XVII con temas de la naturaleza y acontecimientos mitológicos o religiosos.

El alma cristiana acepta su cruz. Una de las cosas más sorprendentes de este cuadro es su modernidad. Hay que mirar la ficha para ver que se trata de un anónimo francés realizado en el siglo XVII. Cristo carga con la Cruz y detrás de él camina (o lo intenta) soportando otra cruz una joven con el torso desnudo. Eso ya produce sorpresa. Pero lo que más llama la atención es el ambiente surrealista. El espacio está lleno de cruces de forma angustiosa: en el suelo, al fondo, por todos los lados. Hay un interesante juego de luz y penumbra que hace resaltar unas más que otras. Es un estudio de la perspectiva, de la luz y del color y sin embargo está llena de austeridad (basta ver la túnica de Cristo). Enigmática belleza.

Arco de triunfo. Un cuadro cercano a los Carracci. Presenta un ideal clasicista con esta arquitectura. En los intercolumnios del arco y en los pedestales de las pilastras el artista ha situado una serie de alegorías y letras de las virtudes. El arco se levanta en un melancólico paisaje. Tiene un doble carácter místico y pagano que se corresponde con un momento de meditación y recogimiento.

La construcción de la Torre de Babel. Este es un motivo conocido. Son muchas las versiones y muchos los artistas que han retratado la Torre de Babel. Refleja uno de los grandes mitos de la arquitectura y del lenguaje de origen bíblico. Alude al poder tanto del monarca como a la sabiduría del arquitecto, los únicos dos seres capaces de ascender a los cielos (de construir un sueño) enfrentándose así a la idea de Dios como Arquitecto del Universo.

Sala 10. Desde la Antigüedad hay un gusto por representar la vida que pasa ante el artista. Los cuadros de gabinete adquieren gran importancia. A través de ellos el espectador que acudía a las casas de los grandes coleccionistas podía descubrir otros mundos, otra forma de vida.

Detalle de la obra *Un filósofo*, 1635. Salomon Koninck. Óleo sobre tabla, 71 x 54 cm. Museo del Prado

Agnus Dei, 1635 – 1640. Francisco de Zurbarán. Óleo sobre lienzo 37,3 x 62 cm. Museo del Prado

Plato con ciruelas y guindas, hacia 1631. Juan van der Hamen. Óleo sobre lienzo, 20 x 28 cm. Museo del Prado.

El viejo y la criada, hacia, 1650. David Teniers. Óleo sobre lienzo 55 x 90 cm. Museo del Prado

El viejo y la criada. Este es uno de esos cuadros que resultan «deliciosos» al contemplarlos detenidamente. Podemos evocar una historieta, y casi seguro que no nos equivocamos mucho, al ver como el viejo le susurra al oído algún lujurioso deseo a la joven. Todo el detallismo que rezuma la obra se concentra en ese caldero de cobre, situado a nuestra izquierda, cuyo interior brilla con luz propia. La luz penetra por la izquierda destacando a la pareja sobre un fondo en penumbra.

Hay dos cuadros de Hendrick van Steenwijck. Se trata de **La negación de San Pedro** y **Jesús en el atrio del Pontífice** que narran sendos episodios bíblicos que se desarrollan en una escena tenebrista. Tal es el punto de esa atmósfera que prácticamente constituyen un ejercicio de virtuosismo para representar la penumbra, la luz mortecina y la escasa luz rojiza de las antorchas.

Sala 11. Podemos ver una serie de obras que ya nos anuncian lo que será el siglo XVIII. Hay un guiño en la propia sala y es que a través de una hendidura en el muro podemos ver la obra de Goya. Giordano ilustra de manera excepcional lo que fue el último barroco decorativo y en este pequeño formato resume las grandezas de sus frescos. También sobresalen las obras de Jan van Kessel el Viejo (unos bestiarios de Europa y Asia).

Europa y Asia son dos colecciones de tablas de pequeño formato que recogen distinta fauna que habitan en los cuatro continentes conocidos hasta entonces: Europa, Asia, África y América. Aquí podemos ver los dos primeros. Pertenecería a eso que se ha dado en llamar gabinetes de las maravillas y que alcanzó gran popularidad. Vistas de la ciudad al fondo y animales en primer plano, de gran tamaño, es el esquema compositivo de estas tablas. Obra de Jan van Kassel el Viejo sigue la tradición de su abuelo, Jan Brueguel el viejo.

El beso de Judas. Obra de Luca Giordano quien de manera sabía aplica una pincelada minuciosa y precisa destacando por la incidencia de la luz y los brillos metálicos, así como por los detalles anatómicos. Forma parte de un conjunto de escenas de la vida de Cristo, fundamentalmente de la Pasión, de inspiración en tablas alemanas. Otro ejemplo lo tenemos en Pilatos lavándose las manos.

Sala 12. Una sala donde podemos apreciar un par de obras de Watteau muy apreciado, en aquellos momentos, en la casa de Borbón. Una sala que nos habla de la naturaleza que se empieza a reconocer como sublime y grandiosa.

Fiesta en un parque. Es la típica obra de las fiestas galantes de Watteau. Una pequeña pieza, del Rococó, que representa la vida idealiza y placentera donde un grupo de personas, en un claro de un bosque, se encuentran rodeados de naturaleza. La factura es una obra llena de sensualidad, delicadeza y lirismo. Un ejemplo de la pincelada rápida, del uso de la luz y de la gran habilidad que muestra el pintor francés en este tipo de escenas. Está

Cuadro de la serie *Europa* y *Asia*. Siglo XVII. Jan van Kessel el Viejo. 17,5 x 12,3 cm. Óleo sobre lámina de cobre. Museo del Prado

El beso de Judas, 1655 – 1660. Luca Giordano. Lámina de cobre, 43 x 66 cm. Museo del Prado

Fiesta en un parque, 1712 – 1713. Jean Antoine Watteau. Óleo sobre lienzo, 47,2 x 56,9 cm. Museo del Prado

considerado como el creador del género de fiestas galantes: unas escenas de corte amoroso y diversión con un encanto idílico y bucólico.

Sala 15. Nos detenemos en esta sala para contemplar un par de bodegones, obras de Tiépolo y Vicente López Portaña.

Bodegón de frutas y florero de cristal. Un bodegón que mezcla frutas en un recipiente de mimbre, otras sobre la mesa y en un segundo plano un delicado florero de cristal con un rama de frutos rojos y una flores de jazmín. A la derecha, completa la escena, un plato con ciruelas. Todo ello dispuesto de forma escalonada. El cuadro posee ciertos rasgos diferenciadores y que le dan un atractivo especial. Uno de ellos es el fondo en un tono azul no habitual. La textura aporcelanada también es novedosa.

Bodegón con plato de moras, acerolas y avellanas en un paisaje. Otro buen ejemplo de bodegón de la escuela española. Juega con los claroscuros para resaltar las diferentes partes del cuadro. Todo ello subrayado por ese paisaje que proporciona a la obra una sensación de verosimilitud. La avellana es un fruto un tanto inusual en los bodegones de Meléndez y que están pintadas como si acabasen de caerse del árbol. La acerola es un fruto de consumo habitual en el siglo XVIII y presente en otros cuadros de este artista. Los frutos están superpuestos sobre el paisaje.

El charlatán veneciano. Junto a su pareja El mundo nuevo son singulares en la producción del pintor veneciano. Se trata de dos pequeñas escenas costumbristas con une ejecución magnífica y exquisita. Son un reflejo de la sociedad veneciana del momento, con gran carga satírica.

La Adoración de la Sagrada Forma. Un gran cuadro de pequeño formato que nos sitúa en la sacristía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Representa el momento en que la procesión celebrada por la corte de Carlos II en aquel grandioso templo, en el año 1684, para la colocación de la Sagrada Hostia milagrosamente salvada en Gorcamia de la sacrílega profanación de los zuinglianos, recibe la bendición del sacerdote celebrante, estando todos arrodillados. Es una copia de otro cuadro de Coello. Pertenece a una etapa en la que el artista está dando sus primeros pasos. Muestra un dibujo nervioso en las capas pluviales de los diáconos así como un tratamiento cambiante de la luz propio de esa primera etapa antes de su vuelta a Valencia, tras su paso por la Corte.

Los tres viajeros aéreos favoritos. Una curiosa obra que más parece una postal de la época. La moda de ir en globo estaba en pleno auge. Parece ser que narra un episodio histórico: el segundo vuelo de Lunardi en globo en Inglaterra ante el mismísimo príncipe de Gales. Rigaud pintó este cuadro como modelo para posteriormente hacer un grabado y así sacar un dinero a tanta expectación por estas nuevas aventuras.

Bodegón de frutas y florero de cristal, 1781. José Ferrer. Óleo sobre tabla, 39 x 51 cm. Museo del Prado
El charlatán veneciano, hacia 1765. Giandomenico Tiépolo. Óleo sobre lienzo 34 x 58,1 cm. Museo del Prado
La Adoración de la Sagrada Forma, siglo XIX. Vicente López Portaña. Óleo sobre lienzo, 70,5 x 38 cm. Museo del Prado

T.952.

Sala 16. Destaca en el centro de la sala la imponente maqueta de Villanueva que presentó al rey en 1787 del Gabinete de Ciencias Naturales que constituyó el embrión del Museo del Prado. Nos proponen otro pequeño juego. En este caso se trata de mirar por una pequeña mira que nos situaría en el Prado de antaño viendo una de las primeras obras que albergó. Además se exhiben, bajo la luz de la claraboya, símbolo del Siglo de las Luces, bocetos, cuadros de gabinete y pequeños retratos. Podemos contemplar una buena colección de «goyas».

El albañil herido y **El albañil borracho**. La estampa en un principio se vio como un asunto social, como una crítica a las condiciones de seguridad en el trabajo. Nos presenta a un hombre, que es transportado por otros dos, con sangre en el rostro y en la camisa, sin calzones y con las medias caídas. El tapiz resultante de este cartón iba a formar parte de una serie que decoraría una futura estancia real. Pero un detalle hace pensar que lo que estamos es ante un obrero borracho. Así la escena se considera como un acto de burla. Sus compañeros se van «partiendo» de risa mientras transportan a su compañero herido y… borracho.

Santa Justa y santa Rufina. Un boceto preparatorio para la Sacristía de la Catedral de Sevilla. Se trata de la imagen de Justa y Rufina, hermanas nacidas en Sevilla (Hispalis) bajo el dominio romano (en el 268 y 270, respectivamente). Su familia se dedicaba a la alfarería. Sufrieron un martirio por negarse a adorar a la diosa Venus. La representación habitual es con los utensilios de barro y las palmas del martirio. Fueron canonizadas y se las nombró patronas de Sevilla. De ahí que en el fondo destaque la torre de la Giralda de la catedral sevillana. La presencia de un león a los pies de Santa Rufina es porque la echaron al anfiteatro para ser devorada por los leones, y éste solo se acerco a ella para lamer sus heridas.

La pradera de San Isidro. Espectacular cuadro que a pesar de sus reducidas dimensiones, y de ser un boceto preparatorio para un conjunto de cartones, no pierde su grandeza. Recrea la zona de esparcimiento en las afueras de Madrid, entre la ermita de San Isidro y el río Manzanares, con vistas de la ciudad al fondo. La muchedumbre aparece representada durante la festividad del patrono de Madrid, el día de la romería. La muerte de Carlos III arruinó el proyecto. Iba a ser un cuadro de más de siete metros. Una obra maravillosa que a pesar de sus reducidas dimensiones provoca una sensación de gran espacio. Predomina una gama de colores blancos, rosados, siendo en la zona intermedia tonos oscuros, lo que centra nuestra mirada en la profundidad, dejando a los personajes del primer plano enmarcados. Ese fondo, la ciudad, es retratada de forma minuciosa y realista. Podemos identificar cada una de los detalles arquitectónicos. El conjunto muestra una de las características de Goya y que es esa pincelada impresionista que le confiere al autor una personalidad propia, considerándolo como un gran artista «moderno».

Los tres viajeros aéreos favoritos, hacia 1785. John-Francis Rigaud. Óleo sobre lámina de cobre 36 x 31 cm. Museo del Prado

Izq. *El albañil herido*,1786 – 1787. Óleo sobre lienzo, 268 x 110 cm.
Dr. *El albañil borracho*, 1786. Óleo sobre lienzo 35 x 15 cm.
Francisco de Goya y Lucientes. Museo del Prado

Santa Justa y santa Rufina, 1817. Óleo sobre tabla, 45 x 29 cm. Francisco de Goya y Lucientes. Museo del Prado

Sala 17. Llegamos a la última sala. Tras un viaje placentero, nos encontramos con un buen puñado de pequeñas joyas que constituyen el mejor colofón posible para esta exposición. Si bien alguna de ellas es bastante conocida no por eso le resta ni un ápice de interés. Se trata de pinturas del siglo XIX de pequeño formato. Seguidores de Goya (como Alenza o Lucas) o el preciosismo de Jiménez Aranda o Pradilla. Estamos en el siglo de la burguesía por excelencia. Así no es de extrañar encontrarnos con estancias acogedoras y de damas voluptuosas llenas de refinamiento y elegancia (Madrazo). También nos encontramos con alguna obra de Fortuny de gran relevancia.

Sermón a las máscaras. Unos personajes grotescos contemplan y presiden el denso gentío de enmascarados. Al fondo a la izquierda se insinúa un paso procesional. La pintura está resuelta con una pincelada muy pastosa. Lucas Velázquez es un pintor romántico español que cultivó la pintura costumbrista y escenas fantásticas y un tanto siniestras. Gran admirador de Velázquez y Goya. De este último toma la línea satírica.

La reina doña Juana «la Loca», recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina. Tras este rimbombante título se encuentra una obra excelsa. Cuadro de gabinete pintado en plena madurez por Pradilla. Recoge un episodio bien conocido en la Historia de España. El pintor sintió debilidad por los avatares de la reina doña Juana de Castilla (conocida como Juana «la Loca»). La reina aparece en el interior de una estancia de su lugar de encierro en Tordesillas. Sentada junto a un ventanal, con la mirada perdida, extasiada en su pensamiento, en su anhelo de permanecer junto al cuerpo de su difunto esposo. A su lado, en su regazo, está una desatendida Infanta Catalina. Al fondo, a la derecha, situadas delante de una chimenea permanecen, a modo de guardianes, una dama de corte, ricamente vestida, y una criada con indumentaria más modesta. Detrás de la reina, al fondo de la estancia, a la izquierda, se puede observar una puerta abierta que nos permite contemplar el féretro que contiene los restos mortales de Felipe el Hermoso. El cuadro rezuma una intensidad romántica y una gran carga melodramática. Hay una gran acumulación de elementos accesorios, decorativos, pintados con gran minuciosidad y lujo de detalles. Basta con detenerlos en la ventana y todos los cachivaches que se encuentran en el alfeizar. Están cuidados hasta el más mínimo detalle respetando la historia que, por su formación, debía de conocer el artista sobre los Reyes Católicos. Así lo podemos ver en el rico mobiliario que lo conjuga con otros detalles arquitectónicos como es el arco conopial de la chimenea. Magnífica pintura.

Penitentes en la Basílica Inferior de Asís. Pintado en el mismo año en que se realizó la primera muestra impresionista en París muestra todavía un tono realista y de ejecución detallada, perfilada, con gran presencia del dibujo. Justo en ese mismo año murió Fortuny, Aranda pasó cuatro años en Roma con él instruyéndose. La escena refleja el tema de las procesiones devocionales en un gran ambiente escenográfico con gran lujo de detalles.

Sermón a las máscaras, 1855. Óleo sobre lámina de cobre, 26 x 40 cm. Eugenio Lucas Velázquez. Museo del Prado
Detalle: *La reina doña Juana «la Loca», recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina,* 1096. Óleo sobre lienzo 85 x 146 cm. Francisco Pradilla y Ortiz. Museo del Prado
Penitentes en la basílica Inferior de Asís, 1874. Óleo sobre lienzo, 53,5 x 79,5 cm. José Jiménez Aranda. Museo del Prado
Página siguiente: *La pradera de San Isidro*, 1788. Óleo sobre lienzo, 41,9 x 90,8 cm. Francisco de Goya y Lucientes. Museo del Prado.

Los hijos del pintor en el salón japonés. Inconclusa por su muerte, prematurísima, posiblemente sea la obra que mejor expresa el arte de éste gran arista exponente de la modernidad: Mariano Fortuny. El gusto por lo japonés, por lo oriental, se había puesto de moda a finales del siglo XIX. De París llegó hasta nosotros y la burguesía se hizo eco de esta moda. Los burgueses decoraban sus estancias al gusto oriental. Fortuny pintó este cuadro, uno de los últimos, en el verano de 1874. Los dos hijos del pintor, Mariano (que sería un gran pintor) y María Luisa, están sobre un diván largo. El pequeño Mariano, que contaba entonces tres años, está desnudo, lleva una careta en la cabeza y se cubre con una manta de raso, y María Lui-

sa está tendida sobre grandes almohadones, dándose aire con una abanico. Manta, abanico y almohadón lucen esos motivos orientales. Con ello consigue que los verdaderos protagonistas de la obra sean estos motivos orientales.

Marroquíes. Una tabla realizada, en Granada, al regreso de su viaje por el norte de África. Sitúa a las figuras delante de un muro encalado (recurso que utilizó en varias ocasiones, como hemos visto en la anterior obra –en vez de muro, era una tela-) un recurso que le permitía dar rotundidad y volumen. Fortuny se sintió atraído por el exotismo del mundo árabe. Se desplazó hasta Marruecos para retratar las hazañas de las tropas del general Prim.

Los hijos del pintor en el salón japonés, 1874. Óleo sobre lienzo 44 x 93 cm. Mariano Fortuny y Marsal. Museo del Prado

Pero le sedujo más la luz del desierto y el colorido de la vida cotidiana. En este cuadro, poco más que el tamaño de una postal, reflejó con todo lujo de detalles el colorido de los rostros y vestimentas, con total nitidez, de esta escena marroquí.

Un bosque de palmeras. En formato alargado, Haes nos presenta una sencilla estampa formada por una llanura donde a lo lejos se vislumbra un palmeral del que sobresalen cuatro o cinco ejemplares de mayor altura. La escena se resuelve con una sutil gama cromática. Carlos de Haes fue un pintor español de origen belga, paisajista tendente al realismo que formó a artistas como Darío de Regoyos y Aurelio de Beruete. En esta misma sala podemos contemplar otro cuadro de parecida factura. Palmeras de Elche.

Luisa Bassecourt y Pacheco. Un ejemplo de retrato de la producción de Madrazo pero que ha sido ejecutado a un formato reducido destinado a la decoración de gabinetes o a modo de retrato portátil. La mujer luce un espléndido traje de raso en azul lila. Madrazo fue el pintor de cámara de Isabel II. A él se le deben alguno de sus mejores retratos de la reina. Pero quizás el más conocido de este autor es el Retrato de la condesa de Vilches.

Y con esta obra damos por finalizado nuestro recorrido por la exposición La belleza encerrada. Al iniciar el recorrido no tenía mucha idea de que es lo que me iba a encontrar en las salas dedicadas a las exposiciones temporales en el Museo del Prado. Así que la sorpresa ha sido mayúscula al

Un bosque de palmeras, hacia 1861. Óleo sobre papel, 17,7 x 41 cm. Carlos de Haes. Museo del Prado

Luisa Bassecourt y Pacheco, 1869. Óleo sobre tabla, 41 x 32 cm. Federico de Madrazo y Kuntz. Museo del Prado

disfrutar de una colección de obras de arte, de pequeño tamaño, variada y extensa. La belleza encerrada de estas joyas lo es porque no suelen estar a la vista y si lo están suelen pasar desapercibidas al ser ocultadas por el brillo de sus hermanas mayores con las que algunas de ellas conviven. Hemos reseñado cerca de 45 de las 281 que componen la exposición. ¡Descubran sus propias obras! La crisis ha posibilitado que la dirección del museo mire para sus almacenes y tire de «su fondo de armario» y seguro que con muchos menos recursos económicos haya podido lavar la cara a muchas de estas obras y presentarlas en un montaje atrevido, novedoso y atractivo. Una exposición muy cuidada con detalles e iniciativas como el disponer de una urna a la salida de nuestra visita para si quieres depositar allí nuestra pequeña miniguía que tal vez no tenga más vida en nuestras casas.

A la exposición le acompañan una serie de eventos habituales para los que recomiendo la visita a la web. Se ha editado un catálogo de reducido tamaño que servirá a modo de pequeña guía casi de bolsillo, pero con todo lujo de detalles en las imágenes y acompañado por una serie de textos de los principales conservadores del Museo del Prado. A buen seguro nos servirá para rememorar la muestra. Junto a él se vende por separado un excelente CD que contiene una serie de temas de música clásica. La justificación de la elección de estos temas no está muy clara. Es un buen producto de merchandising con obras conocidas de Vivaldi, Bach o Mozart. Pero esos temas me han acompañado de manera gloriosa en la realización de este trabajo. Ya lo saben, durante ese verano tienen una cita en el Museo del Prado.

Nota de la redacción. Para la confección de este reportaje se ha tenido en cuenta la guía de bolsillo facilitada en la exposición por el propio Museo del Prado y el pequeño catálogo, así como las imágenes y parte del texto que acompaña a muchos de los cuadros que se encuentra en la Galería on Line de la propia entidad en su Web.

Este trabajo constituye una versión abreviada (en cuanto al material gráfico) de la que hemos publicado y recogido en el Monográfico especial dedicado a las exposiciones de Madrid que se celebran (o han celebrado) durante el verano 2013 y que lo distribuímos a primeros de julio.

Luisjo Cuadrado Gutiérrez

Nacimiento de Apolo y Diana, hacia 1625. Pedro Pablo Rubens. Aguada, Albayalde. Tinta sobre papel. 42 x 56 cm. Museo del Prado.

FOTOGRAFIA

Arquitecturas / Arquitexturas

Con este singular lema hemos convocado a nuestros amigos fotógrafos para que nos envien sus fotografías. A lo largo de varias entregas iremos reproduciendo sus trabajos con la intención de los mejores publicarlos en la edición impresa, que será nuestro número CUATRO. Así que desde aquí os invitamos a participar. Podéis mandar vuestras instantáneas al coreo admin@revistaatticus.es con el lema Arquitectura / Arquitexturas. Las fotos serán en formato digital, 300 ppp y un tamaño similar a un A4.

¡MANDA TU FOTO!

1- Leandro Martínez: ***Castronuño***
www.leandromnez.blogspot.com

2 - Jesús González: ***Interior Cúpula***.
www.flickr.com/photos/haciendoclack/

3 - Chema Concellón: ***Reflejos***.
www.flickr.com/photos/concellon

4 - Jano Schmitt: ***X***

5 - Carlos de Francisco - ***Sin Título***
www.facebook.com/CarlosDeFranciscoFotografiaCdFoto

1

3

4

5
Carlos De Francisco

de J. Morgan
www.humordemorgan.com

Alfredo Martirena

Humorista gráfico e ilustrador

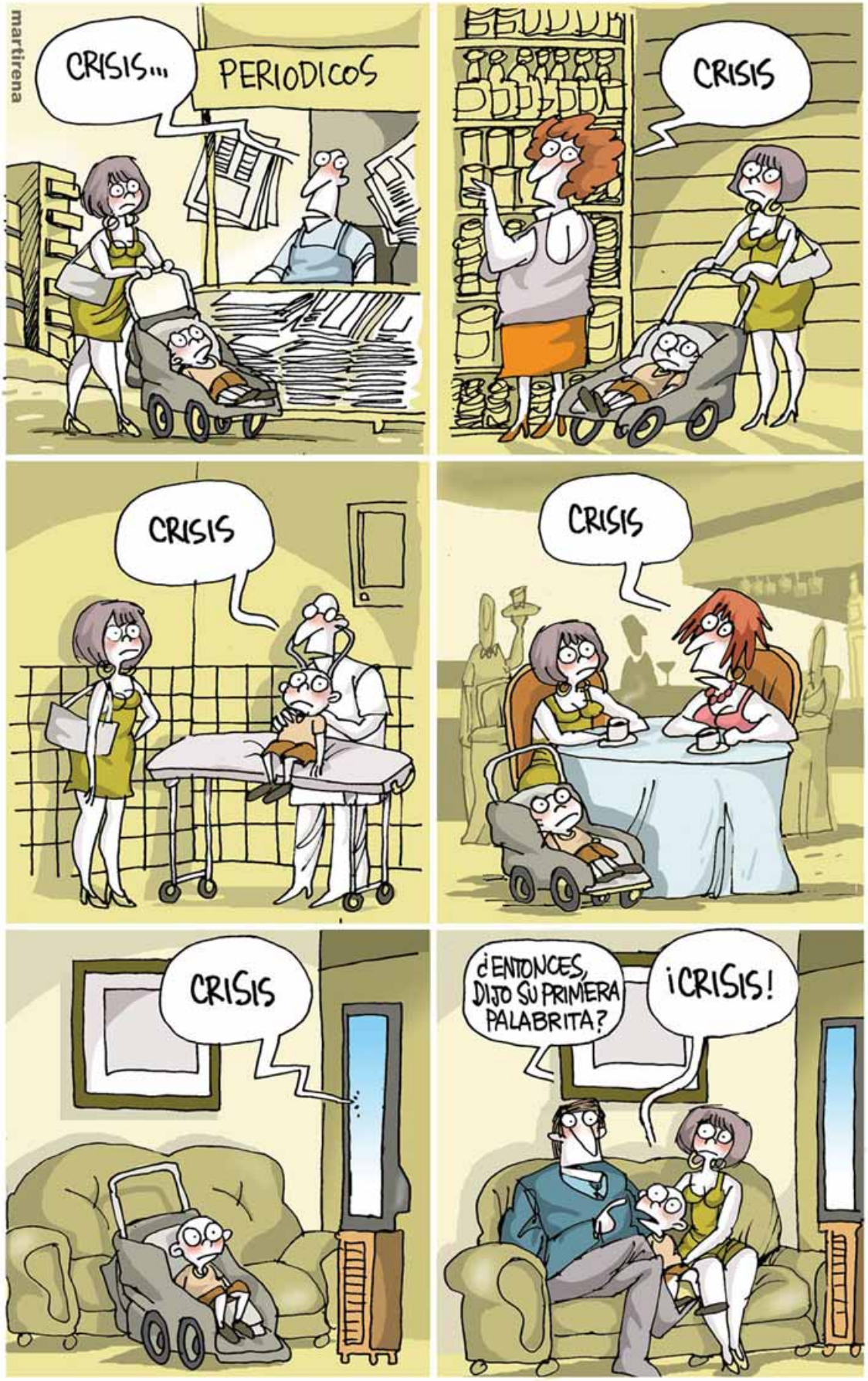


Foto-homenaje a Luis Laforga

El Twizy frente a la iglesia de san Benito, Valladolid.
Foto: Luis Laforga

¡¡Gracias!!

a todos los que hacéis
posible Revista Atticus;
a quienes entregáis vuestros
trabajos;
a quienes cedéis vuestras fotografías;
a quienes dais a conocer nuestro trabajo
y a quienes apoyáis económicamente
y con vuestro aliento nuestro
proyecto.
Gracias a quienes nos seguís
en las redes sociales y habéis pinchado en el
ME GUSTA.
Muchas gracias a todos vosotros.

Esta es una revista para todos vosotros.
Anímate y participa.
Mándanos un correo a:
admin@revistaatticus.es

¡¡MUCHAS GRACIAS!!

revistatticus
Cuatro
www.revistaatticus.es
noviembre 2013 ■10 €

García de Marina
Fotógrafo

¿Te gusta ésta portada?
¿Comprarías la revista?
¿Atrevida o sosa?

Necesitamos saber tú opinión:

admin@revistaatticus.es

sortearemos 5 ejemplares entre las opiniones recibidas