revistatticus 25

www.revistaatticus.es
mayo 14

y además
HUMOR GRÁFICO, CINE,
RELATOS Y FOTOGRAFÍA

ESPECIAL
5º ANIVERSARIO

La visita de JEAN FOUQUET

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: Apellido por el que se conocía a Tito Pomponio Ático (Titus Pomponius Atticus, 109 a.C - 32 a.C). Historiador y escritor romano. Conocido por ser uno de los primeros editores de la historia al dedicarse a editar obras de sus amigos (entre ellos Cicerón).

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

Bienvenido lector. Tienes ante ti el número 25 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. Revista Atticus 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 realizada por José Miguel Travieso.

© 2014 Mayo *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

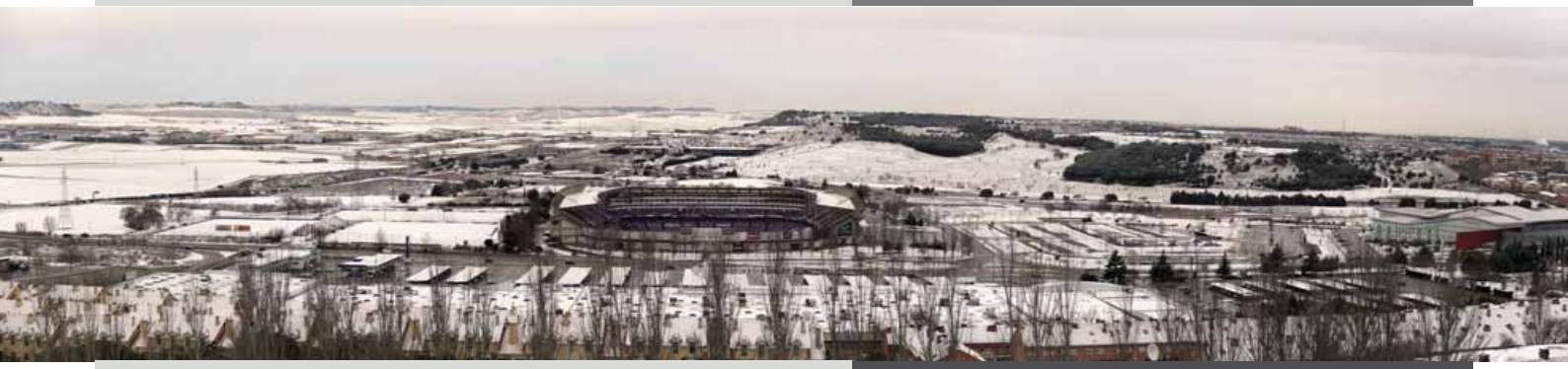
Diseño Portada:
José Miguel Travieso Alonso

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 desde las instalaciones desde donde se elabora Revista Atticus en Parquesol, Valladolid, en un bonito día de finales de enero de 2014.

© Revista Atticus. Contacto:

admin@revistaatticus.es
www.revistaatticus.es

Revista Atticus
Número 25
Mayo 2014

Sumario

Monasterio de San Salvador de Leire
María Orduña Cuevas 9

La Codorniz los límites de la libertad de prensa
Cristy G. Lozano 19

La delicadeza de una obra maestra: La Virgen de Jean Fouquet
Luis José Cuadrado Gutiérrez 29

Lewis Hine, fotógrafo comprometido
Luis José Cuadrado Gutiérrez
Gonzalo Durán López 43

Giuseppe Arcimboldo (1527 - 1593)
José Miguel Travieso
Luis José Cuadrado Gutiérrez 54

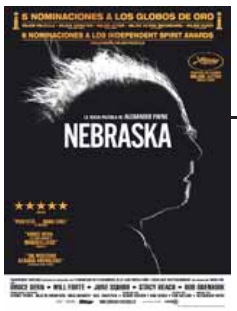
La cúpula de la catedral de Florencia
Juan Diego Caballero Oliver 64

Afrodita de Cnido, el dulce placer
Gonzalo Durán López 74

Armando Gámez Padrón
Francisco Puñal Suárez 91

María Félix, Doña María Bonita
Ángel Comas 97

La ruina habitada. Las Escuelas Pías de Lavapiés
Leonardo Tamargo Niebla 105



Crítica de Cine
Nebraska - El Gran Hotel Budapest 183

Fotografía. Cristo Yacente
Chuchi Guerra 203

3 Sumario

4 Los zapatos de Atticus

6 Humor gráfico por A. FARO

7 Carta del editor

Julio Mediavilla, IN -OUT

Bercianos, la pasión de un pueblo

Génesis. Sebastiao Salgado

Josef Albers, medios mínimos, efecto máximo

Cezánne Site / Non-site

Darío Regoyos

Las Furias. De Tiziano a Ribera

112 Exposiciones

171 Relatos y poesía
Marina Caballero - Ángel Comas - Salvador Robles - Manolo Madrid - Noemí Valiente - José Carlos Nistal María Ríos

208 Humor gráfico de J. Morgan

209 La página de Alfredo Martirena

Los zapatos de Atticus

Emmanuel Ndayisaba, left, and Alice Mukarurinda, recount their experiences of the Rwandan genocide at Alice's house in Nyamata, Rwanda Wednesday, March 26, 2014. (Ben Curtis/AP)

Ruanda

A simple vista no podemos situar la imagen. No hay nada en la fotografía que nos ayude a situarla geográficamente. La importancia de esta foto radica en la sutil comparación que el fotógrafo nos proporciona. Una mano de una persona anciana contra el vacío, la ausencia, el dolor de la amputación de la mano de otra persona. No vemos la cara de ninguna de ellas, ni apenas vemos el cuerpo. Pero todo nos hace pensar que entre ambas hay toda una generación.

Si consultamos los datos que acompañan a esta fotografía la podemos ubicar en Ruanda. ¿Quién sabe situar Ruanda en el mapa? Acaba de cumplirse veinte años desde el triste, lamentable y ominoso genocidio ruandés. Un intento de exterminio de toda la población tutsi por parte del gobierno hegemónico hutu de Ruanda. Una serie de acontecimientos que tuvieron lugar entre abril y junio de 1994. Han pasado dos décadas y poco o nada hemos aprendido.

La ausencia de la mano es el testigo cruel de unos hechos que deben de avergonzar a toda la Humanidad. La civilización sigue mirando (y tratando) con enorme desprecio al sur. Esta persona se salvó, pero muchos miembros de su familia no lo hicieron.

En otra parte del mundo, otra mutilación, bien distinta a la de Ruanda, es la protagonista de esta foto. Al contemplar la fotografía lo primero que me viene a la mente es la palabra desequilibrio. Es como algo imposible, es demasiado evidente que le falta una pierna y que a pesar de esas ayudas, esa especie de prótesis en forma de bastones, es imposible el equilibrio.

Pero no solo se mantiene en pie, sino que baja volando por la ladera, sorteando esas puertas, haciendo equilibrio y buscando la línea de meta en el menor tiempo posible y sin cometer errores. Pero esta persona, esta corredora demuestra un gran tesón, una gran fuerza tanto física como mental para sobreponerse y alcanzar esa meta.

Ambas instantáneas nada tienen que ver. Son como el negro del interior de la vivienda tutsi y el blanco de la nieve por la que discurre la atleta. Una nos provoca horror y la otra una sensación cercana a la admiración. Intento ver una conexión entre ambas fotografías pero me cuesta. Sé que está ahí, pero hoy me siento más torpe que nunca. No todos tenemos las mismas posibilidades. El muñón del brazo de la persona de Ruanda no es el mismo que el de la atleta rusa. Me preguntó ¿por qué?

Tesón

Inga Medvedeva of Russia in action during the women's downhill - standing in Rosa Khutor Alpine Center at the Sochi 2014 Paralympic Winter Games, Krasnaya Polyana, Russia, on March 8. (Julian Stratenschulte/EPA)

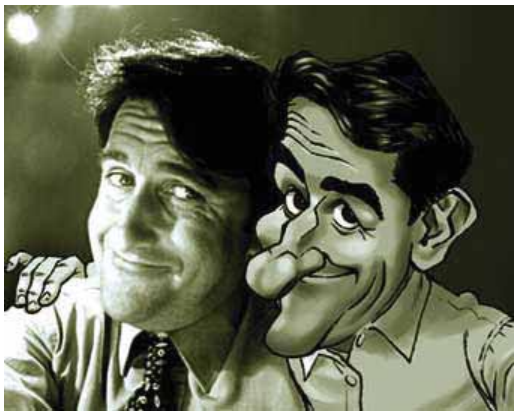
Humor Gráfico

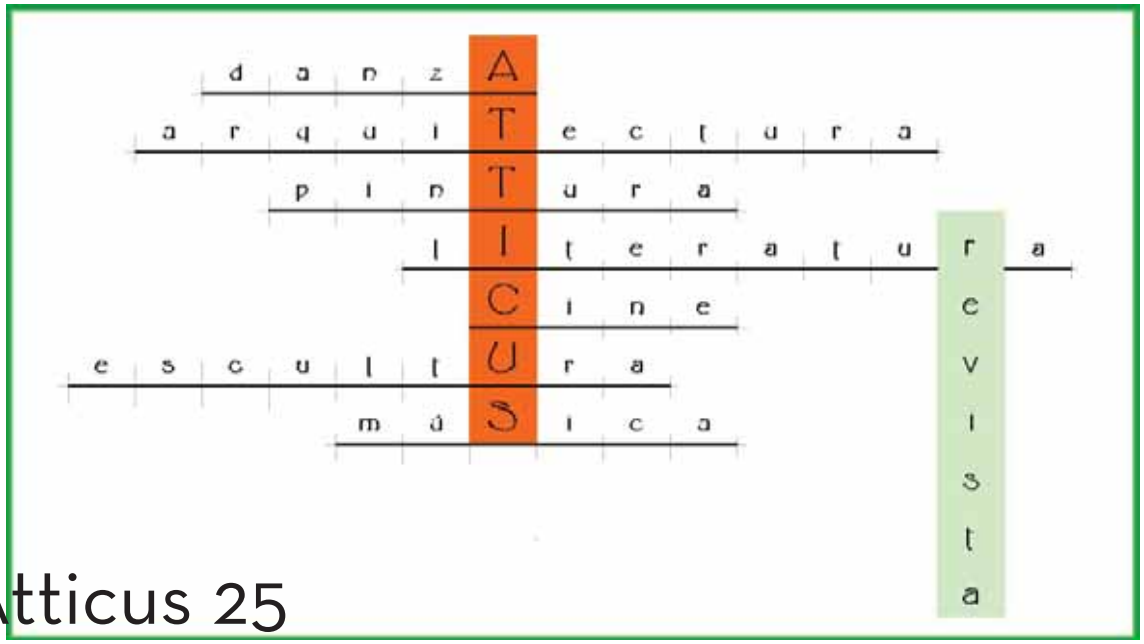
por A. Faro

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 25

Carta del editor

A mi madre, Lola
En su recuerdo

Estamos de enhorabuena. Un día 9 de mayo decidimos apostar por hacernos visibles. Fue el 9 de mayo de 2009 cuando nuestro webmaster, **Rubén García Gamarra**, nos facilitó la plataforma para ir colgando allí nuestros «boletines». Así es como llamábamos a esos primeros números. Tiempo después **José Miguel Travieso** desarrolló nuestra primera portada que coincidía con el número 5 de Revista Atticus. Han pasado cinco años. Tienes ante ti, querido lector, el número 25 de Revista Atticus. Un número especial, un número denso, lleno de contenido de lo más variado que conjuga artículos de nuevos colaboradores con trabajos de amigos Atticus ya consagrados como fructíferos reporteros. Entre los primeros destacan la aportación sobre un edificio religioso: el monasterio de San Salvador Leire. Es un trabajo de **María Orduña Cuevas** a quien damos la bienvenida y esperamos contar con ella para próximos números. Quiero llamar la atención sobre la ilustración de otra nueva incorporación. Sobre un relato de **Ángel Comas, Francesc Martín** ha realizado un bello retrato. Solo con contemplar esos ojos ya merece la pena echar un vistazo a nuestra revista. Es un auténtico flechazo a primera vista. Y entre los segundo, entre los colaboradores habituales, destacar la labor que hacen en defensa de difundir la cultura **José Miguel Travieso** y **Gonzalo Durán López**. Y no podemos olvidarnos de todos y cada uno de los que han participado en este proyecto. Nos llevaría muchas líneas renombrar los casi 100 personas que han publicado trabajos en Revista Atticus. A todos ellos nuestro más sincero agradecimiento. Somos grandes gracias a cada una de sus aportaciones. Sin ellos no seríamos lo que somos: una publicación de referencia.

No podemos olvidarnos de dos personas que apoyaron de forma incondicional Revista Atticus desde sus comienzos: **Juan Diego Caballero Oliver** y **Luis Laforga**. Siempre les estaremos eternamente agradecidos. Su prematura muerte nos dejó huérfanos. Y otra persona más que nos dejó hace apenas un mes. Permitirme que tenga un emotivo recuerdo para mi madre. A ella va dedicada este bello ejemplar.

Al final del año tenemos previsto salir al mercado con otro número impreso. Será el Cinco. Lo tenemos muy adelantado y os garantizo que responderá a las expectativas que estamos despertando tras esta corta andadura. Somos una publicación consolidada. Sacar una publicación como esta no es nada fácil. No contamos con ningún tipo de subvención. Solo con la ayuda de nuestros patrocinadores (a los que estaremos eternamente agradecidos por su incondicional apoyo) y con el aliento de nuestros queridos lectores y esa nueva categoría que está sacando a la luz el libro electrónico, nuestros queridos «compradores». Porque sí, leer podemos leer mucho. Y hasta tener nuestros dispositivos llenos de libros (y revistas electrónicas), pero si no hay compradores, no hay ediciones.

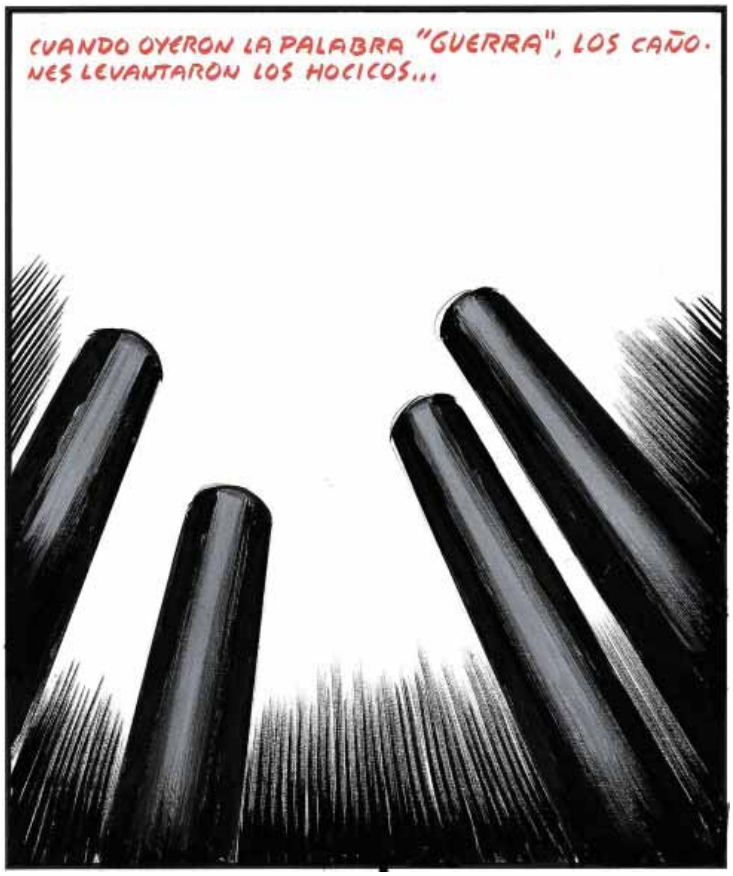
A pesar de lo que acabo de decir, tras estos cinco años, hemos publicado nuestro primer libro. *La fiesta de las palabras* ha visto la luz a lo largo de estas semanas y espero (esperamos todo el equipo) que tenga un largo recorrido. Tenemos cuerda para otros cinco años. Esperamos contar con ustedes queridos lectores. Les invito a que se sumen a esa fiesta de la palabra y apoyen nuestra publicación difundiendo la misma. Disfruten de la lectura.

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

Humor Gráfico

más humor en la páginas 116

1



2

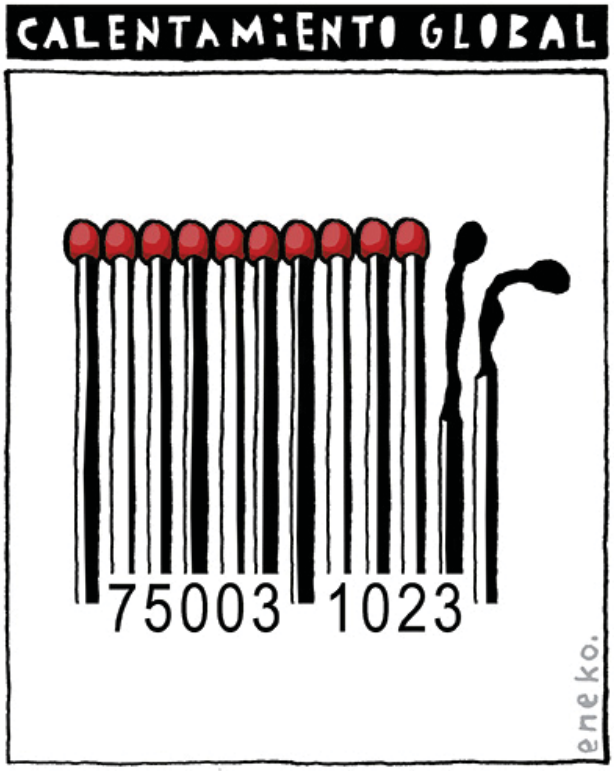
3

1 - **El Roto**, publicado en *El País* el 5 de marzo de 2014 2 - **El Roto**, publicado en *El País* el 24 de abril de 2014 - 3 - **Erlich**, publicado en *El País* el 17 de febrero de 2014

4 - **Forges**, publicado en *El País* el 30 de marzo de 2013 - 5 - **Eneko**, publicado en *20 minutos* el 16 de abril de 2014.

4

5



Monasterio de San Salvador de Leire

María Orduña Cuevas

San Salvador de Leire es uno de los conjuntos monásticos más importantes de España. Se encuentra situado en el nordeste de la Comunidad Foral de Navarra, muy cerca de Aragón. Se tienen noticias de este monasterio ya en el siglo IX.

«Leire fue durante bastante tiempo monasterio y sede episcopal, palacio real y panteón regio»
San Eulogio de Córdoba

Historiografía del monasterio de San Salvador de Leire

La importancia de *San Salvador de Leire* en la historia y el arte de los primeros siglos de monarquía pamplonesa han hecho que se multipliquen los estudios sobre él.

La actual iglesia románica del siglo XI fue en origen una iglesia prerrománica de triple cabecera con remate recto escalonado e interior semicircular precedida de tres naves organizadas en dos tramos. A los pies existió un pórtico, quizá con escalera para subir a una tribuna occidental. Según las investigaciones de Iñiguez Almech el origen de la iglesia prerrománica fue el resultado de una serie de ampliaciones a partir de un templo único[1]. Se ignora el motivo por el cual hubo una renovación y la iglesia fue sustituida por la actual románica pero se ha supuesto que la iglesia prerrománica pudo verse afecta por ataques de los musulmanes, aunque las fuentes son recias en el entorno del año 1000. También está la teoría de que fue el papel importante que adquirió el monasterio en el panorama eclesiástico navarro lo que favoreció su ampliación[2].

Surge una problemática sobre quién fue el verdadero impulsor del monasterio. La historiografía ha considerado que fue Sancho III el Mayor quién mandó construir el monasterio pero el profesor Martínez de Aguirre afirma que esto no se puede demostrar. Para él a este monarca se relaciona con otras obras, como la cripta de San Antolín de Palencia o San Millán de la Cogolla, que responden a tradiciones artísticas distintas y con problemas de cronología y que todo esto no ayuda en la hipotética participación del monarca en Leire[3]. En cualquier caso, la tradición sigue considerando a Sancho III el Mayor el fundador del monasterio.

Según algunos expertos, como C.M. López en su libro *Leyre, Cluny y el monacato navarro pirenaico*, existen coincidencias temporales entre la renovación arquitectónica y la renovación espiritual, la benedictinización del edificio. Otros niegan que en época de Sancho III hubiese implantación cluniacense, sin embargo López afirma que durante el reinado de Sancho III hubo un intento de imponer la regla de San Benito, pero que el definitivo asentamiento se produjo décadas más tardes.

Los mayores debates que mantienen a día de hoy los expertos son con respecto a la arquitectura del edificio. Martínez de Aguirre considera que la arquitectura de la cabecera de Leire refleja modelos cluniacenses y representa la plasmación en el terreno estético de la introducción de la Regla Benedictina en el monasterio. Sigue la idea de Conant, que afirma: «*San Salvador de Leire es una versión española de la Capilla de la Virgen que se construyó en Cluny cerca de la enfermería y se acabó en 1085*»[4]. Según Fortún esto es un error, debido a que la consagración de la iglesia de Leire se produjo

1 Iñiguez Almech, *El monasterio de San Salvador de Leire*, Institución Príncipe de Viana XXVII, Pamplona, 1966, pág. 191

2 Martínez de Aguirre, «Manifestaciones artísticas en Navarra durante el siglo XI», acta del congreso: *García Sánchez III «El de Nájera», un rey y un reino en la Europa del siglo XI. XV Semana de Estudios Medievales, Nájera-Tricio-San Millán de la Cogolla, 2004*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2005, pág. 373

3 Martínez de Aguirre. *Op. Cit.* Pág. 382

4 Conant, *Arquitectura carolingia y románica (800-1200)*, Cátedra, Madrid, 2007, pág. 204-205

Vista exterior del conjunto monástico

en 1057, por lo que resulta imposible que se utilice un modelo que se acabo treinta años después[5], para él los precedentes hay que buscarlos en edificios definidos por su planta basilical, la presencia de una cabecera con tres ábsides circulares, uno central y dos laterales más pequeños. Todo esto se encuentra en la arquitectura catalana de la primera mitad del siglo XI y considera que Leire recibe influencia de la catedral románica de Barcelona[6].

Tras la consagración de la iglesia en 1057 se llevo a cabo una ampliación que fue consagrada en 1098. Para terminar la obra en el menor tiempo posible se utilizó a un grupo de canteros numeroso y especializado en obras novedosas. Ahí surge la hipótesis de que el maestro Esteban, autor de la fachada de Platerías de la *Catedral de Santiago de Compostela*, fue maestro de obras en Leire. El firme defensor de esta teoría fue Íñiguez Almech, que encontró semejanzas tanto constructivas como decorativas entre la puerta meridional de Leire y la de Platerías, así como la coincidencia en el empleo de muros armados con arcos, también presentes en la catedral compostelana[7]. Por eso motivo el maestro Esteban se encargó del inicio de las obras de la *catedral de Pamplona*, iniciadas en el año 1100, debido al éxito alcanzado en Leire[8].

Con respecto a la cripta surgen una serie de dudas. Se ignora si desde el principio la cripta se utilizó como recinto con fines de culto. Lo que sí se sabe es que durante largo tiempo albergó las reliquias de San Nunilo y Santa Alodia. Se ha deducido que la cripta sirvió realmente para la custodia del tesoro sagrado[9]. Otro problema surgido en la cripta fue la ornamentación de sus capiteles, basados en motivos primarios, como el retallado cóncavo de las esquinas, las volutas que nacen de bolas o las incisiones que dibujan cabrios. Durante mucho tiempo se creyó que esta ornamentación era única de Leire, pero Cabanot demostró que esta decoración también aparece en repertorios empleados en otras construcciones europeas (francesas e italianas) del siglo XI[10].

A la hora de citar la cronología de la nave gótica de la iglesia de Leire también nos encontramos con diversidad de opiniones. Madrazo, en su estudio sobre el monasterio, consideró que la iglesia y la nave eran cistercienses del siglo XIII. Pero Martínez de Aguirre sugiere que Madrazo cometió dos errores para poner esta cronología: por un lado Madrazo creyó que la entrada del Císter a la península tuvo inmediatas consecuencias artísticas; y por otro no concibe el gótico sin arbotantes e identificó la sobriedad decorativa con la austeridad del Císter[11].

Tanto Torre Balbas como Iñiguez sitúan la iglesia de Leire en el s. XIV[12]. Para ello se basan en una heráldica que hay en la nave con el escudo de armas Navarra-Evreux. Según Martínez de Aguirre no es el escudo de armas de Navarra-Evreux, sino de Navarra-Francia; puesto que carecen de la banda componada[13].

5 Fortún Pérez de Ciriza, 2007, pág. 26
6 *Ídem.*
7 Iñiguez Almech, 1966, pág. 215
8 Fortún Pérez de Ciriza. Op. Cit. Pág. 37
9 Martínez de Aguirre, 2005, pág. 379

10 Cabanot, *La scultpture romane en Navarre: San Salvador de Leyre,* en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 9 (1978), págs. 21-50
11 Martínez de Aguirre, *La nave gótica de Leire: evidencias para una nueva cronología*, *Archivo Español de Arte*, nº 253 (1991), pág. 40
12 Iñiguez Almech, 1966, pág. 191 y Torre Balbas, Arquitectura gótica, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1952, pág. 221.
13 Martínez de Aguirre, Op. Cit., pág. 49

Todo esto son los puntos que ha día de hoy producen discrepancias entre los expertos con respecto al monasterio de Leire.

Datos históricos del monasterio

El monasterio se alza en terrenos del actual municipio de Yesa, a 52 km de la capital navarra, Pamplona, sobre el ramal del Camino de Santiago que discurre siguiendo el río Aragón, pasando por Jaca, el Camino de Santiago aragonés. El conjunto se encuentra en una balconada natural de la falda sur de la sierra de la sierra de Errando o de Leyre, entre cuyos picos destaca la cima del Arangoiti de 1.356 m de altitud (esta sierra es la primera sierra prepirenaica que se tiende sobre el Canal de Berdún). Dicha balconada se alza sobre el valle del río Aragón, embalsado en este punto en el pantano de Yesa. Desde la ubicación del monasterio se abarca un gran espacio. Al este se encuentran los montes de Jaca con el Canal de Berdún en primer término y, más allá, los montes donde se encuentra el otro gran monasterio vecino, el de *San Juan de la Peña*. Al oeste se ve una cadena de montañas entre las que emerge la punta de Ujué.

Las primeras noticias escritas del monasterio se remontan al 848, con motivo del viaje de San Eulogio de Córdoba. Entonces era ya cenobio famoso, de comunidad intensa, gobernada por su abad Fortuño, y con nutrida biblioteca, que alcanza desde los poemas de S. Adelhelmo, monje nórdico, anglo-sajón, de los años 650 al 709, hasta una vida un poco «sui generis», de Mahoma, indicándonos ya en fecha tan remota las múltiples influencias y contactos de culturas en la Alta Edad Media. Tempranamente los soberanos pamploneses proyectaron su tutela en Leire y lo convirtieron en un monasterio propio de la estirpe, condición que explica su uso como panteón regio.

A principios del s. XI, Sancho III el Mayor, que repudiaba las injerencias laicas en la vida monástica como las tradiciones «visigótico-mozárabes», quiso llevar a cabo una reforma en todos los monasterios del reino de Navarra. Para ello encomendó al obispo Sancho el monasterio de Leire para que organizase el *ordo* benedictino, implantase la regla benedictina e hiciese una restauración de la diócesis. También determinó que en adelante los obispos de Pamplona fuesen escogidos entre los monjes de Leire. Esta decisión regia benefició a Leire, que incrementó su patrimonio de forma desmesurada.

A pesar de todo, la implantación de la regla benedictina no se cumplió en Leire en su totalidad, ya que Sancho el Mayor no dejó a los monjes la liberta de elegir abad, sino que se reservó la facultad de designar obispos (y por tanto abades) de acuerdo con la tradición visigoda, en la cual la designación regia acaba siendo la vía para el nombramiento de obispos.

[1] Vista del monasterio

El modelo de los obispos-abades, verdadero elemento definidor del régimen monástico de Leire, duró seis décadas. Algunos de los obispos-abades más destacados fueron: Sisebuto, que había sido previamente abad de San Millán, su sucesor Jimeno, que primero fue obispo y luego ocupó el cargo de abad y Sancho, sucesor de Jimeno.

Entre 1068 y 1083 se advirtió un deterioro del sistema de los obispos-abades. Se desvinculó a los prelados de Pamplona y se les sustituyó por los de Álava, que se convirtieron en abades de Leire. Pero el verdadero desmantelamiento de este sistema se debió en época de Sancho Ramírez, monarca de Aragón, que implantó el rito romano (reforma gregoriana) en sus dominios y eso supuso un reajuste de las estructuras tanto diocesanas como monásticas. El primer paso de la reforma fue la reordenación de la diócesis de Pamplona y del monasterio de Leire, dando fin al sistema de los obispos-abades. Para ello se tomaron varias medidas: se colocó a monjes franceses en puestos rectores de iglesias navarro-aragonesas y se adoptó la regla benedictina. En el caso de Leire, aparte de todo lo anterior dicho, adquirió mayor autonomía con respecto a la monarquía, se despegó de la tutela regia.

A partir del s. XII, con el abad Raimundo, Leire vive una etapa de apogeo. En número de donaciones se triplicó, sobretodo crecieron las donaciones privadas, animadas por la mayor autonomía del cenobio, que ya no era considerado un monasterio «propio» de la monarquía. Para poder controlar todos los bienes, se elaboró un cartulario para compilar los títulos de propiedades acumulados desde 1083 y un cuaderno de privilegios reales y pontificios.

Tras la muerte del rey Alfonso II el Batallador (1134), los magnates aragoneses proclamaron rey a su hermano Ramiro II, clérigo y, por lo tanto, inhabilitado para el cargo, mientras que los de Pamplona alzaron como soberano a García Ramírez. La actitud de Leire y de su abad García fue la de apoyar la candidatura de Ra-

miro y su pretensión de mantener unidos los reinos de Navarra y Aragón, sin embargo, en 1138 y tras la caída de Ramiro, el monasterio se inclinó del lado de García Ramírez. El cambio de bando no garantizó a Leire le favor del nuevo soberano pamplonés, por lo que Leire tuvo que aporta recursos a la causa de García Ramírez, lo que provocó que perdiese parte de su patrimonio.

La pérdida del favor real y el auge de la autoridad episcopal marcaron una nueva etapa. El reforzamiento del poder del obispo se materializó en la construcción del al catedral de Pamplona y el plan de inserta las abadías benedictinas más importantes de la diócesis, Leire e Irache, a la autoridad del obispo. Leire se vio obligada a desprenderse de muchos bienes a favor de la catedral. Estos hechos provocaron en la comunidad de Leire el deseo de emanciparse de la autoridad episcopal y para eso aprovechó una visita a España del cardenal Jacinto como legado pontificio para plantear ante él un pleito contra el obispo y reclamar la exención del monasterio y su dependencia inmediata de la Santa Sede. Sin embargo, el cardenal dictó una sentencia en la que adjudico la posesión del monasterio al obispo y a la iglesia de Pamplona. A pesar de todo, Leire apeló la sentencia ante la Santa Sede y Alejandro III aceptó las propuestas del monasterio (tal vez porque la Iglesia necesita fuentes económicas para las cruzadas[14]). El caso es que el papa acogió bajo su protección al monasterio y estableció que el abad solo podía ser elegido por los monjes y depuesto solo por mandato papal. El Papa también ordenó al obispo de Pamplona devolver las rentas usurpadas al monasterio. No obstante, el largo enfrentamiento con el obispo de Pamplona por lograr la exención, que preside todo el s. XII, conllevó una fuente de gastos extraordinarios y pérdidas patrimoniales.

Pedro de París, obispo de Pamplona, no se dio por vencido ante la sentencia del papa Alejandro III y con la llegada del papa Urbano III acudió a Roma. El abad de Leire basó la defensa del monasterio en el privilegio dado por Alejandro III, sin embargo no se aceptó, pero si se aceptó los privilegios dados por Urbano II a la iglesia de Pamplona, que incluía el monasterio de Leire como parte de ella. Esta sentencia significó el triunfo del obispo de Pamplona y concluyeron con el ciclo histórico comenzado con la reforma gregoriana. Se obligó a los abades de Leire a prometer fidelidad y obediencia a los obispos de Pamplona.

Durante el último tercio del siglo XII y primeros del XIII el número de monjes se redujo de 80 a 10, además de los múltiples gastos que adeudaban. Todo esto provocó la necesaria reforma radical del monasterio y la implantación de la orden cisterciense en 1236. Sin embargo la entrega definitiva al Císter la hizo el rey Luis Hutin en 1307[15].

14 Fortún Pérez de Ciriza, 1993, pág. 131

15 Martínez de Aguirre, 1991, pág. 42

El 6 de noviembre de 1965, el monasterio de Leire recuperó la dignidad de abadía. Al año siguiente, el 1 de julio la Diputación entregó el monasterio a los benedictinos. En 1979 fue elegido el primer abad de esta nueva etapa que mantiene una treintena de monjes en Leire.

Los conflictos empobrecieron al monasterio, gastaron grandes cantidades en pleitos y perdieron muchos dominios de la abadía. Leire vio extinguirse su influencia política y espiritual, incluso, en 1269, el Capítulo General del Císter decretó que Leire fuese una filial del *monasterio de la Oliva*, situado al sur del reino, bajo el mando del mismo abad. Esta situación no se dilató mucho, pronto Leire recuperó sus abades propios.

Bajo la orden del Císter se emprendieron reformas en la iglesia, se sustituyó el tejado de madera a dos aguas por una bóveda gótica. Para realizar esa obra hubo que dotar de contrafuertes a los muros de la nave y construir un arbotante al tener que elevar su altura. En 1562 se inician las obras de construcción del monasterio nuevo, que acabarían en 1640. Esta nueva construcción vino a sustituir al viejo monasterio que se encontraba en muy mal estado. La nueva ubicación, entre la iglesia y el valle, lo hace mucho más cómodo.

El 18 de abril de 1610 se dictó la incorporación de todos los monasterios navarros a la Congregación Cisterciense de la Corona de Aragón en aras a la corrección del problema de la escasa formación de sus miembros. Esta incorporación dio resultados positivos, la vida espiritual volvió a surgir y nuevamente el monasterio de Leire recuperó parte de su esplendor de otro tiempo: cinco abades de Leire fueron Vicarios Generales de la Congregación, la biblioteca resurgió y en ella se sabe que se guardaban libros, como el Libro de la Regla y el obituario, los breviarios monásticos y una importante Crónica latina de San Salvador de Leire; algunos de ellos aún se conservan en el Archivo de Navarra

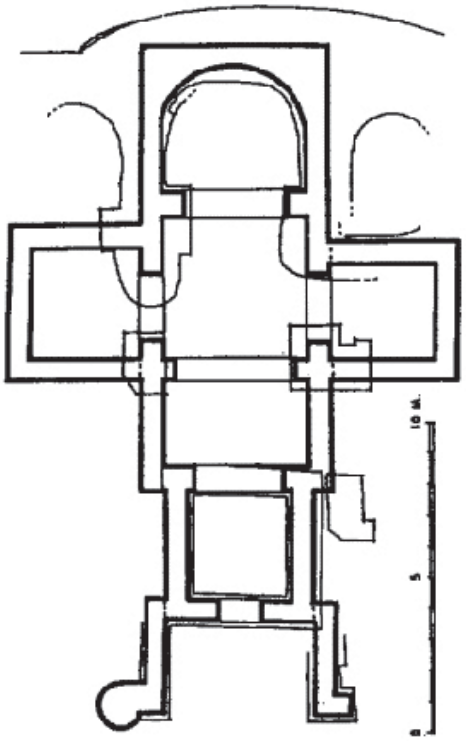
El siglo XIX fue un periodo histórico desastroso para las órdenes religiosas y la iglesia. El *monasterio de Leire* fue abandonado en tres ocasiones por sus ocupantes. En las de 1809 y 1820 los monjes pudieron regresar, pero en la de 1836, debida a la desamortización de Mendizábal, el conjunto monástico fue abandonado hasta mediados del siglo XX.

En 1935 se promovió un proyecto de reedificación y restauración del culto en Leire. Dicho proyecto fue aprobado por la Diputación navarra el 2 de noviembre de 1945; nueve años después, el 10 de noviembre de 1954, se restauró la vida monacal. La comunidad benedictina regresó para hacerse cargo del monasterio. Los monjes que se asentaron en Leire procedían de la congregación de San Pedro de Solesmes de la *abadía de Santo Domingo de Silos*. El 6 de noviembre de 1965, el monasterio de Leire recuperó la dignidad de abadía.

Al año siguiente, el 1 de julio la Diputación entregó el monasterio a los benedictinos. En 1979 fue elegido el primer abad de esta nueva etapa que mantiene una treintena de monjes en Leire. Ese mismo año se inauguró la nueva hostelería.

Descripción del monasterio

El monasterio de San Salvador de Leire [1] se enclava en la sierra homónima ubicada en la parte oriental del reino de Navarra, muy cerca de lo que se considera solar de la dinastía Jimena, la que rigió el reino de Pamplona a partir del s. X.

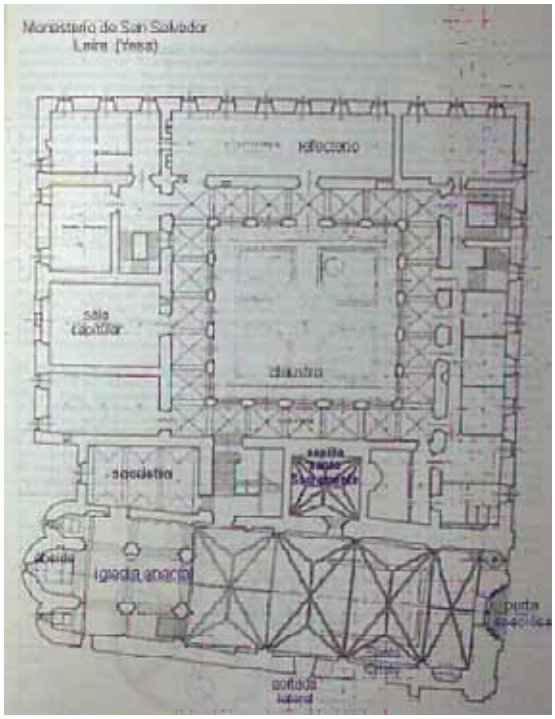


[2] Planta de la iglesia prerrománica según Íñiguez

Existía una iglesia prerrománica [2], que gracias a las excavaciones sabemos que era un edificio de triple cabecera, con remate recto escalonado e interior semicircular precedida de tres naves organizadas en dos tramos[16]. A los pies existió un pórtico, quizá con escalera para subir a una tribuna occidental. Esta iglesia tiene algunos antecedentes muy remotos en España. Por citar alguno, la iglesia visigótica de Zorita de los Canes (Guadalajara). También estas agregaciones tienen paralelos conocidos y con fecha segura: *San Miguel de Cuixá*, pero con tres naves y crucero, como sucede con *San Pedro de Roda*, también de tres naves y con ábsides semicirculares agregados en obra.

La iglesia prerrománica de Leire fue sustituida en época románica por la actual. Se ignora el motivo por el cual hubo una renovación, se ha supuesto que la iglesia prerrománica pudo verse afecta por ataques de los musulmanes, aunque las fuentes son recias en el entorno del año 1000. Muchas iglesias prerrománicas fueron renovadas en la primera mitad del s. XI simplemente para mejorarlas.

16 Iñiguez Almech, 1966, pág. 191

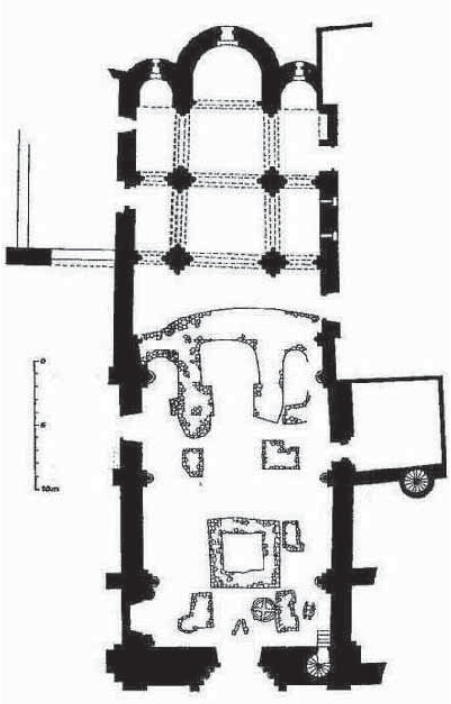


[3] Plano del monasterio

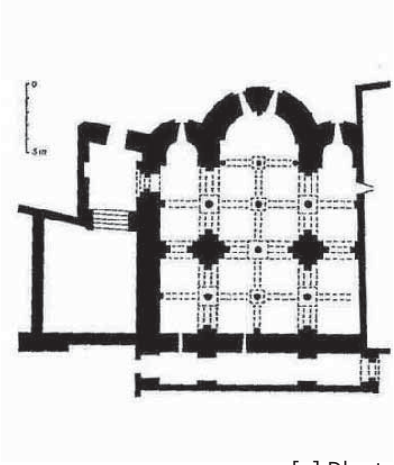
La dedicación de recurso a la construcción de edificios monásticos es una demostración de crecimiento del patrimonio. El aumento de los recursos económicos permitió, en la 1ª mitad del s. XI la construcción de la cripta, la cabecera y los dos primeros tramos de la actual iglesia del monasterio, consagrados en octubre de 1057 de los obispos del reino (el abad Juan, obispo también de Pamplona, los obispos Gomesano de Nájera, Vigila, de Álava, y García de Aragón, más el Abad Velasco de San Juan de la Peña) y el rey Sancho IV de Peñalén (aunque el verdadero impulsor de la construcción fue su padre, García el de Nájera) y de su tío Ramiro de Aragón.

Como consecuencia de la eclosión patrimonial que vivió Leire a partir de 1083, se llevó a cabo la ampliación de la iglesia abacial, consagrada en 1098 por el obispo de Pamplona Pedro de Rodez. La obra consagrada en 1057 se continuó en sus dos paredes laterales, dos tramos en el muro sur y otro en el norte, lo que provocó que el eje se desviara. Para solventar este problema, el arquitecto de 1098 reorientó la nave, basándose en el muro sur y reajustando el norte. También cambió las dimensiones de los tramos. Para cubrir el nuevo espacio de la iglesia se buscó una techumbre con armazón de madera.

La iglesia de *San Salvador de Leire* constituye el elemento arquitectónico principal del monasterio [3]. Mantiene partes de la construcción románica del siglo XI al siglo XII, como la cripta, los ábsides, la torre, la nave principal y el pórtico principal, conocido como



[4] Planta de la iglesia con el esquema de las excavaciones



[5] Planta de la cripta

Porta Speciosa, sobre las que se superponen elementos posteriores, como la bóveda gótica, el panteón de los reyes de Pamplona y una pequeña capilla, también gótica, que data de los siglos XIV y XV. Entre la imaginería destacan la imagen de Santa María de Leire, una talla de un Cristo muerto en la cruz del siglo XIV y el retablo de Santa Nunilo y Santa Alodia, del siglo XVII.

La iglesia [4] consta de dos partes, las tres naves románicas y la nave gótica.

La parte románica está constituida por tres naves, cubiertas con bóvedas de cañón, y rematadas en tres ábsides de planta semicircular. Sin embargo, según Martínez de Aguirre, excavaciones hechas en la iglesia han demostrado que hubo un proyecto anterior de cabecera plana[17], perfectamente acorde a la tradición hispanovisigoda. Este proyecto inicial se abandonó y se desconocen los motivos. De las tres naves, la central es más ancha que las laterales. El conjunto no guarda simetría al ser aquellas desiguales, siendo la izquierda más estrecha que la derecha. Por otra parte, sus arcos están sensiblemente rebajados tendiendo a la herradura. Los pilares tienen planta en cruz con columnas adosadas, sin basamento, y no son paralelos, sino que convergen en el sentado del ábside central. Los capiteles están decorados de forma muy austera, a base de bulbos, volutas y estrías. Los cimacios se decoran con motivos geométricos con rayas, círculos o puntillados. Sobre el ábside central, descentrado, se abre una pequeña ventana circular.

La nave central es el resultado de la gran ampliación que se realizó en el siglo XII, en el transcurso de la cual también se construyó la portada. Se proyectó más elevada que la cabecera y se cubrió con un tejado de madera a dos aguas. Las obras se consagraron en 1098. Entre el siglo XV y XVI se efectuó otra reforma, en la cual se cubrió la nave con una bóveda gótica.

La arquitectura de la cabecera de Leire refleja modelos cluniacenses y representa la plasmación en el terreno estético de la introducción de la regla benedictina en el monasterio, de hecho, Conant, al abordar la influencia de Cluny II en la arquitectura románica español, afirmó: *«San Salvador de Leire es una versión española de la Capilla de la Virgen que se construyó en Cluny»*[18].

En el lado septentrional de la nave se encuentra el arcosolio que guarda el panteón de los primeros reyes del reino de Pamplona, precursor del reino de Navarra, cuyos restos se custodian en un arca neogótica de madera, decorada con adornos metálicos. En la urna se encuentran los restos de los reyes de Pamplona como Íñigo Arista (852), García I Íñiguez (870) y Fortún Garcés «el Tuerto» (905).

Bajo la cabecera de la iglesia se halla una cripta [5], y ambas fueron consagradas en 1057. La cripta no es una cripta al uso, no llega a ser subterránea ni hay evidencias de que se haya destinado nunca a ser un lugar de enterramiento o de guardar reliquias. Fue construida para nivelar el terreno donde se alzaría la iglesia y servir como cimiento a la misma. Es de forma cuadrada siguiendo la forma de la cabecera del templo, por lo que dispone de tres ábsides circulares y cuatro naves iguales cubiertas por bóvedas de cañón (la cripta fue concebida con tres naves, sin embargo, la nave central se dividió finalmente en dos por la arcada axial central, resultando en las cuatro naves). Los grandes capiteles [6] son los que mantienen el peso de la cabecera del templo. Son todos diferentes entre sí, tanto en tamaño como en motivo de decoración. Algunos llevan enormes cimacios y van formando un bosque de pilares de triple codillo y de perpiaños, que refuerzan naves abovedadas. La decoración es muy sencilla, basándose en temas animales y geométricos.

17 Martínez de Aguirre, 2005, pág. 375

18 Conant, 2007, pág. 204

[6] Capiteles de la cripta

Tanto los capiteles bajos y altos, de cripta e iglesia, con todas sus rarezas y aspectos arcaicos, son de la iglesia comenzada por Sancho el Mayor y consagrada en tiempos de su nieto Sancho el de Peñalén. Ahora bien, dentro de la convicción apuntada, hay varios grupos distintos. En los que hay dos capiteles sin labra y otros dos, seguramente basas clásicas relabradas, con plinto de un metro en cuadro. Hay otro grupo que podemos llamar circunstancial: es el integrado por los tres capiteles de la cabecera, uno con rayas y el resto es más uniforme y comprende los capiteles, que tratan temas corintios; con gallones en los chaflanes y líneas en forma de C que nacen del centro inferior de los frentes y suben a rematar con caulículos en los ángulos[19].

Con respecto a la nave gótica, nave única compuesta por la preexistencia de los muros románicos reaprovechados como soporte de la bóveda gótica. El trazado de las bóvedas [7] es el siguiente: en los cuatro tramos hay tres diseños distintos y dos tamaños. La primera presenta terceletes en sus lados cortos («medios terceletes») y ligadura siguiendo el sentido longitudinal de la nave. Las dos siguientes repiten los terceletes pero carecen de ligadura. La última, a los pies, no tiene terceletes pero sí ligadura longitudinal, además de ser de menor tamaño.

En cuanto a decoración, cabe destacar que las cuatro claves principales y una de las secundarias están decoradas con motivos heráldicos. La primera clave está decorada con el escudo de armas reales de Navarra-Francia. La segunda clave es la heráldica del abad de Leire Fray Miguel de Leache, que fue abad entre 1502 y 1536. La tercera clave se cree que representa las armas legendarias y fantasiosas de los primeros reyes de Navarra[20], protectores de Leire (está muy deteriorada). La cuarta clave es el escudo de armas de la familia Añues de Sangüesa. Sin embargo no se sabe a quién hace referencia. Hay dos teorías, una es que representa a Miguel de Añues «el rico», constructor del palacio sangüesino. Ls otra teoría es que representa a Fray Gabriel de Añues, abad de Leire entre 1536-1560. La última clave es imposible de identificar por su deterioramiento.

[7] Bóvedas de la nave

Exteriormente destaca la portada historiada occidental, el ábside, la torre y el patio de hospedería. La portada historiada occidental [8], llamada *Porta Speciosa* (puerta preciosa), se construyó durante la primera ampliación de la iglesia en el siglo XII. En ella hay constancia, por el tema de uno de los capiteles en el que aparecen dos aves con los cuellos entrelazados picándose las patas, de que trabajó el Maestro Esteban, autor de la *puerta de las Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela*. En el tímpano [9] se hallan seis figuras hieráticas, pero cuya vestimenta pretende dar sensación de movimiento. La central y más importante es «Cristo Salvador». A su derecha está la Virgen María, San Pedro y otra figura. A la izquierda, San Juan

19 Iñiguez Almech, 1966, pág. 212
20 Martínez de Aguirre, 1991, pág. 51

[9] Imágenes del tímpano
A la izquierda, [8] Porta Speciosa

y otras dos figuras que no han sido identificadas y de las que se cree que representan a otros evangelistas[21]. Las cuatro arquivoltas [10], labradas en la segunda mitad del s. XII, están decoradas por representaciones de seres reales y fantásticos con motivos vegetales y animales. En cuanto al friso, se representan escenas y personajes bíblicos. De izquierda a derecha, en la línea más alta, están representados San Miguel, Santiago, el Salvador, San Pedro, San Juan, escenas del martirio de las santas Nunilo y Alodia, un monstruo apocalíptico, el demonio atrapando un alma, la danza de la muerte y Jonás con la ballena. En la línea inferior se representan mediante figuras estilizadas a la Visitación, la Anunciación, un obispo o santo y un ángel trompetero, y a la izquierda otro obispo con báculo y evangelio, otro ángel trompetero y la cabeza de un hombre.

Exteriormente, los ábside [11] tienen angostos ventanales y un alero que es una cornisa compuesta de bloques biselados sobre modillones decorados con motivos varios, cabezas humanas, animales, lazos, bolas, atributo. La torre tiene forma cuadrangular, casi cuadrada, con ventanas de triple arquillo en todos sus costados. Estos arquillos están sostenidos por columnas simples, sin capiteles ni decoración.

A lado norte de la iglesia se halla el patio de la hospedería. En este lugar se alzaba el claustro románico del antiguo monasterio. Este claustro desapareció en el espacio de 118 años de abandono al que se vio sometido el conjunto monumental en los siglos XIX y XX; sólo se conserva un capitel hallado en unas excavaciones. En este espacio destacan el gran arbotante gótico y la puerta de acceso a la iglesia. La puerta, situada en la pared norte de la cabecera, es románica. Un poco más trabajada que la de la cripta, está formada por tres arcos escalonados, dos de ellos descansan sobre capiteles y columnas.

21 Lojendio, *Navarra románica*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1978. Pág. 97

[10] Arquivoltas
A la derecha, [11] ábside desde vista exterior

Conclusión

El *monasterio de San Salvador de Leire* es una de las abadías más conocidas del reino de Navarra y para varios expertos fue una de las más importantes, tanto en aspectos políticos como religiosos.

Sin embargo, aunque Leire fue la abadía más importante en determinados momentos, no fue una constante de toda su historia. De hecho, la abadía pudo gozar de la posición indicada en la consagración documentada en 1057, pero, como sugieren algunos expertos, su papel no era tan destacado en el momento de la consagración de 1098. De cualquier modo, los conflictos que la abadía mantuvo frente al obispado de Pamplona después de 1078 determinaron durante el siglo XII un gran gasto de los fondos de Leire y un claro declive de su importancia en todos los ámbitos en los que en otro momento había tenido un papel destacado.

El monasterio alcanzaría su momento de esplendor con Sancho García el Mayor, quien ordenó que la antigua iglesia prerrománica de Leire fuese sustituida, en época románica, por la actual. De estilo románico son la cabecera de la iglesia y la cripta. La cabecera presenta triple ábside y elevadas proporciones, descansando sobre una cripta de cuatro naves. Desde el siglo XI la cripta ha servido como panteón real y en ella encontramos los sepulcros de varios reyes de Navarra. El resto de la iglesia está construido en estilo gótico, sobresaliendo la portada de acceso. Para muchos expertos la escultura de Leire recuerda al Pórtico de Platerías de Santiago de Compostela, incluso se ha llegado a decir que el maestro Esteban, autor de la fachada de Platerías de la *Catedral de Santiago de Compostela,* fue maestro de obras en Leire. El firme defensor de esta teoría fue Íñiguez Almech, que encontró semejanzas tanto constructivas como decorativas entre la puerta meridional de Leire y la de Platerías, así como la coincidencia en el empleo de muros armados con arcos.

A partir del siglo XIII el monasterio de Leire perdió todo su antiguo esplendor, quedando en un segundo plano y la desamortización producida en el siglo XIX provocó que el monasterio fuera deshabitado entre 1835 y 1954.

En 1965, el monasterio de Leire recuperó la dignidad de abadía y se establecieron en él los monjes benedictinos.

Bibliografía

• Ballesteros Arranz, *Arquitectura románica: Navarra y Castilla*, Hiares Editorial, Madrid, 1985 (1º edición).

• Conant, *Arquitectura carolingia y románica* (800-1200), Cátedra, Madrid, 2007 (1º edición en esta editorial).

• Fortún Pérez de Ciriza, *Ascenso, apogeo y declive de un monasterio benedictino: San Salvador de Leire (s. XI-XII); en V.V.A.A: Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica. (1050-1200)*, Fundación de Santa María la Real, Palencia, 2007 (1º edición). Págs. 9-57.

• Fortún Pérez de Ciriza, *Leire, un señorío monástico en Navarra (siglos XI-XIX)*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1993 (1º edición).

• García de Cortázar, *Monjes y monasterios hispanos en la Alta Edad Media*, Fundación Sta. María la Real, Aguilar de Campoo, 2006 (1º edición).

• Iñiguez Almech, *El monasterio de San Salvador de Leire*, Institución Príncipe de Viana XXVII, Pamplona, 1966. (1º edición).

• Lojendio, *Navarra románica*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1978 (1º edición).

• Lojendio, *Navarra*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1995 (1º edición.)

• Martínez de Aguirre, *El arte románico en Navarra*, Gobierno de Navarra Prensa Publicac, Pamplona, 2004 (2º edición).

• Martínez de Aguirre, *Manifestaciones artísticas en Navarra durante el siglo XI, en García Sánchez III «El de Nájera», un rey y un reino en la Europa del siglo XI. XV Semana de Estudios Medievales, Nájera-Tricio-San Millán de la Cogolla, 2004,* Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2005, pp. 367-398.

• Martínez de Aguirre, *La nave gótica de Leire: evidencias para una nueva cronología*, Archivo Español de Arte, nº 253 (1991), pp. 39-53.

• V.V.A.A, *Monasterios y peregrinaciones en la España Medieval*, Fundación Santa María la Real, Palencia, 2004 (1º edición).

Nota de la redacción. Para ilustra el contenido de este artículo se han usado algunas imágenes que se encuentran en la red bajo la licencia CreativeCommons

Detalle de las figuras situadas en las arquivoltas de la Porta Speciosa en San Salvador de Leire

La Codorniz, los 'límites' de la libertad de prensa en la España de los años 40

Lecturas sobre la situación de la mujer

La Codorniz, los 'límites' de la libertad de prensa en la España de los años 40

Lecturas sobre la situación de la mujer

Cristy G. Lozano

Censura, humor blanco o humor inteligente y dónde están los límites en los primeros años del franquismo. Esos son algunos aspectos que Cristy G. Lozano aborda en esta nueva entrega.

Introducción

Nuestro tema a tratar son los límites máximos tolerables por el régimen franquista especialmente en los primeros años de la 'pos-victoria'. El mejor exponente para tratar de detectar esos límites entendemos que puede ser la revista grafico-humorista *La Codorniz*, heredera[1] de *La Ametralladora*[2], durante la etapa de Miguel Mihura (1941-1944), puesto que es el semanario de humor gráfico más notable de la parte central del siglo XX y sobre todo de la dictadura franquista. Nuestro objetivo principal en este trabajo es tratar de comprobar a través de *La Codorniz*, utilizada a modo de baremo, hasta dónde el régimen nacionalista es capaz de permitir ciertas críticas: ¿blancas o reales desde el principio?

Al respecto hay dos tesis enfrentadas: *La Codorniz* nace como una revista de 'humor descomprometido' o por el contrario, segunda hipótesis, *La Codorniz* fue mordaz desde el principio, aunque va ganando mordacidad sucesivamente bajo la batuta de Álvaro de Laiglesia. Esta es la tesis que sostiene, entre otros, por ejemplo Antonio Mingote.

Por mi parte, aquí únicamente pretendo centrarme en la primera etapa; o sea, bajo la batuta de Miguel Mihura (1941-1944). La pregunta de partida sería: ¿Ha sido *La Codorniz* una revista de humor 'descomprometido' o, por contra, 'mordaz' desde sus mismos inicios?

Mi hipótesis de partida es que se trata de un 'humor descomprometido', blanco, en función tanto por el momento histórico represivo, por la ideología del director y de los principales colaboradores; pero ello no presupone que *La Codorniz* efectivamente no conformase en buena medida la mentalidad de toda una nueva generación.

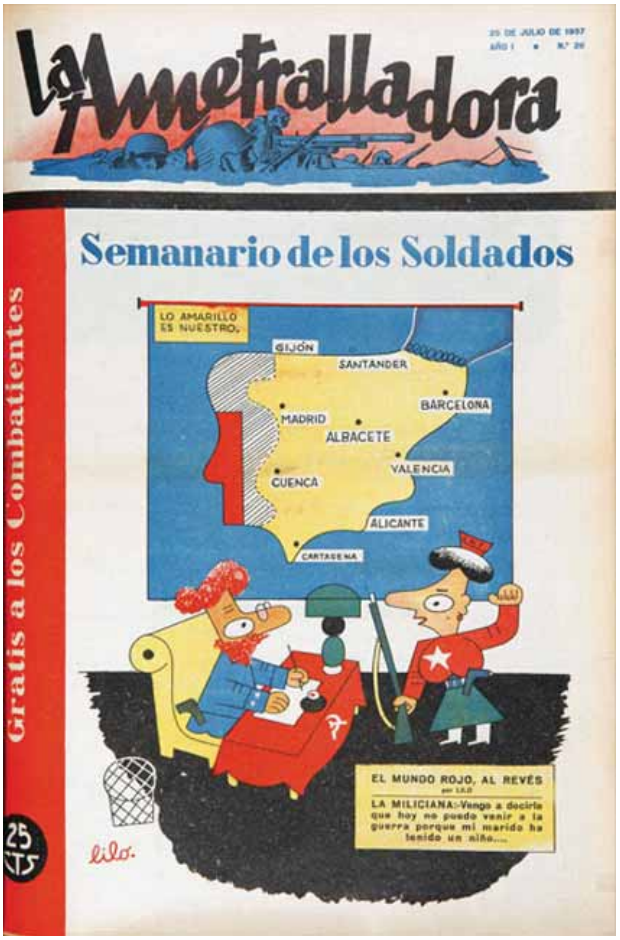
1-. La censura de prensa en los años 40

La Codorniz representa, en la década de 1940, un desafío a la censura. El franquismo anula la libertad de prensa y convierte a ésta en un aparato de control, al servicio del Estado. El 22 de abril de 1938, se promulga una ley de Prensa, la cual, aunque en principio, va a ser provisional, perdura hasta 1966 (Ley Fraga). Bajo esta ley, dictada en tiempo de guerra e inspirada en el fascismo italiano, los medios de comunicación pasan a pertenecer, en la práctica, al poder dictatorial, aunque, en teoría, su propiedad esté en manos de empresas privadas. Por tanto, los periódicos son aparatos de propaganda cuya función es persuadir y las autoridades dictan instrucciones sobre las editoriales y portadas, existiendo, asimismo, la eliminación de textos "inconvenientes". La información ya no existe, es sustituida por la propaganda que alaba las proezas de Franco y su gobierno desde la recién creada Delegación Nacional de Prensa, de la cual, palabras de Miguel Delibes:

> "Llegaban a diario consignas referentes no sólo a lo que era ineludible publicar sino también a la forma en que debería hacerse y a lo que de ninguna manera debería ser publicado.

1 "*La Codorniz* saluda a sus antiguos amigos, los lectores de La Ametralladora, y a los que no leyeron *La Ametralladora* y lean ahora *La Codorniz*. Y a los que se nieguen a leer *La Codorniz* y se negaron a leer *La Ametralladora*, y a sus queridos colegas de Prensa, y a usted", núm. 1, 8 de junio de 1941, pag. 3.

2 *La Ametralladora*. Revista del Soldado. Editada en Salamanca por la Delegación del Estado para Prensa 1937-1939. Director Miguel Mihura.



Portada de la revista La Ametralladora

> La prensa española de los 40 fue un aparato al servicio del Estado, de uniformidad monótona y aburrida, sometida a un inflexible control"[3].

La organización de la censura está basada en un complejo aparato burocrático, estudiado para que no se escapara ninguna noticia imprevista; empezando por el control de las agencias, la Administración leía todas y cada una de las noticias antes de ser publicadas. El propio Estado organiza sus instituciones para el ejercicio de la censura: en 1940, nace el Registro Oficial de Periodistas, vía obligatoria para acceder a un trabajo en los medios de comunicación; en 1941, la Escuela Oficial de Periodismo como cantera de los "nuevos periodistas", unidos en el servicio a la nación de acuerdo con el pensamiento del ministro Gabriel Arias Salgado. Además, su discurso pasa por la formación de un Estado católico y falangista; este Estado no puede dejar pasar conatos de pensamientos que pongan en duda la fe del pueblo español. A pesar de todo, el final de la 2ª Guerra Mundial con la victoria de los aliados conduce a una aparente libertad individual, mantenida para cambiar la imagen de España ante Europa y Estados Unidos. El régimen quiere que España parezca un país democrático, olvidando el apoyo del ejército nazi al bando nacional durante la Guerra Civil o la División Azul. Por otra parte, está presente la creciente separación de las llamadas "familias del régimen": Falange, católicos y, posteriormente tecnócratas del Opus Dei (a partir de 1962). Esta cuestión se pone de manifiesto a nivel institucional. Con respecto a las personas encargadas de esta labor, los censores, son funcionarios de baja cualificación para los cuales éste es su segundo empleo o políticos de segunda fila que desean un ascenso. Las multas son muy variadas según la gravedad de los casos: Mediante las consignas se llevan a cabo sanciones económicas de diversa índole, condena en prisión y "depuración" de periodistas, eliminando a los "sospechosos" de ser enemigos del régimen. La prohibición del ejercicio de la profesión en los primeros años de la dictadura, crea un gremio totalmente adepto al régimen del general Franco, pero, a pesar de ello, las autoridades nunca confían en el denominado "cuarto poder".

El resultado de todo ello es la creación de tres grupos de prensa en la capital y en cada una de las provincias: La prensa del Movimiento, la prensa católica y la prensa de empresa (siempre controlada) y, lo que es más importante, la conformación de una opinión pública "apolítica" y conforme con los principios del Estado surgido tras la guerra.

2-. Los inicios. Miguel Mihura y sus colaboradores

La Codorniz sale a la luz el domingo 8 de junio de 1941, bajo un formato de tipo medio (25 x 35 cm.), con 16 páginas los primeros números, que luego se situará en torno a las 24; cada una distribuida entre tres (textos) y cuatro (dibujos) columnas. Aproximadamente la mitad está impresa en sepia y el resto en negro. *La Codorniz. Revista de Humor*, la sociedad editora está ubicada en el Paseo de Onésimo Redondo (actual Cuesta de San Vicente), 26. Apartado 383 (Madrid). Director: Mihura[4]. Precio número suelto 50 céntimos. Suscripción semestre 14 y año 26 Pts. Tirada, entre 35/50.000 ejemplares.

Su fundador es el dramaturgo Miguel Mihura, padre del denominado "teatro del absurdo". Hijo del empresario teatral Miguel Mihura Álvarez y autor de obras tan célebres de nuestra escena como *Viva lo imposible o el contable de estrellas* (1939), *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (1943), *Tres sombreros de copa* (1952), *Melocotón en almíbar* (1958), *Maribel y la extraña familia* (1959), *Ninette y un señor de Murcia* (1964), entre otras, Miguel Mihura nace en Madrid en 1905 y comienza a escribir en revistas humorísticas como Gutiérrez y Buen Humor desde muy joven. En Madrid, vive unos años de bohemia, en las tertulias de los cafés junto a

3 Delibes, Miguel: *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos*. Ámbito. Valladolid, 1985.

4 Junto a Mihura, Álvaro de Laiglesia (redactor jefe) los redactores principales son: Tono (Antonio de Lara Gavilán), Edgar Neville, Enrique Herreros, Fernández Flores, Manuel Halcón, Borras, Miquelarena, Manuel Aznar, Jardiel Poncela, Alfredo Marqueria, Samuel Ros, Joaquín Calvo Sotelo, José López Rubio, etc., incluso varios extranjeros. Cf. Núm. 2 (15 de junio de 1941), pag. 15.

los periodistas que, más tarde, serán sus colaboradores: Tono, Edgar Neville (también cineasta) y Enrique Jardiel Poncela, con los que funda primero *La Ametralladora*, revista de propaganda en las filas nacionales durante la Guerra Civil Española.

Su reconocimiento por las autoridades de la época se hace efectivo tras el conflicto, debido, a su militancia en Falange. Sin embargo, Mihura crea una revista paródica que es capaz de arremeter contra las normas sociales y culturales del momento. El tema de la libertad de expresión es una constante en toda su obra teatral y así lo declara en el momento del nacimiento de la revista el 8 de junio de 1941: "*La Codorniz* no se apoyará en la actualidad ni en la realidad; será un periódico lleno de fantasía, de imaginación, de grandes mentiras sin malicia". Mihura va evolucionando hacia un humor cada vez más irónico (si se quiere, más negro), especialmente a partir de la década de 1950, cuando comienza su amistad con la nueva generación del cine español y participa, con Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, en el rodaje de *Bienvenido Míster Marshall* en 1952. En aquel momento, era ya conocida su afición por el séptimo arte, en el que ya había hecho sus pinitos, dirigiendo en 1934 el cortometraje *Una de fieras*. En 1976 es nombrado miembro de la Real Academia Española de la Lengua. El 28 de octubre de 1977 fallece a los 72 años, siendo enterrado en San Sebastián, ciudad en la que residió durante la guerra.

Uno de los primeros colaboradores de la publicación es Antonio Lara "Tono" (Jaén, 1896 – Madrid, 1978) es un autor de comedias y escritor que había sido discípulo de Ramón Gómez de la Serna y se había adscrito a la vanguardia surrealista, formando parte de la conocida "Generación del 27". En 1912 comienza como dibujante en las revistas *La Traca* y *El guante blanco* en Cuenca y Valencia; tres años después, trabaja como redactor en *La voz de Guipúzcoa* pero se establece finalmente en Madrid, donde ilustra importantes publicaciones como *Mundo Gráfico*, *La Esfera* o *Nuevo Mundo*. A finales de la década de 1920 se traslada a París donde conoce a Luis Buñuel y a Hollywood hasta 1931 donde realiza trabajos de escenografía, convirtiéndose en el guionista mejor pagado. Durante la Guerra Civil, conoce a Mihura y colabora en *La Ametralladora*. En la década de 1940 y hasta 1970, además de colaborador de *La Codorniz*, lo es también de otras publicaciones como *ABC* o *Arriba*. Tras recibir varios premios en reconocimiento a su profesionalidad, fallece en 1978.

Wenceslao Fernández Flores (A Coruña, 1885 – Madrid, 1964) comienza tempranamente en el periodismo: A los 15 años, colabora en el diario coruñés *La Mañana* y a los 17 dirige el semanario *La Defensa de Betanzos*, vinculado al sindicalismo agrario. En 1913, instalado en Madrid, comienza a trabajar en *El Imparcial* y *ABC*. De ideología conservadora, cercano a Antonio Maura, también sus artículos abren paso a una crítica social exacerbada. La II República le otorga la Medalla de Oro de Madrid. Al comienzo de la guerra, amenazado de

Portada *La Codorniz*, 28 de febrero de 1943 con ilustración de Tono

muerte por no haber colaborado con el Frente Popular, se refugia en la Embajada de la República Argentina y más tarde, en la Embajada de Madrid en Holanda. En 1944, participa en la película de José Luis Sáenz de Heredia, *El destino se disculpa* y, al año siguiente, ingresa en la Real Academia Española; en 1951 adaptó el guión de *El capitán Veneno de Alarcón*, junto a Luis Marquina y sus propias obras son objeto de adaptaciones cinematográficas (*El hombre que se quiso matar*, *El bosque animado* o *Huella de luz*).

Álvaro de Laiglesia (San Sebastián, 1922 – Manchester, 1981) comienza su actividad humorística en *La Ametralladora* y en el diario *Informaciones*. En 1942, Mihura le ofrece el puesto de redactor jefe de *La Codorniz* y poco tiempo después, se alista en la División Azul. En 1944, Mihura vende la revista al Conde de Godó, quien le nombra director, cargo que ocupa durante 33 años. Es el autor del lema "La revista más audaz para el lector más inteligente". De su obra como novelista, destacan *Todos los ombligos son redondos* (1956) y *Yo soy Fulana de Tal* (1963), con gran éxito de lectores. Además, realiza guiones de comedias para Televisión Española, como *El tercer rombo* (1966) y *Animales racionales* (1972).

Fernando Perdiguero Camps (1898 – 1970), es conocido por varios pseudónimos: "Menda" en *El Liberal* y *Gutiérrez* y "Cero" o "Hache" en *La Codorniz*, de la que es su artífice en la sombra desde 1944. Iniciado en el periodismo desde muy joven con críticas taurinas, se libra de una condena a muerte y, tras salir de la cárcel, llega a la revista. En *La Codorniz*, se encarga de paro-

diar el Boletín Oficial del Estado, al que llama "Papelín General".

A estos colaboradores, hay que añadir tantos otros que hicieron posible que la revista saliera adelante durante esta primera década, como el cineasta Edgar Neville o los humoristas Antonio Mingote y Enrique Herreros.

3-. Los grandes temas de debate en La Codorniz

Entre los grandes temas de *La Codorniz* en esta época, se encuentran los siguientes: En primer lugar, las críticas se dirigen hacia las autoridades más cercanas al ciudadano, la policía y los guardias municipales, presentados como estereotipos de gente bruta y un poco torpe. En una de sus primeras portadas, aparece un cadáver sin cabeza y un grupo de gente alarmada; detrás del policía, se esconde el asesino y el policía (tipo Sherlock Holmes) ordena a la gente: *"!Chis, cállense! No me digan ustedes quién es el asesino porque si no..."*[5].

Pero, las críticas más mordaces se dirigen a aspectos de la vida cotidiana: La educación, la religiosidad, las diversiones (fundamentalmente, teatro y cine) y a los distintos grupos sociales, sobre todo, aristócratas, clase media y sirvientas. En el cómic "Aprenda usted un poquito de educación", se puede leer: *"La educación es imprescindible para el hombre y es, por tanto, lo único que lo diferencia de los caballos. También es imprescindible para la mujer y es lo que les diferencia de las vacas"*. A continuación, unas viñetas con fotografías y textos dedicadas al aprendizaje del saludo y de los modales en la mesa. El texto más gracioso nos indica: *"Para que lo conviden a uno a comer se hace amigo del señor que sabe cortar la carne, se le dice que tiene un bigote muy hermoso y se espera a que sea la hora de comer"*[6]. Es decir, el truco consistía en relacionarse socialmente y alabar a la autoridad o al rico de turno.

Los lugares de ocio son objeto de chiste en *La Codorniz*. No se critica tanto las obras de teatro o las películas que ven los españoles como el espacio de sociabilidad, la falta de visión en las grandes salas, los niños que lloran, la gente que molesta al salir al baño y los comentarios que allí se escuchan, especialmente desde el palco donde se sientan las clases pudientes: *"¿Qué lástima no haber traído unos gemelos?/ No importa, tírele usted otra cosa"*[7]. Lo mismo podemos decir de los museos, lugares a los que acuden los intelectuales del momento y las familias burguesas que quieren aparentar tener cierta cultura: *"Debíamos ir apuntando en un papel los cuadros que vemos, no sea que lo vayamos a ver dos veces"*.

5 *La Codorniz*. Madrid, 31 de agosto de 1941. Portada.
6 *La Codorniz*. Madrid, 30 de noviembre de 1941.
7 *La Codorniz*. Madrid, 28 de septiembre de 1941.

En el cómic "Aprenda usted un poquito de educación", se puede leer: "La educación es imprescindible para el hombre y es, por tanto, lo único que lo diferencia de los caballos. También es imprescindible para la mujer y es lo que les diferencia de las vacas".

Uno de los espectáculos que llena más páginas de la revista es la zarzuela. De ella se dice que es un tipo de ocio provinciano y anticuado. *"Cuando está Madrid más descuidado, tomando aperitivos y viajando en Metro, llega la zarzuela y entonces la ciudad toma aire de pueblo y las muchachas van a buscar agua con un cántaro a la plaza en lugar de cogerlo del grifo"*[8].

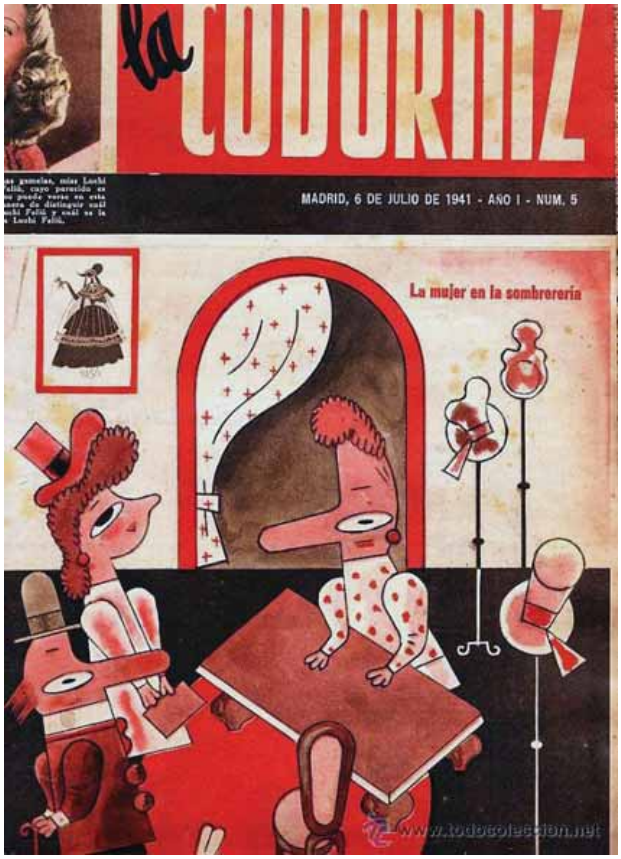
Entre las profesiones más caricaturizadas por *La Codorniz* se encuentran los médicos, presentados como ineficaces, "matasanos" y oportunistas a los que lo único que les importa es el dinero y no la salud de sus pacientes. *"Usted lo que tiene es que es muy bajito"* o *"Nada, nada, no se preocupe, esto que tiene usted es una lengua"*[9]. Otra de los oficios satirizados es el de poeta, tratado como el típico romántico, "lobo solitario" e incluso personaje vago e inadaptado: *"El poeta es un bicho carnívoro que se cría en las tertulias y en los juegos florales (...). El poeta, cuando no se le hace nada, es doméstico; pero cuando tampoco se le hace nada se abalanza sobre su víctima y le recita ocho odas de las grandes"*[10]. Por lo tanto, la sátira de la revista apunta más en la dirección de los temas cotidianos, que ampliamos a continuación con el caso especial de la imagen femenina.

4-. La imagen de la mujer en La Codorniz

El profesor Palacios Bañuelos define a la mujer en los primeros años del franquismo como "la nueva Dulcinea". Debemos pensar en el cambio de la función social femenina en la década de 1940: La mujer va a jugar en el campo de la estabilidad y la despolitización, siguiendo los principios impuestos en la nueva - vieja España creada tras la guerra. La Iglesia y la Sección Femenina de Falange son las dos instituciones que van a intervenir en la creación del nuevo modelo de mujer. Ésta última, a través del obligatorio Servicio Social para todas las chicas, cuyo significado era casi un "rito de paso" similar al servicio militar para los varones.

Con el advenimiento de la dictadura franquista, la mujer pierde todos sus derechos civiles, entre ellos el derecho a la propiedad de bienes muebles e inmuebles y el derecho al ejercicio de cargos públicos. La mujer

8 *La Codorniz*. Madrid, 29 de diciembre de 1941, número extraordinario.
9 *La Codorniz*. Madrid, 28 de septiembre de 1941.
10 *La Codorniz*. Madrid, 28 de septiembre de 1941.



Portada La codorniz, 6 de julio de 1941

Artículo de *La Codorniz, Ellas hablan de sus cosas*

no debe frecuentar sitios públicos con un hombre que no sea su padre o su marido y su mundo se va a ceñir a la casa y el cuidado de los hijos. Desde 1940, cuando aparece una normativa que prohíbe el uso de palabras de otras lenguas (extranjerismos), la imagen de la mujer liberada, idea que empezaba a expandirse por Europa y Norteamérica gracias al cine, es rechazada de plano en España.

En uno de los primeros números de *La Codorniz*, el cómic "La mujer en la vida cotidiana", la mujer se presenta como visceral, derrochadora y autoritaria. La mejor viñeta, aquella en la que se ve a unos recién casados saliendo de la iglesia que se titula "Su primer acto de autoridad": Ella con un vestido, de enorme cola, él vestido con frac, rodeados de numerosos invitados, controlados por la policía, van hacia un coche de lujo que les espera en la puerta; a pie de foto, lo siguiente: "Mira Paulina, quiero que la ceremonia de nuestra boda sea modestísima, a las siete de la mañana y en traje de viaje"[11].

La revista, en algunos de sus números, aconseja a las mujeres sobre la forma de comportarse en las relaciones amorosas. Lo más sorprendente, la recomendación de ocultar los conocimientos; de acuerdo con el pensamiento del régimen, la mujer nunca debía parecer más lista que el hombre. Se valora, por tanto, solamente su belleza física, en ningún caso, su intelecto:

> *"Guarda tu culturita, por vasta que sea, en un rincón de tu cabeza. A un hombre que se le lleva al cine le gusta salir con una muchacha, no con un profesor de humanidades"*[12].

La señorita cuyo objetivo era casarse, debe presentarse agradable ante los demás y ante todo, sonreír. Su situación ideal ha de residir en el desempeño de las tareas domésticas, viéndose como algo negativo el trabajo de la mujer fuera del hogar, ya que puede dar opción a relajo de costumbres. Incluso a las pocas mujeres que pueden acceder a estudios universitarios, se les niega el ejercicio de su profesión. Como consecuencia, la mujer está plenamente sometida al marido: Esta situación provoca una dependencia económica, ideológica y moral.

En la publicación que analizamos, el artículo dedicado a "Diario de un recién casado", se comenta el papel de la mujer como ama de casa, única función social de las féminas y termina por añadir "¿para qué sirve una mujer?".

Sobre el matrimonio, *La Codorniz* defiende (de forma caricaturesca) a las mujeres y no está de acuerdo con la opinión común de sus numerosos gastos, como puede leerse en este artículo titulado "Una mujer económica"; el valor burgués del ahorro está altamente considerado como virtud de muchas mujeres:

> *"He oído recientemente que no hay ninguna mujer económica (...). Estoy en el deber de de-*

11 *La Codorniz*. Madrid, 9 de noviembre de 1941.
12 *La Codorniz*. Madrid, 21 de marzo de 1943.

fender al sexo débil, tan vilmente calumniado. Existen mujeres que hacen verdaderos prodigios de economía (...). Me hubiera casado con ella aunque no fuese más que para enterarme de cómo diablos hacía para convertir cinco pesetas en diez"[13].

En cambio, hay profesiones que sí son aceptables para las mujeres y que se consideran adecuadas a ellas: Maestra, enfermera y secretaria. La última de ellas es objeto de burla en muchas páginas de *La Codorniz*. Las secretarias son caracterizadas como amantes de sus jefes (los altos cargos siempre son ejercidos por hombres) y como mujeres discretas, pero a su vez, bastante cotilla y "metomentodo", risueñas y algo ingenuas; Pero este tópico, también es positivo, en el sentido de que se entiende que sin la secretaria, muchas tareas del despacho están desatendidas:

"Los días que la secretaria está fuera no se puede intentar ninguna gestión (...). La secretaria es la alegría de los despachos, algo así como esa cucharadita de azúcar que se echa en el vaso para endulzar una medicina demasiado amarga (...)"[14].

La Codorniz recomienda, de forma irónica, a lo largo de toda una página, los modales que una señorita debe tener para ser "una mujer superior", "una mujer de clase"; de nuevo, la constante "guerra de sexos" (inferioridad/superioridad del hombre y la mujer).

"No haga nunca revelaciones o insinuaciones sobre los sentimientos de las demás. La vida privada de sus semejantes debe serle tan indiferente como su proceso digestivo."

"La inteligencia no sólo sirve para tratar con hombres inteligentes, sino también con los que no lo son. Hay que olvidar que se es bella, para serlo con naturalidad.(...). Cuando le pague usted al chofer del taxi, no espere usted la calderilla de vuelta (...) Este sistema le supondrá, a fin de año, unos cientos de pesetas más en la lista de gastos"[15].

Por orden de importancia, en el lugar siguiente se sitúa la mujer como madre. Madre que ha de dar ejemplo y mantener unida a la familia. La falta de instinto maternal y la esterilidad de la mujer está considerada, en la mentalidad de la época, como falta de feminidad e incluso como pecado o castigo divino (debe recordarse, la importancia que el franquismo ofrece a las familias numerosas, incluso desde el discurso patriótico, convocando premios). Asimismo, la obligación de las madres es educar a sus hijas en la preparación de las tareas domésticas, pero, sin embargo, el silencio sobre el sexo es absoluto.

"La nana de la niña mayor" nos cuenta, precisamente, ese trato infantil que las madres dan a sus hijas

NO LEA USTED, SEÑORITA,

...esta demoledora colaboración del aborrecido Conde de Pepe. Irónica y rudo, anacorota y frescales, este noble de cínico semblante, nos irrita con sus lacaynes dicharachos. Por lo tanto, LA CODORNIZ prohibe a las señoritas leer este serie de artículos que llevan por título:

"DEL DIARIO DE UN RECIEN CASADO"

26 JUNIO 1946

Artículo de la revista *La Codorniz*, *No lea usted señorita*

adolescentes, a las que ocultan todas las cuestiones referidas al sexo, sólo permitido dentro del matrimonio con sentido procreador. Esta cuestión, no debemos olvidar, está inmersa en la literatura y el cine de la época, pues la Ley de Prensa de 1938 no permite mostrar en la pantalla sexo explícito, ni desnudos ni adulterio. La nana está escrita bajo una fotografía de una chica en pantalón corto, su estribillo lo dice todo: *"Duerme, niña mayor/ No te canta la nana el ama/que la canta un señor/Ya no sueñas en hadas/que sueñas en amor"*[16].

Reseñable es, de la misma manera, la caricatura sobre el parto en la portada de Miguel Mihura: Un bebé saliendo solo del paritorio, grita a su padre "!Soy niño!"[17].

La célebre escritora Carmen Martín Gaite recuerda al respecto que las revistas femeninas aconsejan a las niñas el aprendizaje de las labores de casa, mientras sus padres y hermanos pueden descansar porque están llamados a realizar tareas más importantes como el trabajo fuera de casa (en la fábrica, la oficina o la empresa) o el estudio. Se trata, por tanto, de un adoctrinamiento dogmático desde muy temprana edad y sin distinción de clases sociales. En torno a 1942, se comercializa en España la famosa muñeca "Mariquita Pérez" y su hermano "Juanín", que, aunque sólo están al alcance de las clases altas debido a su elevado precio, va a iniciar a las niñas y jóvenes de la época en el consumismo y, lo que es más importante, va a transmitir la idea de

13 *La Codorniz*. Madrid, 15 de agosto de 1943.
14 *La Codorniz*. Madrid, 18 de julio de 1943.
15 *La Codorniz*. Madrid y Barcelona. 25 de junio de 1944.
16 *La Codorniz*. Madrid. 15 de agosto de 1941.
17 *La Codorniz*. Madrid, 13 de febrero de 1944.

que la mujer tiene como deber arreglarse para el hombre y mostrarse siempre guapa para él.

Sin embargo, aquí entra en escena la censura eclesiástica (a través especialmente de Acción Católica), que impone la imagen de la mujer recatada y conservadora. En las iglesias, no pueden entrar sin medias o manga corta y nada de atuendos que recuerden a las actrices glamourosas (y por tanto, frívolas) de Hollywood ("mito de Gilda", femme fatale): el peinado tenía que ser siempre recogido, las cejas nunca podían estar depiladas y a la playa se acude con albornoz para después del baño. Por supuesto, no se permiten actitudes "masculinas" como fumar o llevar pantalones.

La Codorniz dedica un artículo a las muchachas que, siguiendo la moda de la época, acuden a la playa en Santander y San Sebastián y se ríe de los nuevos cánones de belleza.

En la misma línea, un artículo comenta la nueva moda de primavera, mofándose de los comentarios (sobre todo del lenguaje) que aparecen en las revistas femeninas sobre las tendencias en boga, sobre todo los sombreros y los trajes de falda, que compara con la vestimenta decimonónica:

> *"Los modelos de sombreros son atrevidos y originales. Hemos visto un sombrero que representa una tarde de campo (...) otro modelo representa un bello campo de flores (...). Las mangas jamón siguen llevándose, pero añadiendo algo de tomate y unos guisantes a la francesa"*[18].

Muchas son las veces que se presenta a la mujer como presumida, coqueta, superficial, como en la portada que lleva por título "La mujer en la sombrerería", en la que una mujer, acompañada de su marido dice al dependiente: *"He oído que liquidan ustedes dos mil sombreros y vengo a probármelos"*[19].

Un tipo de mujer mal visto era la "niña topolino" o "jóvenes caídas". Como observamos en *La Codorniz*, estas mujeres pertenecen a la alta burguesía. Son "niñas bien", mimadas, un tanto vacías, derrochadoras, cuya única ocupación es ver y comprar en las grandes boutiques de la calle de Serrano y pasar la tarde de café en café, sin importarles nada los grandes problemas políticos o económico – sociales del ámbito nacional o internacional. Este apodo procede de los coches Fiat en los que suelen acompañar a su padre o prometido y, también, de los zapatos de alto tacón a los que se da este mismo nombre. El novelista José Vicente Puente titula a una de sus obras precisamente "Una chica topolino", novela costumbrista que recoge la vida de estas jóvenes y que tiene un gran éxito editorial.

La Codorniz publica un juego titulado "¿Sabe usted por qué lloran estas señoritas, caballero?" en el que se muestran varias imágenes de chicas jóvenes tristes y las opciones son totalmente vacías de contenido ("Porque su novio se llama Nepomuceno, porque su novio no la

18 *La Codorniz*. Madrid, 9 de enero de 1944.
19 *La Codorniz*. Madrid, 17 de enero de 1944.

Un tipo de mujer mal visto era la "niña topolino" o "jóvenes caídas". Como observamos en La Codorniz, estas mujeres pertenecen a la alta burguesía. Son "niñas bien", mimadas, un tanto vacías, derrochadoras, cuya única ocupación es ver y comprar en las grandes boutiques de la calle de Serrano y pasar la tarde de café en café, sin importarles nada los grandes problemas políticos o económico – sociales del ámbito nacional o internacional. Este apodo procede de los coches Fiat en los que suelen acompañar a su padre o prometido y, también, de los zapatos de alto tacón a los que se da este mismo nombre.

quiere, porque es morena y quiere ser rubia...etc"); las chicas topolino, superficiales, preocupadas por aspectos nimios[20].

La revista tiene una página semanal titulada "Historia de una señora cursi", relato de la vida de Florita Pernía donde critica la vida ociosa de estas muchachas. Desde su nacimiento, el único objetivo de los padres de Florita es que coma bien y crezca "hasta parecer un rollo de manteca". Cuando cumple 18 años (edad de la puesta de largo para las chicas de la alta burguesía), *La Codorniz* dice que *"cansada de parecer tonta, se dedica a dormir la siesta a la orilla del río y entonces las visitas dicen que parece un borreguillo"*. Pero, la misión fundamental de estas mujeres es encontrar un novio rico que pueda mantenerlas y del que puedan presumir en sociedad: *"Florita sueña con un novio que la haga su esposa y que le regale un anillo de brillantes"*[21].

En *La Codorniz*, la puesta de largo o el paso hacia la mayoría de edad de las chicas "bien" se describe con detalle y no faltan expresiones como:

> "La fiesta resultó tan brillante que los invitados se la querían llevar para hacerse unos pendientes"[22].

Incluso, se publica un test para que una señorita sepa si resulta o no cursi (como en las actuales revistas de moda), con preguntas como *"Dice usted al encontrarse con una amiga Hola monina?", "¿Predomina en sus vestidos el color rosa?", "¿Sostiene conversaciones telefónicas de duración superior a diez minutos?", "¿Acepta mantener relaciones con un hombre al que no quiere sólo por jactarse de que tiene novio?"*[23]

Por otra parte, la mujer soltera es objeto de burlas y de no pocas coplas populares en la España de la época

20 *La Codorniz*. Madrid, 28 de enero de 1945.
21 *La Codorniz*. Madrid, 26 de marzo de 1944.
22 *La Codorniz*. Madrid, 29 de julio de 1945.
23 *La Codorniz*. Madrid, 25 de noviembre de 1945.

(*A la lima y al limón*, por ejemplo). *La solterona* es un tema que ya apareció en las novelas de Benito Pérez Galdós (*Doña Perfecta*, *Tristana*), en el teatro de principios de siglo (*La señorita de Trevelez* de Carlos Arniches) y va a ser una constante en la prensa satírica del franquismo e incluso en el cine (*Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem, 1955). Aquellas que "se quedan para vestir santos" son tildadas de raras y acomplejadas física y psíquicamente, mujeres fracasadas e incluso, indeseables si se trataba de madres solteras.

Al llegar a los treinta años, una mujer era considerada mayor para casarse y tener hijos; la revista se burla de las "solteronas" que invierten su tiempo en labores absurdas:

> *"Cuando una mujer llega a los treinta años se siente sobrecogida por una sensación de pánico porque sospecha que de esa edad en adelante no le será permitido ser ingenua, voluble, indecisa, desordenada (...). Ante ella, se abre un camino lleno de deberes y de razonamientos. Se da cuenta de que su juventud ha terminado y se dedica a regar los tiestos del balcón y a ordenar a las criadas que todos los jueves por la tarde, de 4 a 5, limpien los dorados con sidol (...). Pero al llegar a los setenta años, comprende que regar los tiestos es una tontería (...) y empieza a reunirse con otras señoras de su edad en torno a una camilla con brasero. Pero además de dedicarse a dar suspiros se dedicaban también a hacer obras de caridad y, por las tardes, se reúnen todas para hacer un jersey de punto de color rosa con la intención de regalárselo a un señor pobre"*[24].

En cuanto a las mujeres que optan por la vida religiosa, éste era un recurso frecuente y son valoradas de manera muy positiva. Se trata, en general, de mujeres de provincias con pocos recursos económicos o en algunas ocasiones, ésta era una vía de escape para aquellas chicas que habían sufrido un desengaño amoroso o de aquellas que vivían bajo la tutela de un padre muy autoritario.

A esta mentalidad contribuye, como hemos dicho, la prensa, la novela rosa (folletín) retransmitida por radio y la televisión, que se socializa desde la década de 1960. Estos medios de comunicación social tienen como objetivo la creación de opinión pública femenina al servicio del Estado totalitario y machista desde nuestra óptica actual.

Esta opinión se puede entrever en la mayoría de los artículos de la revista, empeñada en presentar a las mujeres por oposición a los hombres, ensimismadas siempre en aspectos "propios de su género" (expresión que aparecía en los libros de familia para referirse a la profesión de la mujer), en eternos diálogos aburridos y faltos de sentido:

24 *La Codorniz*. Madrid, 5 de diciembre de 1945.

Cuando una mujer llega a los treinta años se siente sobrecogida por una sensación de pánico porque sospecha que de esa edad en adelante no le será permitido ser ingenua, voluble, indecisa, desordenada (...).

> *"Yo sufro mucho en el otoño. Se me caen en la cabeza las hojas de los árboles y me hacen mucho daño"*[25].

Conclusiones

1-. *La Codorniz* practica, desde su inicio, un humor blanco, descomprometido que va evolucionando hacia un humor más mordaz y una crítica muy suave, pero nunca llega a poner en duda al régimen franquista ni criticar la figura del dictador.

2-. La férrea censura de la prensa, desde la Ley de 22 de abril de 1938 logra conformar un grupo de medios de comunicación adeptos al Movimiento Nacional. En este sentido, la revista supone un desafío y se sitúa en los límites de la libertad de prensa.

3-. Su primer director, el autor teatral Miguel Mihura, es el padre del "teatro del absurdo", humor que va a trasladar a la revista. Su militancia en Falange durante la guerra, le va a dar reconocimiento entre los medios de comunicación. Junto a este aspecto, el hecho de que todos sus colaboradores pertenezcan a familias burguesas, de clase media – alta y de ideología conservadora, conducen a un mayor consentimiento de los chistes de la revista por parte de las autoridades censoras.

4-. Los grandes temas que aparecen en *La Codorniz* se sitúan en torno a la vida cotidiana de los ciudadanos de a pie: Profesiones y oficios, diversiones, relaciones amorosas y de amistad o el deporte.

5-. Con respecto a la imagen de la mujer, *La Codorniz* se presenta acorde con la mentalidad del momento. Un hecho fundamental, en este sentido, es la ausencia de mujeres en la redacción. Los aspectos que más se dirigen hacia la risa del lector o incluso la sorna, son el matrimonio, la soltería, la maternidad, la moda y el lenguaje y los modales de las mujeres de clase alta.

En este aspecto, *La Codorniz* participa de la lectura tradicional de la función social femenina. En definitiva, la revista presenta siempre a los hombres fuertes, decididos, triunfadores mientras que la dulzura, la debilidad, el romanticismo y la coquetería son cualidades atribuidas a las mujeres: Reflejo de la repercusión del

25 *La Codorniz*. Madrid, 26 de enero de 1947.

discurso "vencedores versus vencidos" auspiciado por el sistema dictatorial. En este caso, los hombres son los protagonistas, garantes del orden; en el lado contrario, las mujeres, siempre secundarias en la escena familiar.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *La Codorniz* 1941- 1942. Agualarga. Madrid, 2001.

Delibes, Miguel: *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos*. Ámbito. Valladolid, 1985.

Fernández Areal, Manuel: *La libertad de prensa en España 1938- 1971*. Cuadernos para el diálogo. Madrid, 1968.

Llera Ruiz, José Antonio: *El humor verbal y visual de La Codorniz*. CSIC. Madrid, 2003.

Martín de la Guardia, Ricardo: *Cuestión de tijeras. La censura en la Transición a la democracia*. Síntesis. Madrid, 2008.

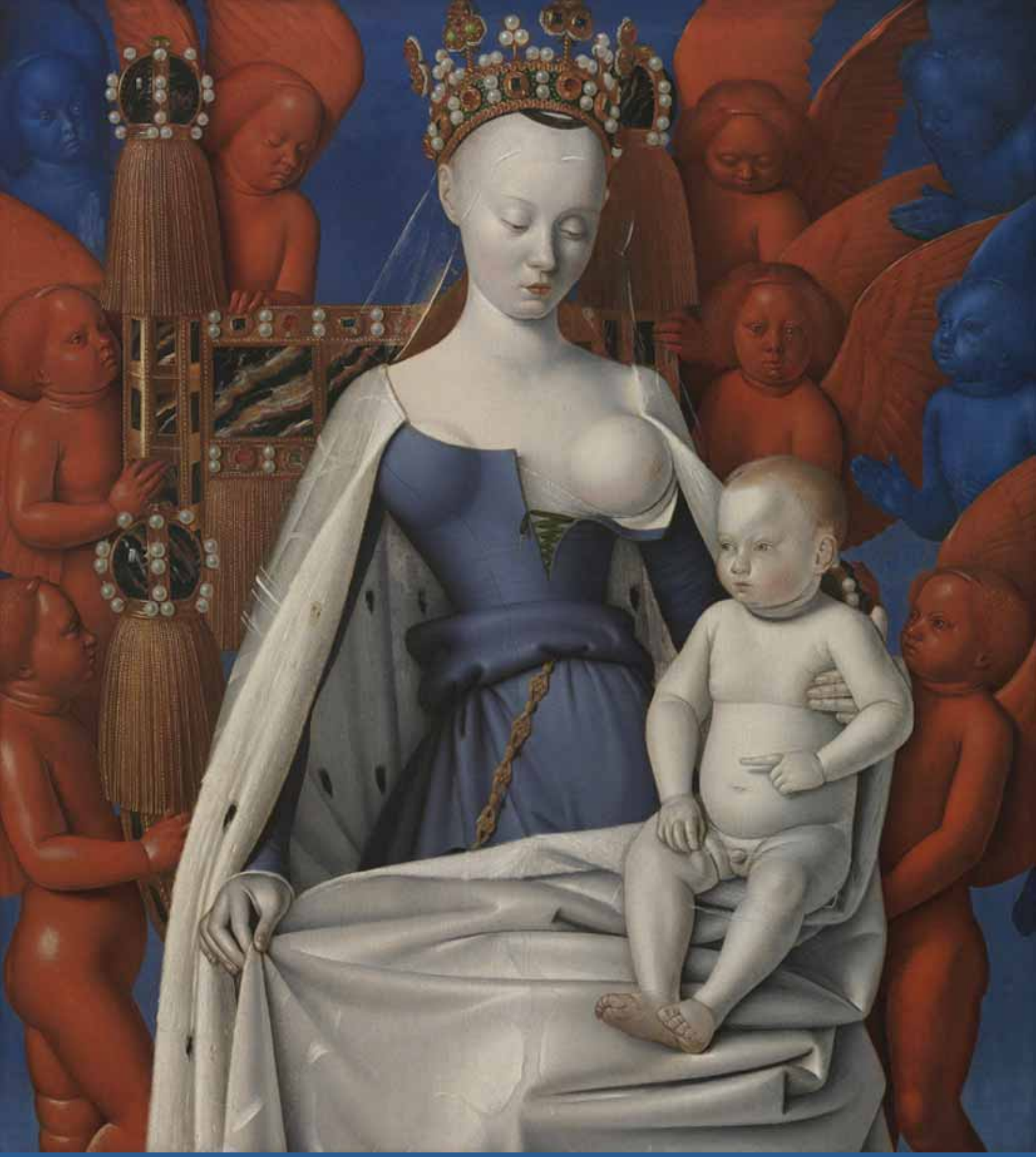
Palacios Bañuelos, Luis: *El franquismo ordinario*. Akrón &Csed, colección Ensayo. Madrid, 2012.

Prieto, Melquíades y Moreiro, Julián: *La Codorniz, antología 1941 – 1978*. Edaf. Madrid, 1998.

Sinova, Justino: *La censura de prensa durante el franquismo*. Espasa – Calpe. Madrid, 1989.

FUENTES ESCRITAS

La Codorniz, 1941 – 1949. Hemeroteca Municipal de Madrid.



La delicadeza de una obra maestra: La Virgen de Jean Fouquet

La obra invitada del Museo del Prado

12 de febrero al 25 de mayo de 2014

La Virgen con el Niño y ángeles
de Jean Fouquet
Breve estudio descriptivo

Luis José Cuadrado Gutiérrez

La Virgen con el Niño y ángeles de Jean Fouquet ha viajado, desde Ámberes, hasta el Museo Nacional del Prado. Desde el pasado 12 de febrero y hasta el 25 de mayo se convertirá en la reina de la casa, en la invitada especial. Por este motivo ofrecemos a nuestros lectores un breve estudio de esta obra

Sucedió que, estando él diciendo estas cosas, alzó la voz una mujer de entre la gente, y dijo: «¡Dichoso el seno que te llevó y los pechos que te criaron!» (Lucas, 11 : 27)

La Virgen con el Niño y ángeles es una tabla que formaría parte de una obra conocida como el *Díptico de Melun*. La tabla de la izquierda contiene la imagen del donante Étienne Chevalier, tesorero de los reyes de Francia, Carlos VII (1403 – 1461) y Luis XI (1423 – 1483) y la de su santo patrón, san Esteban. La tabla de la derecha es la conocida como *La Virgen con el Niño y ángeles* (h. 1452). El conjunto fue pintado por Jean Fouquet (h. 1420 – h. 1481) y estaba destinado a una de las capillas funerarias de la iglesia colegial de Nôtre Dame de Melun. En plena Revolución francesa (1789 – 1799) el conjunto se desmembró y las tablas fueron vendidas por separado. En la actualidad el panel de la izquierda se encuentra en la Gemäldegalerie de Berlín y el de la derecha se encuentra entre los fondos del Real Museo de Bellas Artes de Ámberes. El Museo del Prado acoge este cuadro desde el 12 de febrero al 25 de mayo de 2014, como obra invitada, debido al cierre temporal del museo para reformarlo. Formando parte del *Díptico de Melun* se encontraría un pequeño tondo con el autorretrato de Jean Fouquet que en la actualidad se encuentra en el Museo del Louvre, París.

Página anterior
Virgen con el Niño y ángeles, 1450
Jean Fouquet (h. 1420 - h. 1481)
Óleo sobre tabla, 94,5 x 85,5 cm
Ámberes. Real Museo de Bellas Artes

Table de Étienne Chevalier y san Esteban

La tabla muestra al alto dignatario, Étienne Chevalier, arrodillado y vestido con un sencillo y elegante manto rojo con una gran forma volumétrica, sobre todo en las amplias mangas. Muestra las manos juntas, con finos dedos, en actitud orante. Su piel es clara, aunque la carnación del rostro es algo más oscura que la de las manos. A su izquierda se encuentra de pie el santo patrón y protector san Esteban. Su mano derecha se posa sobre los hombros de Chevalier. Su gesto es adusto, pensativo y tiene la tez blanca. Viste una rica casulla de diácono en tono azulado y ribetes en amarillo. En su mano izquierda porta lo que parece ser un libro sagrado y una gran piedra (una clara alusión a su martirio —la piedra/reliquia se conserva en la Basílica de San Lorenzo Extramuros de Roma—). Están situados en un espacio arquitectónico siguiendo los modelos italianos del Quattrocento. En las paredes y en el suelo observamos mármoles con figuras geométricas. Detrás del comitente figura una banda con letras, posiblemente con su propio nombre. Destaca poderosamente el colorido vivo de ambas indumentarias y la representación realista de las dos figuras.

Étienne Chevalier y san Esteban
Hacia 1450
Jean Fouquet
Óleo sobre tabla, 93 x 85 cm
Gemäldegalerie, Berlín

Tabla La Virgen con el Niño y ángeles

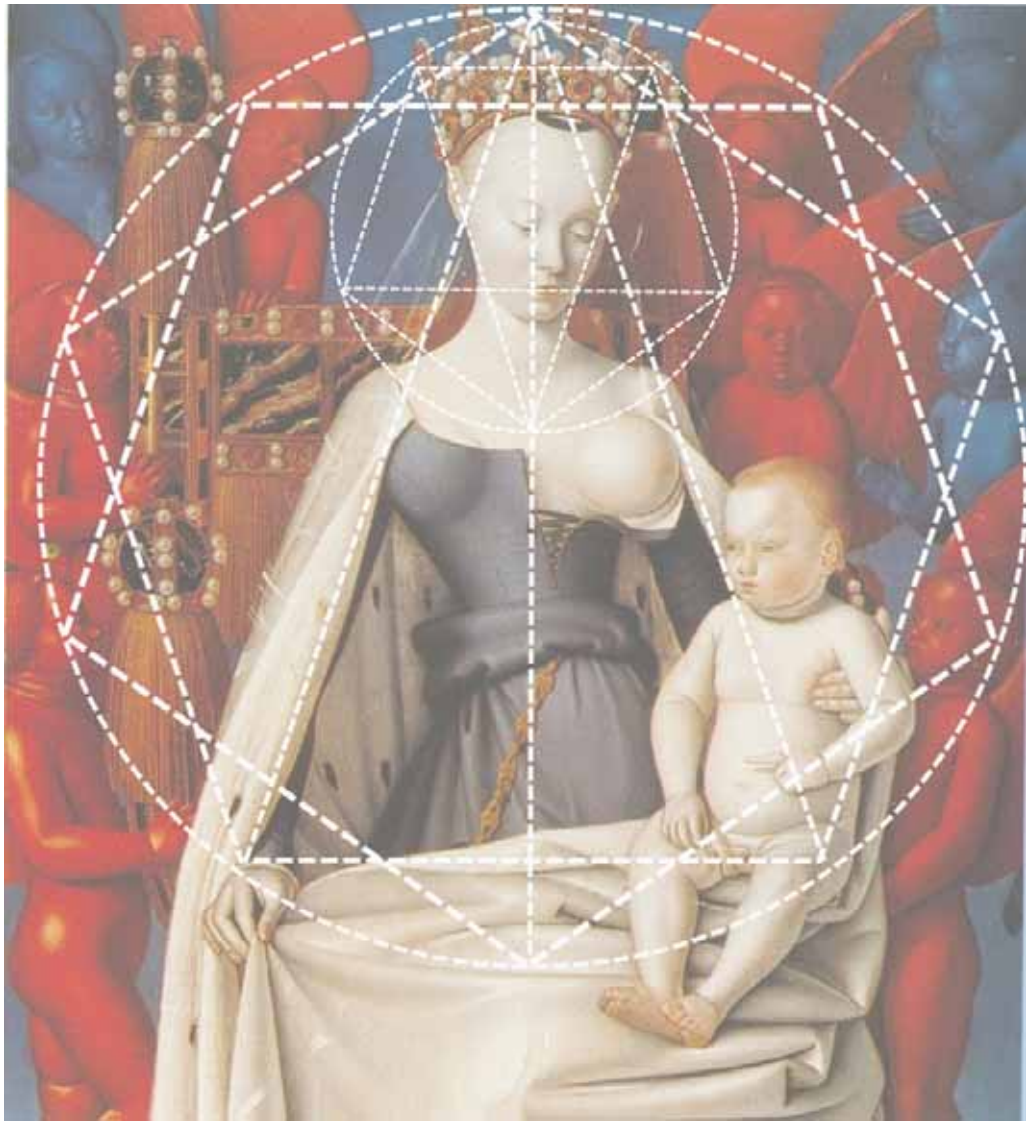
Al contrario que la representación del donante, la Virgen se encuentra representada de frente, con rasgos idealizados (aunque según una vieja tradición puede asemejarse a la favorita del rey Carlos VII, Agnès Sorel) y un tanto hierática. Sentada sobre un trono, cuyo respaldo se encuentra ricamente decorado con una serie de gemas preciosas ejecutadas de forma primorosa y con todo lujo de detalles a juego con la espléndida corona que luce la Virgen. Su cabeza se encuentra afeitada siguiendo la moda cortesana de la época. De la cabeza parte un fino y sutil velo que cae hasta medio cuerpo cubriendo el elegante manto de armiño que luce sobre sus hombros. Bajo él, la Virgen tiene un

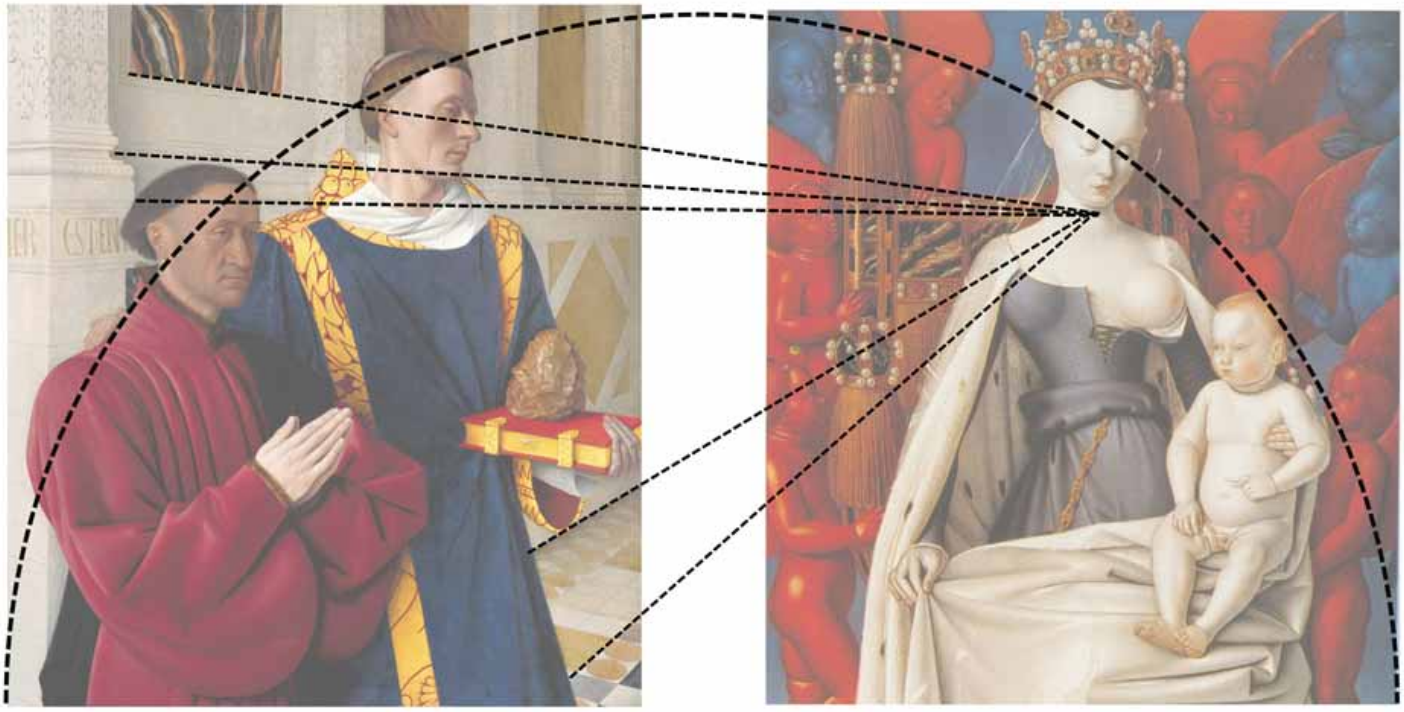
Página anterior: Detalle del cuadro de *La Virgen con el Niño y ángeles*
Sobre estas líneas, a la izquierda detalle decorativo con bola de cristal con reflejos que la ponen en relación con el espejo del cuadro de *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, hacia 1434 (detalle)

vestido ceñido de color azul con la parte superior desabrochada mostrando el pecho izquierdo desnudo, con una forma oronda, circular, plena, robusta, e idealizada. Sobre sus rodillas está sentado el Niño Jesús, desnudo, en actitud serena, majestuoso. Con el dedo índice de su mano izquierda señala hacia nuestra izquierda, hacia la tabla del comitente. El tono de su carne, marfileño, es idéntico al de la Virgen, al igual que sucede con el interior de la capa de armiño, y el manto que tiene sobre sus rodillas. Blanco y azul crean una áurea lumínica poderosa favorecida por la composición piramidal que forma el conjunto de la Virgen con el Niño. El Niño se encuentra sentado sobre su rodilla izquierda, pero por mor de la perspectiva es como si la Virgen estuviera de pie. El manto está trabajado con grandes pliegues, rotundos, casi escultóricos que sirven como trono al pequeño Infante. La Virgen encarna el ideal de belleza de la época: piel blanquecina, casi sin cejas y el pelo rasurado muy atrás de su nacimiento por la parte frontal.

La parte más llamativa que hace que esta obra de Fouquet sea única y excepcional es la de los ángeles (algunos autores los denominan serafines o querubines, siendo difícil establecer distinción alguna ya que la manera de representarlos es idéntica, aunque alguna vez los querubines solo sean una cabeza, pero todos ellos figuran con las características alas). Se sitúan a ambos lados del trono y están bañados unos por un filtro de color rojo y otros por uno de color azul, mezclándose sin ningún orden. A nuestra izquierda podemos contemplar cuatro de ellos (tres en rojo) y a la derecha cinco (también tres de ellos en rojo). Aquí destaca uno central que se muestra un tanto insolente mirando directamente al espectador, al visitante, a nosotros, con unos ojos vidriosos. Se trata del coro celestial de angelotes que enmarcan a la Virgen con el Niño. El rostro es idealizado y se puede decir que es el mismo para todos, eso sí, representado desde todos los puntos de vista posibles.

Fouquet aúna en su obra (uno de los escasos ejemplos de pintura francesa del siglo XV que ha llegado hasta nosotros) las experiencias aprendidas en Italia y en Flandes. El artista francés debe, entre otras cosas, a Jan van Eyck la manera de tratar las piedras preciosas del respaldo del trono y de la corona que porta la Virgen. Y si nos fijamos un poco en el cuadro, hay un elemento que se repite dos veces que es una especie de bola de cristal rodeada de unas perlas de la que penden unos flecos de adorno. Este motivo nos pone en relación con una obra de Van Eyck de fama mundial y que, tal vez, tenga el honor de ser la obra de arte más representada del mundo. No es otra que *El matrimonio Arnolfini* (1434). En el centro hay un espejo y el tratamiento del reflejo es casi idéntico a la bola de cristal de Fouquet. También toma del arte flamenco el uso de colores brillantes, así como la minuciosidad por el detalle que se desarrolló a partir del avance técnico que supuso la aplicación de pinturas al óleo.





El gusto por las formas puras (la cabeza ovalada de la Virgen y el seno circular, perfecto) lo ponen en relación con el Renacimiento italiano de la mano de Paolo Ucello y Piero della Francesca. También podemos observar que la textura de los angelotes es cercana a la porcelana poniéndola en relación con la cerámica vidriada de Florencia.

Al contemplar la obra nos sorprende que tras varios siglos rezume modernidad. Una modernidad que en su tiempo era impropia. Esas formas idealizadas, geométricas con tendencia a la abstracción seguro que causaron un gran revuelo.

Iconografía

En la historia del arte, son muchos los ejemplos que nos encontramos con la iconografía de la Virgen con el Niño mamando (o en actitud de mamar), tanto en pintura como en esculturas y sus variantes artísticas. La Virgen aparece sentada (o de pie) en un trono, sosteniendo en su regazo el Niño. Suele representarse acompañados por una corte de ángeles. La Virgen muestra, generalmente, uno de sus pechos desnudos y el Niño se muestra dispuesto a amamantar. La Virgen aparece coronada o con un paño o toca sobre la cabeza y cubriendo su cuerpo con un manto.

Desde prácticamente los orígenes del cristianismo, la Virgen de la leche —*Modonna lactus*— (nombre por el que también se suele conocer a este tipo de modelo) es una representación habitual. Una de las primeras muestras se encuentra en la catacumba de Priscila (Roma) que data del siglo II y aparece la Virgen acercando el pecho al Niño. Es la Virgen Madre, la madre portadora y dadora de la vida, honrando de esta manera a la madre de la Cristiandad. Pero sus orígenes se remontan a unos siglos antes. Existen antecedentes en la representación plástica en la cultura egipcia de una diosa que amamanta a su hijo. Isis (cuyo nombre en egipcio es Ast) da el pecho a su hijo Horus. Hay múltiples ejemplos tanto en pintura como en piedra o en bronce. Isis está considerada como la diosa de la naturaleza y protectora de los hombres frente a la fuerza de los dioses, venerándose como Madre de Dios.

Posteriormente, la iconografía mariana se va a difundir por todo Bizancio con multitud de ejemplos. No es objeto de este trabajo reseñar cada uno de ellos, pero sí que es interesante uno de los ejemplos de la pintura gótica que ha pasado a engrosar los fondos del Museo del Prado con la donación de la familia Várez Fisa (anteriormente al grueso de su colección cedida en febrero de 2014). Se trata de *La Virgen de Tobed* de Jaume Serra (témpera sobre tabla, hacia 1359 – 1362).

> La tabla muestra a la Virgen de la Leche o Virgen lactante con el Niño Jesús. Asimismo aparece el donante, lo cual dota además de importancia histórica a la obra al tratarse de Enrique de Trastámara, hijo bastardo del rey Alfonso XI de Castilla, futuro Enrique II de Castilla y primer rey de esa dinastía, al que el pintor representó junto a su mujer, Juana Manuel de Castilla, su hijo, el futuro Juan I de Castilla, y

Página anterior: Esquemas compositivos de *La Virgen con el Niño y ángeles* y también su relación con la tabla de *Étienne Chevalier* (que se situaría a la izquierda).
Fuente Wikipedia:, bajo licencia Creative Commors
Own work, inspiré de Charles Bouleau, Charpentes: La géométrie secrète des peintres, Seuil, 1963, 269 p. (ISBN 9782020029261), p. 72-73
A la derecha: *La Virgen con el Niño*, fresco en la catacumba de Priscila (Roma).

A la izquierda: *Isis dando de mamar a su hijo Horus*. Sobre estas líneas otro ejemplo de la época ptolomaica.

Virgen de Tobed, h. 1359 - 1362
Jaume Sierra
Temple sobre tabla, 161,4 x 117,8 cm. Museo del Prado, Madrid

Virgen con el Niño, h. 1440
Robert Campin (1375/1379 - 1444)
Óleo y témpera sobre tabla, 63,4 x 48,5 cm
National Gallery, London

Izquierda: *La Virgen con el Niño y san Bernardo* (también conocido como *San Bernardo y la Virgen*), Alonso Cano. Óleo sobre lienzo, 267 x 185 cm. Museo del Prado
Derecha: *La milagorsa lactancia de san Bernardo* de pintor flamenco desconocido, h. 1480

una hija. Enrique y su esposa encargaron durante su estancia en Aragón las tres tablas al taller de los Serra. Enrique de Trastámara, al igual que su hijo, figura retratado como rey de Castilla, aun cuando en el momento de realizarse la obra todavía no lo era (su proclamación fue en 1366 y de manera efectiva no lo fue hasta 1369, tras matar por apuñalamiento a su hermanastro Pedro I de Castilla)[1].

Este es un tema que se sigue desarrollando durante los años de los siglos XIII y XIV con el arte italiano y que influirá al resto de Europa. Es así como llega a Flandes donde los maestros aportarán su minuciosa forma de representación. Un bello ejemplo del arte flamenco es *La Virgen con el Niño* de Robert Campin. Realizada hacia 1440, tan solo diez años que la de Fouquet. Participa de todas las características de la pintura flamenca.

Llegó la Reforma Católica y lo que era una cosa habitual y nada «escandalosa» se convirtió en poco conveniente. La moral católica aconsejó que no se representara de forma tan alegre y generosa los pechos de la Virgen (era algo poco decente).

Una «curiosa» variante de la iconografía de la Virgen de la leche es la que representa a La Virgen enviando un chorro de leche de su pecho a la boca de San Bernardo. Hay varios autores que han recogido este momento. Uno de ellos es Alonso Cano fechada hacia mitad del siglo XVII. El santo recibe el alimento virginal como muestra de afecto y en recompensa por todo lo que hizo san Bernardo difundiendo las bonanzas marianas. Llama la atención la representación de este motivo. Si esta pintura se realizara hoy día supondría un auténtico revuelo mediático que pondría en jaque a toda la curia eclesiástica. También hay muchas variantes y muchos santos que se suman a beber del chorro del alimento maternal.

La Virgen con el Niño y ángeles de Jean Fouquet constituye un bello (y casi único) ejemplo de la pintura gótica francesa. Pero, debido a la formación del pin-

1 Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Tobed (consultada 24 febrero 2014)

Autorretato de Jean Fouquet realizado en un medallón de 7 cm. Pertenecería al Díptico de Melun. Hoy se encuentra en el Museo del Louvre, París.
Página siguiente: *Retrato del bufón Gonella,* h. 1445. Jean Fouquet
Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria

tor tanto flamenca como del renacimiento florentino, la Virgen de Fouquet es una de las obras estelares en la historia del arte. Es un cuadro religioso pero con un carácter profano. Colores vivos, iluminación potente y disposición de las figuras en el espacio muestran la influencia italiana. El tratamiento de las telas, los mármoles, las piedras preciosas, así como el tono marfileño de las carnaciones debe su influencia a la pintura flamenca de Jan van Eyck. Y todo ello con el acento de la abstracción (por los colores y la geometrización) que confiere a la obra una pátina de modernidad.

El artista: Jean Fouquet

Jean Fouquet (Tours, h. 1420 – h. 1481), pintor y miniaturista francés del siglo XV. Tanto su vida como su trayectoria artística están poco documentadas. Es muy probable que su formación se deba a su paso por un taller de miniaturistas entorno, muy probablemente, al Maestro de Bedford. Alrededor de 1443 – 1447 se marcha a Italia donde realiza un *retrato del papa Eugenio IV* (desaparecido). Allí es muy posible que tomara contacto con Fra Angélico quién le influirá en sus obras posteriores.

Se sabe que recaló en Mantua (realizó el *retrato al Bufón Gonella*), Florencia (donde admiraría la obra de Brunelleschi y Donatello y contactaría con los maestros Masaccio, Ucello y Piero della Francesca), Padua (se encontraría con Andrea del Castagno) y, por último, Venecia (contacto con Jacopo Bellini). Su paso por Italia le pone en contacto con el Quattrocento del que

toma las siguientes características: el concepto del espacio, su decoración y sus interiores; la representación de los colores vivos y calientes, y el desarrollo de la *construzione legittima* descrita por el teórico Leon Battista Alberti (desarrollado en su *Tratado della Pintura*).

A su regreso a Francia (1448 – 1450) desarrolla su actividad en Tours, su ciudad natal, trabajando en la corte del rey Carlos VII. Es en ese momento cuando recibe el encargo de realizar el *Díptico de Melun*.

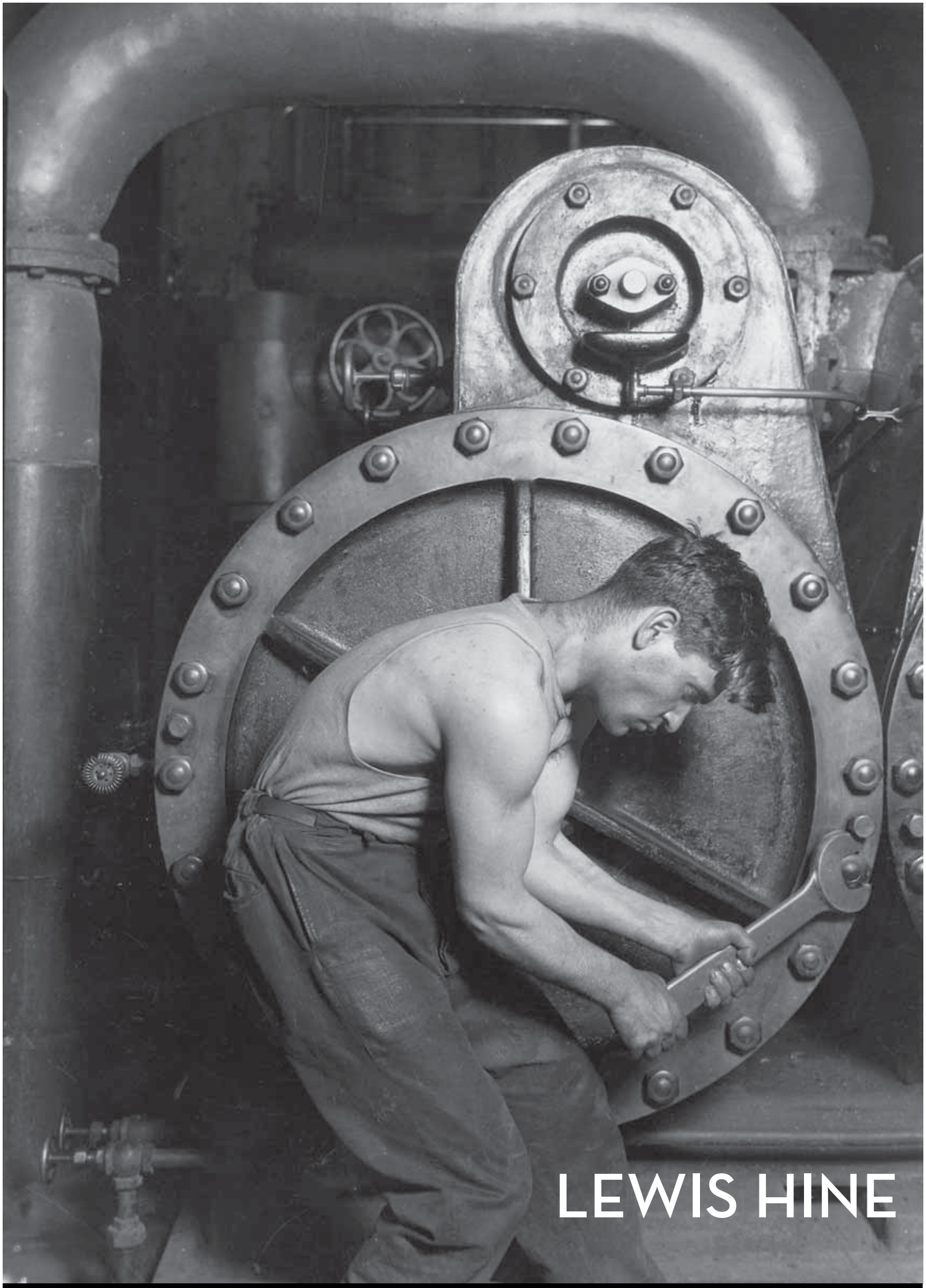
A partir de 1459, dispone de un excelente colaborador, un hijo suyo, el llamado Maestro de Boccace de Múnich. Se trata de Louis o François, que intervino activamente en el taller familiar. Hacia 1460-1470, pintó el *retrato del canciller de Francia Jouvenel des Ursins* y la *Pietà de Nouans*. Carlos VII murió en 1461 ascendiendo al trono su hijo Luis XI y Fouquet se convirtió en su pintor oficial a partir de 1475.

Jean Fouquet falleció entre 1478 y 1481.

Nota de la redacción

La Virgen con el Niño y ángeles se puede contemplar temporalmente en la sala 57 A del Museo Nacional del Prado hasta el 25 de mayo de 2014

Imagen de la *La Virgen con el Niño y ángeles* en el Museo del Prado (sala 57 A)
© Museo Nacional del Prado



LEWIS HINE

Un fotógrafo que luchó por los derechos, la dignidad, la educación y el bienestar de los niños en su relación con el trabajo.

Lewis Hine
fotógrafo comprometido

Hace un tiempo, por casualidad, como ocurren tantas cosas buenas en la vida, me tropecé con una colección fantástica de fotografías en blanco y negro. Retratos de rostros que unas veces nos miran con curiosidad y otras con desconfianza, rostros sucios, asustados, despiertos, cansados, y aún así risueños. Rostros de niños ejerciendo de adultos, trabajando en los ferrocarriles, en las fábricas, vendiendo periódicos bajo la lluvia y la indiferencia de los peatones, recolectando las cosechas de los calurosos campos de California, arrancando el carbón del fondo de las minas, atendiendo en las tiendas y negocios de Nueva York, y muchos otros lugares. De todas ellas, hubo una que llamó inmediatamente mi atención. Un grupo de niñas y mujeres en una fábrica de conservas de pescado. Las niñas eran tan pequeñas, que para

En la página anterior;
Hombre trabajando en máquina, 1920
Sobre estas líneas; Autoretrato de Lewis Hine

alcanzar las mesas de trabajo se aupaban sobre un cajón o un montículo de conchas de marisco. Al ver aquella imagen, no pude menos que acordarme de la propia historia que mi abuela Carmen me contara tantas veces, cuando con ocho años iba a la fábrica, y como no llegaba a la mesa de trabajo, la ponían a recoger del suelo el pescado que caía.

El autor de aquellas fotografías era Lewis Hine (Wisconsin, 1874- Nueva York, 1940). Hine estudió Sociología y fue profesor, pero no es conocido por eso, sino por su faceta de fotógrafo. Un fotógrafo preocupado tanto por los aspectos artísticos de la fotografía, como por reflejar en ella asuntos de interés social.

Uno de sus primeros trabajos fotográficos lo hizo en la famosa Ellis Island. El islote, emplazado frente al puerto de Nueva York, era el lugar en el que desembarcaban los inmigrantes llegados a los Estados Unidos, y donde se procedía a la inspección de su documentación y de su estado de salud antes de autorizar o no su entrada en el país. Entre 1892 y 1954, se calcula que pasaron por allí unos doce millones de inmigrantes. A partir de 1905 Hine comenzó a fotografiar a los hombres que con su trabajo, esfuerzo e ilusiones, harían de los Estados Unidos una nación rica y poderosa.

Probablemente esa preocupación social que demostraba en sus primeros trabajos fotográficos, hizo que el National Child Labor Committee le propusiera un encargo muy especial. El Comité se encontraba en plena campaña en contra de la explotación laboral de los niños en los Estados Unidos, y trataba, tanto sensibilizar a la opinión pública, como presionar a las autoridades para acabar con aquella situación dramática e injusta. Para ello, en 1908, encargó a Hine que recorriera el país tomando fotos de los trabajos que realizaban. Estas fotografías, que constituyen la colección a la que me refería al principio, las tomó a lo largo de cuatro años y se convirtieron en uno de sus trabajos más importantes.

Durante los años 20, Hine se interesó de manera especial por la relación entre los hombres y las máquinas, y su contribución al trabajo. Calificó esas fotografías como *work portraits*.

Uno de sus trabajos más conocidos lo realizó entre 1930 y 1931, cuando recibió el encargo de recoger con su cámara la construcción de uno de los edificios más emblemáticos de Nueva York, el Empire State Building. Las fotografías de los trabajadores de la construcción colgados sobre el cielo de Nueva York, son realmente impactantes, y se publicaron bajo el título de *"Men at Work"*.

Lewis Hine contribuyó no sólo a enaltecer la fotografía como una nueva forma de arte, sino también a

Fotografías de la serie Obreros trabajando en el Empire State Building, hacia 1930-1931

mejorar las condiciones de vida y laborales de los niños y los trabajadores americanos, actuando como auténtico arte de denuncia. Fue uno de los primeros, sino el primero, en practicar el reportaje de sentido social.

Gonzalo Dúran López

Publicado en Líneaserpentinata el 8 de febrero de 2009

http://lineaserpentinata.blogspot.com.es/2009/02/lewis-hine-un-fotografo-comprometido.html

Lewis Hine en Valladolid

«Nueva York, el gran lugar del continente occidental, el corazón, el cerebro, el punto de referencia, el manantial, el pináculo, la extremidad, el no más allá del nuevo mundo».
W. Whitman, 1920

Bajo el título *Construir una nación*, la fundación de Cultura de Valladolid, acogen en su Sala Municipal de Exposiciones de San Benito en Valladolid la exposición fotográfica de Lewis Hine (fotógrafo estadounidense, 1874 – 1940). Hine está considerado como el padre de la fotografía social moderna. La muestra está compuesta por más de 50 imágenes originales («vintage»), un vídeo y unos expositores que recogen algunos documentos de época. Pertenecen a la familia Rosenblum (una de las mayores coleccionistas) de Nueva York.

La colección contiene una de las series «más famosas» de fotografías que muestran a los obreros del Empire State de Nueva York en pleno trabajo durante la construcción del mítico rascacielos. Pero una de las series con más valor corresponde a las fotografías que hizo Hine a los inmigrantes de Ellis Island. El fotógrafo americano se dedicó, con minuciosidad inaudita en aquella época, a retratar a todos los inmigrantes que se encontraban en la isla provenientes de sus países de origen y en espera de que les asignasen un destino. En cada una de ellas, por detrás o en una cartulina anotaba datos de los retratados, como origen, o lugar de trabajo. Hoy sus fotografías están expuestas, de forma permanente, en el Ellis Island Museum como iconos de la gran experiencia migratoria de los Estados Unidos.

Otra de las series destacables es la correspondiente a las fotografías que retratan a jóvenes, muchos de ellos en edad infantil, en pleno trabajo. Así podemos observar a pequeños mineros cuyas caras están tiznadas de carbón, o niñas en las maquinas de tejer. Uso la cámara fotográfica para documentar, pero también para poner el acento sobre las deplorables condiciones de trabajo que existían en esas fábricas. Estas condiciones apenas eran soportables para adultos, así que mucho menos para los infantes. Sus tomas trataban de sensibilizar a la opinión pública.

El propio Lewis Hine sufrió esas duras condiciones. Se quedó huérfano de padre a muy temprana edad (dieciocho años) y tuvo que ponerse a trabajar en diversas fábricas. Cuando pudo retomó sus estudios llegando a realizarlos a nivel universitario. En 1902 se convirtió en profesor de ciencias y geografía en la Ethical Culture School de Nueva York, donde el presidente Frank A. Manny lo animó a utilizar la cámara fotográfica como instrumento educativo, considerando sus fotografías como un medio expresivo a caballo entre la sociología y la documentación.

Se comprometió de lleno con los más desfavorecidos, ofreciendo su trabajo e investigación al servicio de asociaciones benéficas y revistas que denunciaban las condiciones de estos colectivos.

"Si pudiera contarlo con palabras, no me sería necesario cargar con una cámara"
Lewis Hine.

En 1906 la revista filantrópica *Charities and the Commons* lo contrató para realizar un estudio sociológico/etnológico de la ciudad industrial de Pittsburgh. Exigió que sus trabajos fueran firmados (algo infrecuente en aquella época). En la ciudad se encontraban muchos inmigrantes atraídos por la industria siderúrgica. Trabajó con un equipo muy numeroso entre los que se encontraban educadores y asistentes sociales. No solo retrató a los obreros y sus familias sino también a la ciudad y los paisajes. Fue un tarea muy laboriosa y muy productiva.

En 1907 el Comité Nacional por el Trabajo Infantil le encargó que documentara el trabajo a domicilio que realizaban los inmigrantes que vivirían en las barracas de los suburbios de Nueva York. A raíz de ese trabajo su colaboración con esta institución fue en aumento. Se desplazó por diferentes estados de EE.UU. para, con sus fotografías, denunciar este abuso con el trabajo infantil. Su trabajo constituyó un apoyo fundamental para denunciar y provocar un cambio en las leyes laborales.

La Cruz Roja americana contrató sus servicios, en 1918, por un salario, con el grado de capitán, de 300 dólares al mes para captar con su cámara reflejos de la situación tras la Gran Guerra. Básicamente su tarea consistía en documentar la ayuda a los refugiados en Francia y los Balcanes. Se recorrió, principalmente, gran parte de Francia, Grecia y Serbia.

28. ITALIAN CHILD FINDS HER FIRST PENNY 1926 ELLIS ISLAND

This little girl finds the wonders of Ellis Island and the New World far more fascinating than the first penny clasped in her hand.

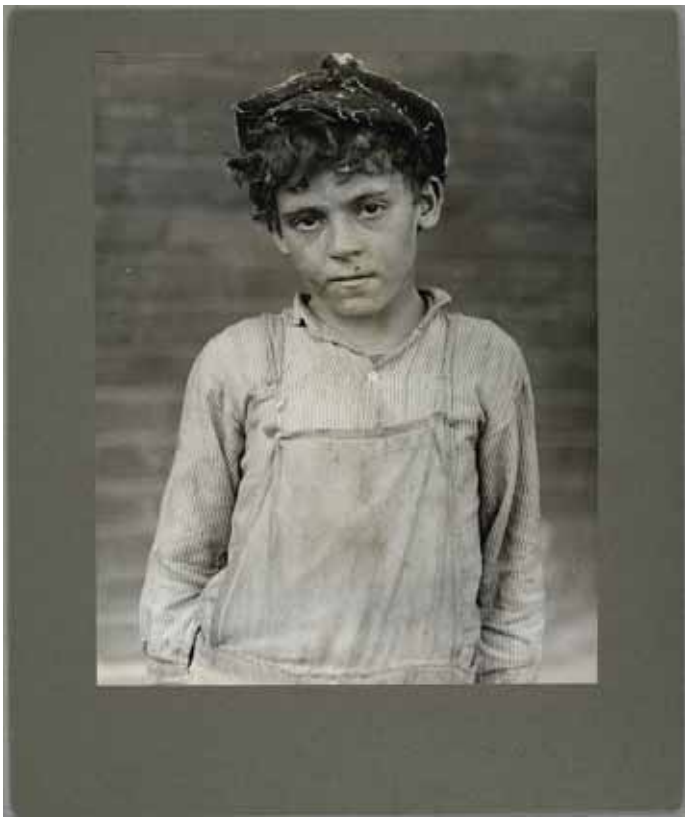
Photo-study by Lewis W. Hine

4. ITALIAN IMMIGRANTS AT ELLIS ISLAND - 1905

Lost baggage is the cause of their worried expressions. At the height of immigration the entire first floor of the administration building was used to store baggage.

Photo-study by Lewis W. Hine

ROOM 30



Las fotografías que ilustran este trabajo son un ejemplo de la minuciosidad y oficio del fotógrafo Lewis Hine

Llegó la Gran Depresión y Nueva York pasaba por unos momentos difíciles. Llegó un encargo que le ayudaría a paliar su situación económica. Se empezaba a levantar el Empire State y Hine se encargó de documentar esos trabajos. Sus fotografías se han convertido en un icono de la modernidad.

El 4 de noviembre de 1940, un año después de la muerte de su mujer, muere Hine; su hijo Corydon donó el archivo a la asociación newyorkina independiente Photo League y, a continuación, el interés de Walter Rosenblum, los negativos y las impresiones se cedieron a la George Eastman House de Rochester, donde se organizó la primera gran retrospectiva de 1957 y que hasta ahora, junto a la Biblioteca del Congreso de Washigton, constituye una de las fuentes de referencia para la obra de Hine.

Quise hacer dos cosas.
Quise mostrar lo que había que corregir;
quise mostrar lo que había que apreciar.
Lewis Hine

Sus fotografías eran algo más que una toma de una imagen en un momento en concreto y con una situación (muchas veces de denuncia) especial por las duras condiciones que en ellas se refleja. Estaban tomadas con una pedagogía activa. Un material que luego ha sido un objeto de trabajo en las aulas para su análisis y reflexión. Sus obras forman parte del acervo cultural y simbólico de los Estados Unidos, pero que sentaron las bases para, entre otras cuestiones, reformar y establecer unas nuevas leyes socio-laborales que defendían sobre todo los derechos de los niños y adolescentes en su relación con el trabajo.

La exposición *Construir una nación* se puede ver en Valladolid hasta el 27 de abril en la Sala Municipal de Exposiciones San Benito.

Más información:

http://education.eastmanhouse.org/discover/kits/kit.php?id=8
Colección de fotos Eastman

http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/explore/dgexplore.cfm?topic=all&collection_list=LewisWickesHineDocum&col_id=175
Biblioteca pública de New York

http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/
The History Place

http://www.exposicionesmapfrearte.com/lewishine/
Excelente exposición de la Fundación Mapfre.

Un documental
http://youtu.be/mplPjjex4I8

Luisjo Cuadrado

Giuseppe Arcimboldo (1527 - 1593)

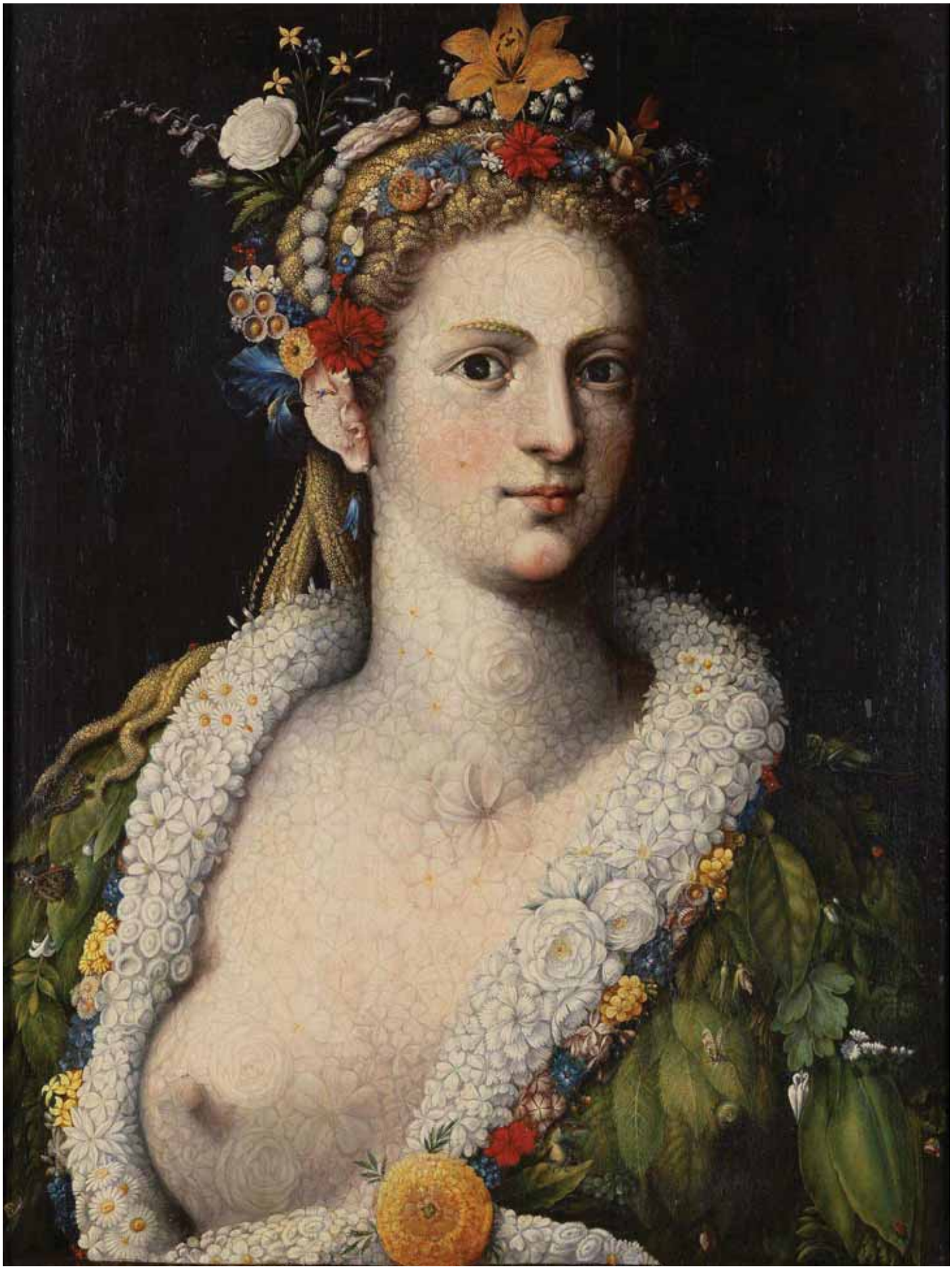
Luis José Cuadrado Gutiérrez
José Miguel Travieso

Con motivo de la exposición organizada por la Fundación Juan March de Madrid sobre dos obras de Giuseppe Arcimboldo, acometemos un artículo sobre este genial y, un tanto, surrealista artista milanés. Un artículo realizado a dos manos. Por un lado una sucinta reseña a la exposición de la Fundación organizada en torno a dos cuadros suyos, y, por otro lado, recogemos un artículo de José Miguel Travieso (colaborador habitual, y a quien debemos nuestras portadas) que publicó en el blog de Domus Pucelae en relación a la serie de las cuatro estaciones pintadas por Giuseppe Arcimboldo.

Arriba: Ver pies de fotos páginas 56 y 57
Página siguiente: Autorretrato de Giuseppe Arcimboldo
Dibujo, National Gallery, Prague
Publicado bajo Licencia Creative Commons

Josefi Arcimboldi imago

Flora, 1589
Giuseppe Arcimboldo. Óleo sobre tabla. Colección particular.
Imagen cedida por la Fundación Juan March. Madrid



Flora meretrix, c 1590
Giuseppe Arcimboldo. Óleo sobre tabla. Colección particular.
Imagen cedida por la Fundación Juan March. Madrid

Flora y Flora meretrix

Giuseppe Arcimboldo fue un pintor italiano (Milán, 1527 – Milán, 1593) que ha pasado a ser conocido y reconocido por sus pinturas manieristas. Estas pinturas, generalmente de un busto de mujer o de hombre, denominadas *teste composte* (cabezas compuestas), estaban realizadas a partir de una superposición de elementos perfectamente identificados como flores, frutas, animales u otros objetos, siempre bajo una unidad estilística.

Arcimboldo ha sido considerado como el percusor del dadaísmo y el surrealismo por el que fuera comisario de la magna exposición que se celebró en el Moma en 1936-1937 Alfredo H. Barr Jr. *Fantastic Atr, Dada, Surrealism*.

También, para muchos críticos, es considerado como el percusor del género bodegón o naturaleza muerta. Un género que alcanzaría su esplendor, poco después de su muerte, de la mano de Caravaggio.

Ha pasado a la historia por sus creaciones tan singulares. Pero a pesar de la colocación, un tanto bizarra, de los elementos que componen estas cabezas, responden a ciertas normas. Una de ellas es que son siempre temáticas, utilizando elementos que tienen una unidad estilística con el asunto que se quiere representar.

El origen de este tipo de representación no está nada claro, si bien los estudiosos están de acuerdo en situar a Leonardo da Vinci como su ascendente. Además en una doble vertiente: como creador de las cabezas grotescas y por su aproximación científica a la naturaleza. Lo cierto es que por la época en la que Arcimboldo desarrollaba su actividad, circulaban por Milán una serie de miniaturas hindúes que representaban animales fantásticos cuyo cuerpo estaba hecho de un mosaico de formas humanas y formas animales entrelazadas. El artista milanés sustituye la sustancia orgánica del cuerpo humano por otros cuerpos tomados del mundo animal o vegetal

Un ejemplo magnífico de la maestría de Arcimboldo lo constituyen las obras expuestas en la Fundación Juan March. Se trata de *Flora* (1589) y *Flora meretrix* (h. 1590). El artista retrata de forma sabia la naturaleza y obteniendo como resultado un conjunto con una paleta cromática extraordinariamente sutil y muy variada. Distribuye las flores adecuándolas a los tonos de la piel, el cabello o la vestimenta de la diosa Flora. Realizado con una fantasía inagotable, los cuadros de Arcimboldo son metafóricos.

Otro ejemplo magnífico lo constituye la serie conocida como Las cuatro estaciones. Y aquí es donde damos paso al trabajo de José Miguel Travieso.

Las cuatro estaciones, el artificioso surrealismo de un artista polifacético

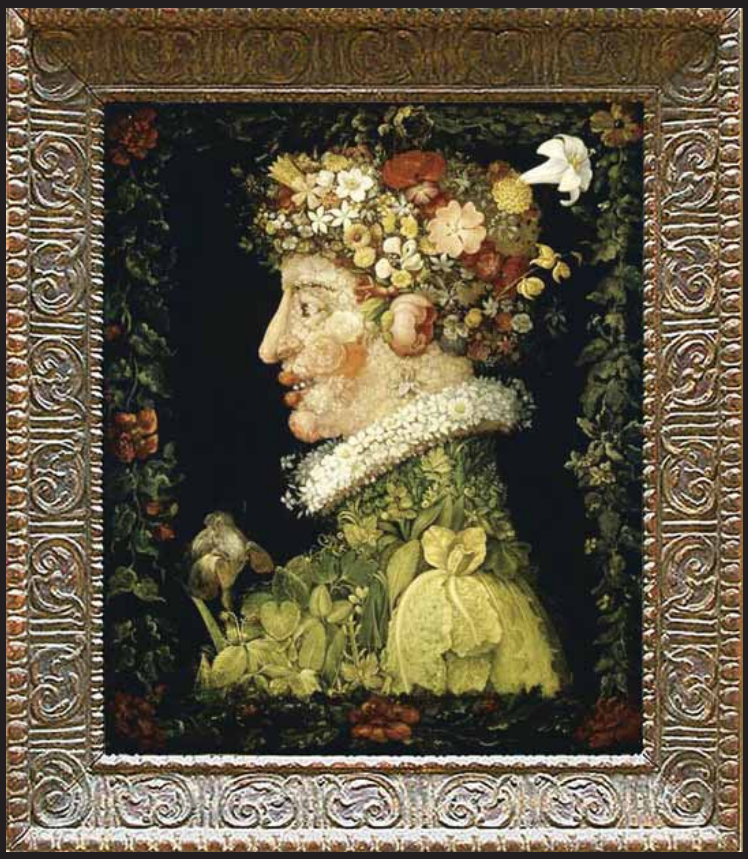
Según informa el padre Paolo Morigia, amigo y biógrafo del artista, Giuseppe Arcimboldo realizó su formación en el taller de su padre, Biagio Arcimboldo, un pintor de procedencia alemana que trabajó en la catedral milanesa y que mantuvo relaciones amistosas con Bernardino Luini, allegado alumno de Leonardo da Vinci, a través del cual Giuseppe tuvo acceso a los dibujos y cuadernos ilustrados del gran maestro. Protegido por Gianangelo Arcimboldo, un tío abuelo que llegó a ser arzobispo de Milán, Giuseppe consiguió una gran erudición y estar registrado como pintor cuando tan sólo contaba 22 años.

En su primera obra, también realizada para la catedral de Milán, se ajustó a los cánones de la pintura de su tiempo tanto en el diseño de cartones para tapices gobelinos como en la serie de cartones para vidrieras con escenas de la vida de Santa Catalina, donde, a pesar de su genio inventivo y el prolífico uso de guirnaldas con frutas y mascarones, todavía no mostraba la atrevida creatividad que trastocaría la iconografía convencional de la pintura renacentista.

La verdadera personalidad de Arcimboldo se descubriría a partir del año 1562, cuando el pintor fue reclamado desde Praga por el emperador Fernando I como Retratista de la Corte (Hof-Conterfetter). Allí el emperador pronto descubrió todas sus habilidades, no sólo pictóricas, tras poner en práctica toda una serie de invenciones artísticas que le convirtieron en un verdadero maestro de escena en la celebración de torneos, juegos, desfiles, bailes, coronaciones y enlaces nupciales, llegando a tener el favor especial, no sólo del emperador durante los dos años que estuvo a su servicio, sino de toda la corte de Austria.

Arcimboldo sorprendía de continuo en tales celebraciones a los grandes príncipes que asistían a las reuniones cortesanas y a los espectadores que vivían con regocijo, incluido el propio emperador, las fiestas y desfiles en las que aparecían originales carrozas pobladas de figuras mitológicas y animales fantásticos, personas y animales ataviados con originales vestiduras teatrales y máscaras de su invención —era capaz de transformar un caballo en un dragón de tres cabezas—, incorporando alegorías y dioses mitológicos para ensalzar simbólicamente los valores del Imperio, así como construcciones efímeras como pirámides, colinas, etc., configurando asombrosos escenarios para juegos, siempre con referencias a todo el saber de su tiempo y del mundo conocido. Por toda esta polifacética labor de creación artística, el emperador le compensaba con un generoso sueldo.

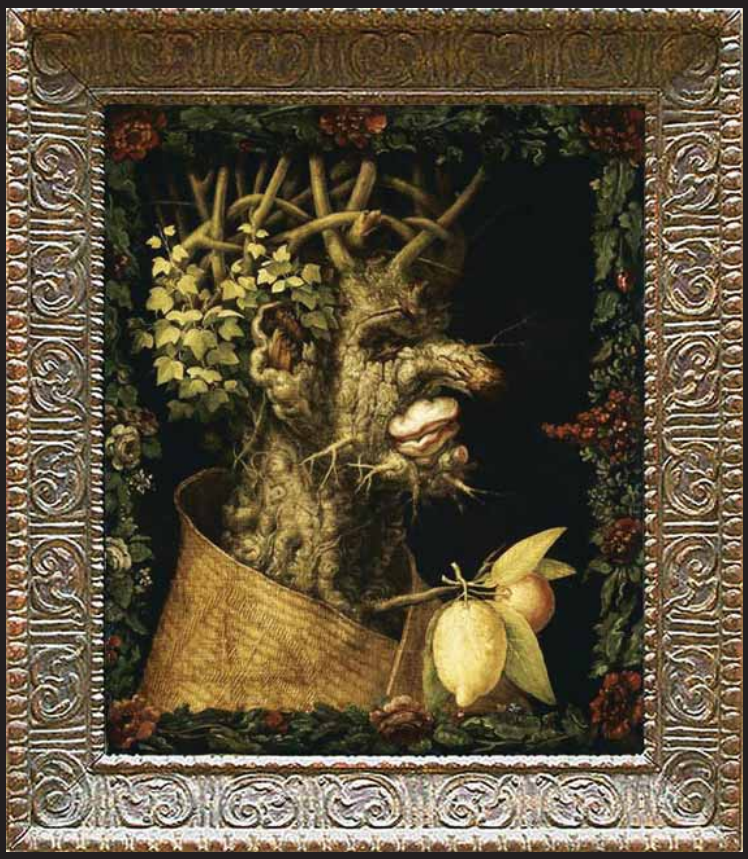
No es de extrañar que cuando Maximiliano II sucedió a su padre como emperador en 1564, también mantuviera a Arcimboldo al servicio de los fastos cortesanos durante los doce años que estuvo al frente del



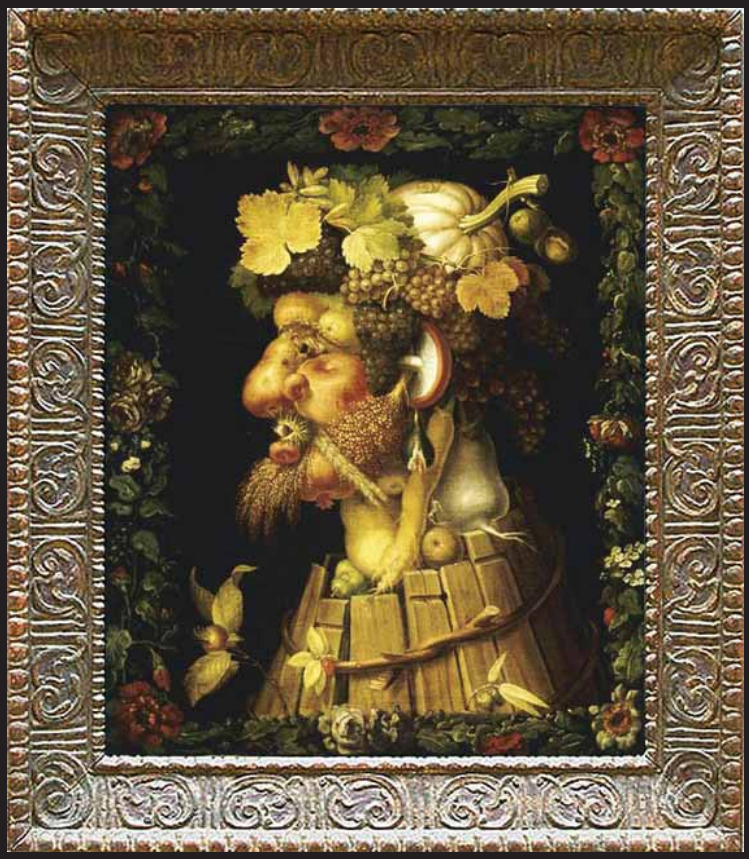
La Primavera, 1573. Museo del Louvre

El Verano, 1573. Museo del Louvre

El Invierno, 1573. Museo del Louvre



El Otoño, 1573. Museo del Louvre



imperio germánico, donde el artista compaginaba sus originales creaciones pictóricas con diseños de arquitectura, decoración teatral, obras de ingeniería, construcciones hidráulicas e incluso la creación de un gabinete de curiosidades muy estimado por el monarca.

Otro tanto puede decirse de Rodolfo II de Habsburgo, emperador desde la muerte de su padre Maximiliano en 1576, casado con María de Austria y Portugal, hija de Carlos V, que profesaba a Arcimboldo verdadera admiración. El conocido como el emperador alquimista mantuvo al pintor a su servicio durante otros once años, cuyas pinturas venían como un anillo al dedo en aquella corte de erudición irracional en la que era habitual la presencia de artistas, científicos, astrólogos y alquimistas, con una pasión especial del monarca por su gabinete de las maravillas, donde guardaba objetos procedentes de todo el mundo, como pájaros disecados, grandes conchas y peces, piedras preciosas, supuestos demonios encerrados en recipientes, momias y hasta un exótico jardín zoológico.

En 1587 Rodolfo II permitió el regreso de Arcimboldo a Milán, donde el artista llegó a pintar dos nuevas obras para el emperador, la Ninfa Flora y Vertumno, un alucinante retrato alegórico del emperador representado como el dios romano que transforma la Naturaleza y la da vida, compuesto de forma surrealista con frutas, hortalizas y flores como símbolo de la armonía de su reinado. Ambas pinturas fueron enviadas a Praga y en 1592 correspondidas por parte del emperador agradecido con la concesión al pintor del título de conde Palatino.

Conocer este contexto de la corte de Praga es imprescindible para justificar y entender los artificiosos juegos plásticos desarrollados por Arcimboldo en sus célebres pinturas, un repertorio planteado como un juego para iniciados donde las imágenes sustituyen a la palabra escrita, siendo necesario cierto nivel de erudición para captar mediante la lectura visual, al igual que en la alquimia, los mensajes secretos que encierran, mientras que para la gente ordinaria se convierten simplemente en un juego de pintura extravagante y caprichosa, una pintura que podría considerarse como el paradigma de la mentalidad manierista.

LA SERIE DE LAS CUATRO ESTACIONES

Durante la estancia en Praga al servicio de Fernando I, además de los retratos de diversos miembros de la

Detalle *La Primavera*, 1573, óleo sobre tabla. Museo del Louvre

Detalle *El Verano*, 1573, óleo sobre tabla. Museo del Louvre

familia real, en 1563 Arcimboldo asombró a los soberanos y artistas de la época con una serie que supuso un brusco cambio en su obra, posiblemente después de ponerse en contacto en aquella corte con pinturas de El Bosco, Brueghel y Cranach. Se trata de Las Cuatro Estaciones, unas pinturas de discreto formato —0,76 x 0,63 m.— que simulan retratos humanos de perfil que no dejan de ser un juego óptico, ya que en realidad están compuestos por una gran variedad de pequeños objetos, naturales y artificiales, que agrupados de forma temática adquieren ingeniosas formas antropomórficas no exentas de cierta carga satírica.

De esa primera serie, La Primavera se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y El Verano y El Invierno en el Kunsthistorisches de Viena, dándose por desaparecido El Otoño.

Después de esta rompedora serie, verdadero precedente del surrealismo, en tiempos de Maximiliano II Arcimboldo volvió a sorprender en el panorama artístico con otra serie dedicada a Los Cuatro Elementos en 1566, continuando el juego caprichoso con los inusuales retratos de El Jurista, El Cocinero y El Bodeguero, consolidando un tipo de pintura fantástica que le proporcionó un enorme prestigio, recibiendo encargos reiterativos sobre los mismos temas, especialmente de Las Cuatro Estaciones, serie que repitió en varias ocasiones: en 1573 la que se conserva completa en el Museo del Louvre y en 1577 otras dos, ya en tiempos de Rodolfo II.

Las Cuatro Estaciones están compuestas por múltiples vegetales y objetos que sintetizan los bienes de la naturaleza en cada época del año, agrupados en un microcosmos reinventado donde las formas naturales se metamorfosean para mostrar una sugestiva armonía en forma de bustos femeninos y masculinos, cuya identidad sólo existe en la mente del espectador.

LA PRIMAVERA

Un sin fin de vegetales y flores, plasmadas meticulosamente de modo naturalista, se agrupan para configurar el retrato de una mujer joven que esboza una sonrisa. Flores blancas y rosas simulan las carnaciones, una corona sugiere los cabellos y diversos tipos de hojas delinean las vestiduras, con un cuello formado por diminutas flores blancas que sugieren puntillas. La nariz es un capullo de azucena, la oreja un tulipán, y el ojo dos belladonas y sus flores, siempre con alusión al colorido que celebra la naturaleza en primavera, con un simbólico lirio en el pecho perfilado sobre un fondo neutro.

Detalle *El Otoño*, 1573, óleo sobre tabla. Museo del Louvre

La original composición aglutina la esencia de la pintura manierista, que se convierte a través del ingenio y la fantasía de Arcimboldo en capricho, artificio, extravagancia, juego ilusionista, estudio científico y construcción colorista y lumínica sin pretensiones de perspectiva.

La orla en forma de guirnalda que encuadra esta serie del Museo del Louvre, fue añadida posteriormente, seguramente en el siglo XVII.

EL VERANO

Repite la configuración de un supuesto retrato a partir de la meticulosa agrupación de frutos propios del estío, simbolizado con una alcachofa colocada al pecho. De forma artificiosa, el rostro queda compuesto por un calabacín como nariz, higos y cerezas en los ojos, un melocotón en la mejilla y una pera como barbilla, acompañándose de un tocado formado por un cúmulo de frutas y hojas entre las que se distinguen cerezas, ciruelas, maíz, un melón y uvas.

En este caso lo más original es la vestidura, que simula estar trenzada con fibras vegetales de paja, con un cuello adornado con espigas agostadas bajo las que se lee el nombre del pintor, apareciendo también la fecha de ejecución, 1573, en la hombrera de la indumentaria.

EL OTOÑO

El personaje que representa al Otoño es posiblemente el más tosco de la serie por sus rasgos. Está compuesto por todo un conjunto de frutos otoñales colocados artificiosamente sobre una tina desmembrada que se sujeta con anillos de mimbre. El rostro está formado con una pera bulbosa como nariz, una manzana como mejilla, una castaña en la boca, una granada en el mentón y un níscalo como oreja, de la que pende un higo reventado que simula un pendiente.

Los cabellos son racimos de uvas blancas y negras que forman un témpano y se remata con una calabaza a modo de casquete, recordando una cabeza de Baco, dios del vino, en alusión al tiempo de vendimia. Esta figuración fantástica agrupa pequeños y minuciosos detalles envueltos de una nítida luminosidad, haciendo que adquieran una nueva significación al agruparse sobre un fondo neutro y oscuro.

EL INVIERNO

De toda la serie este es el fingido retrato más intrigante. La acumulación de elementos vegetales insinúa el depauperado busto de un anciano cuya cabeza está formada por un tronco cuya corteza perfila las arrugas, casi cicatrices, con la nariz y la oreja formadas por ramas quebradas, pequeñas ramificaciones como barbas, un hongo hinchado y pelado como boca y una hiedra enredada entre brotes secos como cabellos.

Sobre su pecho penden una naranja y un limón, únicos elementos que aluden al calor y el sol, como un símbolo de esperanza de que el invierno no dure eternamente. Asimismo, parece cubrirse del frío con una gruesa estera sobre la que está entretejido un escudo de armas sin duda referido al emperador destinatario de esta caprichosa pintura.

Con estas obras Arcimboldo pasaría a la historia del arte europeo como uno de los artistas más enigmáticos y extraños, equiparable para algunos por su trabajo polifacético en la corte bohemia con el mismísimo Leonardo da Vinci, siendo sus experiencias revitalizadas en el siglo XX por artistas como Salvador Dalí y otros surrealistas.

Publicado

http://domuspucelae.blogspot.com.es/2013/09/visita-virtual-las-cuatro-estaciones-el.html

6 de septiembre de 2013

José Miguel Travieso

Detalle *El Invierno*, 1573, óleo sobre tabla. Museo del Louvre

La cúpula de la catedral de Florencia

La cúpula de la catedral de Florencia

Juan Diego Caballero Oliver

En este número tan redondo, no podía faltar un trabajo de Juan Diego. Se trata de la cúpula de la catedral de Florencia. Hemos tratado de respetar, en todo lo posible, el esquema expositivo de este artículo que se publicó en su blog Enseñarte. Ese esquema responde al cómo comentar una obra didáctica y responde a un afán divulgativo. Nos hemos permitido una licencia: mostrar una vista general del conjunto, que echábamos en falta.

Desde cualquier perspectiva que se elija, la cúpula de la catedral de Florencia se eleva por encima del viejo caserío de la ciudad, dando a ésta su perfil más característico. Con esta obra Brunelleschi aportó interesantes novedades a la historia de la arquitectura y contribuyó decisivamente a consolidar la imagen de Florencia como centro artístico del Quattrocento italiano.

1 - Determinar:

a) TIPO DE OBRA:
Arquitectura.

b) TÍTULO:
Cúpula de la catedral de Santa María del Fiore.

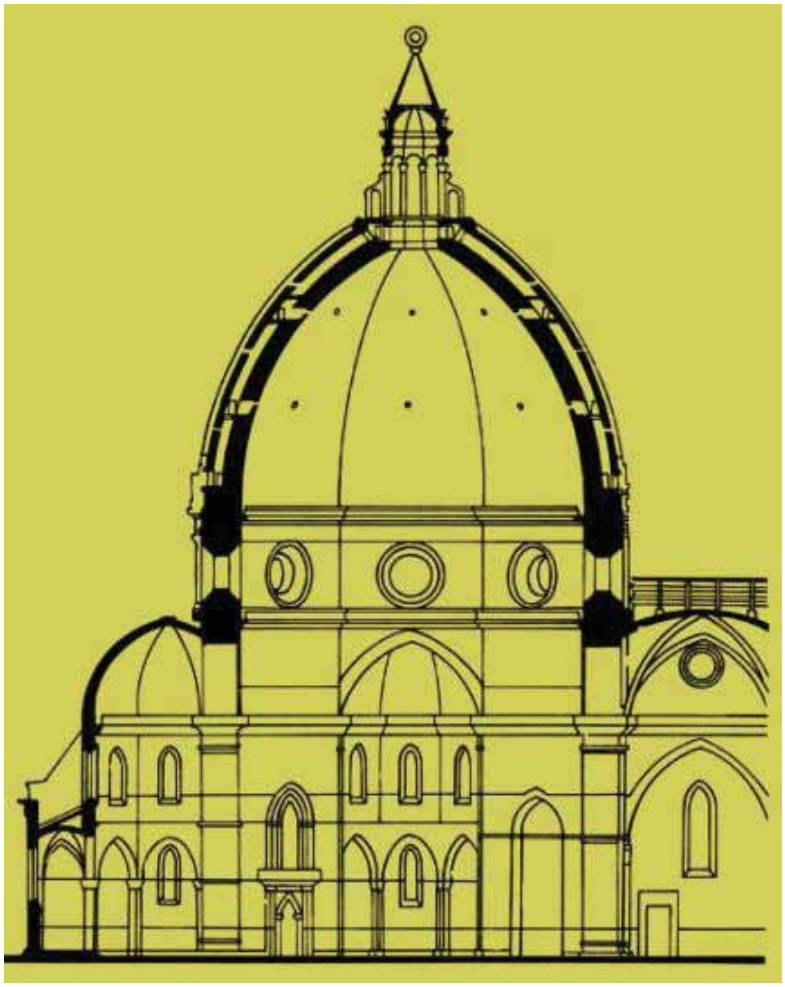
c) AUTOR:
Filipo Brunelleschi (1377-1446).

d) FECHA:
Proyecto presentado en 1418. Trabajos desarrollados entre 1420 y 1436. La construcción de la linterna, según proyecto del mismo arquitecto, se inició en 1446 y concluyó en 1461.

e) LOCALIZACIÓN:
Florencia, Italia.

En páginas anteriores: Imagen nocturna del conjunto de la catedral de Florencia.
Sobre estas líneas Primer plano de la cúpula realizada por Brunelleschi.

Sección transversal de la cúpula



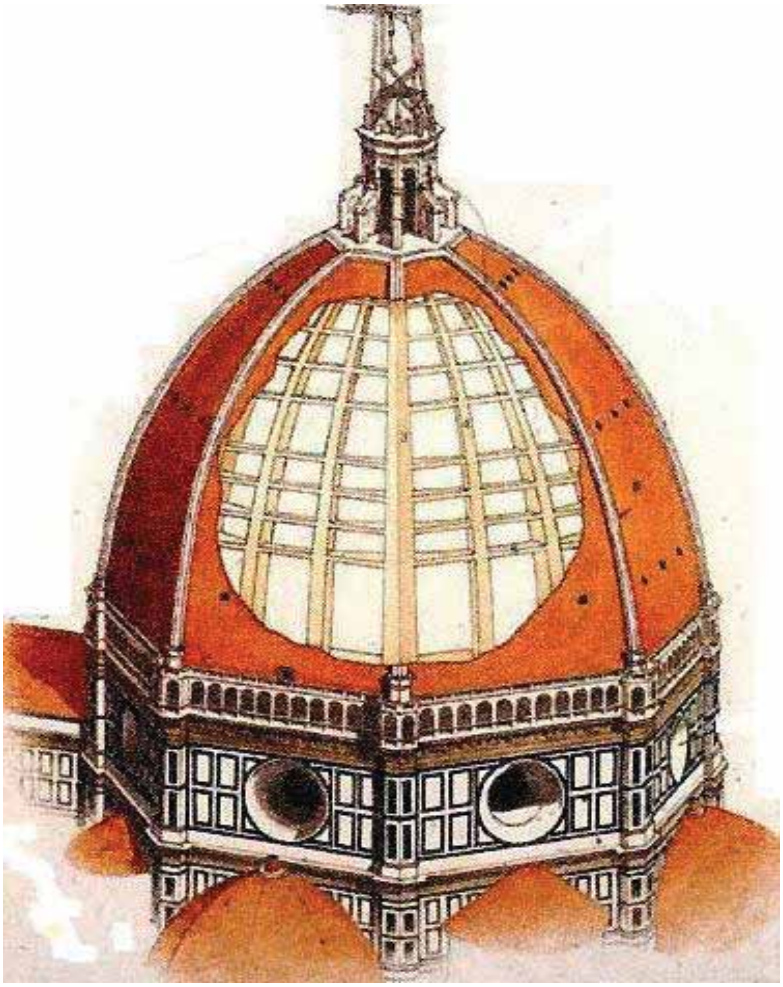
f) ESTILO: arquitectura italiana del Quattrocento.

2 - Analizar:

A) Análisis técnico:

* FORMA: cúpula de perfil apuntado y planta octogonal. Su punto más elevado alcanza una altura sobre el suelo de 114 metros Su diámetro mayor es de 41,7 metros. Su peso se estima cercano a las 37.000 toneladas.

* MÉTODO: obra arquitectónica realizada en piedra (la base), ladrillo macizo (la mayor parte de la estructura), mortero y otros materiales, destacando el mármol de los nervios y del revestimiento del tambor.



* DESCRIPCIÓN GENERAL: la cúpula de la catedral de Florencia se levanta sobre un tambor de planta octogonal realizado en piedra. Cada uno de sus ocho lados está revestido por placas de mármol (blanco y verde) y presenta un gran óculo central. Sobre este tambor se levanta la cúpula propiamente dicha que, al exterior, muestra un claro perfil apuntado en el que destacan los ocho nervios realizados con sillares de mármol blanco de cuatro metros de espesor. Todo el espacio de los plementos existentes entre aquellos está cubierto por tejas de barro planas, de color rojizo. En el punto de convergencia de los nervios se alza una linterna prismática, de ocho lados y 16 metros de altura, con contrafuertes rematados por volutas y cubierta por una estructura cónica coronada por una esfera de cobre dorado sobre la que se alza una cruz.

Dibujo esquemático de la cúpula

En página anterior: Detalle de los fresco de Giogio Vasari en el interior de la cúpula. Detalle del mismo en la parte inferior de esta página. A la izquierda: Detalle de la linterna. A la derecha: Vista aérea del conjunto de la catedral con el baptisterio y la torre. En las paginas siguientes: vista aérea del conjunto destacando sobre el entramado urbano. Todas las fotos están bajo la Licencia Creative Commors

Sin embargo esta imagen externa oculta la ingeniosa solución aplicada por Brunelleschi para levantar la construcción sin que fuesen necesarias cimbras de madera que soportasen la estructura durante el desarrollo de las obras. A tal efecto, el arquitecto concibió en realidad una doble cúpula, exterior e interior, de perfiles apuntados, de modo que existiese un espacio vacío entre ambas, siempre constante y con un sistema de vigas de refuerzo que se extienden horizontalmente entre los nervios.

La cúpula interior, de menor tamaño, posee un total de 24 nervios construidos en ladrillo que reciben las descargas de la estructura, dividiendo el peso de su carga y llevándolo hasta el tambor. Recoge así el empuje de la cúpula externa, mientras ésta aleja a aquélla de la humedad, al tiempo que sus ocho nervios visibles al exterior carecen de verdadera función estructural. Con todo ello se reduce el peso del conjunto y se posibilita la existencia de una galería interna entre ambas cúpulas que conduce hasta la linterna.

Por último, cabe mencionar que gracias al sistema constructivo autoportante empleado en esta obra, realizado a base de anillos concéntricos de ladrillo que van sucediéndose en altura, la cúpula presenta, vista desde el interior de la catedral, una superficie completamente plana, sin nervios de ningún tipo.

B) Análisis simbólico:

Las dimensiones de esta cúpula la convierten en la construcción más relevante del Quattrocento italiano. La obra en sí misma simboliza la importancia de Florencia como núcleo fundamental del arte renacentista durante el siglo XV y principal ciudad de la época, tratando de hacer visible el paralelismo entre la ciudad toscana y la brillante Roma de la época clásica. Al mismo tiempo, el hecho de que corone el templo catedralicio la constituye en símbolo visible de la fortaleza de la Iglesia cristiana en la sociedad florentina.

C) Análisis sociológico:

La obra de Brunelleschi es el resultado de la convocatoria de un concurso con el que se decidió el arquitecto que llevaría a cabo la nueva cúpula que cubriría el crucero del Duomo florentino, catedral realizada por Arnolfo di Cambio en estilo gótico. Aunque se otorgó el triunfo, de manera conjunta a Ghiberti y Brunelleschi sería éste quien finalmente asumiría el reto de levantar esta novedosa estructura que acabaría realzando el nombre de Florencia, en la que la familia Médici comenzaba a destacar ya como principal linaje de una ciudad a la que las actividades económicas (sobre todo comerciales y bancarias) estaban llevando ya a un momento de gran esplendor, apreciable no sólo en esta magna construcción y otras realizadas por el mismo el mismo arquitecto (basílica de San Lorenzo) sino también en otros ámbitos de la cultura que convertirían a Florencia en el centro del humanismo del siglo XV.

3 - Otras cuestiones:

Cuando Brunelleschi levanta esta obra no dispone de ningún modelo cercano en el tiempo en el cual pueda inspirarse, siendo su precedente más próximo la cúpula del Panteón de Roma, con la cual mantiene sustanciales referencias. Por otra parte, la cúpula florentina inicia el desarrollo de la gran arquitectura renacentista y, más en concreto, la serie de cúpulas que tienen su remate más destacado en la que levantaría Miguel Ángel en la Basílica de San Pedro del Vaticano, ya en el siglo XVI.

Sobre esta "cúpula que no es una cúpula" hay un excelente artículo en la Wikipedia en italiano.
http://it.wikipedia.org/wiki/Cupola_del_Brunelleschi

En la misma lengua, en esta página se plantea el sistema de construcción de esta obra colosal.
http://www.itgdevilla.it/Dipartimenti/Costruzioni/prof_Rizzi/SantaMariaFiore_Firenze.pdf

Artículo publicado en:
http://aprendersociales.blogspot.com.es/2010/02/la-cupula-de-la-catedral-de-florencia.html
El 5 de febrero de 2010 por Juan Diego Caballero Oliver.

Afrodita de Cnido,
el dulce placer

Gonzalo Durán López

Afrodita diosa del amor, diosa de la belleza encarna el amor romántico y la pasión sexual, pero también encarna la atracción sexual y el amor físico. Gonzalo Durán López ha publicado en su blog Línea Serpentinata este «bello» artículo que ahora recopilamos para nuestros lectores.

«Y estas atribuciones posee desde el principio y ha recibido como lote entre los hombres y dioses inmortales: las intimidades con doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura.»

HESÍODO, Teogonía

Afrodita es la diosa griega del amor y la belleza, y encarna no sólo el amor romántico, sino también la pasión sexual. Sobre sus orígenes nos han llegado dos tradiciones. En una de ellas, la Afrodita Pandemos, se la hace hija de Zeus y una ninfa llamada Dione, hija del Océano y Tetis, la ninfa del mar. Como fruto de la pasión de Zeus, Afrodita encarnaba la atracción sexual y el amor físico.

En la otra versión, la Afrodita Urania, la más antigua y venerable de todas, es la encarnación del amor sagrado. Cuando Cronos castró a su padre Urano, arrojó sus genitales

Sobre estas líneas: *Nacimiento de Afrodita*. Relieve principal del *Trono Ludovisi* (h. 460 a. C.)
Museo Nacional Romano, Palacio Altemps, Roma
En la página anterior: *Afrodita Colonna*. Copia romana del s. II d. C. de la *Afrodita de Cnido*, de Praxíteles (h. 360 a. C.)
Museo Pío-Clementino, Ciudad del Vaticano

al océano, donde de la unión del semen y la espuma del mar (en griego, *aphrós*), sin contacto sexual alguno, nació la diosa. Los mares y los vientos la condujeron hasta la isla de Citera, y más tarde, hasta Chipre, donde creció con las Gracias, y donde estaba la sede principal de su culto. Cuando los dioses olímpicos derrotaron a Cronos, Afrodita fue conducida al Olimpo, y los dioses, seducidos por su belleza, la acogieron entre ellos.

Su fascinante belleza despertó los celos y envidias de las otras diosas, y especialmente de Hera, molesta por los continuos intentos de Zeus de seducirla, aunque la propia Afrodita lo impedía, ya que como diosa de la pasión sexual ejercía un control absoluto sobre la lujuria, al que ni el mismísimo Zeus escapaba. Para vengarse, se cuenta que Zeus la obligó a casarse con Hefesto, feo y deforme, el menos agraciado de los dioses olímpicos. Afrodita no se resignó a ese destino y buscó consuelo en distintos amantes, tanto dioses como humanos, e incluso llegó a tener con ellos varios hijos. Con Hermes tuvo a Hermafrodito, una divinidad con doble sexo. Con Dioniso, a Príapo, un niño feo y de enormes órganos genitales, dios de la fertilidad. Con Ares a cinco hijos: Eros, el dios alado de la pasión que lanzaba sus flechas sobre el corazón de aquellos a quienes su madre deseaba herir; Anteros, el dios del amor ilícito y del amor recíproco; Fobos, el Terror; Deimos, el Espanto; y Harmonía, el amor que es capaz de calmar la ira en cualquier conflicto. Con Poseidón pasó una noche, y engendraron a Herófilo y Rodo. Por último, con el pastor troyano Anquises tuvo un hijo, Eneas, cuyo exilio Virgilio inmortalizó en la *Eneida*.

En esta segunda versión, se descubre la herencia que pesa sobre ella de antiguas diosas orientales, como la Ishtar sumeria y la Astarté fenicia, que representaban el culto a la naturaleza, a la fertilidad, pero también la exaltación del amor y los placeres de la carne. A Astarté solía representársela desnuda, o apenas cubierta por velos, de pie sobre un león. A su origen asiático atribuyen algunos autores la predilección que Afrodita sentía por gentes a quienes los griegos odiaban, de modo que en la guerra de Troya toma partido por los troyanos y concede sus favores a Anquises. También en Oriente eligió a Adonis, que probablemente fue el amante al que con mayor ternura amó y al que lloró amargamente cuando fue mortalmente herido por un jabalí.

PRAXÍTELES. *Apolo Sauróctonos*. Copia romana de un original griego del s. IV aC. Museo del Louvre, París

Aparte de los episodios relativos a sus encuentros amorosos, una de las historias más populares en las que la diosa se vio envuelta fue en la famosa disputa por la manzana de oro, conocida como el juicio de Paris. Según la narración mitológica, el origen de la disputa se produce cuando en la boda de Peleo y la ninfa Tetis, la diosa Éride, que no había sido invitada, para provocar la discordia entre los dioses hizo rodar una manzana de oro hasta los pies de Afrodita, Atenea y Hera, que conversaban amigablemente. Cuando Peleo la recogió vio que sobre ella estaba escrita la inscripción "para la más bella". Las tres reivindicaron para sí mismas la manzana, y Zeus, que no quería intervenir en el asunto, designó a Paris, un príncipe de Troya para que eligiese él. Paris pidió a cada una de ellas que se desnudara, y las diosas intentaron seducirle con algún tipo de recompensa. Al final, el príncipe se decantó por Afrodita cuando ésta le prometió entregarle como esposa a la más bella de las mortales, Helena, hija del propio Zeus y Leda, que estaba casada con Menelao. El rapto de Helena por el príncipe troyano fue el origen de la guerra de Troya.

La hermosa diosa representaba tanto el amor sagrado como el amor profano, "de modo que era la diosa de la prostitución, así como del matrimonio. Conducía a las mujeres al adulterio, pero también las animaba a ser fieles y castas", escribe Littleton.

Praxíteles, con Scopas y Lisipo, desarrollaron su trabajo a lo largo del siglo IV aC y conforman el trío de los grandes escultores de la segunda generación del clasicismo griego. Sus obras imprimen a la escultura griega una estilización de las formas, un dinamismo y una expresividad, que la alejan de la solidez y el aire sereno que mostraban las figuras de sus maestros Mirón, Fidias y Policleto. El que más destacó en ese cambio fue Praxíteles, extraordinario artista del que los historiadores, sin embargo, no han sido capaces de reunir muchos datos. Sabemos que era ateniense y debió nacer hacia el 395 aC, hijo de otro gran escultor, Cefisódoto el Viejo, aunque no existe una certeza absoluta en este punto. Si no era rico, disfrutó al menos de una posición

PRAXÍTELES. *Hermes y Dionisos*. IV aC. Museo Arqueológico de Olimpia

económica lo suficientemente desahogada como para permitirse comprar el patronato de uno de los coros de Atenas, lo que no estaba al alcance de cualquiera.

Praxíteles no esculpe atletas como Policleto, y sus dioses carecen de la imponente majestuosidad y serenidad que emanan las figuras de Fidias. Al contrario, son dioses jóvenes y hermosos, delicadamente modelados, imágenes plenas de gracia de hermosos efebos de largos cabellos y anchas caderas, como el *Apolo Sauróctonos*, que dan a sus figuras masculinas una deliberada y característica ambigüedad. Se trata de una de las obras, sin duda, donde Praxíteles expresa más claramente su concepto del cuerpo y la gran distancia que le separa en esto de sus predecesores.

Sus obras respiran una belleza, una dulzura y un sentido de la elegancia muy distinta también de la austeridad de sus predecesores, y así lo supieron comprender sus contemporáneos que le premiaron con una admiración casi ilimitada. Toda su obra puede decirse que desprende amor, ya que como decía Klein, cada vez que Praxíteles ponía su cincel en la piedra, el pequeño dios del amor miraba por encima de su hombro. La elegancia que desprenden sus esculturas se debe en gran parte al acusado y particular contraposto que les imprime, una característica tan personal que puede entenderse casi como la firma del autor, por lo que ha sido bautizada como curva praxiteliana. El efecto sinuoso transmite una sensación de movimiento pausado y suave que el escultor completa con el perfecto acabado de la superficie del mármol, delicadamente pulimentado, en un dominio soberbio de la técnica del *esfumato*, que hace parecer a la estatua como si estuviera cubierta por un velo invisible. El mejor ejemplo de esta forma de trabajar lo encontramos en el hermosísimo grupo de Hermes y Dioniso, posiblemente el único original de Praxíteles que ha llegado hasta nosotros. Los párpados y las comisuras de los labios son deliberadamente borrosos, igual que la transición de músculo a músculo, de manera que la luz resbala sobre el cuerpo del dios, creando la atmósfera adecuada para el tratamiento amable y simpático del tema. Hermes recibe el encargo de Zeus de trasladar al niño Dioniso a las nifas del misterioso país de Nisa. La escena que elige Praxíteles para ilustrarlo es un alto en el camino en el que Hermes juguetea con un racimo de uvas para fastidiar a su hermano, que inútilmente intenta alcanzarlo. Con razón suele decirse que el tratamiento de esta obra es más pictórico que escultórico.

Pero la obra más famosa de Praxíteles y por la que siempre será recordado fue, sin duda, la *Afrodita de Cnido*, realizada en la cima de su carrera y considerada por Plinio el Viejo como la mejor obra artística del mundo, cuando escribe: "Pero antes de todas las estatuas no sólo de Praxíteles, sino también de todo el universo, está su Venus, que ha hecho emprender el viaje a Cnido a un buen número de curiosos". Al igual que en las anteriores, también en ella se aprecian los rasgos propios del escultor, pero además da rienda suelta a la sensualidad y a la voluptuosidad, de un modo que nunca antes se había visto en la Hélade.

Las primeras representaciones artísticas de Afrodita se remontan a unas plaquetas recortadas de oro del período micénico, que la muestran desnuda y flanqueada por palomas, uno de sus símbolos. Después, la iconografía de la diosa se va distorsionando en el

CALAMIS. *Afrodita Sosandra* (h. 460 a. C.)
Museo Arqueológico de Nápoles

mundo griego y algunos autores creen reconocerla en la *Koré de Berlín* (h. 580 aC), cubierta de ricas vestiduras y joyas. El caso es que a comienzos del clasicismo, la divinidad oriental que nació desnuda de la espuma del mar, se ha convertido ya en una diosa dignamente vestida, como la muestra Calamis en su severa y misteriosa *Afrodita Sosandra* (h. 460 aC). En las décadas siguientes, los autores del clasicismo, como Fidias en la *Afrodita Urania* (h. 435 aC) y en el frontón oriental del Partenón, o Alcámenes en la *Afrodita de los jardines* (h. 420 aC), la visten con telas muy ligeras y magníficamente tratadas con la técnica de los paños mojados, bajo los que empiezan a revelarse tímidamente las formas femeninas. Poco después, Calímaco forjó en bronce la *Afrodita de Fréjus* (h. 415 aC), en la que se atreve a apartar el manto para mostrar la anatomía de la diosa bajo una túnica casi transparente. En realidad, como escribe Elvira, "lo que hace es recuperar el sentido simbólico de la deidad y acercarse de nuevo a la tradición fenicia de la imagen desnuda", que por otra parte, nunca se había perdido en escenas narrativas.

Resulta curioso, a pesar de la afición que los griegos tenían por la representación del cuerpo humano desnudo, que hubiera que esperar hasta el siglo IV aC para que Praxíteles se atreviera a representar, primero, a la diosa semidesnuda en la *Afrodita de Tespias*, donde se inspira la *Afrodita de Arlés*, y después, por fin, un desnudo íntegro femenino, en la *Afrodita de Cnido*, y es que, como hizo notar Boardman, el desnudo femenino no es lo propio del arte griego. El patrón artístico griego para la representación de hombres y mujeres había quedado firmemente establecido desde la época arcáica, con la representación de los *kuroi*, jóvenes atletas completamente desnudos, como arquetipos masculinos, y las *korai*, completamente vestidas, como arquetipos femeninos. En adelante puede decirse que los griegos evitaron la representación del desnudo femenino en el arte monumental, limitándose tan sólo a la discreta exposición del pecho, mientras que el resto del cuerpo quedaba convenientemente envuelto por el peplo o el chiton, las prendas femeninas habituales. Sólo en la pintura de vasos cerámicos encontramos algunos desnudos femeninos en el arte griego anteriores

Página anterior: *Venus Esquilina* (h. 50 a. C.). Según Clark, copia de un original griego en bronce del siglo V aC, quizá de la escuela de Rhegium, y es poco probable que representara una Venus.
Superior: CALÍMACO. *Afrodita de Fréjus* (h. 460 aC) Copia romana s. I-II dC. M. Louvre, París. Este tipo se conoce como *Venus Genitrix*, porque fue representado en una moneda romana de la emperatriz Sabina con la inscripción "VENERI GENETRICE".
Inferior: Afrodita de Arlés. Obra romana de época de Agusto, probablemente una copia inspirada en la Afrodita de Tespias, de Praxíteles. Museo del Louvre, París.

Afrodita Richelieu (s. II dC)
Se piensa que inspirada en la Afrodita de Cos, de Praxíteles.
Museo del Louvre, París

Así que, como primer desnudo de una diosa en el arte griego, la *Afrodita de Cnido* es una obra osada y de enorme atrevimiento. Quizá convenga recordar que en la cultura griega, ver a cualquier dios era una experiencia potencialmente peligrosa para cualquier mortal y verlo cuando el dios no quería ser visto, si es que esto fuera posible, conlleva además un duro castigo. Praxíteles se atrevió, pues, a representar lo irrepresentable, como dice Osborne. Para Corso, uno de los principales especialistas en la obra de Praxíteles, si el escultor ateniense llegó al convencimiento que era posible realizar el desnudo de Afrodita, es decir, trasladar la belleza divina de la diosa a términos de belleza humana, ver a una diosa y además verla desnuda, fue basándose en que otros hombres antes que él, como Paris, Anquises o Adonis ya habían contemplado la desnudez de Afrodita. Para hacerlo, el artista hubo de buscar un pretexto y lo encontró representando a la diosa en el momento de salir del baño, o quizá al concluir el mismo, en este asunto no terminan de aclararse los historiadores. El baño tenía la función de purificación y regeneración de la diosa, y su desnudez la intención de expresar el estado de pureza primigenia al que Afrodita era devuelta tras el mismo. Algunos autores griegos recuerdan que las novias troyanas solían bañarse en el río y gritaban: "¡Escamandro, toma mi virginidad!", lo cual indica un período arcáico en el que se creía que el agua del río vivificaba sus matrices; y en la mitología griega, Hera se bañaba regularmente en la fuente de Canatos, cerca de Argos, y así recobraba, una y otra vez, su virginidad y lo mismo hacía Afrodita en Pafos. Homero cuenta en la Odisea como Afrodita, después de haber sido sorprendida por Hefesto en el lecho con Ares, y expuesta su verguenza ante el resto de los dioses olímpicos, Ares marchó a Tracia "y la risueña Afrodita a Chipre y Pafos, donde tiene un bosque y un perfumado altar. Allí las Cárites la lavaron, la ungieron con el aceite divino que hermosea a los sempiternos dioses y le pusieron lindas vestiduras que dejaban admirado a quien las contemplaba" (canto VIII, vv. 359 y ss.).

a la *Afrodita de Cnido*, y la mayoría de ellos están relacionados con escenas de escasa moralidad. En escultura, dice Clark, tan sólo hay dos únicos testimonios escultóricos del desnudo femenino en el siglo V aC. Uno de ellos es una estatuilla en bronce de una joven en Munich , y la otra es un bronce desaparecido de una muchacha atándose el pelo que conocemos por una copia romana, la *Venus Esquilina*.

Esa ausencia de desnudos femeninos, o escasez si se prefiere, en las primeras etapas del arte griego bien pudo deberse a preocupaciones morales, religiosas y sociales, porque como es sabido, pocas sociedades civilizadas han estado tan totalmente dominadas por el varón como la de la antigua Grecia. Puede así entenderse mejor la importancia que tuvo en el mundo antiguo esta obra de Praxíteles, no sólo por el desnudo femenino en sí, sino porque además se representaba a la diosa como cualquier otra mujer.

Corso nos recuerda también que, en la mitología griega, Afrodita se baña antes de presentarse a sí misma ante Paris, por lo que es probable que la escultura represente a la diosa en el momento de salir del baño antes de someterse al Juicio de Paris, quizá en un bosque, el lugar en el que habitualmente se colocan las

divinidades de Praxíteles. Sorprendida en ese trance, por un intruso o alguien a quien ella ve, como puede parecer por el giro de la cabeza, intenta con una mano sostener el paño que está apoyado sobre una hidria, mientras con la otra, en un gesto de pudor, intenta inútilmente preservar su intimidad, ya que únicamente sirve para llamar la atención sobre la zona oculta. La habilidad de Praxíteles en el cuidadoso tratamiento de la superficie del mármol, y la elegante desnudez de la imagen, como bien dice Platt, prestan a la obra, tanto atractivo sexual como fuerza espiritual, creando una fuerte relación entre el espectador y la diosa. La elección del mármol, y no el bronce, pudo haber sido decisiva, según Ajootian, para esculpir a la diosa de una forma tan original, ya que afecta a la apariencia de la figura, pero también a la forma de trabajar, de manera que el escultor, de manera deliberada, lo aprovechó para explorar el potencial del mármol como un medio para expresar las cualidades de la piel humana. Probablemente la obra original estuviese policromada por Nicias, que según la tradición, era quien habitualmente realizaba estos trabajos para Praxíteles. De lo que no cabe duda es que, con ella, el escultor ateniense marca un nuevo tipo de modelo, en el que el deseo físico forma parte también de la divinidad.

C. Sánchez destaca cómo Praxíteles centra la atención de la figura en la fuerza de las caderas, en la belleza del rostro, delicado, de nariz recta, en el peinado, tratado con cuidado y atención, y cómo, en cambio, minimiza la atención hacia los órganos sexuales. Sin embargo, esto último cuando menos es discutible, y quizá no sea del todo exacto. En los desnudos masculinos de época clásica, los órganos sexuales se representan con la misma naturalidad que cualquier otra parte de la anatomía, es decir, sin llamar la atención sobre ellos de ninguna manera especial. De hecho, la noción que establece Policleto de belleza es que ésta no reside en ningún aspecto concreto del cuerpo, sino en la proporción matemática y la armonía de todas las partes en relación al conjunto. De modo que el atractivo sexual de los jóvenes, nos recuerda Solomon, no estaba en sus genitales, sino en su juventud y en su gracia, pero no ocurrió lo mismo cuando el desnudo femenino se introdujo en la escultura griega. En el caso de la mujer, además, es digno de tenerse en cuenta que en el arte griego siempre se busca una justificación de ese desnudo, un motivo que permita explicarlo, como el baño en el caso que nos ocupa. Basta simplemente comparar dos obras del propio Praxíteles para comprender fácilmente lo asimétrico que es el tratamiento del desnudo en una y otra. En el grupo de *Hermes y Dioniso,* el dios aparece desnudo, de una manera franca, abierta y natural, que raya incluso en el exhibicionismo, sin ningún motivo que lo justifique; sin embargo, en la *Afrodita de Cnido*, la diosa está en una escena de baño donde el desnudo es natural, y parece más desnudada que desnuda, como revela el intento de ocultar el pubis con

Praxíteles centra la atención de la figura en la fuerza de las caderas, en la belleza del rostro, delicado, de nariz recta, en el peinado, tratado con cuidado y atención, y cómo, en cambio, minimiza la atención hacia los órganos sexuales.

su mano, un gesto destinado a ocultar lo que no debe verse.

Según nos cuenta Plinio, la obra fue un encargo que hicieron a Praxíteles los ciudadanos de la isla de Cos. El artista no sabía qué imagen de la diosa querían exactamente, así que hizo dos esculturas, una en la que mostraba el lado más sensual de la diosa y otra en la que aparecía cubierta por un velo, al modo tradicional. La gente de Cos se decantó por la segunda, ya que la primera le parecía demasiado escandalosa, y los sacerdotes de la ciudad, preocupados por la forma de vestir de las mujeres de la isla, con túnicas muy ligeras y transparentes, deseaban fomentar el decoro y la modestia entre los habitantes. Así que fueron los habitantes de Cnido, una ciudad situada en la costa de Asia Menor, en la que había tres santuarios dedicados a Afrodita, los que compraron la fascinante y atrevida obra de Praxíteles para el templo de Afrodita Euploia, sin poder saber entonces que, gracias a ella, el nombre de la ciudad se haría universal y eterno.

Corso sugiere que en realidad, las dos estatuas se complementaban, y representaban dos escenas de una misma historia. La Afrodita desnuda, que con el tiempo pasó a llamarse la *Afrodita de Cnido*, representaba la preparación de la diosa para presentarse ante Paris en el célebre juicio. La Afrodita vestida, la que finalmente adquirieron los ciudadanos de Cos, aunque está perdida, por las descripciones que han llegado hasta nosotros, debió inspirar la conocida como *Afrodita Richelieu*, que porta una manzana en su mano, es decir, nos muestra a la diosa después de haber salido victoriosa en el juicio de Paris. En esta imagen, Afrodita lleva su célebre ceñidor, donde según los relatos mitológicos, estaban reunidos todos los deseos, las gracias y atractivos imaginables. El ceñidor es uno de los atributos esenciales de la diosa, y tenía la virtud de inspirar el amor, e incluso hacer renacer una pasión extinguida, por eso Hera se lo tomó prestado para hacerse querer con pasión por Zeus y ayudar a los griegos en la guerra de Troya. Cuando Afrodita lo llevaba simplemente era irresistible, por lo que las otras diosas le exigieron que se lo quitara durante el famoso juicio.

La mayoría de las fuentes clásicas coinciden en afirmar que la modelo de la *Afrodita de Cnido* fue Friné, la amante de Praxíteles. Sin embargo, Corso, basándose también en testimonios de fuentes clásicas, como Posidipo, San Clemente de Alejandría y Arnobio, piensa que sólo le prestó el cuerpo, y que la cabeza, en cambio, es la de Cratina, otra de las amantes del escultor. Corso nos recuerda que un procedimiento parecido fue el que utilizó el pintor Zeuxis, cuando pidió a cinco vírgenes de la ciudad de Crotona que le permitieran pintar lo más bello de cada una de ellas para componer una pintura de Helena de Troya en el baño. Además, insiste Corso, el cuerpo de la *Afrodita de Cnido* es muy similar al de la *Afrodita de Arlés*, que se cree claramente inspirado en la *Afrodita de Tespias*, cuyo modelo fue Friné, sin embargo, los rostros de ambas estatuas difieren, lo que para él no tiene más que una explicación: el rostro de la estatua de Arlés se inspira en Friné, pero el de la de Cnido era de su otra amante, Cratina. En este sentido, Sheila Dillon sugiere, que esta pudo ser la forma de hacer en Grecia muchas de las esculturas de mujer, combinando partes de diferentes modelos para obtener un resultado más satisfactorio, "quizás por las dificultades que entrañaba la representación de la belleza femenina, la característica que define la identidad femenina", y porque, más importante que la representación de la belleza de la persona retratada, era la representación de virtud y conveniencia que se creía que tenía la propia belleza.

Tanto Friné como Cratina eran heteras o hetairas, nombre que se daba en Grecia a las cortesanas, y y que guardan ciertas similitudes con las oirans y geishas japonesas, o las kisaeng coreanas, mujeres que no se limitan únicamente a mantener relaciones sexuales con sus acompañantes, sino a proporcionarles una compañía algo más escogida. Con frecuencia, las heteras eran de origen extranjero, abandonaban su casa, iban de una ciudad a otra y se les permitía participar en los simposios, de los que el resto de mujeres estaban excluidas y, al menos aparentemente, disfrutaban de una libertad mayor que el resto de mujeres. Entre sus cualidades, además de la belleza, al menos en aquellas de las que tenemos testimonios, estaba también la inteligencia y la riqueza, por lo que muchas de ellas prestaron su compañía a personajes ilustres: Aristóteles tuvo un hijo con una de ellas llamada Herpílide; Platón estuvo con Arqueanasa; Alcibíades con Teodota; Laide fue amante de Aristipo, Diógenes y Demóstenes; Aspasia de Pericles.

No es una casualidad que Friné y Cratina fueran heteras, ya que Afrodita fue considerada como un símbolo de seducción y ya hemos dicho que también fue la diosa de la prostitución o del amor vulgar, llegándosela a adorar bajo la advocación de Afrodita Hetera, que significa protectora de las cortesanas. Estas le mostraban su fervor a la diosa en algunas fiestas como las

Afrodita Braschi (s. I a. C.). Copia romana de la *Afrodita de Cnido*, de Praxíteles. Gliptoteca de Munich
En la página anterior: Detalle *Afrodita de Arlés* (s. I a. C.). Museo del Louvre. Inspirada en la *Afrodita de Tespias*, de Práxíteles, cuya modelo fue Friné, la amante del escultor,

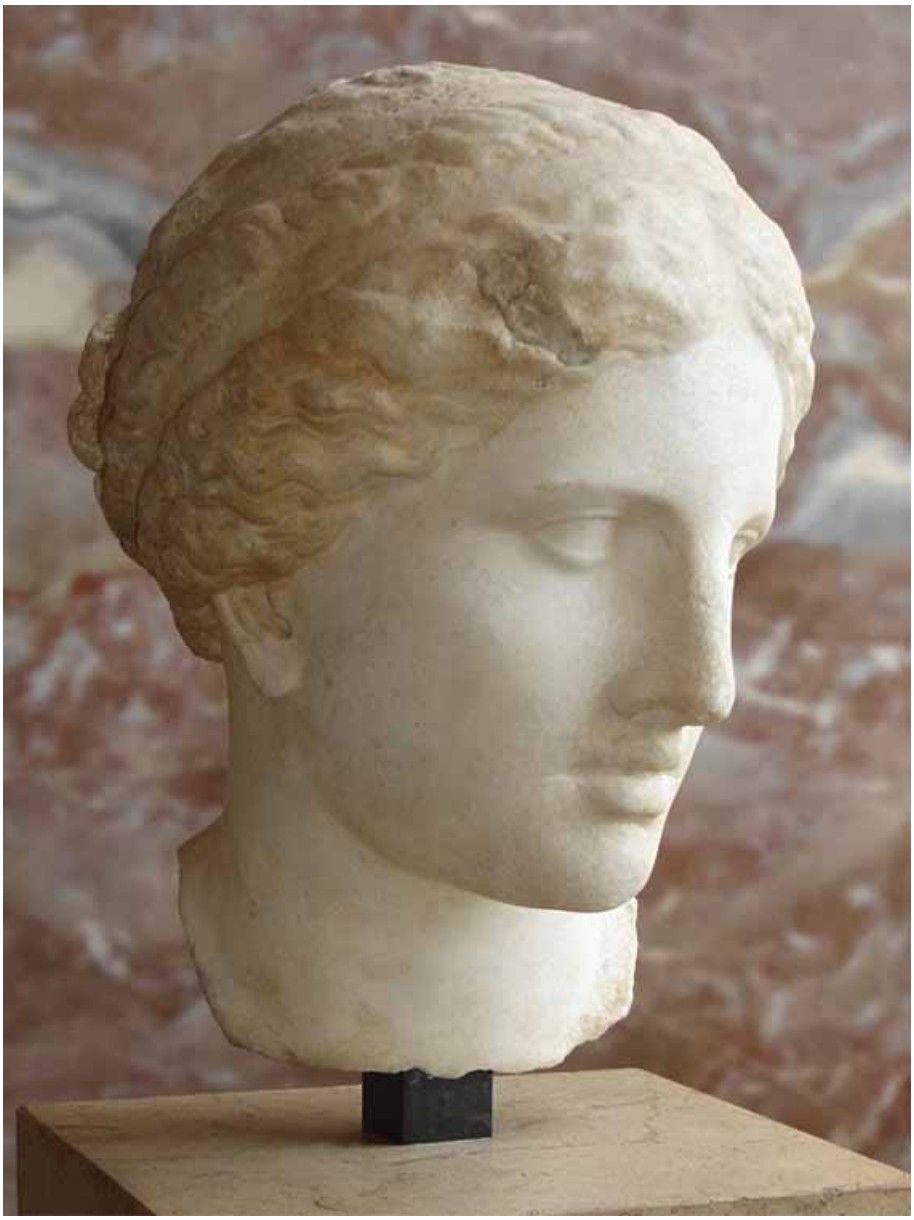
adonias, en honor a Afrodita y Adonis. Cuenta Ateneo también que el templo de Afrodita Pandemos en Atenas, se sufragó en buena parte con el dinero obtenido por las prostitutas de los burdeles de los barrios del Pireo y el Kerameikon, de Atenas.

En algunos de los templos consagrados a Afrodita, como los de Chipre y Corinto, se practicaba el ritual de la prostitución sagrada, un servicio que se ofrecía sin pedir nada a cambio, en nombre de la diosa, y que

siempre provocaba largas colas. Si hacemos caso a Estrabón, en el de Corinto había más de mil *hierodoúlai* (prostitutas sagradas) al servicio de la diosa. Aunque era un culto raro en Grecia, tiene sus raíces en los cultos a Astarté y otras diosas orientales de las que procede Afrodita. En las ciudades fenicias los sacerdotes tomaban parte en los rituales de prostitución sagrada al lado de prostitutas que ejercían como tales acostándose con extranjeros como manera de honrar a Astarté. Según Apolodoro, el origen de la práctica estaba en el mito de las hijas de Kyniras, que empezaron a ejercer la prostitución sagrada después de haber ofendido a la diosa Astarté.

De Cratina, salvo su profesión y su relación con Praxíteles, apenas se tienen noticias, al contrario de Friné, cuya belleza era legendaria en toda Grecia. Posidipo nos dice que fue la más ilustre cortesana de su tiempo. Su verdadero nombre era Mnesárete y nació en Tespias, en la región griega de Beocia, donde se dedicaba a pastorear cabras. Tras el saqueo que sufrió su ciudad en el año 372 aC por las tropas tebanas, debió marchar a Atenas, logrando un gran éxito profesional como hetera y donde pronto conocería a Praxíteles, ya que se dice que hizo una estatua de ella en bronce que fue colocada en el santuario de Delfos poco después de aquel suceso. También fue, como dijimos, la modelo de la *Afrodita de Tespias*, una estatua que ella misma sufragó y ofreció a los habitantes de su ciudad. No se conocen muchos casos en la historia de Grecia de mujeres que corrieran con los gastos de tal ofrecimiento, pero curiosamente la mayoría de los conocidos fueron hechos por cortesanas. El más famoso es el de Friné, pero también otra famosa cortesana de la antigüedad griega, Cottina de Esparta, dedicó una pequeña estatua de sí misma a Atenea, y en una serie de epigramas helenísticos se describen retratos de pinturas ofrecidos por otras cortesanas, en la mayoría de los casos a Afrodita. Para Dillon, esto viene a demostrar el inusual grado de independencia económica que poseían, y quizá también la ausencia de familiares que pudieran realizar estos honores por ellas, generalmente reservado a los varones, y aunque hay testimonios de diversos autores contrarios a esta práctica, por considerarla sacrílega o transgresora, su propia existencia vendría a indicar que no estaba fuera de los límites del comportamiento respetable.

Por lo que cuentan de ella sus contemporáneos, y si es verdad que es ella la modelo de esta y otras obras de Praxíteles, debió ser una mujer de una belleza majestuosa y serena, con una capacidad de seducción a la que pocos hombres podían resistir. Uno de estos fue el filósofo Jenócrates, discípulo de Platón, ya que según cuenta Diógenes Laercio, "habiendo entrado en su casa con intención de solicitarlo la meretriz Friné, haciendo como que huía de algunos, como él la recibiese por humanidad, y no tuviese más de una cama, le cedió una parte de ella, como se lo suplicaba. Finalmente, cansada de rogarle satisfaciese a su deseo, se fue sin conseguirlo".



Cabeza de la *Afrodita Kauffman*
(h. 150 a. C.)
Museo del Louvre, París

Pero la mayoría de los griegos, en cambio, sí que sucumbieron ante la espléndida belleza de Friné, entre ellos el escultor Praxíteles y el pintor Apeles. Uno de los hechos más escandalosos en los que se vio envuelta tuvo lugar con ocasión de las grandes fiestas de Eleusis, uno de los acontecimientos anuales más importantes para los griegos. Como es sabido, esta celebración tenía un marcado carácter igualitario, ya que se permitía la participación tanto de hombres y mujeres, tampoco se distinguía entre ricos y pobres, y los únicos que quedaban excluidos eran los criminales, los acusados de brujería y los que hubieran causado la muerte de una persona, aunque fuese de modo involuntario. El caso es que Friné se despojó de sus vestidos y, soltando su cabello, se lanzó al mar completamente desnuda, en presencia de todos los griegos, que asistían atónitos al insólito espectáculo, entre ellos el gran pintor Apeles, que quedó cautivado por su belleza y la tomó como modelo de su celebrada *Afrodita Anadyomene*, que únicamente conocemos por descripciones. Pero quizá no fue él el único en inspirarse en la hermosa hetera, y este episodio, como sugiere C. Aparicio, pudo estar en el origen de la misma *Afrodita de Cnido*.

El suceso tuvo lugar en las inmediaciones del templo de Posidón. Al tratarse de un lugar sagrado, la joven fue acusada de impiedad, un grave delito que podía castigarse incluso con la muerte, y por el que hubo de comparecer ante el Areópago, siendo defendida por el orador Hipérides, de quien también se dice que estaba perdidamente enamorado de ella. Viendo las dificultades que tenía para demostrar su inocencia, Hipérides, en un arranque de teatralidad, arrancó la túnica de Friné, dejándola desnuda ante el tribunal, y preguntando a continuación, "¿no lamentáis condenar a muerte a la propia diosa Afrodita? ¡Piedad para la belleza!". Aunque hay quien dice que no fue Hipérides sino ella misma la que se desnudó ante los jueces. Es difícil saber si la historia ocurrió realmente así, pero si de verdad Hipérides desnudó los pechos de Friné ante el tribunal, apunta Havelock, no se estaría comportando de un modo extraño a las costumbres de la época, y recuerda que en los tribunales atenienses del siglo IV aC era bastante corriente que se utilizaran a las mujeres para ganarse la simpatía de los jueces, un recurso que los abogados apuraban al máximo. Se suele decir que el tribunal, absolvió a Friné impresionado por el desnudo cuerpo de la hetera. Olmos, sin embargo, ha sugerido que los jueces quizás debieron sentir en aquel momento miedo, más que éxtasis estético, tal vez pensando que el cuerpo fuera realmente el de una diosa, y que más que tener que juzgar a una prostituta exhibicionista estaban ante una incómoda epifanía. Siguiendo el hilo de este argumento, escribe C. Sánchez, "si contemplar a una diosa desnuda era un asunto peligroso, ¿cómo atreverse además a condenarla", y apunta la posibilidad de que esa misteriosa sospecha de riesgo supersticioso pudo contribuir de manera decisiva al que califica de sorprendente éxito de la estatua de Praxíteles en la Antigüedad.

DOIDALSAS DE BITINIA.
Afrodita agachada (h. 260 a. C.)
Copia romana del s. II dC procedente
Villa Adriana, Tívoli
Museo Nacional Romano,
Palazzo Massimo alle Terme

Además de su enorme belleza, con la que se hizo muy rica, las fuentes nos hablan de su inteligencia, de su facilidad de palabra y de su astucia, y también de su sentido del humor, si hacemos caso al relato de Pausanias, quien cuenta cómo en cierta ocasión le pidió a Praxíteles que le regalara la más bella de sus obras:

> "y accedió a dársela, pero no le dijo cuál de ellas era la mejor. Por lo que dicen, urdió una estratagema para saberlo. Un día, cuando estaba en casa Praxíteles, un siervo a quien ella instruyó, viene con gran estruendo gritando y diciéndole a Praxíteles que se había incendiado su casa, y que gran parte de sus obras se estaban quemando, y sólo quedaban muy pocas que no se hubieran dañado. Praxíteles, mientras salía decía, si se ha perdido mi Sátiro y mi Eros nada me queda; Friné le aseguró luego, que la desgracia no había sucedido, ella sólo quería saber de él mismo cuáles eran sus mejores obras, y ante el testimonio de Praxíteles eligió a Eros"
> (PAUSANIAS, Descripción de Grecia, Libro I)

En Cnido la estatua de Afrodita estuvo colocada sobre una plataforma, en un pequeño *tholos*, un templo circular, abierto por todas sus partes, de modo que podía ser vista desde cualquier ángulo, y rodeada de un frondoso jardín. En realidad, como escribe Corso, Praxíteles la concibió para ser vista desde dos puntos de vista, frontal y de espaldas, pero no desde los lados, ya que como es habitual en otras esculturas suyas, carece de sentido del espacio, lo que en el caso de Afrodita, enfatiza su desnudez y especialmente su espalda, sugerente y seductora. Esta forma de concebir la figura, reduciéndola a dos puntos de vista, es más una idea pictórica que escultórica, lo que encaja perfectamente con la forma de trabajar de Praxíteles.

La fama de la *Afrodita de Cnido* se extendió rápidamente por toda Grecia, y se cuenta que el santuario pronto se convirtió en un centro de interés al que acudían griegos de todas las polis para admirar la radiante y hermosa desnudez de la diosa, dando lugar a diferentes historias y leyendas. Una de las más famosas la protagoniza la propia diosa Afrodita, de la que se cuenta en un célebre epigrama atribuido a Platón, que sintió el impulso y la curiosidad de ver aquella imagen de la que tanto se hablaba, así que, después de cruzar los mares, llegó a Cnido y tras contemplarla dicen que exclamó: "¿Dónde pudo verme Praxíteles completamente desnuda?".

Otra de las historias que circulan sobre esta fascinante escultura es un curioso caso de agalmatofilia, es decir, de atracción sexual por las estatuas. Cuenta Plinio el Viejo en su *Historia Natural,* que un joven "que se había enamorado de ella, se escondió durante la noche y la abrazó fuertemente y la mancha dejada sobre ella fue el indicio de su pasión". A la mañana siguiente al saberse descubierto, no pudo resistir la vergüenza y se quitó la vida, unos cuentan que arrojándose contra las rocas y otros que lanzándose al mar. Sin llegar a tales extremos de ardor, se dice también que eran muchos los visitantes del santuario que no podían resistirse a besarla, abrazarla, o llorar de emoción al contemplarla.

La obra original de Praxíteles, por desgracia, no ha llegado hasta nosotros. En época romana, el emperador Teodosio la trasladó a Constantinopla, y allí se perdió unos siglos más tarde, en un incendio ocurrido durante la revolución de Niká (532), la misma que hizo tambalear en su trono al emperador bizantino Justiniano. Así

Venus Esquilina (h. 50 aC)
Museos Capitolinos, Roma

que lo que hoy tenemos en algunos museos son copias romanas, y es sabido que estos no siempre fueron escrupulosos en la fidelidad al modelo original, y muchas veces los reinterpretaban para adaptarlos al gusto de los clientes. Por no hablar de la técnica, a veces algo burda, ofreciendo en no pocas ocasiones tan sólo un pálido reflejo de la imagen que reproducían. Esto es lo que hace decir a Clark, acerca de la copia de la Afrodita Colonna que,

> *"aunque las líneas principales de la postura son convincentes, tiene una cabeza que no le corresponde, ajustada a un cuello estúpido, y su modelado está tan falto de sensibilidad como la más vulgar estatua de jardín. Esto resulta particularmente fatal para una estatua de Praxíteles, quien, como hemos visto, experimentaba un placer casi mórbido en la delicadeza de la textura".*

El interés por la *Afrodita de Cnido* existió desde el mismo instante de su creación por Praxíteles, y no hizo sino aumentar con el paso del tiempo. A finales del período helenístico el interés se había convertido en fascinación, como ponen de manifiesto tanto el elevado número de epigramas dedicados a exaltar la belleza de la obra, como lo popular que se hizo la historia de amor de Praxíteles y Friné, difundida a través de numerosos textos de la época. Aunque, sin lugar a dudas, la prueba más evidente de su popularidad la encontramos en el elevadísimo número de copias que se hacen de ella a lo largo de todo el Mediterráneo, que vienen a demostrar que la *Afrodita de Cnido* fue, con toda probabilidad, la creación artística más copiada y reproducida del mundo clásico.

La primera monografía en profundidad sobre la *Afrodita de Cnido*, la escribió Christian Blinkenberg en 1933. Uno de los propósitos de su estudio era determinar cuál de todas las copias (más de trescientas), era la más fiel al original. Después de un análisis exhaustivo, llegó a la conclusión que las reproducciones derivan de dos modelos, la llamada *Afrodita Belvedere*, y de otra conocida como *Afrodita Colonna*, ambas en los fondos de los Museos Vaticanos desde hace siglos, ya que la primera llegó allí en 1536 y la segunda algo más tarde, en 1781. Blinkenberg concluyó que esta última es una reproducción del original de Praxíteles, y que atendiendo a cuestiones técnicas y de estilo, la *Afrodita Belvedere* debió ser una adaptación de una obra helenística posterior. Durante muchos años, y todavía hoy, sus conclusiones han sido aceptadas por buena parte de la historiografía, entre ellos Clark, que afirma que se ve claramente que la *Afrodita Belvedere* es copia de un bronce y que se encuentra bastante lejos del original praxiteliano. Más recientemente, sin embargo, Corso ha venido a afirmar justamente lo contrario, que es la *Afrodita Belvedere*, por su parecido con las reproducciones que conocemos a través de monedas griegas de la época, la que debe considerarse como una creación auténtica de Praxíteles, mientras que la *Afrodita Colonna* en su opinión es una reinterpretación tardía de la misma iconografía.

Pero la contribución de la *Afrodita de Cnido* a la escultura no se limita tan sólo a su reproducción o copia, sino que va más allá, inspirando a su vez numerosas variantes, que la representan en mayor o menor grado de desnudez; en diferentes posturas: de pie, arrodillada, agachándose o girándose; y también en diferentes actitudes, en su aseo, mirándose en el espejo, escurriéndose el pelo al salir del baño o del mar. Todas estas versiones de Afrodita, han sido inspiradoras del arte occidental, de ahí que la importancia de la obra

Afrodita Belvedere, Museos Vaticanos
Para Corso es la copia más próxima al original de la *Afrodita de Cnido*, de Praxíteles

de Praxíteles no radica tanto en que sea o no sea el primer desnudo del arte griego, sino en el lugar central que ocupa en la tradición del desnudo en el arte occidental.

Entre las versiones más exitosas de la Afrodita desnuda, está el tipo conocido como Afrodita púdica, llamada así por la posición de sus brazos, que envuelven literalmente el cuerpo desnudo, tapando sus pechos con el brazo derecho y el pubis con la mano izquierda. El original de esta versión pudo surgir hacia el 300 a. C., y a él pertenecen obras tan celebradas como la *Venus de Médicis* (Galería Uffizzi, Florencia) y la *Venus Capitolina* (Museos Capitolinos, Roma).

Junto a ellas pueden situarse también otras variantes de la diosa desnuda, como la *Venus del Esquilino* (Museos Capitolinos, Roma), que aparece representada ordenando su cabello y mostrando la juventud y lozanía de su cuerpo. Sin embargo, para Clark, este modelo es anterior a la propia *Afrodita de Cnido*, ya que procede de una escultura en bronce del siglo V a. C. de una joven desnuda, quizá una sacerdotisa de Isis, atándose el pelo, y cuyo desconocido autor debe considerarse como el creador del desnudo femenino.

Una de las variantes más originales es la de Afrodita agachándose, componiendo un atrevido escorzo, un tipo conocido como *Afrodita Doidalsas*, ya que, otra vez Plinio el Viejo, le atribuye su creación a un casi desconocido escultor llamado Doidalsas de Bitinia, que vivió a mediados del siglo III a. C., y se movía en los círculos helenísticos de la escuela de Lisipo. No obstante, el mismo motivo aparece antes, en un ánfora del siglo IV a. C., decorada por un pintor llamado Kamiros cuyas figuras parecen estar inspiradas en la escultura de Scopas. Este tipo de Afrodita también fue muy popular, y se conservan bastantes ejemplares, igual que las representaciones de Afrodita desatándose la sandalia.

Entre las figuras semidesnudas de Afrodita, ocupan un lugar de honor la *Afrodita de Capua*, cuyo original se atribuye a Lisipo, y que influyó decisivamente, con la de Cnidos en una de las obras más famosas de la escultura helenística, la *Afrodita de Milo* (h. 130 - 100 a. C.), cuyo autor pudo ser Alejandro de Antioquía. La diosa, luce todo su esplendor en el Museo del Louvre y ante ella, como decía Otero Pedrayo, nunca faltan extáticos admiradores. La figura está desprovista de los

brazos. Con el derecho, presumiblemente, trataría de sostener la túnica, que ha caído hasta enrollarse en la cintura, pero dejando al descubierto el hermoso busto de la diosa; con el izquierdo, quizá sostuviera la célebre manzana de la discordia que le entregó Paris en el conocido episodio. Sobre ella escribe Clark, que es "uno de los más espléndidos ideales físicos de la humanidad, y la más noble refutación del tópico de la crítica contemporánea de que una obra de arte debe expresar su propia época".

En este grupo hay que incluir también la *Afrodita de Arlés* (finales del s. I dC), derivada de una obra de juventud de Praxíteles, la *Afrodita de Tespias*, que precede a la de Cnido y cuyo rostro, como dijimos, puede ser el de Friné. Una vez más, Clark se lamenta de la pérdida del original, ya que la copia no ha permitido "que llegase hasta nosotros ni un leve temblor del sentimiento original del artista, y si la hubieran colocado en la escalera de un hotel pasado de moda no nos habríamos dignado mirarla por segunda vez", escribe. Buena culpa de ello hay que achacárselo al escultor francés Girardon, que en tiempos de Luis XIV, procedió a su restauración, y le añadió los brazos, modificó el ángulo de la cabeza y pulió todo el cuerpo, porque al rey le molestaba la visión de las costillas y los músculos.

Por último, hay un tercer tipo de Afroditas que, como dice Elvira, basan su erotismo en el arte de desnudarse. Nos referimos a la denominada *Afrodita Calipigia* (en griego antiguo *'Αφροδίτη Καλλίπυγοσ*), o más popularmente, *Afrodita de las bellas nalgas*, que es como se conoce a una serie de esculturas que muestran a una figura que, como si estuviera bailando, levanta sus vestidos por detrás al tiempo que se gira y mira sobre su espalda las nalgas descubiertas, como si quisiera comprobar por ella misma la belleza de su anatomía. Ateneo de Náucratis, explica cómo se desarrolló en Siracusa el culto a Afrodita Calipigia después que las dos hijas de un campesino discutieran sobre cuál de ellas tenía las nalgas más hermosas. Para solucionar la disputa preguntaron a un joven que casualmente pasaba por allí, y que cayó enamorado de la mayor de las hermanas. Cuando contó el suceso a su hermano, éste sintió curiosidad por conocer a las jóvenes y se enamoró a su vez de la otra hermana. Los cuatro jóvenes contrajeron matrimonio y con el tiempo las esposas levantaron un templo en honor a Afrodita, a la que llamaron la de las hermosas nalgas (kallypigos).

En la página anterior: *Venus Capitolina* (s. II-I a. C.). Museos Capitolinos, Roma
Copia helenística de un original del 300 aC aprox.
Este tipo es conocido como *Afrodita púdica*.
Superior: *Venus de Médicis*. Copia helenística (s. I a. C.) Galería Uffizzi, Florencia.
Inferior: *Afrodita de Milo* (h. 100 a. C.). Atribuida a ALEJANDRO DE ANTIOQUÍA. Museo del Louvre, París

Como hemos podido comprobar, nadie quedó indiferente a lo largo de los siglos ante la *Afrodita de Cnido,* y su capacidad para sugerir todo aquello que Hesíodo decía que adornaba a la diosa: las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor, la dulzura. Su belleza deslumbrante hizo posible la creación de algunas de las obras más hermosas de la Antigüedad, tal como recoge Clark al decir que, "quizá ninguna religión haya vuelto a incorporar la pasión física de forma tan serena, tan dulce y tan natural, de modo que todo aquel que la contemplaba sentía que los instintos que compartía con las bestias los compartía también con los dioses. Fue un triunfo de la belleza".

BIBLIOGRAFÍA:

- AJOOTIAN, A. (1998): "Praxíteles". En PALAGIA, O. y POLLITT, J.J. (ed): *Personal styles in Greek sculpture*. New York: Cambridge University Press.
- APARICIO, C. (2008): "Friné y Teodota: dos modelos en la Atenas clásica". En *Taula. Quaderns de pensament*, 41, pp. 9-21.
- ARDÈVOL, E. y MUNILLA, G. (coord.) (2003): *Antropología de la religión. Una aproximación interdisciplinar a las religiones antiguas y contemporáneas*. Barcelona: Ed.UOC
- CANTAELLA, E. (1996): *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*. Madrid: Ed. Akal.
- CLARK, K. (1993): *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid, Alianza Editorial.
- CORSO, A. (2007): *The Art of Praxiteles II. The mature years*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- DEVAMBEZ, P., FLACELIERE, R., SCHUHL, P-M y MARTIN, R. (1972): *Diccionario de la civilización griega*. Barcelona: Ed. Destino.
- DILON, S. (2010): *The female portrait statue in the Greek world*. New York: Cambridge University Press.
- ELVIRA BARBA, M.A. (2008): *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex ed.
- GRAVES, R. (1985): *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial.
- HARTT, F. (1989): *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Ed. Akal.
- HAVELOCK, C.M. (2007): *The Aphrodite of Knidos and her successors: a historical review of the female nude in Greek art*. Ann Arbor: The University Michigan Press
- LITTLETON, C.S. (2004): *Mitología. Antología ilustrada de mitos y leyendas del mundo*. Barcelona: Ed. Blume.
- LÓPEZ MATO, O. (2008): *Desnudo de mujer. 'Detrás de las pinturas'. Historias ocultas en las obras maestras*. Buenos Aires: Ed. Olmo.
- OSBORNE, R. (1994): "Looking-on - Greek style. Does the sculpted girl speak to women too?". En MORRIS, I. (ed.): *Classical Greece: ancient histories and modern archaelogies*. New York: Cambridge University Press (pp. 81-96).
- PLATT, V. J. (2011): *Facing the Gods: epiphany and representation in Graeco-Roman art, literature, and religion*. New York: Cambridge University Press.
- SALOMON, N. (2004): "Making a world of difference: gender, assymetry, and the greek nude". En KOLOSKI-OSTROW, A.O., LYONS, C.L. (ed.): *Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaelogy*. London: Routledge.
- SÁNCHEZ, C. (2005): *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid: Siruela.
- SPIVEY, N. (2013): *Greek sculpture*. New York: Cambridge University Press.

Artículo publicado en el blog
http://lineaserpentinata.blogspot.com.es/
de Gonzalo Durán López.

Afrodita Calipigia, copia romana de un original helenístico.
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles

El mexicano Armando Gámez Padrón y la psicología de la caricatura personal

Armando Gámez acaba de publicar un libro titulado Lejos de la línea. Es un buen motivo para acarcarnos a este caricaturista mexicano de la mano de Francisco Puñal.

Francisco Puñal Suárez

Indiscutiblemente que la caricatura política estimula el sentido crítico de los lectores.

Ese es uno de los principales objetivos del primer libro del talentoso dibujante mexicano Armando Gámez Padrón, *Lejos de la línea. Caricatura Política e Ilustración* editado por el Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México (STUNAM), y presentado ante numerosos colegas y un público admirador de su obra.

El volumen, además de recoger la labor de tres años de caricaturas fisonómicas, principalmente de políticos

Caricatura de Mik Jagger

Caricatura de Jodie Foster

mexicanos, y de ilustraciones de temas sociales, reúne diversas opiniones de dibujantes como Edgar Clément, Rafael Barajas «El Fisgón», Ángel Boligán, Walter Toscano, Gilberto Bobadilla de Anda, Darío Castillejos, Raúl de la Nuez, Dalcio Machado, Turcios, Walter Toscano, León, Guaico, entre otros artistas de distintas nacionalidades, sobre la obra de este autor.

Por *Lejos de la línea* desfilan personajes como Obama, Carlos Salinas de Gortari, Felipe Calderón, Enrique Peña Nieto... vistos de una manera ácida y satírica. Pero también hay espacio para actores, músicos, caricaturistas y escritores como: Carlos Fuentes, Mario Benedetti, Carlos Mosivais, Fontanarrosa, Jodie Foster, Mick Jagger, Paul McCartney, Sting, Rius, Walter Fornero, y otros.

Gámez es colaborador de la Revista *El Chamuco y los Hijos del Averno*, publicación de humor político de distribución nacional en su país. Trabaja en el área de diseño editorial en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido editor y coeditor de revistas de corte académico para el STUNAM y ha incursionado en el diseño de páginas electrónicas.

Ha recibido en diferentes ocasiones menciones honoríficas por su trabajo en el diseño de carteles y logotipos así como en concursos de pintura e ilustración por diferentes instituciones y centros de cultura. Con él conversamos.

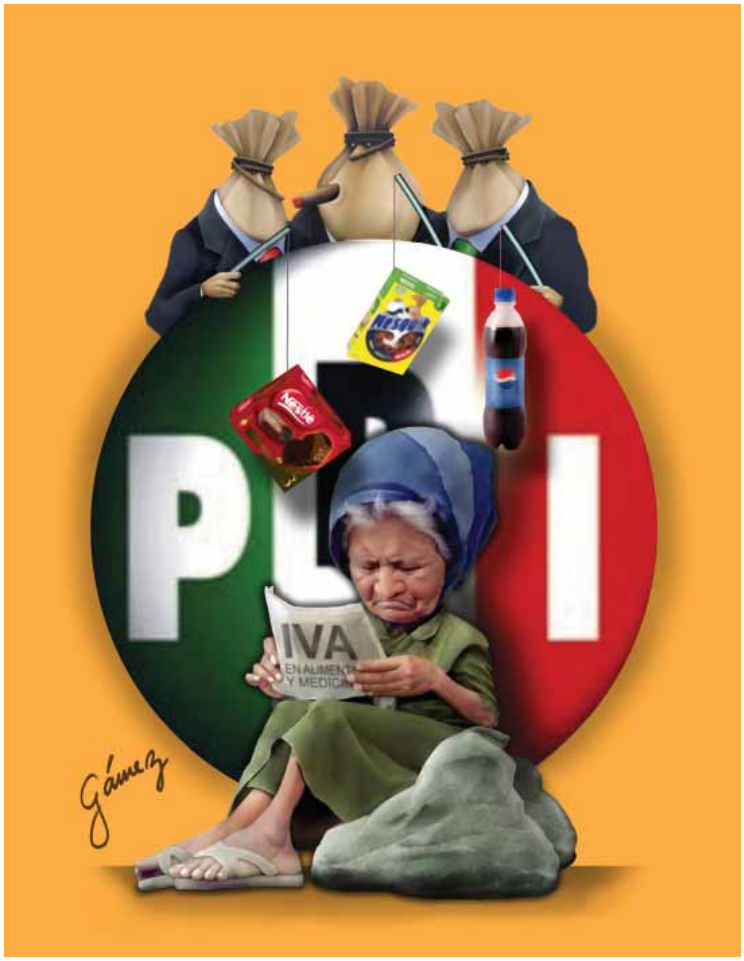


Ilustración con motivo de una subida del IVA en Mexico

¿Cómo valoras la publicación de tu primer libro *Lejos de la Línea, Caricatura Política e ilustración*?

Lo valoro de diferentes maneras, pero el más importante es sin duda el haber podido reunir en mi libro, los comentarios y las opiniones de muchos colegas que siguen de cerca mi trabajo. Su participación es invaluable, no sólo por la manifestación de afecto que demuestran, sino por la diversidad de visiones y ópticas con que es percibida mi labor como caricaturista e ilustrador.

¿Desde cuándo te gusta dibujar?

El gusto por el dibujo aparece desde muy temprano. La imagen que viene a mi memoria con esta pregunta son los cuadernos escolares, todos llenos de dibujos en el margen superior. El gusto se ve reforzado por el ejemplo de mi hermano mayor y los bocetos que elaboraba mi padre para el diseño muebles y que estaban por todas partes en su taller de carpintería.

¿Por qué haces caricaturas?

Porque la caricatura en sí misma es humor y porque tiene un poder de comunicación enorme. Mediante ella es posible emitir contenidos significativos de manera efectiva. Te da la oportunidad de abordar cualquier tema y te coloca en el reto de hacer sencillo lo complejo o encontrar la complejidad en lo sencillo. Uno puedes ser tan superficial o tan profundo como quiera y las bondades de la caricatura lo permiten. En el caso de la caricatura política el humor tiende a ser más ácido pero aplica el mismo principio.

¿Qué estudios has realizado?

Tengo una carrera inconclusa en el campo de la Sociología y no puedo más que definirme como autodidacta en materia de artes visuales aunque siempre he estado muy próximo a ellas.

¿Por qué te atrae la caricatura personal?

El lenguaje del rostro es sumamente significativo. Creo firmemente que la personalidad de los sujetos se expresa nítidamente en su gesto y se redimensiona al ser colocado en su contexto. A diferencia del retrato, que privilegia la pose, la máscara, el maquillaje, en la caricatura el gesto y el contexto crean una lectura diferente del sujeto y la realidad que le rodea.

¿Qué aspectos te resultan más difíciles a la hora de captar el «alma» personaje?

En la expresión completa del personaje, la mirada juega un papel fundamental, no es la dificultad de dibujar los ojos, sino que esos ojos tienen que ser los

Caricatura de Mariano Rajoy

del personaje, los que le confieren identidad y como tal es única. En mi opinión la mirada es el centro donde gravita la expresión del gesto, ella encierra la psicología del caricaturizado y por tanto obliga a una elaboración mas estudiada, más detenida.

¿Cómo abordas el proceso creativo de las caricaturas personales?

Para el caso del cartón editorial más que proceso creativo preferiría llamarlo construcción del concepto. Es decir, la elaboración de la idea que de cuenta de la situación a comunicar y el enfoque que quiero darle a esa situación. Dos herramientas son básicas: la información y el análisis. Sin ellas no seria posible arribar a la síntesis gráfica que es propia de la caricatura y, más aún, cuando el recurso del texto no es utilizado y toda la carga de contenido reposa en la imagen.

La caricatura de Obama y Felipe Calderón (ex presidente mexicano) es un enfoque satírico sobre la «Respetuosa relación bilateral México- EEUU» en un momento en que se da a conocer la existencia del operativo *Rápido y Furioso* y la incursión de aviones norteamericanos en el espacio aéreo mexicano.

El cartón de Enrique Peña Nieto, actual presidente mexicano, como un moderno Napoleón montado sobre un dinosaurio pero al revés, es un conjunto de símbolos que ayudan a ironizar su discurso de «modernidad», en contraste no sólo con el uso de los viejos métodos de hacer política, sino con el retroceso que para las grandes mayorías, implica su proyecto de reformas estructurales.

Caricaturas de Barak Obama con Felipe Calderón

¿Qué caricatura personal te ha dado más trabajo hacerla?

Para mí gusto existe un sólo principio en caricatura fisonómica: si el personaje no se parece entonces no es. Inequívocamente el personaje debe ser reconocible de inmediato y si esto no ocurre simplemente *no sirve*. Es frecuente que en el proceso de caricaturización uno lleve a los extremos la exageración de los rasgos y termine excediéndose al grado de perder todo parecido. El otro punto es cuando abordas la caricaturización con tanta timidez que el resultado es tan próximo al retrato como tan lejano de la caricatura. Por tanto es cuestión del cuidado que debe tenerse desde su construcción observando minuciosamente todos los aspectos que te lleven al resultado que deseas. En tal sentido todos los personajes tienen su grado de dificultad, superar esa dificultad es la naturaleza del trabajo. Para fortuna nuestra, el ensayo y el error lo resuelve todo.

¿Cómo es un día de trabajo tuyo?

Buena parte del tiempo la ocupo en la lectura de diarios impresos y electrónicos, así como escuchando noticieros radiofónicos. Hago estudios de personajes mediante bocetos muy generales y voy ideando escenarios posibles de acuerdo al tema que voy decidiendo. Es irónico pero a ratos uno está trabajando aunque este lejos de parecerlo. Dadas las características técnicas de mi trabajo, la elaboración digital del mismo me consume varias horas del día y muy frecuentemente de la noche.

¿Dibujas a mano o utilizas el ordenador?

Ambas, pero el trabajo principal se concentra en lo digital.

¿Por qué es importante el humor y la sátira en la sociedad?

La sátira lleva implícita una visión crítica y toda crítica es un llamado de atención, una invitación a la reflexión. En el plano estrictamente social, la caricatura juega con un ánimo concientizador al mostrar las contradicciones de nuestro modo de vida. Ironiza con ingenio las inercias, los hábitos y la condición del individuo en las sociedades contemporáneas. Lo mismo aborda temas sobre la ecología y el calentamiento global, que sobre igualdad, discriminación, asuntos de género, maltrato animal o sobre la influencia de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana.

En el plano de las libertades políticas y sociales, la observo como el ejercicio de un derecho civil que funciona como contrapeso a los excesos del poder. Unas veces como denuncia y otras como una lectura critica sobre las acciones o inacciones del Estado. En ese sentido el llamado cartón político contribuye a alertar, a despertar y acrecentar el sentido crítico de la sociedad.

¿Tiene en México la caricatura de prensa el espacio que se merece?

La caricatura en los medios impresos goza de una gran tradición en México, son conocidos sus grades exponentes y ha contribuido, en conjunto con el periodismo critico, a ganar y defender espacios para el ejercicio de la libertad de expresión aún en momentos difíciles en la historia del país y con los riegos que ello ha implicado y que sigue implicando.

Sin embargo, no puede dejarse de lado la fuerte presencia de los monopolios televisivos que representan a su vez el monopolio de la información y cuya incidencia en la conformación de un público mayoritariamente acrítico, desinformado y manipulable ha resultado determinante en el México de nuestros días.

Arriba: Armando Gámez Padrón
Izquierda: Portada del libro *Lejos de la línea. Caricatura Política e Ilustración* de Armando Gámez

Cien años de su nacimiento

María Félix, Doña María Bonita

Ángel Comas

María Félix, Doña María Bonita

El 8 de abril de 1914 se cumple el centenario del nacimiento de María Félix. Actriz mexicana de gran belleza y de fuerte carácter.

La conocí fugazmente un día de octubre de 1994 en Valencia. Ella había venido con su compañero de entonces (marido o amante, según las fuentes), el pintor Antoine Tzapoff, a quien la Mostra le había montado una exposición, siendo recibida en olor de multitud y a los acordes de «María bonita» en el aeropuerto de Manises. La saludé en la sala vacía del recinto en la que estaba reordenando con Antoine la disposición de los cuadros que no le había gustado en la inauguración. Era una viejecita más bien bajita pero de mirada dura y agresiva. Cruzamos unas palabras educadas y ya nunca más la volví a ver. Aquella señora enérgica y de gran carácter no tenía nada que ver físicamente con la María Félix que yo recordaba a través del cine. Tenía entonces 80 años, había nacido el 8 de abril de 1914 y curiosamente, moriría otro 8 de abril, el del 2002.

Su recuerdo ha quedado ligado para siempre a la personalidad que supo edificar sobre los míticos personajes de sus películas. María Félix (nacida María de los Ángeles Fèlix Guerreña) se movió en la vida real entre su imagen de María Bonita, un homenaje en forma de canción que le regaló en su casamiento su tercer marido el compositor Agustín Lara («el mejor amante que he tenido nunca —declaró la vida en un rapto de sinceridad— era excepcional y encima más que inteligente que todos los hombres que he conocido») y la de *«La Doña»*, ganada a pulso por su composición de *Doña Bárbara*, un film de Fernando de Fuentes según la novela de Rómulo Gallegos, su tercera película, la que la lanzó definitivamente al estrellato en 1943, después de «comerse» a sus galanes en sus dos films anteriores, *El Peñón de las ánimas* (Jorge Negrete) y *María Eugenia* (Rafael Baledón),

Igual que otras grandes divas del cine de su época —Greta Garbo o Marlene Dietrich, por ejemplo— forjó su leyenda hermanando sus personajes de ficción con su vida real. Eran mujeres duras, frías, dominadoras, de carácter duro, altivas, mujeres que en un momento dado se veían obligadas a soltar un insospechado y arrollador temperamento, que no se detenía ante nada ni ante nadie, y mucho menos antes los «machos» típicamente mejicanos de sus películas o de la vida real, mucho más peligrosos. En una sociedad tradicionalmente machista, en que los hombres maltrataban psicológica y físicamente a sus mujeres, la *Doña* mítica hubiese podido ser un modelo a seguir si las mexicanas se hubiesen atrevido a secundarla. El secreto de su éxito fue que, a diferencia de las otras actrices, nunca protagonizó mujeres sumisas por lo que no resulta extraño que la llamaran «la mala» o «la devoradora de hombres». Dentro y fuera de la pantalla daba auténtico miedo y ponía en cuarentena los tópicos establecidos sobre los roles sexuales, heterosexuales e incluso bisexuales. Quizá le quedara entonces el recuerdo de sus primeros veintisiete años de vida, nunca desvelados del todo ni inclu-

so en su autobiografía, *María Félix. Todas mis guerras*, publicada en 1993, en que desmiente algunos rumores pero no se aclaran de forma convincente puntos oscuras aunque tenga la valentía de reconocer que tuvo en la adolescencia una relación incestuosa con su hermano, muerto muy joven en circunstancias extrañas («El perfume del incesto no lo tiene otro amor» —escribe).

De su primer marido, Enrique Álvarez (desde 1931 a 1938, padre de su único hijo, Enrique Álvarez Félix), dice que era «muy torpe como amante» y que tuvo que pararle los pies porque trató de pegarle «como solían hacer la mayoría de maridos mejicanos con sus mujeres». Fue una situación que marcó su vida. No quería soportar vejaciones ni humillaciones, no quería ser como las otras.

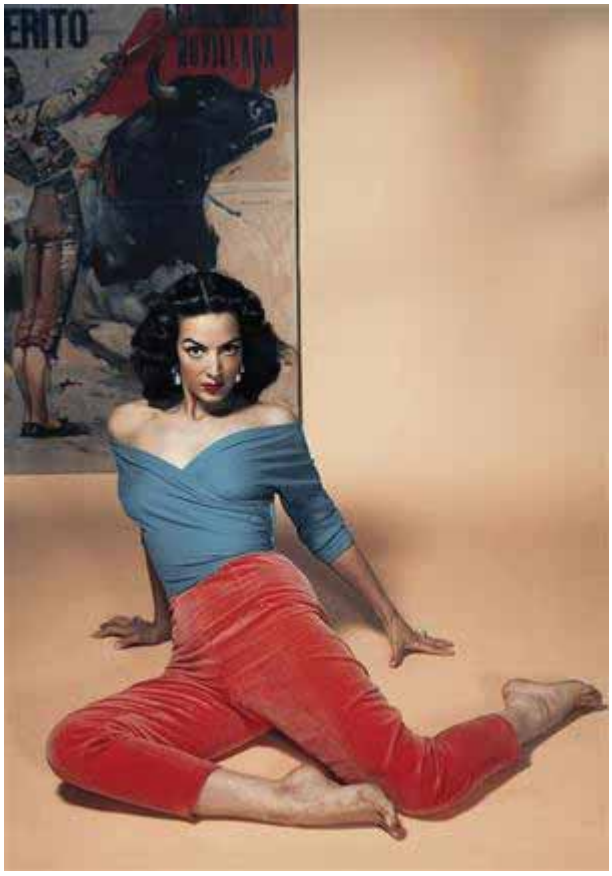
Lo cierto es que su leyenda ha oscurecido para la historia popular sus extraordinarios logros como actriz de cine (no se le conocen actuaciones teatrales aunque si memorables telenovelas) con los que se ganó por méritos propios formar parte de la mejor época del cine mexicano, la de la década de los 40. Cuando otros países estaban en guerra, la revolución nacionalista del presidente Lázaro Cárdenas propició la recuperación intelectual de las raíces del país, beneficiándose el cine del impulso que dio a la cultura. *«La Doña»*, que había tenido un matrimonio de dos meses con Raúl Prado, miembro del trío Calaveras (aunque ella siempre lo desmintió) inició una relación profesional con el genial pero violento Emilio, «Indio» Fernández y el gran director de fotografía Gabriel Figueroa. Aquellas películas forman parte de la cima más alta del cine mexicano de todos los tiempos, *Enamorada* (1946), *Río escondido*, (1947) *Maclovia* (1948). El «Indio» Fernández que acabó en prisión por homicidio por su descontrolado temperamento, hizo en aquellos años otros films memorables como *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945) o *Río escondido* (1947), con los que puede reconstruirse la historia de su país.

Cuando se casa con Agustín Lara en 1945, una boda con ribetes de acontecimiento nacional en unos tiempos en que no reinaba la televisión, María Félix era la número uno del cine mexicano, con la única competencia de Dolores del Río. Admirada por las mujeres y deseada por los hombres, se había convertido en un auténtico mito cuya vida personal envidiaban todas las mujeres del país. A sus mu-

Foto de la actriz
Cartel de la película *Maclovia* de Emilio Fernández

Cartel y fotograma de *La bella Otero* de Richard Pottier, 1954
Abajo María Félix con Fernando Rey en *Mare Nostrum* de Rafale Gil

chos apelativos había añadido el de «vampiresa» oficial, la de irresistible destructora de hombres y de hogares, claro, es decir la versión latina de la típica *femme fatale* del cine y la novela negra, aunque la compusiese a través del gran melodrama. Según cuenta en sus memorias, Agustín Lara (supuestamente 13 años mayor que María y conocido como El Flaco de oro) había sido su ídolo desde la infancia y quiso conquistarle cuando se lo presentaron. *«Toda la gente lo veía feo, pero en la intimidad le ganaba a cualquiera»*. Lara le regaló «María Bonita» que se convirtió en un autentico himno en sus presentaciones. Después de seis años el matrimonio



María Félix en un posado en una de sus visitas a España

se disolvió, según María por «sus constantes infidelidades» y según algunos historiadores por que «una vez cobrada su pieza», Lara perdió interés por María. Todo acabo cuando María sorprendió a su marido en la cama con una amante.

Forjada a sí misma, después de un encuentro fortuito que le abrió las puertas del cine, la vida de la *Doña* fue de constante lucha. Fue orgullosa («No me gusta que me ayuden, puedo equivocarme sola»); materialista («El dinero no da la felicidad, pero es mejor llorar en un Ferrari»), egoísta en el amor («Yo seré para ti una mujer más en tu vida, pero tú un hombre menos en la mía» o «Es posible que me hayan querido más a mí de lo que yo he querido»); vanidosa («En mi trabajo nunca he tenido ninguna rival»; independiente («rechacé casarme con algunos para seguir siendo independiente», segura de sí misma («¿Yo pelearme por un hombre?, ¡jamás! Ellos se peleaban por mí») o feminista muy particular («Soy feminista en el sentido de que quiero que la mujer progrese, no lo soy en el sentido de que la mujer se quiera parecer al hombre. Y para que un hombre pueda saber cómo es la mujer de su casa necesita probar otras. También la mujer, no nada más el hombre, la cosa debe ser pareja»). Rechazó airadamente que «comprase» el éxito con su cuerpo («Yo nunca tuve que estar con las patas pa' arriba para trabajar, nunca me dediqué a eso»).

En sus momentos de máximo esplendor, María desoyó la llamada de Hollywood, según ella por ofrecerle papeles indignos de su categoría, aunque uno de ellos fuese el de la Norma Desmond (que haría Gloria Swanson en su brillante decadencia) en *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950, Billy Wilder), pero aceptó rodar en España, donde debió sentirse más cómoda por cuestiones de idioma y por la posibilidad de seguir incrementando su condición de gran diva del cine latinoamericano. Y consiguió sus propósitos. Rafael Gil potenció su imagen y ella siguió fiel a sí misma fuera de su país. De sus tres películas juntos, *Mare Nostrum* (1948) provocó un pequeño escándalo con la escena en que salía del baño cubierta únicamente con una pequeña toalla y enseñando sus hombros. Hasta entonces, la *Doña* sólo había mostrado parte de su cuerpo desnudo en su segundo film, *María Eugenia* (1942), en que salía en un bañador completo, relativamente atrevido incluso para la época.

Cartel y fotograma de Corona negra de Luis Saslavski.
En la página siguientes, distintas fotos de María Félix

España le abrió las puertas para participar en un film insólito, *La corona negra* (1950, Luis Saslavski), con dos galanes de campanillas a su servicio Vittorio Gassman y Rossanno Brazzi, una de esas películas malditas que necesitan urgentemente una reivindicación por su inventiva, su imaginación y su inteligencia en mezclar lo fantástico y surrealista con un trama de intriga... y por un María Félix en estado de gracia. Demostró que podía ser mucho más que la reina de los melodramas, como algún crítico la había encasillado

Europa la descubrió y sin perder nunca a México de vista, reestructuró su imagen gracias a Richard Pottier (*La bella Otero*, 1954) Jean Renoir (*French Can Can*, 1954) Juan Antonio Bardem (*Sonatas*, 1959) o Luis Buñuel (*Los ambiciosos*, 1959). En este último film en deslumbraba por su fabulosa espalda desnuda en una secuencia de erotismo de alto voltaje. Allí empezó a coquetear con el mundo de los intelectuales y después, en su país, con el de los poderosos, el de los financieros y los políticos.

Fotograma que levantó pasiones por mostrar la espalda desnuda de la actrix María Félix, en la película *Los ambiciosos* de Luis Buñuel

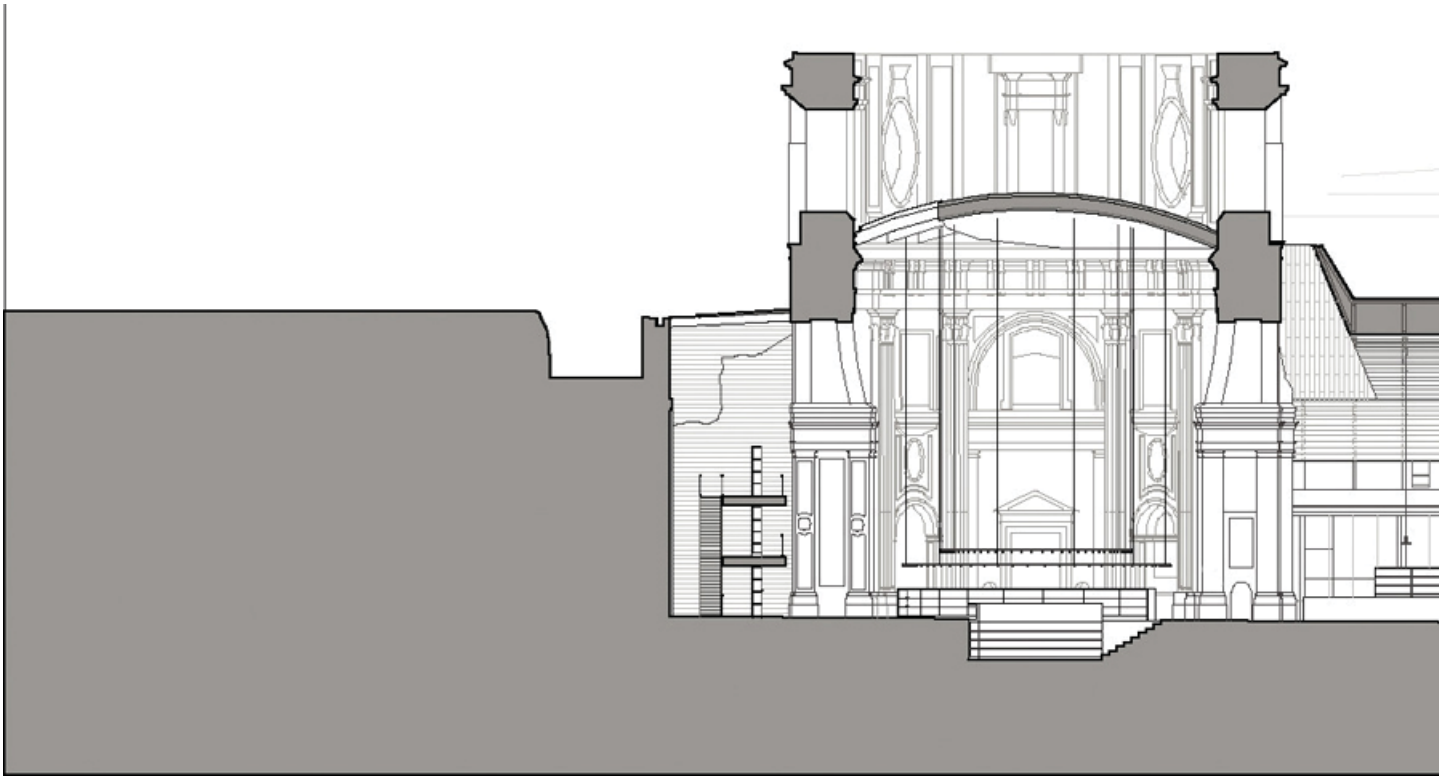
Sus admiradores se lamentan de que las generaciones jóvenes mexicanas vayan olvidando poco a poco a su gran estrella igual que ocurre con Cantinflas, otro de sus grandes mitos, aunque reconozcan que en todos los países pase lo mismo. Ahora resulta imposible no sucumbir a los vertiginosos estragos de la llamada Sociedad de la Comunicación, en que los ídolos duran un suspiro y no pueden sustraerse a su condición de objetos de usar y tirar.

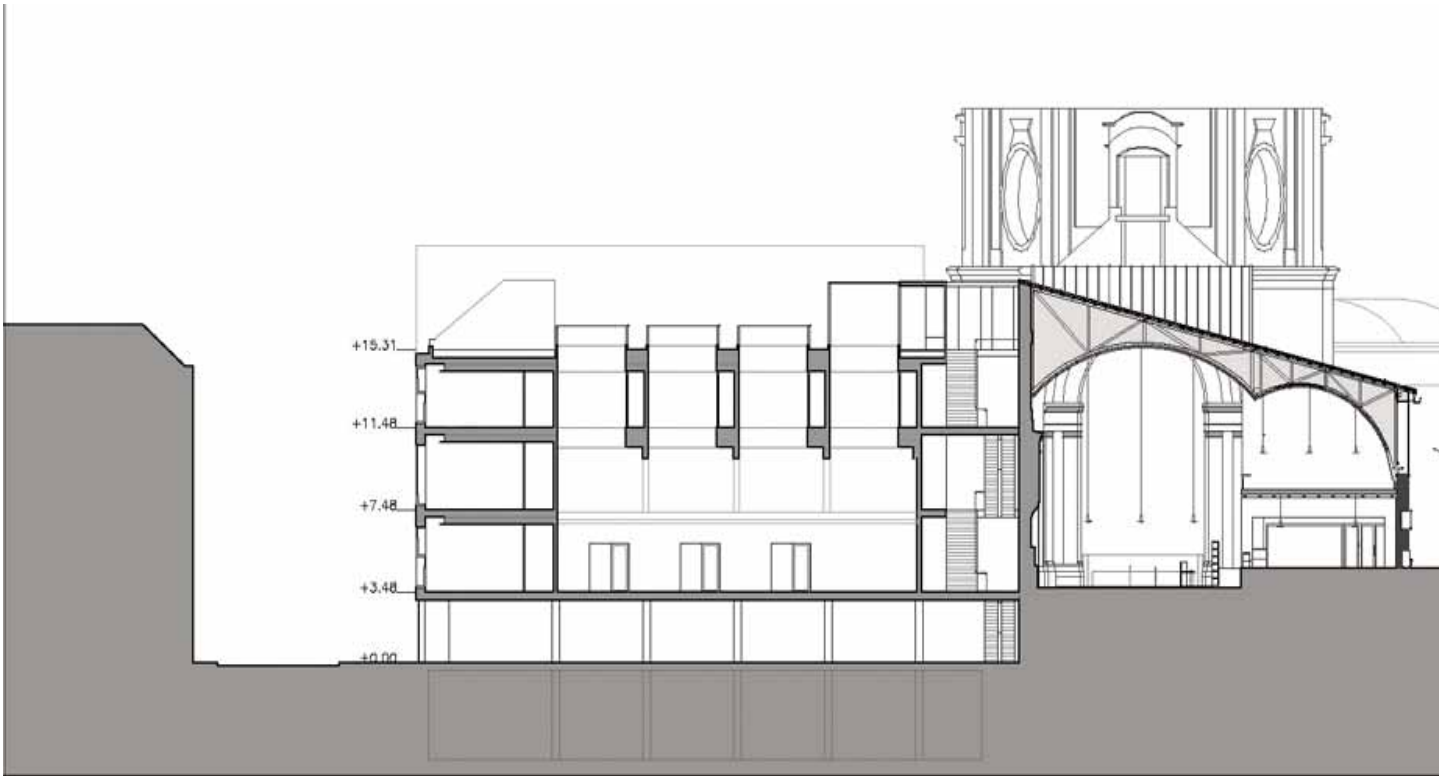
Hasta el fin de sus días, María Félix fue fiel a sí misma, una mujer del pueblo forjada en toda clase de adversidades y en permanente lucha como lo reivindicó en sus constantes apariciones en programas televisivos, apartada ya del cine. Frente a las cámaras, su rostro envejecido (pero ayudado por los mejores cirujanos) era redimido por su mirada decidida y segura de siempre. El mexicano Octavio Paz, Premio Nobel de Literatura, la definió así: «María Félix nació dos veces; sus padres la engendraron y después ella se inventó a sí misma».

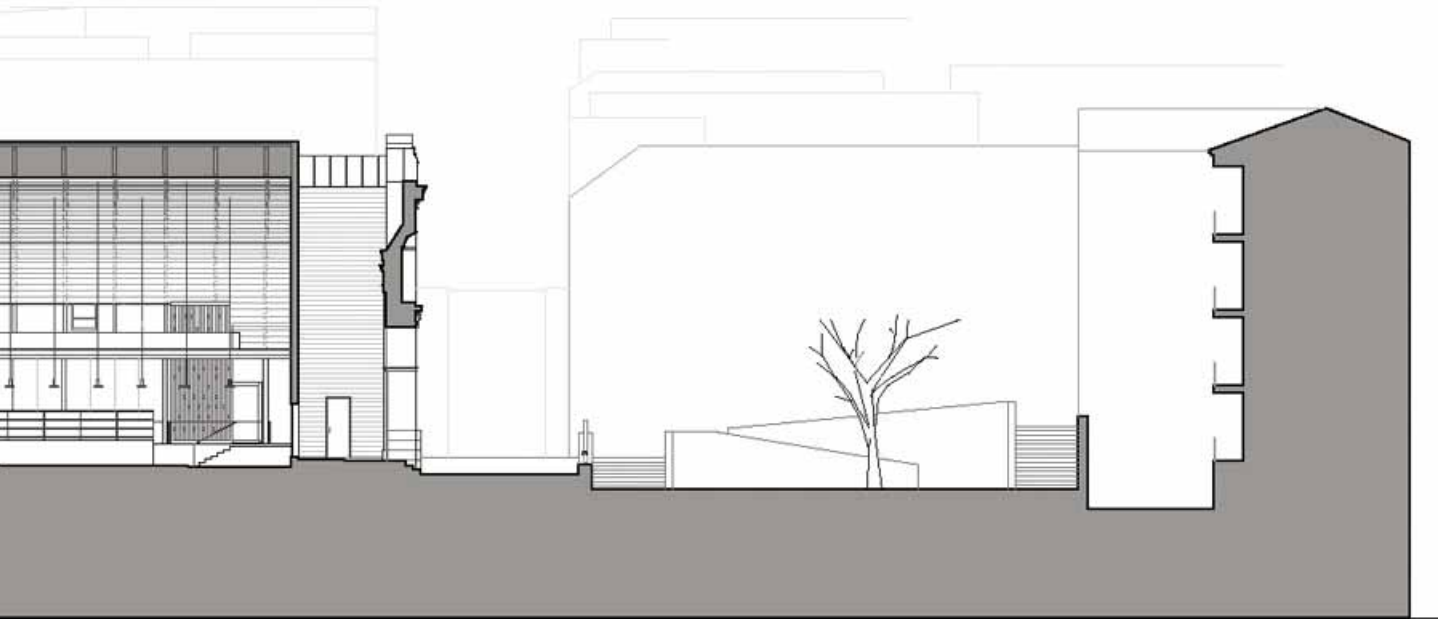
La ruina habitada
Las Escuelas Pías en Lavapiés

Interior visto desde los pies de la nave

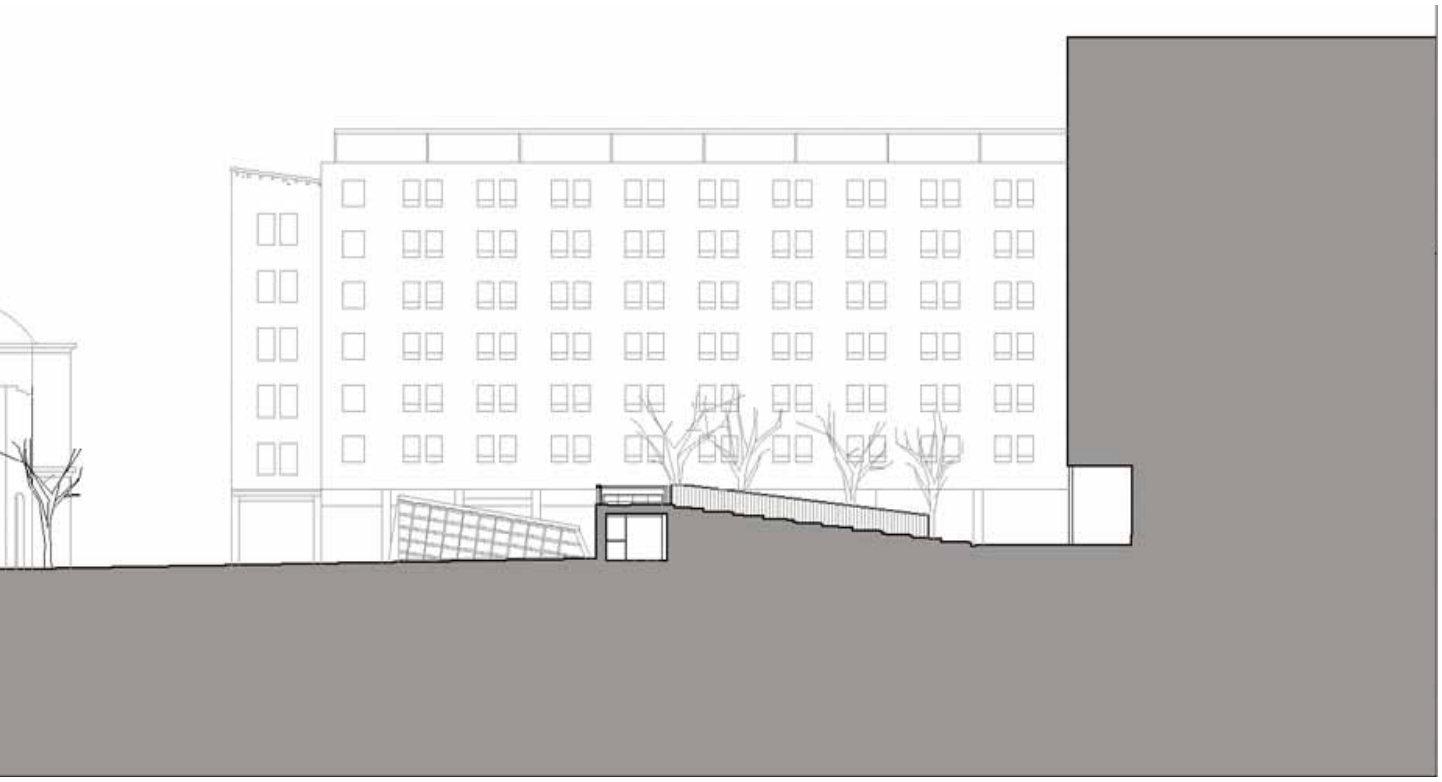
La obra del arquitecto José Ignacio Linazasoro (San Sebastián, 1947) es de sobra conocida en los ámbitos académicos y profesionales, tanto en España como en el extranjero —especialmente en Italia, país que siempre ha sabido apreciar su arquitectura—. Para el gran público, sin embargo, la figura de este arquitecto ha pasado generalmente desapercibida. Sus obras se insertan en la ciudad discretamente y quizás pasen inadvertidas a la mirada del transeúnte y el turista. Sin embargo, tanto los iniciados en su arquitectura como, especialmente, los usuarios directos de sus edificios saben que éstos esconden gratas sorpresas. Subyace tras sus espacios una cierta generosidad: con los arquitectos, por los muchos diálogos que establece con los grandes hitos de la Arquitectura; y con los usuarios en general, por el protagonismo otorgado a la experiencia del espectador como elemento articulador del conjunto.

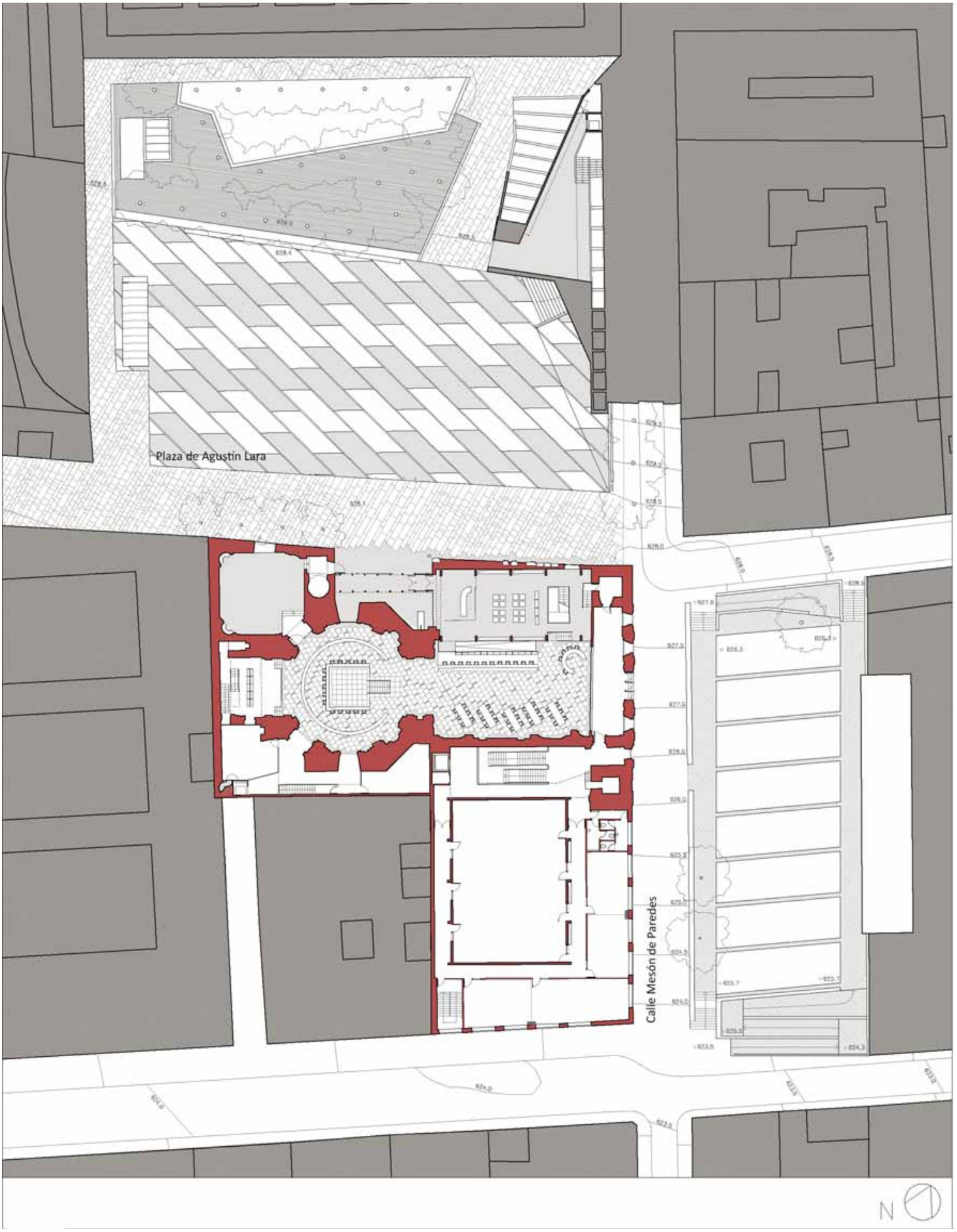



+15.31
+11.48
+7.48
+3.48
+0.00



Arriba. Sección longitudinal
Abajo: Sección transversal
Todo el material gráfico ha sido cedido por J. I. Linazasoro





Planta de acceso
Página siguiente: Fachada hacia la plaza Agustín Lara.

El Centro Cultural Escuelas Pías (1996 - 2004) en Lavapiés, Madrid, es una de las obras más destacadas de este arquitecto. Resultado de un concurso público, la intervención integra las ruinas de una iglesia barroca en un nuevo conjunto que alberga, entre otras cosas, una biblioteca y un aulario. Lo que sigue es una reflexión[1] sobre la manera en que Linazasoro aborda ciertos aspectos del edificio.

Ruina

La rehabilitación de edificios con valor histórico-arquitectónico es siempre una tarea delicada, basada en un difícil equilibrio entre el respeto a la arquitectura pre-existente y la confianza en la capacidad de la arquitectura contemporánea para dialogar con aquélla. En las Escuelas Pías, Linazasoro presenta una actitud compleja, alejada de todo maniqueísmo y comprometida con los problemas concretos.

Desde la Plaza de Agustín Lara, la intervención del arquitecto apenas perturba la visión del conjunto, cuya imagen ruinosa permanece prácticamente intacta. Los restos de la construcción antigua se tratan como una carcasa, mientras los elementos de cerramiento añadidos —la carpintería de las ventanas, la cubierta del cimborrio...— se ocultan de la visión exterior para conservar la ilusión de la ruina. Sólo se añade un tramo parcial de fachada nueva, que no pretende reconstruir el volumen original de la iglesia, sino constituirse como uno más de los diversos fragmentos edificados que componen los restos. El empleo de un ladrillo muy similar al antiguo y la textura irregular del paño —resultado de la combinación de aparejos diversos— completan la operación de "camuflaje". El acceso y la cubierta, construidos con elementos metálicos, presentan un carácter de construcción ligera y auxiliar. Es difícil, desde el exterior, adivinar que un conjunto tan fragmentario y aparentemente deteriorado pueda albergar un gran espacio habitado, perfectamente acondicionado.

En el interior, el carácter de la ruina también se conserva y potencia, esta vez mediante el fuerte contraste entre lo antiguo —construcción de muros de ladrillo, de apariencia pesada y duradera— y lo nuevo —construcción fundamentalmente metálica y revestida de madera, de apariencia ligera y efímera—. Como resultado, se renuncia a la imagen de edificio reconstruido y se propone la de "ruina habitada".

En la zona transitable de la cubierta, que sirve como terraza para la cafetería del edificio, nos encontramos con otra visión reveladora de la obra. Percibimos el cimborrio —único elemento que sobresale por encima de esa cota— como la parte superior visible de una ruina que no podemos ver en su totalidad, tal y como ocurría con ciertos monumentos antiguos romanos o egipcios que con el paso del tiempo quedaron semienterrados, como atestiguan numerosos grabados del siglo XVIII y XIX.[2]

1 Algunas de los argumentos esbozados a continuación tienen su origen en la entrevista-conversación que el autor de este texto realizó, junto con Daniel Dávila Romano, a Jose Ignacio Linazasoro en febrero de 2014. (http://www.cuestionesdearquitectura.com/2014/02/entrevista-conversacion-con-jose.html)

2 El propio Linazasoro reconoce la influencia que dichas imágenes ejercieron sobre su manera de concebir el proyecto

Fachada hacia la calle Mesón de Paredes
Página siguiente: Interior visto desde el palco

Recorrido

Una de las constantes de la obra de Linazasoro es el interés por la generación de recorridos. Éstos determinan la manera en que el espectador percibe los espacios y sirven para articular ámbitos diversos. En las Escuelas Pías —como en otras obras de este arquitecto— el control del recorrido es esencial para que ciertas transgresiones de orden tipológico no desemboquen en la desarticulación del conjunto rehabilitado.

La iglesia barroca original, cuyo acceso principal se encontraba en la calle Mesón de Paredes, contaba con una nave única que, alineada con la rotonda, configuraba un espacio axial, de directriz longitudinal. Sin embargo, en el momento de la rehabilitación se considero más adecuado el acceso desde la plaza Agustín Lara, de posición lateral respecto a la nave original y por lo tanto transversal a la dirección principal del edificio. La solución a esta aparente contradicción es un recorrido de transición, quebrado, que comienza en la nueva entrada desde la plaza —en dirección perpendicular a la iglesia— y acaba en los pies de la nave central —donde precisamente desembocaba la antigua entrada—. En otras palabras, el recorrido es capaz de incorporar las visiones de la arquitectura pasada como partes de una nueva secuencia articulada sin que ello suponga un sometimiento de las aspiraciones contemporáneas, y la tensión entre la axialidad del edificio original y la asimetría de la rehabilitación parece resolverse.

Espacio

En Escuelas Pías, Linazasoro emplea ciertos recursos espaciales determinantes para la visión del conjunto, y que implican factores tales como la geometría, los materiales o la luz.

La diferenciación enfática entre paramentos verticales y horizontales, por ejemplo, juega un papel protagonista en el interior de la antigua iglesia, donde la autonomía de las bóvedas de madera frente a los muros de la ruina se manifiesta por diversas vías: 1. La materialidad —mediante el uso de la madera, material radicalmente distinto al ladrillo—. 2. La forma de contacto —las cubriciones no tocan los muros en determinadas zonas—. 3. La luz —por contraste entre la iluminación cenital de ciertos muros y la penumbra de las cubriciones—. 4. La permeabilidad —frente a la opacidad total de los muros, las bóvedas dejan entrever la estructura metálica que las soporta e incluso la luz de algunos lucernarios que aparecen sobre ellas—. Como consecuencia, los límites laterales del espacio están claramente definidos mientras el límite superior, fragmentado y permeable, resulta más incierto.

El plano del suelo, por otro lado, también presenta una cierta autonomía frente a los muros que lo delimitan. En este caso, la razón es fundamentalmente geométrica: la inclinación de la dirección principal del pavimento respecto de la dirección principal de la nave le otorga al suelo una cierta independencia formal respecto al contorno de la iglesia.

Ambos elementos, cubrición y suelo, se desentienden de los muros precisamente para distinguirlos como elementos pre-existentes; para conservar su estatus de ruina.

Orden

El frente hacia la calle Mesón de Paredes debía responder a un reto complicado: la aparición de una nueva fachada, adosada lateralmente a la fachada original

de la iglesia[3]. De nuevo, como en el caso anterior, el punto de partida es la utilización de un ladrillo semejante al de la ruina que establece una relación visual directa entre lo nuevo y lo antiguo. La altura total y el ancho de ambas fachadas también se asemejan. El orden de los huecos, en cambio, difiere absolutamente. Parece que los demás factores se hubieran igualado a propósito sólo para enfatizar la diferencia radical entre el orden clásico —de huecos pequeños, estratificado y simétrico— de la fachada antigua y el orden moderno —de huecos grandes, repetitivo y asimétrico— de la fachada nueva. Al igual que en otras partes del edificio, el equilibrio entre semejanza y contraste responde a unas circunstancias muy concretas, y no a criterios preestablecidos o generalizados.

Como se deduce del análisis anterior, la complejidad de esta intervención obliga al arquitecto a desplegar una gran variedad de recursos proyectuales que, paradójicamente, repercuten en la unidad del conjunto. Es esta unidad no impuesta, sino acordada punto por punto, la que permite a la obra de Linazasoro integrarse con cierta naturalidad —e incluso discreción— en la ciudad, sin renunciar por ello a albergar espacios sorprendentes y evocadores para disfrute de los afortunados usuarios.

3 Una circunstancia similar a la que enfrentó el arquitecto sueco Gunnar Asplund (1885-1940) en la ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, obra a la que Linazasoro se refiere habitualmente.

Leonardo Tamargo Niebla

Bibliografía específica:

LINAZASORO, J .I. *Evocando la Ruina. Sombras y Texturas. Centro Cultural en Lavapiés, Madrid*. Editado por CAMERLO, M. Ed. Madrid: A.G. GRUPO S.A. 2004.

LINAZASORO, J. I. J. I. *Linazasoro*. Ed. Latina: Casa dell'architettura, 2012.

LINAZASORO, J .I. *Progettare e costruire*. Traducción al italiano de PRESI, S. y ALBIERO, S. Ed. Latina: Casa dell'architettura, 2007.

GARCÍA GRINDA, E. *José Ignacio Linazasoro*. Introducción de Ignasi de Solà-Morales. Ed. Madrid: Fundación Argentaria, Tf. Editores, 1998. Colección Artistas Españoles Contemporáneos, nº 8.

IN - OUT

Julio Mediavilla

Instalación en la Sala Municipal del Teatro Calderón de Valladolid

Julio Mediavilla (Valladolid, 1964) inició su trayectoria en la década de los noventa alternando la escultura y la instalación fruto de su investigación sobre el concepto de confrontación matérica y espacio vacío, utilizando como elementos hierro, piedra, agua y cristal. Así surgió ***Fronteras*** (1991 – 1993).

En 2002 (***Me das calor***, 2002) comienza a experimentar con la electricidad y el hilo de nicrón incandescente incorporando el calor, la luz, el movimiento y el sonido a sus nuevas propuestas.

A partir de este momento surgen instalaciones más complejas técnicamente; a la par que su obra va perdiendo fisicidad. También incorpora de forma paulatina textos, signos y símbolos incandescentes secuenciados. Se recogen en ***Autómata*** (2003), ***Tiempo incandescente*** (2005 – 2007) y ***Dogma*** (2008)

Recupera conceptos constructivos ya utilizados en trabajos anteriores como el fragmento y estructuras modulares, ahora proyectados a una escala monumental. Con ***Polarizador*** (2010) la obra invade el espacio y la escultura se transforma en arquitectura efímera.

Con ***Intro*** (2011) retoma el objeto industrial reciclado, integrando la fotografía digital en la escultura, provocando mediante un conflicto visual, un discurso narrativo sobre la coerción del individuo ante la perversión del sistema. En ***Mercado de valores*** (2012) incorpora el video como elemento plástico y conceptual, proyectando texto y audio sobre la pieza escultórica, aportando un discurso que sintetiza y determina el actual escenario social.

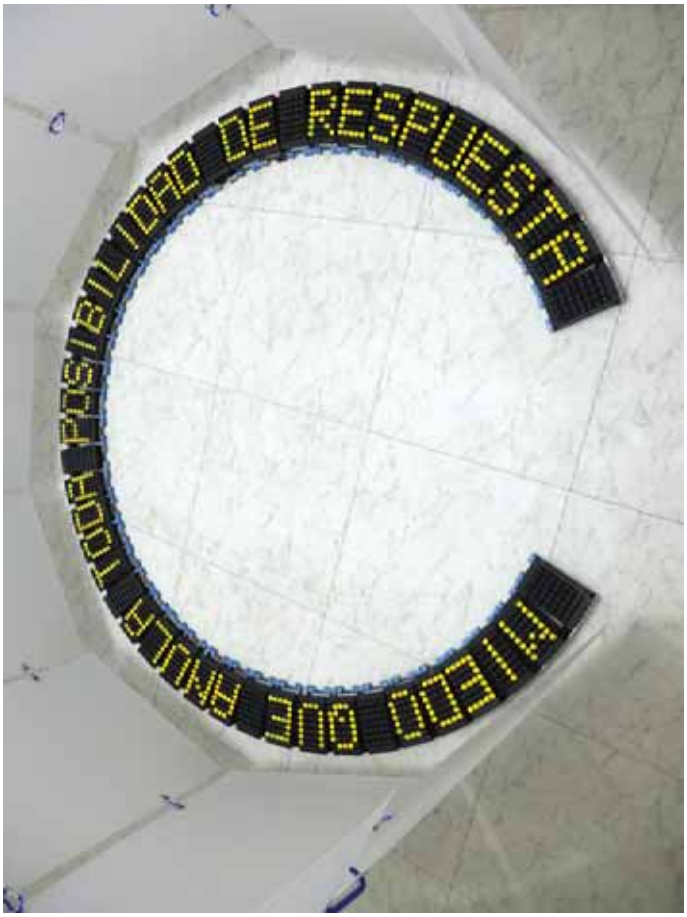
A finales de 2013 y principios de 2014 acomete la instalación ***In-Out*** asumiendo el texto y la palabra como si fueran otros materiales más con los que compone la instalación. Se incorporan esos textos como aforismos (como auténticos *mantras*) que invitan a reflexionar en los diferentes espacios de violencia sobre el miedo, la mentira, el dolor o la exclusión.

In-Out es una instalación que se puede ver hasta el 9 de marzo en la Sala Municipal de Exposiciones del Teatro Calderón de Valladolid.

La instalación artística es un género del arte contemporáneo que se empieza a desarrollar en la década de los 60. Una de las características es que los artistas utilizan el espacio de la propia exposición para incorporarlo a su instalación. Es decir, que generan una idea en función de un espacio en concreto. Otro de los rasgos fundamentales en la instalación es la acción de cada individuo que activa el mensaje. Con ello se consigue que el espectador participe en la instalación. En ***In-Out*** la instalación se compone básicamente de tres elementos. Por un lado, una línea en rojo con unas letras «no traspasar la línea roja» o, simplemente, «no traspasar» que rodean todo el perímetro del espacio. Nosotros nos encontramos dentro de la instalación (hemos traspasado la línea —¡cuidado!—). Por otro lado los cuatro módulos, cilíndricos, construidos con planchas de polipropileno (polímero termoplástico, parcialmente cristalino) unidas mediante «mosquetones» y que están abiertas para situarnos en su interior, un in-

EXCLUIR FORZANDO LOS LIMITES DE LA PRECARIEDAD

MIENTRAS RECONFORTANTES Y TRANQUILIZADORAS


MIEDO QUE ANULA TODA POSIBILIDAD DE RESPUESTA

SOMETER, REPARTIENDO DOLOR Y ACUMULANDO PODER

terior que está bañando por una luz fría. En el suelo, se ubican el tercer elemento de esta instalación. Se trata de un texto circular (sobre caucho) y que solo se puede leer una vez nos hemos situado en su interior. Es en ese momento, cuando te encuentras situado dentro de ese espacio cerrado, cuando eres partícipe de la instalación al leer el mensaje, el aforismo, el *mantra* que se encuentra allí. No es un espacio que te protege, sino es un lugar donde las tripas se te mueven al metabolizar la frase. Son cuatro:

someter repartiendo dolor y acumulando poder
excluir forzando los límites de la precariedad
miedo que anula toda posibilidad de respuesta
mentiras reconfortantes y tranquilizadoras

Frases que tienen que ver con el dolor, la exclusión, el miedo y la mentira. Julio Mediavilla viene incorporando este tipo de mensajes en su obra. Es lo que se suele denominar como un «tipo comprometido», sensible y en contacto con el mundo actual. Cualquiera de esas cuatro frases sirven para ambientarnos, para reconocer en ellas rostros o situaciones de gente que vive en una situación social que no es precisamente envidiable, sino todo lo contrario. En este caso, en ***In-Ou***t, Mediavilla juega con las palabras y con el vacío, invitándonos a adentrarnos en cada cubículo para ver como «flotan las frases» alrededor nuestro.

El artista, en la presentación de la instalación, destacó el papel de la exclusión. Sin apenas darnos cuenta la exclusión se ha instalado en la vida de los ciudadanos. Es un estado desesperante al que puede llegar un individuo, por la precariedad en el modo de vida.

Con esta muestra, continua el ciclo de exposiciones seleccionadas en la última convocatoria de artistas locales que cada año realiza la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, en la que se podían presentar, creadores de nuestra ciudad. El Ayuntamiento de Valladolid continua en esta línea, y en los próximos meses los vallisoletanos podrán ver la obra de nuevos artistas locales seleccionados en la última convocatoria, con la novedad que alguno de ellos podrán estar también presentes en la exposición europea del Proyecto CreArt, liderado por Valladolid.

Luisjo Cuadrado

más humor en la páginas 8

1

1 - **Alfons López**, publicado en *Público.es* el 15 de abril de 2014 2 - **Alfons López**, publicado en *Público* el 22 de abril de 2014 3 - **Fontdevila**, publicado en *eldiario.es* el 28 de abril de 2014

4 - **Erlich**, publicado en *El País* el 6 de abril de 2014 - 5 - **Los Calvitos**, publicado en *elplural.com* el 31 de marzo de 2014.

6 - **Erlich** publicado en *El País* el 20 de abril de 2013.

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

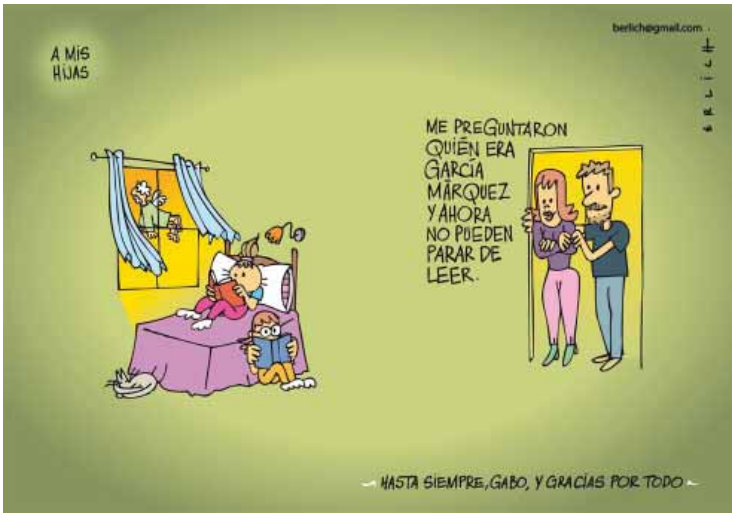
2

3

5

6

4



bercianos
la pasión de un pueblo
Los vecinos de la localidad zamorana de Bercianos de Aliste han mantenido desde el siglo XVI un conjunto de manifestaciones culturales relacionadas con la representación y vivencia espiritual de la Pasión de Cristo. Cofrades de la Vera Cruz han preservado sus hábitos, vestimentas, imágenes, cantos litúrgicos y otros elementos que sirven de cauce para expresar colectivamente unos sentimientos que les vinculan con la historia, el territorio y la memoria.
Estas actividades y expresiones religiosas y culturales, transmitidas con emoción y pasión por sus protagonistas, han sido reconocidas como Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial.
bercianos

B ercianos
la pasión de un pueblo

La sala de exposiciones de la iglesia del Monasterio del Prado, en Valladolid, acoge, hasta el 6 de abril, la muestra Bercianos.

La exposición se compone de una serie de esculturas, documentos, fotografías y audiovisuales en torno a la manifestación fervoroso de la Semana Santa en Bercianos de Aliste de Zamora.

La exposición organizada por la Junta de Castilla y León a través de su Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (CCRBC, de Simancas) permite ver esta muestra (por primera vez fuera de la localidad) esta conjunto de bienes que junto con la propia procesión de Jueves y Viernes Santo está a punto de alcanzar la categoría de Bien de Interés Cultural (carácter inmaterial, no turístico), una figura jurídica que permite proteger nuestro patrimonio histórico.

Exposición

La crisis nos obliga a todos a medir los pasos y, una vez evaluados a dalos con cautela. Esa parece haber sido la premisa a la hora de planificar y montar *Bercianos, la pasión de un pueblo*. Una exposición modesta, de pequeño formato, pero de un gran valor y con un programa de actividades muy completo. Se ha tejido en razón a la actuación que se ha realizado con motivo de la declaración de BIC (a punto de conseguir).

La exposición está organizada en torno a la que fuera la nave central de la iglesia del Monasterio del Prado. Para ello se ha dividido ese espacio en cuatro ambientes. Estos espacios recogen fotografías de Rafael Sanz Lobato y Félix Marbán Junquera; un montaje con dos

Página anterior:
Acceso a la exposición Bercianos
Fotografía María Boal

Fotografía de Féix Marbán cedida por su autor a Revista Atticus

fotografías murales y unos «figurantes» que portan la capa alistana; una pequeña pantalla para ver dos audiovisuales que enriquecen la muestra; y, por último, un espacio donde se muestran los bines materiales que han sido restaurados por el CCRBC.

Fotografías

Al visitante le reciben las instantáneas de dos fotógrafos que han recogido, sabiamente, todo lo que tiene que ver con la Semana Santa de Bercianos de Aliste (Zamora). Desde los preparativos hasta la culminación con el Domingo de Resurrección. Dos maneras de ver distintas de una única manifestación popular, fervorosa, que constituye una muestra etnográfica única. A nuestra izquierda nos encontraremos con las fotografías de Rafael Sanz Lobato. Sanz Lobato (Sevilla, 1932) ha sido galardonado con el Premio Nacional de Fotografía en 2011 por su maestría a la hora de captar el mundo rural. Son fotografías realizadas durante los años 60-70 en blanco y negro. Constituyen un documento realista y de un gran valor antropológico. Podemos observar una serie de cofrades desfilando por el pueblo con toda la trama urbana intacta, sin los estragos de la modernidad, que muestran un pueblo árido, pero también majestuoso. Son manifestaciones culturales que se viene realizando desde el siglo XVI alrededor de la Pasión de Cristo. Sus protagonistas los cofrades de la Vera Cruz. Son unas tradiciones que se han mantenido inalteradas a lo largo de los años, transmitiéndose de padres a hijos como un patrimonio vivo y constituyendo una seña de identidad de toda una comunidad.

Enfrente a estas imágenes podemos ver las fotografías de Félix Marbán Junquera (Toro, Zamora, 1947). Un fotógrafo que conoce muy bien los principios básicos

de la fotografía tradicional para aunarlos con los nuevos avances tecnológicos cuyo resultado final es una imagen editada admirable. Son muchas las exposiciones en las que ha participado. Ha obtenido múltiples reconocimientos.

Tras un murete, se ha habilitado un espacio para poder visionar los dos audiovisuales que se proyectan de forma continua. Se trata de documentales que recogen la esencia de la Semana Santa de Bercianos de Aliste.

A continuación la muestra exhibe un documental en el que se recoge la esencia de la celebración de la Semana Santa de Bercianos de Aliste, vídeo que da paso en la sala a una recreación de las procesiones del Jueves y Viernes Santo a través de dos fotografías de gran formato y unas figuras de cofrades que reconstruyen los desfiles procesionales de Bercianos.

Sobre dos fotografías murales se ha recreado dos procesiones. Una de ellas con las típicas capas de Aliste (también conocidas como de capillo) y que procesionan el Jueves Santo. Y en la otra los cofrades portan el hábito blanco que se ha recreado junto a la fotografía.

Por último, el cuarto espacio se sitúa en el ábside de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora del Prado. Alberga las piezas estrellas de la Semana Santa de Aliste y que han sido objeto de restauración. El Santo Cristo que se encuentra en su posición yacente. A su lado la urna que lo contiene. El «Cristo pequeño» se encuentra situado en la pared. A su lado una imagen conocida como «La Dolorosa». Y también podemos contemplar dos bulas papales.

Como complemento a la exposición podemos ver una capa alistana o de capillo con chiva, junto a un ví-

Chuchi Guerra
Fotografía

deo que muestra como un artesano realiza la capa (una tradición que realizaban únicamente los hombres). Se diferencian de las famosas capas pardas zamoranas en que son algo más cortas (y también por ese añadido en la capucha, llamada chiva. Cada sastre las decora con un motivo diferente y sus bordarse las iniciales de sus propietarios.

Las obras restauradas

El Santo Cristo

El Santo Cristo es una imagen a tamaño natural que data del siglo XVII. Los rituales de la Pasión de Bercianos de Alise se centra en la figura del Santo Cristo con los rituales de la Crucifixión, el Levantamiento de la Cruz, el Descendimiento y el Entierro. Es por esta razón que el Cristo es articulado en el cuello, los hombros y en dos mechones de su quedeja. Es una pieza que se puede mostrar en la Cruz y también como Cristo Yacente. Así, en esta última posición, lo podemos contemplar junto con los atributos de la Cruz, como son los clavos, el cartel con la inscripción INRI y el martillo. En la escenificación de la Pasión de Cristo, una vez que se produce el Descendimiento el Cuerpo se mete en la Urna.

En 1865 sufre una «recomposición» y encarnación. En 1928 se abonó 300 pesetas para reformar la pintura del Santo Cristo.

Santo Cristo y en segundo plano Urna. Fotografía Chuchi Guerra

Chuchi Guerra
Fotografía

Chuchi Guerra
Fotografía

En el 2013 se acomete la restauración por parte del CCRBC de Simancas, Valladolid, limpiando y saneando la escultura. En este espacio se muestra unas fotografías que muestran las radiografías de la obra.

Urna

Data de 1772. Está realizada en madera de pino y álamo policromada. Está coronada por una pequeña talla, añadida a principios del siglo XIX, que representa a un soldado romano dormido que custodia el Santo Sepulcro. Cuenta con vidrios en sus vanos y unas andas, compuesta por dos barras horizontales, para transportarla.

La urna presentaba una serie de daños estructurales, repintes, pérdidas de policromía y suciedad proveniente del depósito de cera fruto de la combustión de las mismas. También presentaba algún daño en su interior. En la actuación se ha tratado de sanear la pieza respetando en lo posible el material original, sustituyendo o reparando vidrios, emplomados y la policromía.

Cristo pequeño

El conocido como «Cristo pequeño» es una pequeña talla de Cristo Crucificado, datada, probablemente, en el siglo XVI. Es muy posible que cumpliera las «tareas» de su hermano mayor hasta que se acometió la realización del Santo Cristo. Es la talla que abre la procesión en Bercianos de aliste.

La restauración ha consistido en la limpieza y consolidación de la policromía que presenta la pieza; no es la original, pero se ha preferido mantener tal cual para no dañar la pieza.

Dolorosa

La imagen de la Virgen, conocida como La Dolorosa es una imagen denominada «de vestir». Es decir, se trata de un armazón con la cara y las manos en madera. Se reviste de un manto ricamente ornamentado.

Bulas

Las Bulas que aquí se encuentran expuestas se ubicaban en la sacristía de la iglesia de Bercianos de Aliste. Ha sufrido el deterioro propio del paso del tiempo, de la humedad y del ataque de pequeños insectos y roedores ya que no tenían ningún tipo de protección.

La más antigua es de Paulo III (papado 1534-1549, de nombre Alejandro Farnesio). Se trata de un Rescripto del Cardenal Francisco Quiñones, del *«vivae vocis»* de Paulo III. Es un documento que pone por escrito lo que el Papa dijo y que fue recogido por el Cardenal. En este caso es el documento donde se conceden las gracias e indulgencias a los cofrades de la cofradía de la Santa Cruz, llamada de la Penitencia. Estas indulgencias tienen mucha importancia porque son similares a las que individualmente se ganan el día de Viernes Santo visitando las iglesias de Roma.

El segundo documento es una Bula de Paulo V (papado, 1601-1625, de nombre Camilo Borghese) recoge también unas indulgencias para otras fiestas señaladas.

Ambos documentos constituyen el testimonio documental más elocuente del pasado cofrade de esta localidad zamorana.

Tras su restauración se evalúa la ubicación definitiva de estos valiosos documentos.

La Pasión

Pocas manifestaciones tan fervorosas se mantienen desde hace tantos años. Bien es cierto, que son centenares o miles los que se realizan en cada pequeño pueblo o localidad de España durante la celebración de la Semana Santa. Pero con tanta tradición, no. Bercianos de Aliste ha sabido mantener casi intacto el espíritu primitivo. No es de extrañar, por lo tanto, que la Semana Santa de Bercianos de Aliste es la única que tiene la calificación de Bien de Interés Cultural (inmaterial). Es difícil sustraerse a la problemática que plantea este hecho. Por un lado se da a conocer un patrimonio cultural que merece la condición de ser imperecedero. Pero por otro lado, ya se sabe, la masificación y la afluencia de tanto público para ver estas procesiones pueden ser lesivas. A buen seguro que tendrán que estar muy atentos los habitantes de esta localidad zamorana para, primero, albergar a la gran cantidad de turistas, cámara en mano, que acudirán a ver esta manifestación; y, segundo, ser capaces de no «contaminarse» con ese otro fervor turístico derivado de la afluencia de tanta gente y sepan mantener la tradición.

Bercianos de Aliste en un pueblo que apenas cuenta con 150 habitantes. Situado en la comarca de Aliste, junto a la Sierra de la Culebra, en el noroeste de la provincia de Zamora, se encuentra en lo que se conoce como la raya con Portugal, limítrofe con la comarca lusa de Tras-os-Montes. Ese aislamiento ha provocado que el caserío permanezca casi intacto durante años.

Las procesiones del Jueves Santo con el desfile de las capas pardas alistanas y la procesión del Viernes Santo con los cofrades desfilando con el hábito blanco o mortuorio (será el mismo que lleven en su propio funeral) son el orgullo de todo el pueblo que vive con pasión y con mucho devoción.

El Jueves Santo tras la celebración del Santo Oficio la cofradía (formada solo por hombres, cada uno con su cargo dentro de la propia cofradía) se dirige en fila hasta el pequeño calvario situado en las afueras de la ciudad. Los más jóvenes portan unos pendones de grandes dimensiones que apenas pueden sostener. Abren la comitiva. Detrás el grueso de la cofradía. Sus miembros van vestidos con la capa parda o alistana. En un ambiente sobrecogedor van entonando el *Miserere*. Al llegar al calvario se detienen y entonan otro cántico.

Bula restaurada. Página siguiente, Sala Fray Pío del Monasterio Nuestra Señora del Prado, en el momento de la intervención de José Luis Alonso Ponga

El Viernes Santo, tras el Sermón del párroco se realiza el Descendimiento de la Cruz. Los cofrades, en esta ocasión, lucen un hábito blanco (también conocido como mortaja, ya que, a su hora, serán enterrados con ellos) con capucha. Los que llevan un año y los viudos pueden portar la capa parda. Este hábito, según la tradición, era el confeccionado por la novia del cofrade antes de su matrimonio y obedece, según esa misma tradición a una especie de voto o promesa por una peste que asoló la comarca. Unos portan pequeños hachones y otros un farol.

Por la mañana se ha colocado lo que se denomina monumento. Está formado por la Cruz con el Santo Cristo y la imagen de la Dolorosa (con la cara cubierta en señal de dolor). A las 16 horas se comunica con la matracas (las campanas ya guardan silencio) a los habitantes del pueblo que se va a realizar la procesión. Se parte de la iglesia hasta el calvario. Una vez llegado, dos sacerdotes proceden a descender el cuerpo. Un Cristo articulado facilita la escenificación. Ver como el brazo se mueve, e incluso el cuello de Cristo, en ese ambiente de recogimiento hace que la contemplación de este acto sea algo difícil de olvidar. Como si de un cuerpo sin vida se tratara, se deposito con mimo y devoción a Cristo en una urna, con los brazos pegados al cuerpo. La urna es escoltada por jóvenes que llevan lanzas de hojalata y son seguidos por la imagen de la Virgen, los sacerdotes, las mujeres y el resto de las personas asistentes. Solo hay una única cofradía, es la del Santo Cristo de la Ver Cruz.

Actividades complementarias a la exposición

A la exposición *Bercianos, la pasión de un pueblo* se unen una serie de actividades complementarias como conferencias y talleres. En el capítulo de conferencias, el 14 de marzo José Luis Alonso Ponga, de la Universidad de Valladolid, tratará el tema *La Semana Santa de Bercianos de Aliste en el contexto de otras celebraciones de Castilla y León* y el director de Museo Etnográfico de Castilla y León, Carlos Piñel hablará el 28 de marzo sobre *El patrimonio cultural inmaterial y su transmisión en los Museos*. Ambas citas tendrán lugar en la Sala Fray Pío del Monasterio de Nuestra Señora de Prado de Valladolid a las 19.00 horas.

Asimismo, se celebrarán cuatro talleres en la propia sala de exposiciones: el viernes 14 de marzo con *Estudio histórico artístico del Santo Cristo y otras obras de imaginería de Bercianos de Aliste* impartido por Ramón Pérez de Castro y Luis Vasallo Toranzo de la Universidad de Valladolid; el martes 18 de marzo el taller *Restauración de bienes de la Cofradía del Santo Entierro de Bercianos de Aliste en el Departamento de Pintura y Escultura del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León* a cargo de Juan Carlos Martín García y Sergio Martín Sáez; el martes 25 de marzo será el turno para el tercero de los talleres con *Restauración de dos documentos históricos del patrimonio de Bercianos de Aliste* por Paloma Castresana Antuñano, del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, y se cerrará el ciclo el miércoles 26 de marzo con *Estudio diplomático e identificación tipológica de varios documentos de Bercianos de Aliste* a cargo de Ángel Moreno, del Archivo General de Simancas. Todos los talleres tendrán lugar a las 12.00 horas.

Luisjo Cuadrado
Fotografías: Chuchi Guerra, María Boal
y Félix Marbán

Superior: José Luis Alonso Ponga conun gesto suyo muy característico en el momento de su intervención.
Abajo: Algunos de los aistentes y participantes del primer taller-conferencia

Génesis
Sebastiao Salgado

Sebastiao Salgado. Génesis

Sebastião Salgado reúne en Génesis 245 fotografías que recogen un largo viaje durnate más de ocho años. Un mosaico increible de naturaleza. Ahora se puede contemplar esta exposición en CaixaForum de Madrid, hasta el 4 de mayo de 2014.

«Más que nunca, siento que solo hay una raza humana. Más allá de las diferencias de color, de lenguaje, de cultura y posibilidades, los sentimientos y reacciones de cada individuo son idénticos.»
Introducción Éxodos.

Tras años de contemplar exposiciones fotográficas y tras otros cuántos trabajando con material fotográfico, creí que no habría fotografía que me pudiera asombrar. ¡Cuán equivocado estaba! Salí de la muestra *Génesis* de Sebastião Salgado impactado. ¡Cuánta belleza! ¡Qué imágenes tan impactantes, tan sobrecogedoras y tan asombrosas! La cuidada presentación en diferentes espacios, así como la brillante selección de fotografía y el tamaño de las mismas contribuyen a que a la salida de la sala tengas una sensación de haber visto algo único.

Génesis es un mosaico increíble donde la naturaleza se expresa en toda su grandeza. Después de casi tres décadas de reflexión sobre los dramas y tragedias de la humanidad, el reconocido fotógrafo brasileño Sebastião Salgado inició en 2004 este proyecto, de ocho años de duración, centrado en la naturaleza de nuestro planeta. «Una oda visual a la majestuosidad y fragilidad de la Tierra; una advertencia de todo lo que corremos el riesgo de perder», en palabras del propio Salgado. El primer destino de *Génesis* fue, en el año 2004, las islas Galápagos. Desde entonces y hasta 2012, Salgado realizó un total de 32 viajes para llevar a cabo este recorrido por el mundo virgen, con paradas en la Antártida, Madagascar, Botsuana, el parque de Virunga en la triple frontera entre el Congo, Ruanda y Uganda, Alaska, la meseta del Colorado en Estados Unidos, Siberia y la selva del Amazonas, entre otras. La exposición, que se presenta por primera vez en España en CaixaForum

Página anterior: Región oriental de la cordillera de Brooks. Refugio Nacional de la Fauna y la Flora del Ártico. Alaska (Estados Unidos).
2009. © Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contacto
Página siguiente, superior: Dado que en Zambia hay cazadores furtivos de elefantes (Loxodonta africana), estos animales tienen miedo de las personas y de los vehículos y suelen alejarse a toda prisa para refugiarse entre la maleza. Parque Nacional de Kafue. Zambia. 2010.
© Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contacto
Inferior: En la región del Alto Xingú, en el Estado brasileño de Mato Grosso, un grupo de waurás pescan en el lago Piyulaga, cerca de su aldea. La población de la cuenca del Alto Xingú presenta una gran diversidad étnica. Brasil. 2005.
© Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contacto

Participante en la fiesta singsing del monte Hagen. Tierras Altas Occidentales. Papúa Nueva Guinea. 2008.
© Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contacto

Madrid en el marco de una itineración internacional, está formada por 245 fotografías en blanco y negro y muestra paisajes, animales y personas que han sido capaces de escapar de la influencia del mundo moderno en regiones polares, bosques y sabanas tropicales, desiertos abrasadores, montañas dominadas por glaciares e islas solitarias.

Sebastião Salgado

Sebastião Salgado nació en 1944 en Aimorés, Minas Gerais (Brasil). Sus estudios se encaminaron hacia Economía. No será hasta 1979, con veintinueve años, cuando se dedique a la fotografía en cuerpo y alma y con un alto grado de compromiso con la Naturaleza. Trabajó en Sygma y Gamma y en 1979 se incorporó a Magnum Photos hasta 1994, año en el que creó, junto a Lélia Wanick Salgado, Amazona Images. Esta agencia se dedica exclusivamente a difundir la obra del artista brasileño. En 1998 Recibió el Premio Príncipe Asturias de las Artes. En 2001 fu nombrado embajador especial de la UNICEF.

Son múltiples sus trabajos recogidos en numerosas exposiciones y publicaciones. Destacan Otras Américas (1986), Sahel, El fin del camino (1988), Trabajadores (1993), Terra (1997), Éxodos (2000), Retratos (2000) y África (2007).

Génesis

El embrión de *Génesis* surgió al regreso Sebastião Salgado a su tierra natal tras muchos años de trabajo por el mundo. Fue a finales de 1990 cuando regresó, junto a su esposa, al estado de Minas Gerais (Brasil) a una finca ganadera. Sus tierras antes fértiles y rodeadas de vegetación tropical, habían sido víctimas de un proceso de deforestación y erosión que acabó con la

Iceberg entre la Isla Paulet y las Islas Shetland del Sur, en el Mar de Weddell. Península Antártica. Enero y febrero de 2005. © Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contacto

Mursi y mujeres Surma. Pueblo Mursi de Dargui en el Parque Nacional Mago, cerca de Jinka. Etiopía. 2007. © Sebastiao Salgado/Amazonas Images/Contacto

diversidad vegetal y animal. Se dedicaron a replantar las especies autóctonas y pronto los animales acudieron para contribuir a dar vida a este lugar.

Génesis llega tras dos trabajos que recogen dos series fotográficas en las que Salgado retrata la condición humana. *Trabajadores* (1993) que documenta la evanescente forma de vida de los obreros de todo el mundo. *Éxodos* (2000) a modo de tributo a la emigración masiva provocada por la hambruna, los desastres naturales, el deterioro medioambiental y la presión demográfica. Un trabajo con un alto grado de compromiso social, siguiendo la tradición de la fotografía sociodocumental y que ahora cierra esa trilogía con *Génesis*. Todas ellas (las fotografías) realizadas en blanco y negro y con un lenguaje cercano a lo poético y claramente identificativos. Realizadas durante esos largos viajes, ya sea por mar, tierra o aire; ya sea a pie, en barco, en avión o en globo aerostático; o ya sea en las condiciones más extremas imaginables. El propósito no era el de llegar allí donde el ser humano no haya llegado, no haya dejado muestras de su paso. Si no que Salgado lo que ha querido es mostrar la naturaleza en todo su esplendor allá donde esta se encuentre.

Génesis resulta ser un canto a la majestuosidad y a la fragilidad de la Tierra. El fotógrafo brasileño ha captado las imágenes por todo el mundo a lo largo de ocho años. Son parajes que nos hablan de la grandeza de la Tierra, de lo que todavía tenemos a pesar de la estúpida acción humana que parece dedicarse a agotar los recursos y a la sobreexplotación, sin importar el

Habitualmente, las mujeres de la aldea Zo'é de To-wari Ypy utilizan la fruta roja de la bija (Bixa orellana) para colorear sus cuerpos. Pará, Brasil. Marzo y abril de 2009. © Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contacto

En la página siguiente:

Iguana Marina (Amblyrhynchus cristatus). Galápagos. Ecuador. Enero, febrero y marzo de 2004. © Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contacto

legado que dejará a sus herederos. Son imágenes de la vida salvaje, y retratos íntimos de grupos humanos que viven en esa Tierra manteniendo ritos ancestrales. Un mundo natural donde el impacto humano no se nota. Nos lanza el mensaje de que todavía estamos a tiempo de salvar el Bien más preciado que disponemos. Podemos descubrir desiertos inmensos, cordilleras imponentes o valles inabarcables.

Génesis se estructura en cinco apartados, representando cada uno de ellos una extensa región con varios ecosistemas y colectivos humanos:

La Antártida y los confines del sur

Abarca Georgia del Sur, las Malvinas, el archipiélago de Diego Ramírez y las islas Sándwich.

Los santuarios

Podemos contemplar la naturaleza en las islas Galápagos, Indonesia, Papuasia y la isla Siberut, en Sumatra, y los ecosistemas de Madagascar.

África

Con el Delta del Okavango, en Botsuana, y el parque de Virunga en la triple frontera entre el Congo, Ruanda y Uganda, al desierto del Kalahari, las áreas meridionales de Etiopia y los desiertos de Argelia y Libia.

Las tierras del norte

Con paisajes de Alaska y de la meseta del Colorado en Estados Unidos., el Parque Nacional de Kluane en la isla de Baffin (Canadá) y las regiones septentrionales de Rusia, el norte de Siberia y la península de Kamchatka.

«Alrededor del 46 % de la Tierra permanece en el estado en el que se hallaba en la época del Génesis. Debemos conservar lo existente.»
Sebastião Salgado

La Amazonia y el pantanal

La confluencia de los ríos Negro y Solimões en Manaos, los parques nacionales de Canaima (Venezuela) y de Xingú (Brasil), y el Pantanal, el mayor humedal del mundo, a caballo entre Brasil, Bolivia y Paraguay.

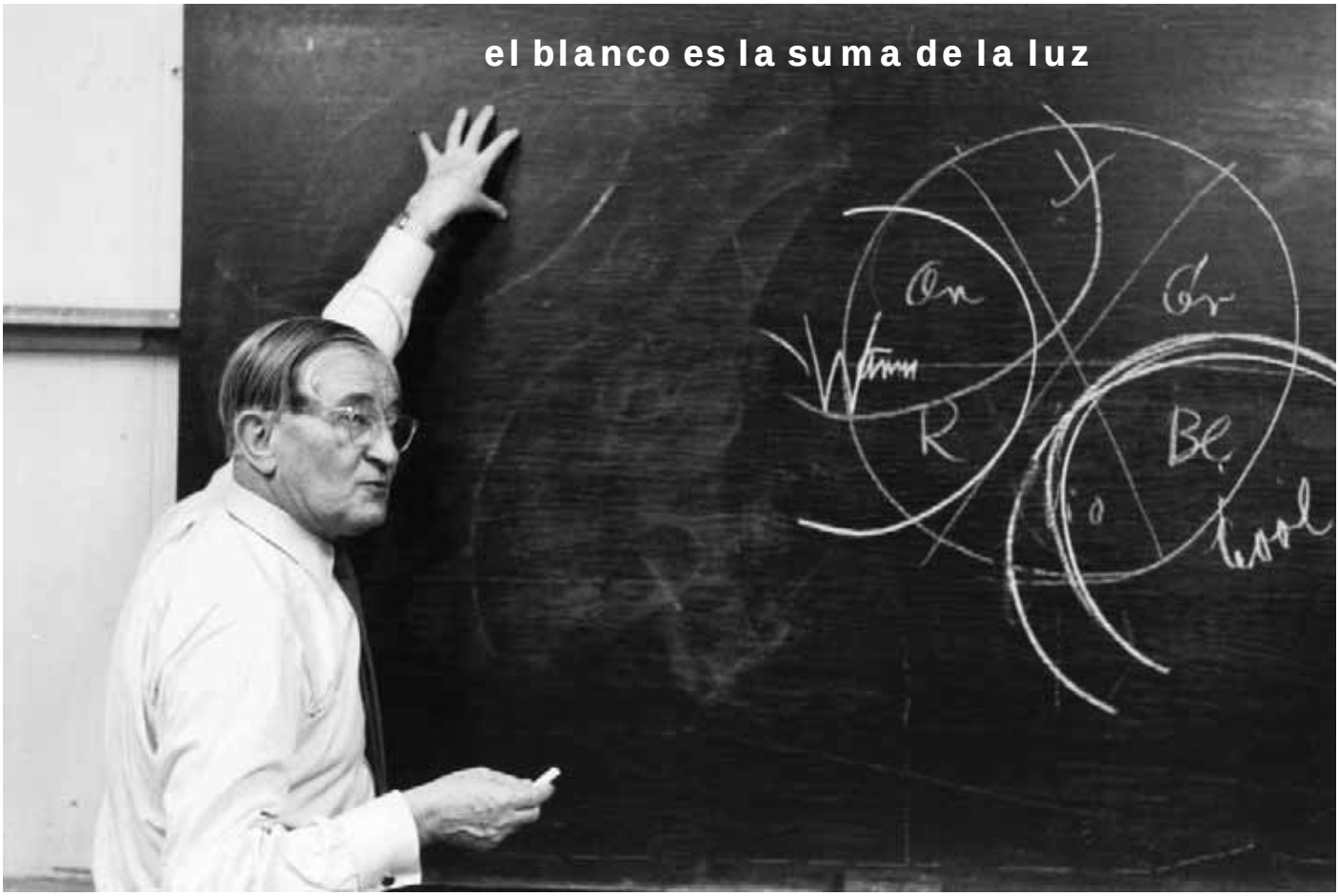
Para una visita virtual:
http://multimedia.lacaixa.es/lacaixa/ondemand/obrasocial/interactivo/genesis/es/visita_virtual.htm

Luisjo Cuadrado Gutiérrez

Sebastião Salgado. Génesis. Fechas: del 17 de enero al 4 de mayo de 2014. Lugar:

CaixaForum Madrid (paseo del Prado, 36, 28014, Madrid). Organización y producción: Obra Social «la Caixa». Comisariado: Lélia Wanick Salgado

Nota de la redacción. Todas las fotos tiene Copyright y han sido facilitadas por CaixaForum Madrid a titulo divulgativo para esta artículo y por eso se mantienen, en algunas, las marcas de agua.
© Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contacto

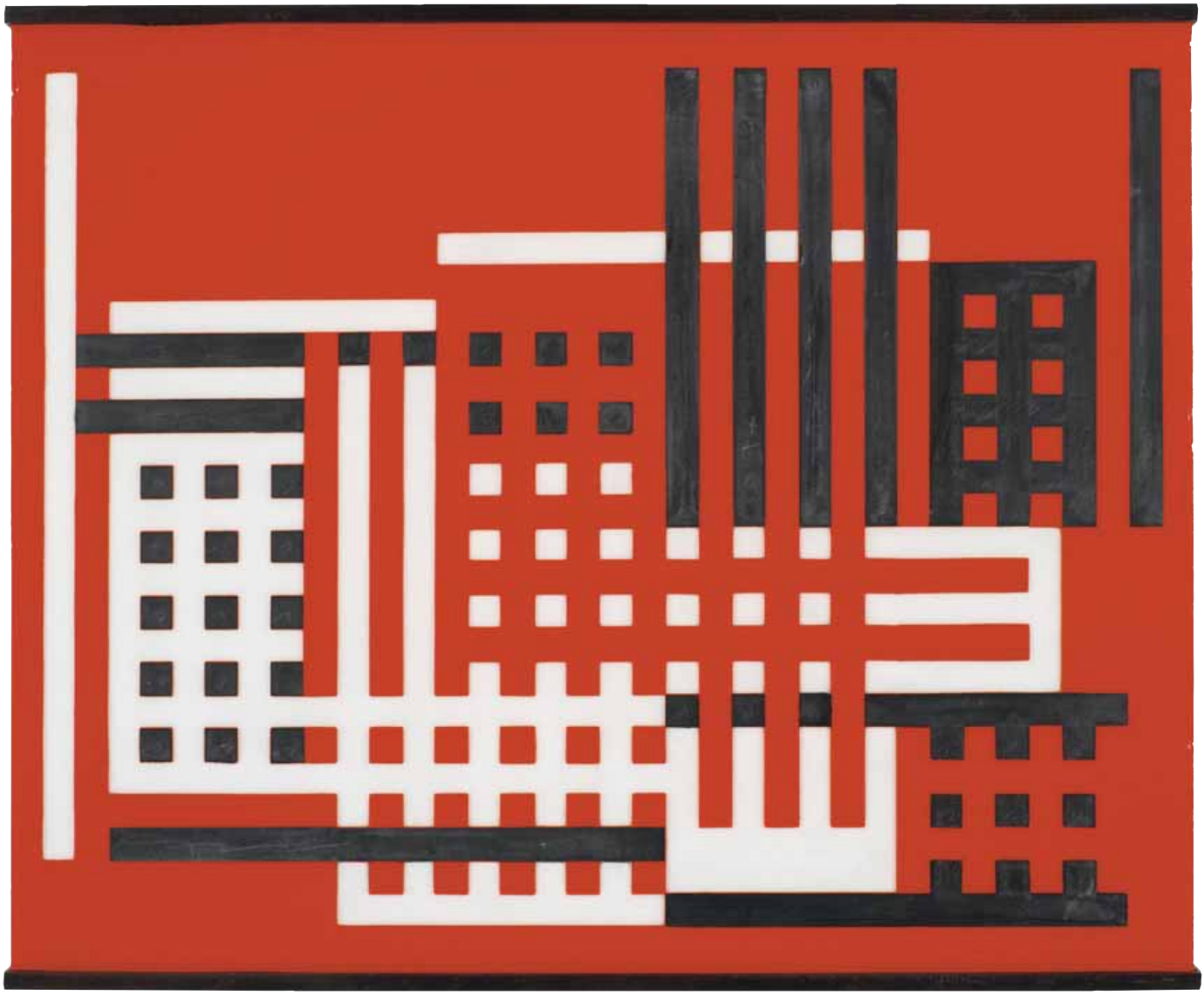


Josef Albers:
medios mínimos, efecto máximo

Albers en la universidad de Yale, 1955 - 1956
(sobre la misma hemos impresionad: el blanco es la suma de la luz)
Cortesía de The Josef & Anni Foundation
Todas las imágnes han sido cedidas por la Fundación Juan March, Madrid.

Bajo el título **Josef Albers: medios mínimos,** efecto máximo se encuentra la primera retrospectiva dedicada en España a la figura de Josef Albers (1888 – 1976). La exposición está organizada por la Fundación Juan March y está compuesta por más de un centenar de obras y otras piezas como mobiliario, diversos objetos, fotografías y material documental. La muestra ha sido posible gracias a la colaboración durante los últimos años de la The Josef and Anni Albers Foundation (Bethany, Connecticut). Se puede contemplar en la sede madrileña de la fundación desde el pasado 28 de marzo hasta el 6 de julio de 2014.

Negro doblado (A), 1940. Josef Albers
Óleo sobre Masonite, 95,25 x 70,49 cm.
© Addison Gallery of American of Art, Andover, USA Donación de Mrs Frederick E. Donaldson



Fábrica (25/2b), 1925. Josef Albers
Vidrio esmerilado y pintura negra. 27,9 x 35,5 cm. © The Josef & Anni Albers Foundation

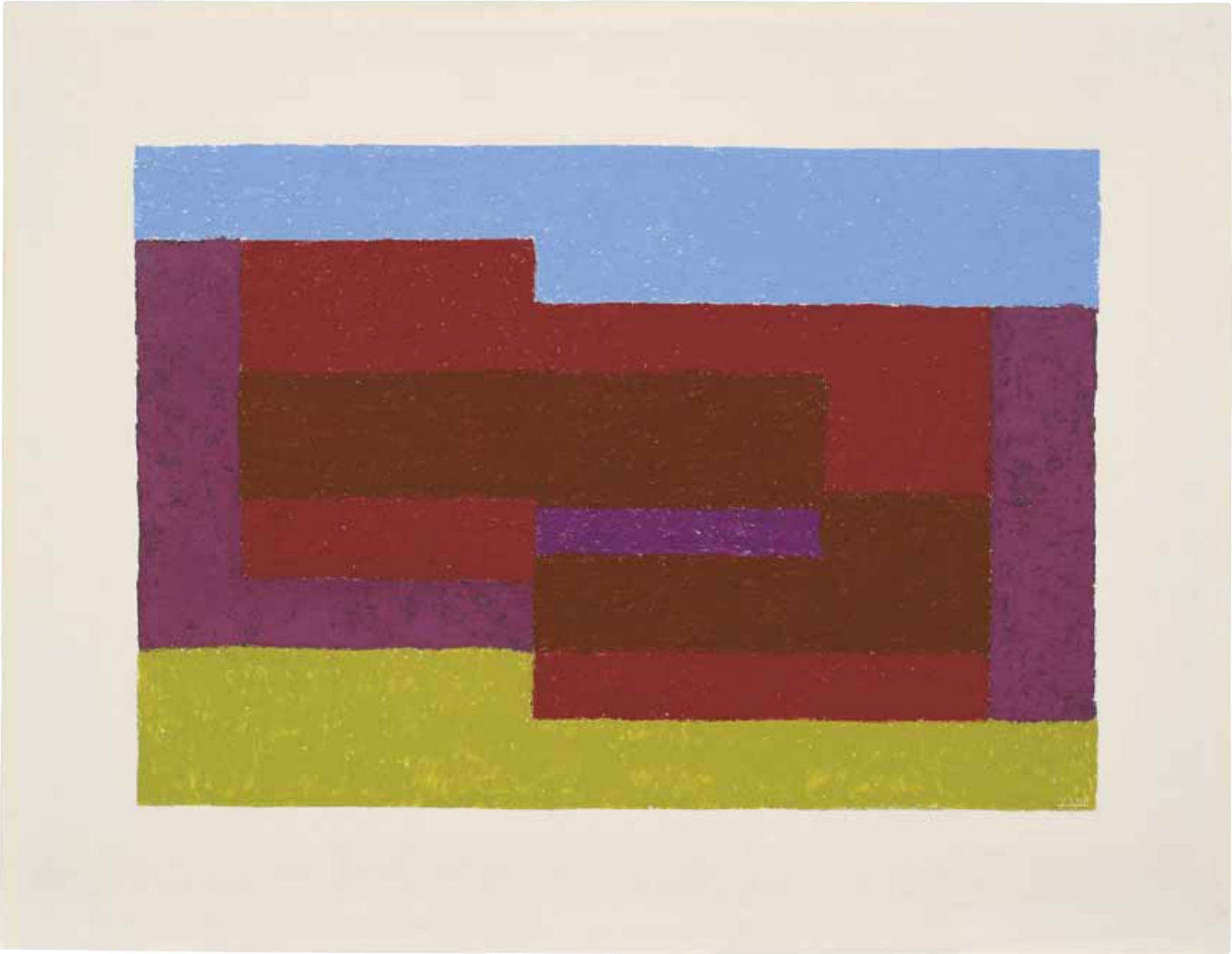
Josef Albers

Josef Albers nació en Bottrop, Westfalia, Alemania el 19 de marzo de 1888 y falleció en los Estados Unidos el 25 de marzo de 1976. Artista y profesor de arte desarrollo su actividad en Alemania hasta que en 1933 tuvo que emigrar a los Estados Unidos debido, fundamentalmente, al ascenso del nacionalsocialismo (nazis). Continúo con su labor educativa y artística en tierras americanas creando algunos de los programas educativos más influyentes del siglo XX.

Sus primeros inicios artísticos surgen tras tener conocimiento de la obra de Cézanne, Mondrian y Matisse, en los primeros años del siglo XX, y experimentar con la abstracción pictórica emulando a estos tres grandes genios.

Tras su paso por distintas escuelas y academias de arte, entra a formar parte, en 1920, como profesor de la mítica Bahaus, fundada por Waler Gropius. Escuela de diseño que desarrolla su actividad en Weimar, después en Dessau y finalmente en Berlín (1932-1933), hasta que bajo la presión de los nazis tiene que echar el cierre. Tras este cerrojazo emigra a los EE. UU. Comienza a trabajar en la facultad de Black Mountain College, un centro de vanguardia y experimentación, de los más importantes del siglo XX. Desde 1950 a 1958, Albers dirigió el Departamento de Diseño de la Universidad de Yale, en New Haven (Connecticut).

Albers ha sido conocido como pintor abstracto. Pero sus ensayos teóricos sobre el color y la forma han pasado a la Historia del Arte por su gran valor formativo. Esas teorías las plasmó en una serie *Homenaje al cuadrado* que empezó en 1949 y desarrolló durante varios años (llegando a realizar cerca de dos mil obras). Se trata de una composición partiendo de la figura geométrica del cuadrado y su repetición en diferentes taña-



A Mitla, 1940. Josef Albers
Óleo sobre Masonite, 53,34 x 71,12 cm. © The Josef & Anni Albers Foundation

mos y colores. Juega con la disposición concéntrica del cuadrado dentro del cuadro y la interacción cromática.

Josef Albers tiene el honor de haber sido el primer artista vivo en exponer en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Su gran legado fue el sacar el máximo partido usando unos recursos limitados. Un legado que responde a la máxima conocida y transmitida por uno de sus compañeros en la Bahaus, Miers van der Rohe: «Menos es más».

Exposición

Distribuir las posesiones materiales
es dividirlas
distribuir las posesiones espirituales
es multiplicarlas

Josef Albers

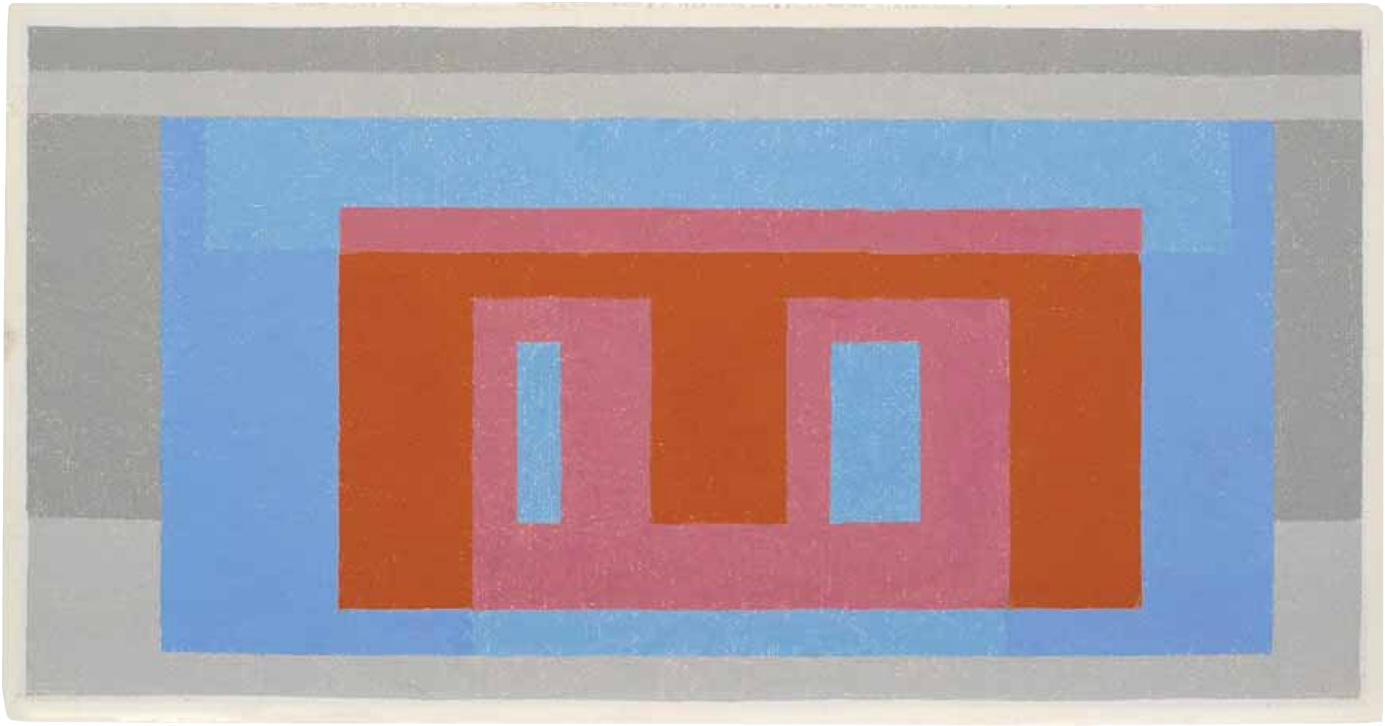
La Fundación nos advierte de que esta exposición, a pesar de su carácter de retrospectiva, no es un simple recorrido cronológico por su obra. El hilo conductor es la consideración de la obra de Josef Albers como un proyecto coherente y con una voluntad de simplicidad en el uso productivo de medios y recursos intencionalmente limitados; así como un respeto al trabajo manual y la enfatización en la experimentación con el color que desembocará en la materialidad de una obra de alto contenido poético y espiritual.

La exposición explora en el trabajo artístico y en la labor pedagógica, teórica y práctica de Josef Albers. Podemos contemplar desde sus primeros dibujos figurativos hasta las principales series en las que trabajó el maestro durante su carrera: *Variant/Adobe, Constellations* (*Constelaciones estructurales*) y la célebre *Homage to the Square* (*Homenaje al cuadrado*). También se exponen una serie de objetos que proporcionan un valor añadido. Como su famoso sillón 244 que preconiza lo que luego será la filosofía de una gran marca comercial (sueca para más señas) que se dedica a la venta de enseres domésticos desmontados. Se encuentra montado y también desmontado como si fuera esos juguetes *Montaplex* que uno ha tenido la oportunidad de tener entre sus manos. Complementan este apartado publicaciones, escritos y fotografía del propio artista.

Llaman la atención sus innumerables dibujos geométricos. Se trata de figuras planas, pero que con el añadido del color se convierten en superficies aterciopeladas. Albers sentía pasión por el color, hasta tal punto que tiene una serie de grabados en blanco, lo que se denominada técnica de gofrado (algo así como el predominio de la línea a modo de relieve, creando una figura sin uso de color alguno).

Albers era algo más que un artista. Así lo debieron entender en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York cuando en 1971 le dedican una exposición retrospectiva. Es la primera que el museo dedica a un artista vivo. Albers cederá a la institución trece pinturas y ocho grabados. El arte consigue, en palabras suyas, «el milagro de distribuir posesiones materiales, pero no re-

Oscilante (C), 1945 Josef Albers
Óleo sobre Masonite, 68,58 x 60,96 cm. © The Josef & Anni Albers Foundation



Día luminoso, 1947-52 Josef Albers
Óleo sobre Masonite, 27,9 x 53,3 cm. © The Josef & Anni Albers Foundation

duciéndolas, sino multiplicándolas». Parecía ser consciente de que repartiendo sus obras por todos los museos, un artista se multiplica, expandiendo su legado, su impronta por todo el orbe.

Una vez más, la fundación Juan March, no ahorra en medios, a pesar de que en estos tiempos son limitados, ha sabido crear una bella obra en su catálogo razonado. Son bienes preciados para quienes nos dedicamos a profundizar en la historia del arte. Y son muy apreciamos para quienes amamos los libros y obtener con ellos la posibilidad de llevarte a casa un trozo de la exposición, un trozo de Josef Albers aunque solo sea con la posibilidad de tener acceso (en castellano) de los escritos teóricos que son su cuerpo dogmático y que constituyen el grueso de su teoría, su enseñanza, que viene a reforzar esa doble condición del artista: alumno y maestro. Se nota el especial cariño que tiene la Fundación por las publicaciones. En esta ocasión el catálogo recoge 57 textos de Albers, 26 de ellos inéditos y 53 traducidos por primera vez al castellano, según palabras del presidente de la Fundación Juan March, Manuel Fontán, que vive con pasión la puesta de largo que supone cada inauguración. Aprovecho para recordar el enorme esfuerzo que han hecho en la Fundación para digitalizar todas las publicaciones y ponerlas a disposición del público en general, no solo para su consulta sino para su descarga. Aquí también podemos hablar de «medios mínimos, efecto máximo».

El artista y particularmente el poeta, es siempre anarquista, sin que sepa escuchar otras voces que las que afluyen dentro de sí mismo, tres fuertes voces: la voz de la muerte, con todos sus presagios; la voz del amor y la voz del arte.

Federico García Lorca

Citado por Nicholas Fox Weber en el estudio introductorio del catálogo editado por la fundación Juan March.

Sus escritos

En cuanto al arte abstracto (1939)

Sobre el color sabemos, por ejemplo, que hay colores cálidos y colores fríos. Asociamos la alegría con lo brillante; la seriedad, con la oscuridad. En cuanto a la forma: entendemos las curvas como algo fluido, suave, orgánico; los patrones en zigzag como algo duro, estricto, inorgánico. Todos sabemos que un determinado orden o disposición nos provoca una sensación estable, estática, como ocurre, por ejemplo, con la arquitectura clásica: mientras que tanto la arquitectura gótica como la barroca nos proporcionan una sensación de movimiento dinámico. (Página 243).

El significado del arte (1940)

Tal como yo lo veo, el arte, en un sentido más amplio, significa algo más que habilidad técnica o destreza. El arte se ha convertido en una palabra para describir algo más espiritual. [...]

Homenaje al cuadado, 1950 Josef Albers
Óleo sobre Masonite, 52,4 x 52 cm. © Yale University Art Gallery, New Haven, USA

Como proceso, el arte incluye todas las actividades y esfuerzos que expresan la mentalidad humana –bien del individuo, bien de un grupo o periodo- mediante la forma. Por tanto, el arte se percibe a través de los sentidos. [...]

Por decirlo de manera muy simple, nuestros sentimientos y emociones son la razón por la que tenemos música y pintura, danza y arquitectura, y todas las demás artes; la razón por la que tenemos estilos y modas cambiantes. (Página 246-247)

El blanco (c 1944)

El blanco es la suma de la luz,
la combinación de todos los colores.
Eso lo hace rico y fuerte.
Aunque se considera «incoloro», en un color de distinción.
[...]
(Página 260)

Sobre mi pintura (s.f.)

Cuando pinto
pienso y veo
ante todo —color
pero color con movimiento

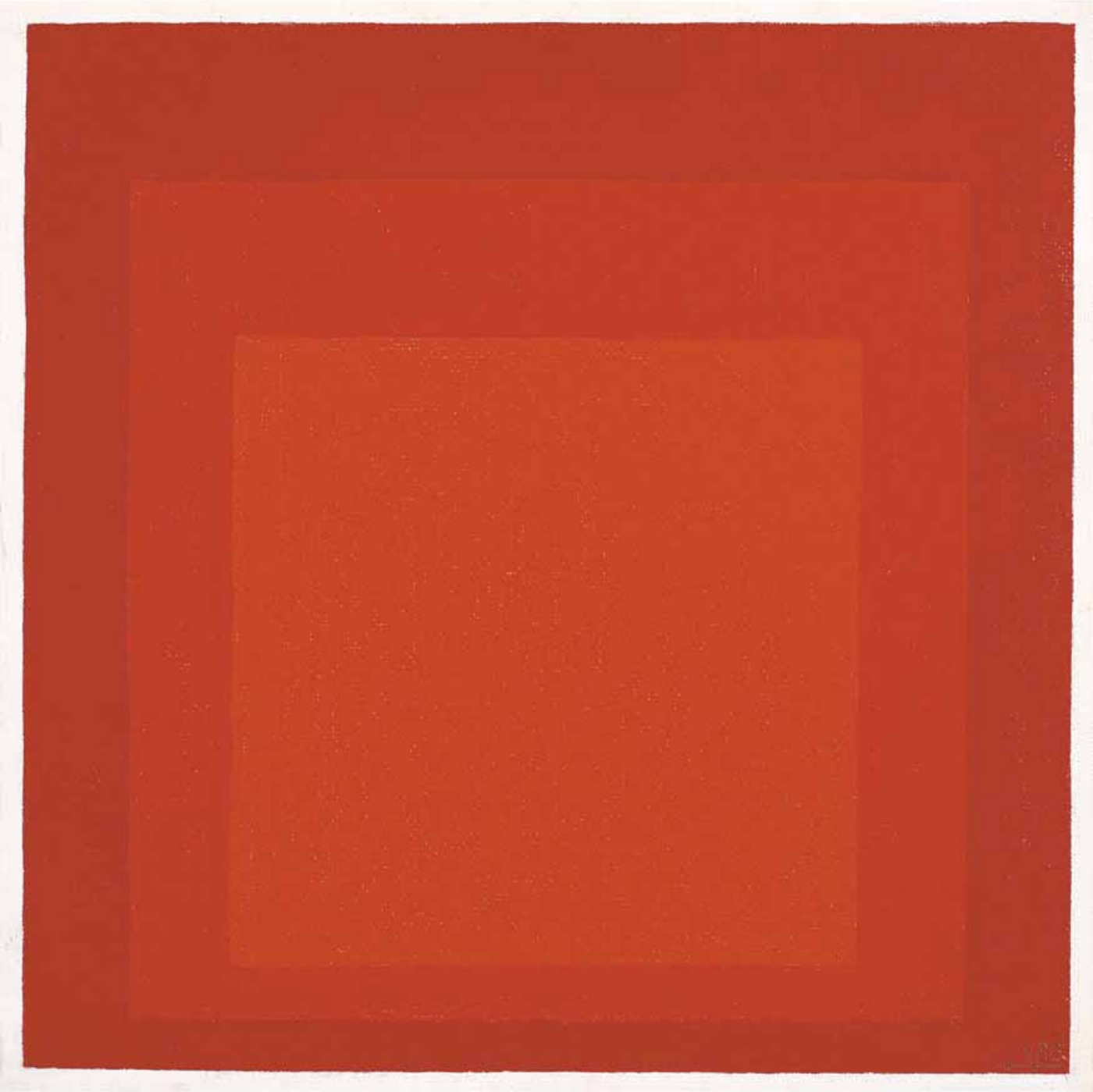
Color que no sólo acompaña
la forma de extensión lateral
y que después de ser desplazado
permanece suspendido

Sino movimiento interior perpetuo
como agresión —hacia y desde el espectador
además de interacción e interdependencia
con forma y tono y luz

En un enfoque directo y frontal
o cuando se siente cerca
como una respiración y latiendo
—desde dentro

(Página 279)

Homenaje al cuadrado: R-1 c-2, 1968 Josef Albers
Óleo sobre Masonite, 40,6 x 40,6 cm. © The Josef & Anni Albers Foundation



Margit Rowell
El color de Albers (1972)

Por lo general, a Cézanne se le describe como el padre del cubismo, y, como tal, hizo hincapié en la estructura perceptiva de la pintura. En el contexto actual, uno se siente tentado de subrayar otro aspecto en los logros de Cézanne: el descubrimiento de la realidad perceptiva de la luz y el color. [...]

Una pintura de Cézanne parece un tejido de parches de color contiguos, que unifican la imagen total en un solo plano, a un tiempo liso y ondulado. El color prismático y su coeficiente de penetración o reflejo de la luz son los únicos elementos determinantes de la posición espacial.

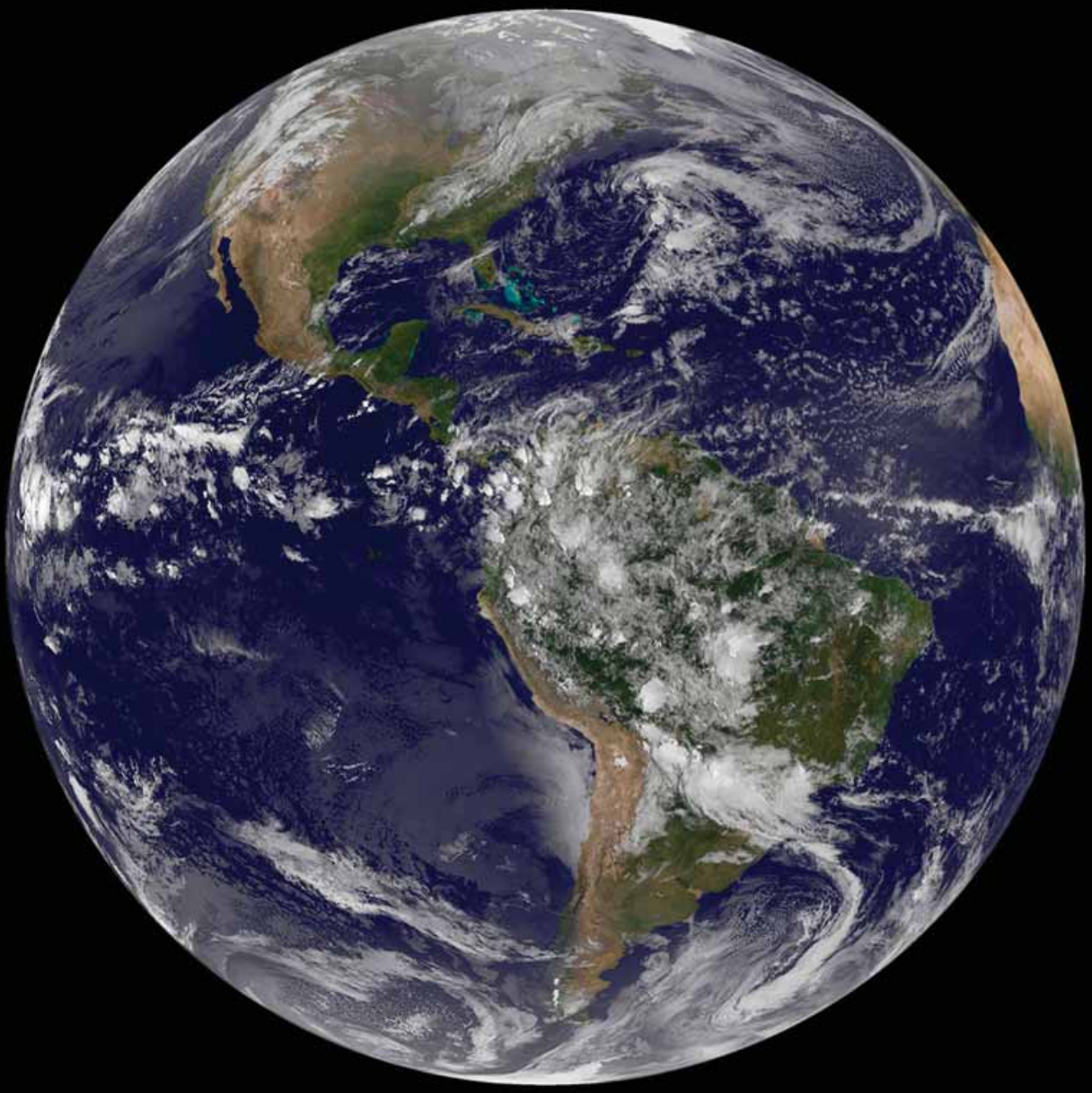
(Página 342-343)

En definitiva, una exposición que nos anima a indagar quien era este profesor de instituciones como la Bahaus (Alemania), el Black Mountain College (Estado Unidos), o la Universidad de Yale (Estados Unidos) y quien era Albers Josef como artista. Una muestra con las obras más emblemáticas y que está recogida de forma magistral en una de las mejores publicaciones editadas por la Fundación Juan March. No han dudado, como el propio artista, en repetir esa serie de figuras geometricas (sobre todo el cuadrado) con las variaciones del color, que nos permiten captar las diferentes texturas y sensaciones que se producen al verlas combinadas con todo una serie de colores. Y sobre todo, como ya he dicho antes, por dar a luz una serie de textos inéditos y traducidos al castellano por primera vez.

Más información:
Fundación Juan March
Cl Castelló, 77
www.march.es
Hasta el 6 de julio de 2014

Luisjo Cuadrado Gutiérrez

Homenaje al cuadrado: isla griega 1957 Josef Albers
Óleo sobre Masonite, 60,5 x 60,5 cm. © Foundation Beyeler, Suiza



¿Hace cuánto que no miras las estrellas?

Levanta la vista de tu móvil. Hay vida más allá

The planet Earth is seen in a photo taken by NOAA's GOES-East satellite at 07:45EST (11:45GMT) on Earth Day, April 22. (NOAA via Reuters)

CÉZANNE SITE / NON-SITE

Museo Thyssen Bornemisza

Del 4 de febrero al 18 de mayo de 2014

Cézanne Site / Non-site

El artista más atacado, más maltratado, desde hace quince años, por la crítica y por el público es Cézanne. No hay epíteto ofensivo que no se haya colocado junto a su nombre; sus obras han obtenido un éxito de hilaridad que aún dura.

G. Rivière

L'Impressionniste, 1 de abril de **1877**

Ejemplo rarísimo, este pintor culto sabe conservar la pureza de la sensación; rechaza el cómodo sostén de los sistemas preconcebidos; no pide ayuda a la tranquilizadora «armadura» constructiva de la perspectiva clásica con que se realiza a priori el equilibrio espacial de una composición. Se somete a toda experiencia, como si fuese el primero en afrontarlas.

L. Brion-Guerry

Cézanne et l'expression de l'espace, **1966**

Pronunciar el nombre de Cézanne es evocar un tipo de pintura muy característica, un tipo de pintura con un estilo propio, casi, casi inconfundible en mucho de sus cuadros. Decir Cézanne, es para muchos, decir impresionismo. Pero Cézanne es algo más que la pintura al aire libre, ese gran estudio que para él representa la naturaleza, el campo abierto.

Paul Cézanne

Paul Cézanne (1839 – 1906) nació en Aix en Provence en Francia. El que está considerado por muchos como el padre de la pintura moderna, el pintor de pintores, no fue entendido, ni valorado en su tiempo como el artista que ahora se le reconoce. Su pintura fue calificada como infantil, tosca o primitiva y Cézanne considerado por la crítica, en aquel entonces, como el pintor más torpe y menos formado de todos sus compañeros.

Cézanne era hijo de un banquero. Su padre se empecinaba en que estudiara Derecho. Solo por la tozudez que mostró el joven Paul accedió de mala gana a que se trasladara a París, a probar fortuna con los pinceles. A sus 22 años se presentó en París, una ciudad bulliciosa, insalubre e ingrata con el forastero. El «chico de pueblo» consiguió matricularse en la Académie Suisse (una institución privada por la que pasarían muchos de los que luego formarían ese grupo denominado «impresionistas») con la intención de preparase su acceso a la Escuela de Bellas Artes.

Entre clase y clase, tomó contacto con los grandes maestros del Museo del Louvre, sintiéndose atraído por Velázquez, Caravaggio, Rubens, Delacroix, Ingres, entre otros. No fue un camino fácil. En varias ocasiones tiró la espátula, abandonó momentáneamente los pinceles para volver a casa de su padre e implorar un empleo que le pudiera permitir seguir con su afición.

En 1862 volvió a París y retomó sus clases con la ayuda financiera de su padre (mediante una pensión mensual). En la Académie Suisse entabla amistad con Guillaumin y Camille Pisarro con quienes, de vez en cuando, frecuentará las famosas tertulias de los cafés parisinos. Momento en que conoce a Emilie Zola, Gustave Courbet y Eduard Manet, personajes claves en su biografía.

Las estrictas medidas que imperan en la época para el acceso de los jóvenes pintores a las muestras de arte

«oficial» (Salón de París), hizo que un grupo de pintores molestos crearan el Salón de los Rechazados (Salon des Refusés) y empezaran a exponer a partir de 1863 «el otro arte», el menos academicistas, el más libre, sin los encorsetamientos dictados por un jurado conservador. Un ejemplo: las obras de Cézanne fueron rechazadas sistemática en los certámenes desde 1864 a 1869.

1874 supuso un punto de inflexión para muchos de estos artistas. En ese año se celebró la primera exposición que aglutinó a una serie de pintores que desarrollaban su actividad, fundamentalmente, al aire libre y que se empezaron a conocer como los impresionistas. Pero a pesar de que se celebraría nuevas reuniones, casi de forma anual, Cézanne solo volvió a exponer en 1877.

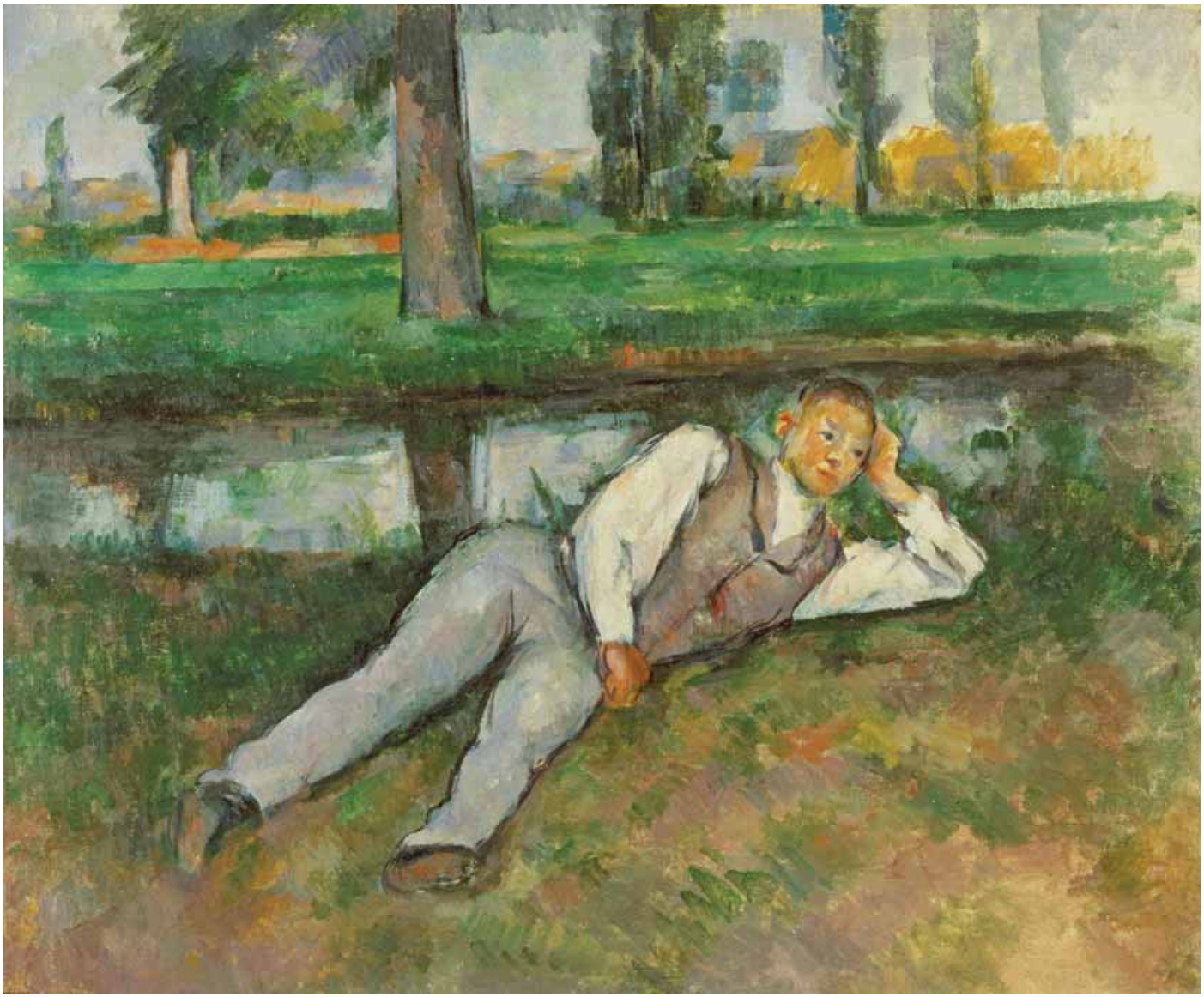
En 1886 se casó con Hortense, mujer con la que ya convivía y con la que había tenido un hijo. Su padre falleció, en octubre de se mismo año, legándole una herencia que le permitió, a sus 47 años, gozar de una independencia económica que hasta entonces no había tenido.

Durante todo este tiempo Cézanne va a participar en una serie de exposiciones prestigiosas, pero no será hasta 1895 cuando realiza su primera exposición individual (con algo más de cien cuadros) de la mano de Ambroise Vollard. Este marchante consiguió vender parte de sus cuadros y que se empezara a valorar económicamente la obra de Cézanne, obteniendo, de forma paralela, un gran respeto de la nueva generación de pintores más jóvenes.

En 1903 su carrera llega a su momento más culminante con la presencia de muchos de sus cuadros en distintas exposiciones, siendo una muestra el Salón de Otoño con 33 lienzos suyos.

En octubre de 1906 moría víctima de una neumonía. Una tormenta le sobrevino mientras pintaba al aire libre y sin apenas resguardo aguantó el chaparrón. Antes de llegar a casa de desplomó. Como tantos otros

Joven descansando, c 1887 Paul Cézanne. Óleo sobre lienzo 54 x 65,5 cm
Ther Armand Hammer Collection. Hammer Museum. Los Ángeles
Página anterior: *Gardanne*, 1885-1886 Paul Cézanne. Óleo sobre lienzo 80 x 64,1 cm.
Metropolitan Museum of Art



genios incomprendidos en su tiempo, qué pensaría al saber que una de sus obras más famosas Jugadores de cartas, se vendió en 2012 por una fortuna.

Su estilo

Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono, el cilindro. Hay que aprender a pintar sobre la base de estas figuras simples; después se podrá hacer todo lo que se quiera.

Cézanne, 1904

Cézanne intentó conseguir un realismo pictórico que fuera la síntesis ideal de la representación naturalista, mediante su propio estilo y dentro de un orden pictórico. La vanguardia parisina tomó como propios muchos de sus principios, muchas de las enseñanzas que impartía a los jóvenes que se acercaron hasta su casa. Un estilo y una forma de entender la pintura que inspiraría a geniso como Picasso, Braque y Juan Gris, entre otros.

Se apoyaba en una teoría en la cual toda representación de la naturaleza (incluso la propia figura humana) se podía plasmar mediante formas geométricas simples y mediante sucesivos planos de color. Esto producía la visión de una naturaleza estructurada preconizando la abstracción. Por lo tanto, no es de extrañar que a Cézanne se le deba la construcción de un puente entre el impresionismo de finales del siglo XIX y el cubismo de principios del siglo XX.

La exposición

El Museo Thyssen Bornemisza acoge, tras treinta años, la primera retrospectiva en España dedicada a Paul Cézanne. Anteriormente, en 1984, el embrión del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, lo que era el Museo Estatal de Arte Contemporáneo, organizó una exposición sobre el artista francés. Guillermo Solana, director artístico del Museo, es el comisario de esta exposición, junto a Paula Luengo, comisaria técnica, que incluye 58 pinturas del artista (49 óleos y 9 acuarelas) que se exponen junto a otras 9 obras de otros artistas como Pissarro, Gauguin, Bernard, Derain, Braque, Dufy y Lhote. No ha sido fácil reunir esta cantidad de obras. Se ha recurrido a colecciones privadas y algunos museos repartidos por todo el mundo.

El subtítulo de la exposición Site / Non-site alude a un término, tomado del artista y teórico Robert Smithson, para hacer referencia a ese diálogo ente la pintura exterior e interior. De todos es conocido que Cézanne era un artista que practicaba la pintura al aire libre junto a sus compañero impresionistas. Pero a diferencia de estos, Cézanne da una importancia al retoque dentro de su estudio de esas obras elaboradas en plena naturaleza. Otro de sus géneros es la naturaleza muerta que encarna ese encuentro directo con la naturaleza y el laboratorio de la composición.

Cézanne Site / Non-site se divide en cinco apartados.

1 – Retrato de un desconocido

Curiosamente, nos recibe un personaje desconocido que pasa por ser una de las últimas pinturas realizadas por Cézanne antes de su muerte. Un único cuadro compone esta sección. Se trata de Retrato de un campesino (1905 – 1096). Muchos son los críticos que consideran a esta obra como un autorretrato indirecto del artista. Sin un rostro definido, situado en lo que parece ser la terraza de su estudio en Aix-en-Provence, es un compendio de su estilo. Líneas verticales en el modelo que se contraponen con las horizontales del murete que ejerce de barandilla en la terraza, con pinceladas geométricas y transparentes. Estas pinceladas descomponen al campesino en pequeños planos de color, llegándose a confundir con el paisaje del fondo. El resultado final es de un aspecto de obra inacabada, a falta del remate, una constante en muchas de las obras presentes en la muestra.

2 – La curva del camino

Una curva en el camino es un motivo recurrente en la obra del artista francés. Algunos cuadros están inspirados en la misma curva, pero otros son fruto de sus paseos por el campo siempre en busca de motivos. Esa curva es una invitación a recorrer el camino, a profundizar en la obra, a adentrarnos en su pintura, a descubrir lo que hay a la vuelta de la esquina.

3 – Desnudos y árboles

La tercera sección la componen una serie de desnudos (generalmente acogidos bajo el título genérico de «bañistas») y de paisajes con árboles.

4 – El fantasma de Sainte-Victoire

La montaña de Sainte-Victoire se convirtió en otro de esos motivos recurrentes en la producción artista de Cézanne. Esta «obsesión» la trasladó a muchos de sus bodegones que están concebidos como si de una naturaleza «viva» se trata. Algunos de estos últimos cuadros recuerdan a esa composición cuyo fondo es la montaña de Sainte-Victoire.

Destacan también cuatro cuadros «protagonizados» por un cántaro de gres sin decoración. Posee una única cualidad: un vientre redondo, algo así como una forma-madre sobre la que giran las cosas.

5 – Juego de construcciones

Los paisajes de Cézanne también los convierte en naturalezas muertes. Esa descomposición en planos

Retrato de un campesino, 1905-1096 Paul Cézanne
Óleo sobre lienzo, 64,8 x 54,6 cm.
Museo Thyssen Bornemisza, Madrid

Casa en Provenza, c 1885 Paul Cézanne
Óleo sobre lienzo, 65,5 x 81,3 cm. Indianapolis Museum of Art
En la página siguiente: *Cántaro de gres*, c. 1893-1894. Paul Cézanne
Óleo sobre lienzo, 38,2 x 46 cm. Fondation Beyeler, Basilea

geométricos provoca esa congelación y estructuración del espacio.

«Si en los bodegones de Cézanne la mesa quedaba enmascarada por las telas que simulaban un paisaje, en sus paisajes el pintor impone una estructura parecida a la superficie de una mesa: un primer plano vertical, un plano horizontal y otro plano vertical de fondo. Esta configuración en escalera, que empuja nuestra mirada hacia arriba y hacia el fondo, se desarrolla desde los paisajes de l'Estaque hasta las vistas de Gardanne. Esto tendrá una influencia decisiva en los primeros pasos del cubismo, representado en la exposición por algunas obras de Braque, Derain, Dufy y Lhote.»

Escritos

Textos extraídos del Catálogo editado para la ocasión por el Museo Thyssen Bornemisza.

Retrato de un desconocido

"(...) El Retrato de un campesino es [...] una de las obras finales de Cézanne. El hombre, cuya identidad no se conoce, aparece sentado con las piernas cruzadas, la mano izquierda apoyada en un bastón y una tela blanca sobre el brazo. Lleva un canotier que lo distingue de otros retratos (los de Vallier, por ejemplo). Detrás de él, un árbol (un gran tilo) y la vegetación del jardín. El cuadro está íntimamente relacionado con una acuarela del Art Institute de Chicago, que debió de ser pintada al mismo tiempo. Hay ciertas diferencias menores: en la acuarela, el árbol del fondo es más recto y la balaustrada, más cerrada. La complexión del hombre es más corpulenta en la acuarela, y sus rasgos faciales, un poco mejor definidos que en el cuadro. En el cuadro del Thyssen, el hombre no tiene rostro. Esa cara vacía contrasta con lo avanzado de la ejecución en el resto del lienzo; en la gran mayoría de los retratos de Cézanne, el rostro se encuentra en lo esencial definido,

incluso cuando otras partes de la pintura quedan aún por concluir. La cara de este campesino se ha quedado sin pintar como para llenar ese hueco más adelante. ¿Estamos en realidad ante un retrato, o la identidad individual del modelo ya no importa?»

La curva del camino

«(...) La mayoría de los caminos de Cézanne no llegan a ninguna parte. La curva del camino es el recurso más frecuente del pintor para atraer la mirada del espectador y frustrarla inmediatamente, bloqueándola con la vegetación, las rocas o la misma topografía. Pero la curva no es el único recurso. Cézanne pasó el verano de 1888 en Chantilly, donde pintó una serie de obras cuyo motivo principal son las avenidas que atraviesan a intervalos regulares el bosque que rodea el castillo (probablemente le recordaron el paseo de castaños del Jas de Bouffan). El lienzo de Toledo (Ohio) es el más ambicioso de la serie. Los altos y frondosos árboles tienen sus copas unidas, creando una allée couverte, como un túnel viviente, que provoca una intensa sensación de confinamiento, de coerción de la mirada. En ese umbrío pasaje, la luz que se filtra crea rastros transversales, como los peldaños de una escalera, marcando el ritmo a la mirada que entra en el cuadro. Pero la pared del castillo al fondo obstruye la salida.

(...) Cézanne fue, antes que propietario, un caminante. Su experiencia del territorio no le inclinaba a acotar y parcelar el paisaje, sino por el contrario, a buscar la libertad de los aminos, a explorar sus rincones íntimos y sus vistas abiertas. Pero esa perspectiva vivida del viajero pintoresco, ese walkscape, antes de convertirse en un cuadro, tenía que pasar por el taller del artista. Para ordenar sus impresiones del aire libre, el pintor las somete a la estructura cúbica del interior, con sus coordenadas verticales y horizontales, que simbolizan el control racional del sujeto sobre la naturaleza. El recuerdo del ámbito construido y cerrado del atelier determina el paisaje cézanniano de un extremo a otro. Detrás de cada vuelta del camino, en cada cielo de fondo, nos encontramos la pared del estudio.»

Desnudos y árboles

«(...) En muchas de las escenas de bañistas, árboles y desnudos se combinan íntimamente, de modo que una figura se esconde detrás de un árbol, por ejemplo, o se abraza a él, o se recuesta sobre él. En ocasiones, los árboles parecen actuar como soportes externos de los cuerpos, como si estos no pudieran sostenerse por sí mismos. A veces la intimidad entre humano y vegetal se vuelve aún mayor y el árbol parece surgir del cuerpo de un bañista o una bañista, como un monstruoso apéndice. En todo caso, como ha señalado Krumrine, 'los árboles no son nunca meros elementos decorativos en los paisajes de Cézanne. Para él juegan un papel vibrante, casi antropomórfico, en su propio teatro de la naturaleza'.»

El aparador, 1877-1879 Paul Cézanne
Óleo sobre lienzo, 65,5 x 81 cm. Spézmüvészeti Muzeum, Budapest

El fantasma de Sainte-Victoire

«(...) Sabemos con qué cuidado minucioso componía Cézanne sus naturalezas muertas: plegando y arrugando las telas, colocando las frutas según sus formas, tamaños y colores, y cómo prestaba a los objetos la inclinación necesaria, utilizando pequeñas monedas. Quizá soñó alguna vez con poder disponer así los elementos de un paisaje al aire libre. En un momento de sus encuentros con Gasquet, Cézanne abre la novela de Balzac La piel de zapa y lee un pasaje que describe 'un mantel [...] blanco como una capa de nieve recién caída'. Y Cézanne añade: 'Toda mi juventud quise pintar eso, ese mantel de nieve fresca'. El uso de los manteles en la naturaleza muerta procede de la pintura holandesa del siglo XVII. Desde los finos paños blancos de los bodegones de Willem Claesz. Heda y Pieter Claesz, hasta los pliegues colgantes de Jan Davidsz. de Heem y las alfombras turcas de Willem Kalf, los manteles medio levantados sugieren la espontaneidad de una escena sorprendida, pero al mismo tiempo enmarcan los objetos en un ámbito artificioso y teatral. Como señala su confesión a Gasquet, Cézanne encontró nuevos usos metafóricos, figurativos, para los manteles.»

Juego de construcciones

«(...) Entre los rasgos importados de la naturaleza muerta se encuentra en primer lugar una peculiar configuración del espacio, que emula la superficie de una mesa, la misma mesa que desaparecía en las naturalezas muertas y que ahora aflora en la estructura del terreno. El más apasionado y el más excéntrico coleccionista de Cézanne, el doctor Albert C. Barnes, fue también un temprano estudioso de su obra, que sometió a laboriosos análisis formales. Barnes sostuvo que Cézanne aplicaba a sus paisajes un esquema compositivo procedente de las naturalezas muertas: el esquema table-top: 'En sus naturalezas muertas [...] hay habitualmente un plano vertical, el primer término del cuadro; luego un plano más o menos horizontal, en el que se colocan los detalles del tema —platos, frutas y similares— y luego un plano vertical de fondo, con el que concluye la recesión del espacio profundo, cerrando así la composición en su conjunto. Tanto en sentido literal como figurado, esto puede llamarse una composición 'de mesa' [table-top composition]; y la misma organización general, en la que un plano central que contiene la mayoría de los detalles del cuadro queda intercalado entre un plano

La montaña Sainte-Victoire, c 1904 Paul Cézanne
Óleo sobre lienzo, 72,2 x 92,4 cm. Cleveland Museum of Art

vertical de fondo y otro de primer término, se usa también extensamente en sus paisajes'.»

Cézanne Site / Non-site es una oportunidad única de ver un repertorio de obras de Cézanne que nos permitirá conocer a uno de esos grandes artistas que surgieron en un momento de gran producción artística. Un momento caracterizado por la experimentación, por romper las férreas reglas academicistas y, también y no hay que olvidarlo, un momento en que la sociedad vivía un período convulso de profundos cambios debido a los grandes inventos tecnológicos y cambios estructurales dentro de la propia sociedad. Estos cambios se plasmarían en la Historia del Arte con el surgimiento de una serie de movimientos artísticos englobados en los istmos (futurismo, dadaísmo, cubismo, constructivismo, ultraísmo, surrealismo, ...). Echamos en falta alguna obra de mayor enjundia, teniendo en cuenta esos treinta años de ausencia, de no haberse dedicado a una retrospectiva, y algunas obras más representativas de los distintos periodos del artista. Bien es cierto que **Cézanne Site / Non-site** se centra en esos dos grandes géneros que tanto frecuentó Cézanne: los paisajes y las naturalezas muertas.

Como viene siendo habitual, el Museo ha organizado una serie de actividades paralelas que se desarrollan durante el periodo que dura la muestra. También ha editado un extenso y documentado catálogo. Los catálogos del Museo Thyssen Bornemisza empiezan a tener un peso específico y ya no se limitan a ser una mera muestra de fotografías de los cuadros presentes en la exposición. En este caso las imágenes se acompañan de un estudio del propio Guillermo Solana en el que nos hace una extensa introducción en cada uno de los cinco apartados en los que se ha dividido la exposición y haciendo referencia no solo a los cuadros expuestos sino a otra serie de ellos, relacionados y que por diversos motivos no han podido «venir» a esta gran cita con el Arte.

Luisjo Cuadrado Gutiérrez

Darío de Regoyos

Del 18 de febrero al 1 de junio de 2014
Museo Thyssen Bornemisza, Madrid
Comisario: Juan San Nicolás

Como complemento a la visita a la exposición de **Cézanne Site / Non-site** el Museo Thyssen Bonemisza organiza la muestra sobre este genial artista contemporáneo del pintor francés.

Organizada con ocasión del centenario de su fallecimiento, esta exposición presenta una amplia retrospectiva de la trayectoria artística de Darío de Regoyos (1857-1913), principal representante español del impresionismo, con más de cien obras que muestran las diversas formas de expresión, los intereses temáticos y la evolución estética de toda su carrera.

La originalidad cromática y la audaz representación de los fenómenos lumínicos y atmosféricos hacen de los paisajes de Regoyos uno de los episodios más innovadores del panorama artístico español del momento. Por otra parte, su temprana relación con pintores, músicos y literatos belgas y franceses, y su activa participación en los círculos artísticos de vanguardia, configuran el perfil más internacional de la pintura española de finales del siglo XIX. Como contrapunto, las obras que muestran la "España negra", recogiendo la tradición cultural española más sombría.

La exposición está producida por el Museo de Bellas Artes de Bilbao con la colaboración del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid y el Museo Carmen Thyssen de Málaga, a donde viajará posteriormente una versión algo más reducida. Los tres museos han contribuido con piezas destacadas de sus respectivas colecciones, a las que se han sumado otras instituciones relevantes, como los Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, el Musée d'Orsay, el Museu Nacional d'Art de Catalunya y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, entre otros, así como numerosas colecciones particulares.

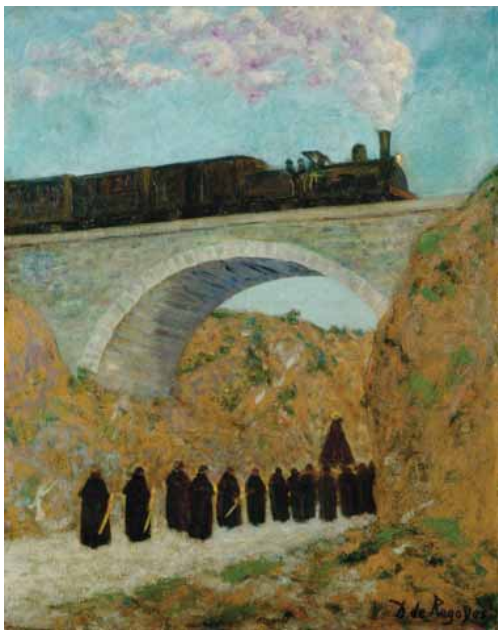
Darío de Regoyos

De origen asturiano, Regoyos se forma inicialmente con los maestros Carlos de Haes en Madrid y Joseph Quinaux en Bruselas, con los que descubrió la paleta clara y la pincelada de toque aplicadas al paisaje. Su aprendizaje se enriqueció en contacto con los artistas belgas y franceses James Ensor, Camille Pissarro, Georges Seurat y Paul Signac, y con el norteamericano James McNeill Whistler, llegando a formar parte de los grupos europeos de vanguardia L'Essor y Les XX.

Fue uno de los pocos artistas españoles que adoptó las teorías impresionistas y que, a pesar de la incomprensión de una parte de la crítica, se mantuvo fiel a ellas a lo largo de toda su carrera.

Plaza de Burgos por la mañana, 1906
Óleo sobre lienzo, 81 x 59 cm
Colección particular

Viernes Santo en Castilla, 1904
Óleo sobre lienzo, 98,1 x 65,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao



Salida del sol en Granada, 1911
Óleo sobre lienzo, 49 x 32,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Las Furias. De Tiziano a Ribera

Museo del Prado

Del 21 de enero al 4 de mayo de 2014

Las Furias. De Tiziano a Ribera

Se conoce por Furias (o Las Furias) a cuatro personajes procedentes de la mitología greco-latina que desafiaron a los dioses y fueron castigados por su osadía. Están considerados como personajes secundarios, no son las star system de la mitología. **Ticio** fue condenado a ser devorado por los buitres por haber intentado violar a Latona, amante de Zeus y madre de Apolo. **Tántalo**, hijo de Zeus y rey de Lidia fue castigado, por haber servido a los dioses, como festín, a su hijo Pélope, a vivir sumergido con el agua hasta la barbilla. **Sísifo**, fundador y rey de Corinto, penaba con su roca a cuestas por haber delatado los amores de Zeus con Egina. E **Ixión**, rey de los Lapitas, fue condenado a dar vueltas eternamente en una rueda por haber intentado seducir a Hera.

Ellos son los protagonistas de la exposición que se celebra en el Museo del Prado, desde el 21 de enero hasta el 4 de mayo, bajo el título de *Las Furias. De Tiziano a Ribera*. Una muestra que se compone de veintiocho obras en distintos soportes y firmadas por distintos artistas de los siglos XVI y XVII. Destacan un dibujo de Miguel Ángel y las pinturas de Rubens, Tiziano, Ribera, Rombouts, Glotzius, Assereto, Rosa o Langetti. Está patrocinada por la Fundación Amigos del Museo del Prado.

El tema de Las Furias tuvo un desarrollo muy limitado, apenas unos ciento cincuenta años. Un periodo que abarca desde mediados del siglo XVI hasta las postrimerías del XVII. A diferencia de otros modelos, el caso de Las Furias no es una «moda» italiana sino que proviene de los Países Bajos, de la mano, fundamentalmente, de María de Hungría.

María de Habsburgo de Hungría (1505 – 1558), también conocida como María de Austria, fue la tercera hija de Felipe *el Hermoso*, archiduque de Austria y duque de Borgoña, y de Juana de Castilla (conocida como *Juana la Loca*). Fue reina consorte de Hungría al casarse con Luis II de Hungría. En 1548, María de Hungría, encargó a Tiziano, para su palacio de Binche en las afueras de Bruselas, una serie de lienzos con los cuatro personajes mitológicos: Ticio, Tántalo, Sísifo e Ixión. Una alegoría a los príncipes alemanes que se habían alzado contra su hermano, el emperador Carlos V, y a quienes había derrotado un año antes en la batalla de Mülhberg.

La exposición gira alrededor del *Laoconte*. El hallazgo, en 1506, del grupo escultórico conocido como del *Laoconte* en Roma, perteneciente a la escuela de Rodas, se convirtió en todo un acontecimiento. La manera en que se representa el dolor, el sufrimiento y hasta la muerte en cada gesto o en cada rostro de cada uno de los componentes de este grupo escultórico ha servido de inspiración a las futuras generaciones. Pero no solo en los artistas sino también en los teóricos. Son muchos (tanto artistas, como estos últimos) los que consideran, y han considerado a este grupo como el ejemplo máximo en el arte y por extensión con el ejemplo por excelencia en la representación del dolor en el arte.

Tras el conocimiento del *Laoconte* y de Las Furias los artistas sienten la necesidad de atreverse con nuevos retos. Por un lado, la de representar a sus modelos en distintas actitudes y movimientos, y, por otro, la de plasmar los diferentes estados de ánimo, como es el caso del dolor extremo.

Anteriormente al grupo escultórico, los antecedentes a estas representaciones se pueden situar en las

Laoconte, 1887 José Trilles y Badenes, Vaciado en yeso, 232 x 153 cm.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Foto: Luisjo
En página 153: Detalle de *Prometeo encadenado,* Rubens y Frans Snyders
Óleo sobre lienzo, 242,6 x 209,5 cm ca. 1611
Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. Imagen: Museo del Prado

La caída de los gigantes, 1532 - 34
Pintura mural al fresco
Palazzo Te, Mantua
Inferior: La caída de los gigantes
h. 1530 Pintura mural al fresco
Palazzo Fassolo. Génova

gigantomaquias de época helenística o la Baja Edad Media. Son episodios de la mitología griega que narran sucesos cruentos entre gigantes, titanes y dioses olímpicos. Están caracterizados por la representación de múltiples personajes con escorzos a veces inverosímiles. Dos ejemplos que han llegado hasta nosotros son *Caída de los Gigantes* de Giulio Romano y *Caída de los Gigantes* de Perino del Vaga.

Pero estos dos no reflejan a ninguno de los componentes de Las Furias. Según nos recuerda Miguel Falomir, ahora se sabe de una serie de tapices conocidos por *Los honores*, tejida hacia 1520 en Brusela por Peter van Aelst y que se ponen en relación con los lienzos de Tiziano. En uno de ellos, el dedicado a la *Iustitia*, en el ángulo superior derecha aparecen las figuras de Ticio, Sísifo e Ixión.

Miguel Ángel tomaba como modelos la estatuaria clásica para recrear los mitos antiguos. Realizó un dibujo de Ticio en 1532.

Estas Furias no fueron concebidas como un conjunto autónomo, sino que fueron realizadas para formar parte de un todo. Formarían parte de un importe

Ticio Miguel Ángel Buonarroti Tiza, 33 x 19 cm 1532 Londres, Royal Collection, Windsor Castle. Imagen: Museo del Prado
Inferior: *La Gran Sala de Bianche*. Anónimo. Blibioteca Royal de Bélgica

conjunto iconográfico que incluiría pinturas, tapices y esculturas desplegados en la llamada Gran Sala del Palacio de Binche en las afueras de Bruselas. De todos es sabido el gusto por los fastos de aquella época. María de Hungría no dudó en organizar una serie de refinadas diversiones que pusieran en evidencia el lujo cortesano y el gran poder que tenía. Se sabe que este palacio disponía de varios pisos con distintos ambientes. En uno de estos pisos se encontraría esta Gran Sala de donde colgarían distintos tapices y los lienzos de Tiziano.

Dejando a un lado la carga política que significaba, Las Furias constituyen un ejercicio de virtuosismo, una magistral utilización del claroscuro. Los artistas fascinados por la visualización del sufrimiento, se esforzaron en captar los movimientos de máxima tensión, con escorzos casi inverosímiles en los cuerpos desnudos y con el reflejo de dolor en su máxima expresión. Sus expresiones son extremas. La mayoría de las figuras ocupan casi toda la superficie del lienzo en pugna con los gritos que salen de sus bocas. Transmiten al espectador el tormento que sufren. Era la estética del horror.

Tras las obras de Tiziano, el tema de Las Furias llega hasta Italia. Y en Nápoles se encuentra el genial José de Ribera que se va a convertir en el pintor que sabrá reflejar como nadie esta estética del horror. Supo apropiarse de esta temática y la desarrolló con gran ingenio.

Además de los cuadros que posee el Museo del Prado, en la exposición podemos ver un estudio al aguafuerte de narices y bocas que reflejan esa pasión que sentía Ribera y que profundizará en la expresión facial del gigante.

El *Ixión* de Ribera es un ejemplo de las virtudes en la representación del dolor. Además se trata de la única Furia de Tiziano de la que no quedaba testimonio visual. Demuestra una gran habilidad a la hora del tratamiento del cuerpo humano sometido a extremas condiciones, así como la capacidad de transmitir ese dolor al espectador.

Por el contrario la obra de Salvator Rosa estira esta estética del horror al máximo (utilizando una expresión coloquial se podría decir, que Rosa con su *Prometeo*,

Ixión Cornelisz van Haarlem Óleo sobre lienzo, 192 x 152 cm. 1588
Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen. Imagen: Museo del Prado

Prometeo Salvator Rosa Óleo sobre lienzo, 344 x 214 cm 1648 - 1650
Galleria Nazionale dÁrte Antica di Palazzo Corsini. Imagen: Museo del Prado

Ixión Giovanni Battista Langetti Óleo sobre lienzo, 193,6 x 258,4 cm
Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce Puerto Rico. Imagen: Museo del Prado

«se ha pasado»). Se recrea en exceso y su Ticio sufre, pero el espectador más que dolor lo que percibe es una sensación cercana al asco al ver tanta víscera. Se dice de Rosa que en su día manifestó que si Apeles supo pintar el trueno, él había pintado el grito.

Hecha esta breve introducción, la exposición se divide en cinco apartados:

I. Miguel Ángel

Este apartado está centrado en el único ejemplo iconográfico precedente del encargo a Tiziano: el dibujo que Miguel Ángel regaló en 1532 a Tommaso de' Cavalieri y en cuyo verso el maestro veneciano convierte la figura mitológica en Cristo resucitado.

El grabado de Beatrizet permitió la inmediata difusión de la invención de Miguel Ángel y sobre él Gregorio Martínez realizó una composición original otorgando un novedoso protagonismo al rostro doliente del gigante e incluyendo un púdico paño que cubre sus genitales, en uno de los escasísimos cuadros mitológicos de la España del Renacimiento.

II. María de Hungría, Tiziano y la alegoría política

Las Furias formaron parte del programa iconográfico desplegado en la Gran Sala del palacio de Binche, que incluía otras pinturas, esculturas y tapices y trasmitía un doble mensaje: de un lado, el castigo para los rebeldes contra el orden establecido; del otro, el inicio de una Edad de Oro tras la batalla de Mühlberg. Distintivo de la Gran Sala fue el recurso a la alegoría, inusual en los Habsburgo, pero que se consideró adecuada para trasmitir la atemporalidad de la Edad de Oro.

Las Furias fueron un reto para Tiziano. Conceptualmente fue el primer encargo imperial que no era un retrato y su primera incursión en la alegoría política; formalmente, eran enormes composiciones de una sola figura que exigían una monumentalidad y un pathos dramático para los que la escultura clásica y Miguel Ángel eran referentes obligados, máxime tras su estancia en Roma en 1545-46.

III. El desafío artístico. La Academia de Haarlem y Rubens

A finales del siglo XVI los pintores vieron en las Furias un excelente vehículo para abordar dos nociones artísticas que ya Tiziano tuvo presentes: la de "varietas" (variedad de actitudes y movimientos), y la representación de los "affetti" o estados de ánimo, en este caso el dolor extremo. Aunque las Furias de Tiziano estaban ya en España en 1558, fue en los Países Bajos donde tuvieron un impacto más temprano, tanto en artistas que pudieron estudiarlas in situ: Michael Coxcie y Maarten van Heemskerck, como a través de grabados, algunos realizados por holandeses como Cornelis Cort bajo la supervisión de Tiziano. Todo ello cristalizó en Haarlem en la década de 1580 en torno a su Academia, cuyos principales promotores fueron Van Mander, Goltzius y Cornelisz van Haarlem. El ideario de la Academia combinaba una interpretación extrema de Miguel Ángel, consistente en anatomías hipertrofiadas y escorzos inverosímiles, con un interés por la "varietas".

IV. Ribera y la estética del horror

En la segunda mitad del siglo XVI fue abriéndose paso la idea de que una obra de arte podía visualizar un asunto desagradable de modo atractivo y que la representación habilidosa y con talento de estas escenas compensaba su efecto angustioso. Caravaggio (1570-1610) fue decisivo en la "normalización" de esta estética del horror y con ella se familiarizó Rubens en sus años italianos (1600-1608). Esta fascinación por el horror alcanzó su ápice en Nápoles entre 1630 y 1660, pudiendo hablarse de una "estética del horror" en cuya formulación fue decisivo el poeta Giambattista Marino (1569-1625).

Las Furias servían admirablemente a este propósito y, hacia 1620, regresaron a Italia, en buena medida gracias a pintores holandeses y flamencos radicados en Roma como David de Haen o Theodore Rombouts. Fue sin embargo Ribera quien convirtió las Furias en el epítome del horror en la pintura e hizo de Nápoles la ciudad donde disfrutaron de mayor predicamento. Aunque Ribera sólo pintó Furias hasta 1635, contribuyeron decisivamente a fijar la imagen de un pintor que se regodeaba en la violencia y el horror, trasladando a su persona la temática de los lienzos.

V. De Nápoles a Venecia: la difusión italiana de las furias

Desde Nápoles las Furias se extendieron por Italia a través de obras de Ribera y los viajes de pintores próximos a él, como Salvator Rosa, que en 1639 eligió un Ticio para presentarse en Roma. En Génova, sin embargo, el aporte napolitano se sobrepuso a un interés local por las Furias desde inicios del siglo XVII, ligado al tratamiento monumental de la anatomía en pintores como Luciano Borzone y a patronos como Giovan Carlo Doria, amigo de Marino, coleccionista de Rubens y propietario de varias Furias, cuyo palacio acogió una "Accademia dei nudi". En este ambiente se educó Asseretto, quien confirmaría su interés por las Furias tras visitar Roma un año después del triunfo allí de Rosa con su Ticio.

Las Furias tuvieron su postrer momento de esplendor en Venecia, de nuevo gracias al arribo de obras napolitanas y de pintores como Luca Giordano, que difundieron tanto la temática como la estética del horror de la que participaban. Su principal cultor fue el genovés Langetti, quien combinó ecos de Asseretto con un conocimiento profundo de Ribera. Llegado a Venecia en 1655, Langetti fue el principal representante de los "tenebrosi", pintores que encontraron en el tenebrismo de raíz caravaggesco-riberesca la opción estética adecuada para expresar su agitado estado interior.

La exposición está comisariada por Miguel Falomir, jefe del Departamento de Pintura Italiana y Francesa (hasta1700). Falomir también es el responsable del catálogo, escrito íntegramente por él. Se trata de un exhaustivo estudio con capítulos dedicados a Tiziano, a María de Hungría, al desafío artístico que supone la plasmación de estos escorzos y la originalidad e imitación de los maestros en referencia a Las Furias.

Como viene siendo habitual alrededor de la muestra el Museo del Prado, así como la Fundación Amigos del Prado han organizado una serie de actividades.

Luis José Cuadrado Gutiérrez

Los artistas fascinados por la visualización del sufrimiento, se esforzaron en captar los movimientos de máxima tensión, con escorzos casi inverosímiles en los cuerpos desnudos y con el reflejo de dolor en su máxima expresión. Sus expresiones son extremas. La mayoría de las figuras ocupan casi toda la superficie del lienzo en pugna con los gritos que salen de sus bocas. Transmiten al espectador el tormento que sufren. Era la estética del horror.

Picasso. En el taller

Fundación Mapfre
Del 12 de febrero al 11 de mayo de 2014
Paseo de Recoletos, 23 - Madrid

http://www.exposicionesmapfrearte.com/picassotaller/es/

Pablo Picasso *Mujer en sillón rojo*, 1939 Óleo sobre lienzo, 100 x 81cm Colección particular
© Sparte, Mr. Patrick Goetelen / Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2014

Pontormo. Dibujos

Fundación Mapfre
Del 12 de febrero al 11 de mayo de 2014
http://www.exposicionesmapfrearte.com/pontormodibujos/es/

Jacopo Pontormo *Cuatro estudios para la Pala Pucci* Lápiz negro y sanguina sobre papel blanco 328 x 220 mm Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia
Nº Inv. 92201 r - ©Cortesía de la Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia.

ENTREPUEBLOS es una asociación laica e independiente que desde 1998 promueve cambios sociales para que las personas de cualquier lugar del mundo, tanto mujeres como hombres, puedan ejercer sus derechos Humanos, Políticos, Económicos, Sociales, Culturales y Medioambientales. Actuamos a través de la Cooperación Internacional Solidaria, la educación emancipadora y el apoyo a movimientos sociales «alternativos» en Nicaragua, Guatemala, El Salvador, Cuba, Ecuador, Perú, Marruecos y con el Movimiento de los Sin Tierra en Brasil.

Dos grandes perspectivas marcan nuestro trabajo, tanto en los países en los que cooperamos, como en nuestro entorno más cercano:

- Incidencia social y política para combatir las causas de las injusticias.
- Equidad de género y empoderamiento de las mujeres.

En nuestra intervención social, entendemos que sensibilización, educación liberadora e incidencia política son partes de un mismo proceso de transformación personal y colectiva, que deben sumarse en una estrategia común para construir una ciudadanía crítica y constructiva frente a las injusticias e inequidades.

Para ello priorizamos dos líneas de actuación:

- La construcción de la soberanía alimentaria y la defensa del medio ambiente y la biodiversidad.
- La defensa de los derechos y servicios básicos para todas las personas

Destacar en este contexto la iniciativa CULTOPIAS que hemos puesto en marcha, con espíritu de continuidad en el tiempo, y que creemos tiene conexión directa con el espíritu de ATTICUS en su afán por la difusión del arte y la cultura entre sus lectoras.

CULTOPIAS, http://www.cultopias.org/ es un espacio donde abrimos una ventana que mira hacia aquellas personas y organizaciones que desde distintas formas de expresión artística y creadora ponen su saber y capacidades al servicio de la solidaridad y del trabajo social para construir un mundo mejor, desde los países en los que tenemos presencia y en otros que por su relevancia e interés nos mueven a generar acciones de denuncia y solidaridad. Esperamos que CULTOPIAS sea de vuestro interés y nos ayudéis a difundirla. Podéis suscribiros a las novedades y/o enviadnos un correo a cultopias@entrepueblos.org con vuestras aportaciones y sugerencias.

Cualquier información, contacto o colaboración con ENTREPUEBLOS la podéis encontrar en nuestra web, con abundante información de nuestro trabajo, recursos y noticias de actualidad, o a través del correo electrónico.

info@entrepueblos.org
www.entrepueblos.org
http://entrepueblosvalladolid.wordpress.com/

Gracias a **Atticus** por su trabajo, por su colaboración y por la difusión que nos brinda.

EntrePobleS
EntrePobloS
herriArte
EntrePueblos
25
1988 - 2013

Historias dispares

Marina Caballero del Pozo
ilustración: **Marco Temprano**

Era aburrido ir de la mano

La niña corre veloz por la carretera hasta que una gran señal de stop la detiene en seco. Se da la vuelta y sigue a todo correr. De nuevo se topa con otra señal de stop. Entonces retrocede y en cada camino le salen al paso más y más stops.

La niña se gira y corre hacia el oleaje.

La tarde anochece en mi folio en blanco

He quedado con ella bajo los soportales en la Plaza, entre el barullo de los comercios aún abiertos, cuando los faroles rasgan las primeras sombras. Mi amiga la musa se acerca, de malva o de azul, sutileza y misterio en los pliegues de su blusa, ¿o es la chaqueta? Mas según bajo la mirada, reparo en sus medias hasta la cintura, que transparentan su carne a la luz brillante de la tienda de regalos, sin vello en el pubis, piel de seda... Cuando se da la vuelta, mis ojos chocan con el pesado, voluminoso, diccionario de la Real Academia que cuelga de su espalda.

Inocente y confiada

Ella se muestra al desnudo ante cientos de pares de ojos que la contemplan con superioridad. Ella ve que tales seres, sentados en sucesivas filas de butacas, la escrutan como a través de enormes lupas, mientras unos con otros intercambian pareceres en un bisbiseo insistente; y, a intervalos, todos ellos escriben notas en sus respectivos dosieres, subrayando frases determinantes o esenciales. Llegado el momento final, se van levantando uno a uno para emitir el inapelable veredicto.

Horrorizada, ella se desvanece. El estupor corre por la sala. Voces. Luces. ¿Qué le ha pasado?, se preguntan.

Cuando varios de estos seres acuden para averiguar lo sucedido, se encuentran con la película de celuloide aún caliente, velada por completo.

El velo

Ángel Comas
ilustración: **Francesc Marín**

Se había enamorado de una sombra, de una silueta huidiza, de algo blanco que le pareció ver y luego se desvaneció. Alberto no lo sabia pero en 1862, dos años después de su nacimiento, hacía ya veintidós años que un sevillano llamado Gustavo Adolfo Bécquer había publicado una leyenda inventada, *El rayo de luna* que describía una situación parecida. "En el fondo de la sombría alameda, Manrique había visto agitarse una cosa blanca que flotó un momento y luego desapareció (...) la orla del traje de una mujer". A Alberto le ocurrió lo mismo que al personaje de ficción. Se enamoró perdidamente de aquella presencia, de una mujer supuestamente maravillosa a la que ni siquiera había visto. Pero él sabia que era la mujer de su vida, aquella con que siempre había soñado. <Yo la he de encontrar, la he de encontrar y si la encuentro, estoy casi seguro de que he de conocerla. ¿En qué? Eso es lo que no podré decir pero he de reconocerla> —eso escribió Bécquer y eso pensó Alberto. Manrique nunca llegó a encontrarla y todos pensaron que era fruto de su imaginación calenturienta o que estaba loco <Habían pasado algunos años. Manrique, sentado en un sitial junto a la alta chimenea gótica de su castillo, inmóvil casi, y con una mirada vaga e inquieta como la de un idiota>. Alberto tuvo más suerte quizá porque su romanticismo era más carnal, menos enfermizo. Quería que aquella sombra se convirtiese en mujer de carne y hueso, una mujer a la que pudiese tocar. Con paciencia empezó a pasear por las noches de luna por las calles de Nerja, hasta que creyó verla de nuevo. Intuyó que estaba detrás de los visillos de una casa de gente pudiente en la calle Carabeo. No la vio pero sabía que era ella.

Aquella casa pertenecía al último descendiente de uno de los moros acomodados que se habían quedado en el pueblo después del exterminio iniciado por los Reyes Católicos en el siglo XV. Ni aquella expulsión ni la de los judíos fue nunca total y hubo infinidad de ellos que se quedaron en España sin ningún problema de convivencia, ocultándose eso sí del largo brazo represor de la iglesia católica pero confraternizando con los autóctonos, venidos de muchas partes de España, especialmente de Asturias, Castilla, Galicia y Valencia. De los 7.500 habitantes que Nerja tenía entonces podría decirse que más de un centenar eran de origen árabe. Incluso se habían unido con los nativos para luchar en la guerra contra los franceses.

Alberto regresó a su casa para que su mujer no se alarmase por su ausencia y a la mañana siguiente fue a trabajar como siempre a la fábrica de azúcares las Mercedes que acababa de crearse. Al salir, en lugar de ir a tomarse unos vinos con sus amigos, empezó a montar guardia frente a la casa del musulmán. Esperó pacientemente durante muchos días siendo recompensado por algunos movimientos de los visillos. Cada vez que esto sucedía sentía una gran excitación sexual que no conseguía calmar ni su mujer ni las complacientes prostitutas del pueblo. ¿Cómo podía sentir aquella gran pasión por una mujer que ni siquiera sabía que existiese? ¿Cómo podría tener erecciones por el simple movimiento de unos visillos o por el paso fugaz de una sombra? Si hubiese leído a Bécquer o a Poe, lo hubiese comprendido perfectamente.

Hizo guardia durante días y finalmente su paciencia tuvo premio. Al cabo de una semana una mujer salió a la calle acompañada de un hombre que parecía su marido. El parecía mayor por su andar renqueante apoyado en un bastón. Ella llevaba un velo que le cubría la boca y la nariz pero se imaginó que dejaba ver unos hermosos ojos pardos. Vestía elegantemente al estilo árabe. Ella iba unos pasos detrás del hombre y Alberto supo que le había mirado. Les siguió hasta la casa que parecía de unos amigos. Alberto sabía que ella se había dado cuenta de su presencia porque había vuelto varias veces la cabeza con disimulo. Al cabo de un par de horas, salieron. Era noche cerrada. Alberto volvió a montar guardia y esta vez la recompensa fue mayor. Los visillos se movieron pero esta vez pudo ver claramente el rostro de su amada. Lo había hecho a propósito. Quería que la viese. Pero no se quitó el velo. Debía ser bellísima, tal como se la había imaginado, sería la mujer de su vida. Lucharía por ella. No importaba que los dos estuviesen casados. Se sentía capaz de romper cualquier barrera.

Se fueron mirando así durante muchos días, demasiados para Alberto, impaciente por tenerla en sus brazos. Cada vez ella se quedaba más tiempo tras los cristales como si esperase alguna reacción de su admirador. Pero siempre escondida tras el velo. Alberto sabía por sus ojos que estaba triste, infinitamente triste. Hizo cábalas, imaginándose que no era feliz, que la habían casado contra su voluntad con un viejo. Le pareció que con aquella mujer se establecía una especie de comunicación inexplicable. Se imaginó que hablaban

sin palabras, que se comprendían, que los dos sabían que estaban hechos el uno para el otro. Alberto no podía explicárselo de forma racional pero, finalmente, decidió que ya era el momento de convertir en realidad aquello que había empezado casi como una simple ilusión, como un sueño. Una noche, junto al árbol que le mantenía oculto de miradas indiscretas, le mostró ostensiblemente un sobre en el que había metido una nota y después lo puso en el interior de su tronco. La nota decía simplemente: "Huyamos juntos. El día antes de navidad. Te espero en playa Maro. Once noche".

Aquella noche no le dijo nada a su mujer ni siquiera le dejó una nota. Ella entendería que se había ido, que la había dejado y basta. Ya arreglaría su vida. Sin hijos le sería fácil. El día antes de Navidad era precisamente Nochebuena, claro, pero su familia no la celebraba. Para ellos era un día cualquiera. Suponía que tampoco sería una noche especial en casa de su amada.

Salió sin hacer ruido para no despertar a su mujer cargado con algunas ropas, comida y un poco de dinero. Ni por un momento dudó que ella vendría. Y efectivamente, ya estaba en la parte más oscura de la playa, esperándole.

Llevaba puesto el velo y no dejó que la besara. El se consumía de pasión pero no insistió. Ni siquiera hablaron, seguían comunicándose sin palabras. La tomó de

la mano y empezaron a andar hacia las montañas. Después de salvar el barranco de Maro por el acueducto El Águila que se había construido para llevar agua a la fábrica en que trabajaba, se encontraron muy lejos del pueblo, dónde ya no nadie podría alcanzarles.

Era ya la una de la madrugada y el silencio de aquella cerrada noche de diciembre era turbado por las canciones y el jolgorio que se escuchaban a lo lejos de gente que sí celebraban la Nochebuena. No había luna pero Alberto andaba muy seguro por unos parajes que conocía como la palma de su mano. Ella le seguía sin decir palabra.

Llegaron finalmente al lugar elegido por Alberto para ocultarse durante unos días. Entraron por un agujero angosto que había tapado días antes con vegetación para ocultar que era la entrada de una cueva. Después de unos diez minutos llegaron a su destino. No se veía nada. La oscuridad todavía era más densa que al aire libre. Alberto trató de encender una linterna pero una ráfaga de viento la apagó. No importaba, él conocía el camino y la chica parecía confiar en él. La llevó hasta el rincón elegido y tendió una pequeña manta sobre la vegetación.

Se sentaron y sin decir palabra se desnudaron para hacer el amor. Siempre a oscuras, siempre silenciosos... Ella se había quitado el velo pero la oscuridad era tan intensa que no podían verse. ¿Cómo sería su cara? Hermosísima, seguro.

Después se quedaron dormidos. Al despertar habían perdido la noción del tiempo pero no les importó. Siguieron haciendo el amor casi sin interrupción sin verse las caras incluso ya acostumbrados a aquella oscuridad. Todo en silencio, sin una sola palabra, sólo gemidos de placer. Ninguno de los dos tenía ningún deseo de salir de la cueva. Las estalactitas y estalagmitas, intuidas más que vistas, se convirtieron en mudos testigos de una pasión que nunca habían vivido en sus millares de años de existencia. Ni Alberto ni la mujer de la que todavía no sabía su nombre pensaron que allí habían estado hombres y mujeres como ellos de otras épocas para cobijarse de una naturaleza hostil. Ni tampoco que en muchas de sus paredes habían dejado sus huellas dibujando animales o personas. Nunca llegarían a verlos.

De repente, la tierra empezó a moverse y a resquebrajarse. Cayeron piedras de todas partes que les golpeaban sin parar. Torrentes de agua llovieron sobre sus cuerpos desnudos. El frio era más intenso que nunca. Y sucedió lo inevitable. El cataclismo les separó. Alberto se había refugiado por casualidad en una cavidad pero la chica había desaparecido de su lado. Su mano ya no lo sujetaba. La llamó sin saber qué nombre darle con gritos inconexos sin obtener respuestas. Después de unos momentos que le parecieron eternos todo quedó en silencio. No se oía otra cosa que el rumor del agua que corría como si la persiguiese el diablo. Pero ella no aparecía. Únicamente tenía en su mano el velo que nunca le dejó ver su rostro.

Decidió salir para buscar ayuda pero no supo encontrar la salida. Siempre a oscuras detectó que todo se había transformado. Anduvo sin saber por dónde, desnudo, titiritando, gritando. Nadie le contestó. Nunca supo el tiempo que pasó allí dentro hasta que finalmente encontró una pequeña luz que podría conducirle hasta una salida. Tuvo que cavar y sacar piedras hiriéndose las manos hasta poder hacer un pequeño agujero y salir al exterior. Era de día y el sol brillaba como siempre. A penas tuvo tiempo de descansar cuando se produjo otro movimiento de la tierra que le lanzó montaña abajo. Nunca más encontraría la entrada de la cueva.

Se desesperó, gritó, maldijo la idea de meterse en la cueva... y finalmente se calmó. Se puso las ropas de uno de los muertos que encontró por el camino hacia el pueblo y llegó hasta su casa. Su mujer no le preguntó dónde había estado durante aquellos diez días de ausencia, ni tampoco le comentó que todo su pelo antes negro era ahora blanco como la nieve. Le dijo que todos suponían que había habido un terremoto, que había durado unos diez segundos y que, afortunadamente, había producido muy pocas víctimas pero muchos derrumbamientos de casas. Después poco a poco fueron llegando noticias de que en el resto de Andalucía había sido mucho peor. Los periódicos dijeron que el temblor había tenido una magnitud entre 6,2 y 6,5 grados en la escala de Richter y que en total había producido en toda la región entre 1000 y 1200 víctimas. En Nerja leyeron horrorizados las declaraciones del alcalde de la vecina Albuñuelas que dijo que había muerto más de la mitad de la población.

Unos días después, el 20 de enero de 1885, el rey Alfonso XII visitó Nerja para tomar medidas para su restauración. Fue cuando dijo desde un acantilado que Nerja era el Balcón de Europa, impresionado por su belleza. Alberto pensó que desde allí lo que podría verse era África y no Europa pero no dijo nada. El rey cumpliría su palabra y el gobierno ayudó a que la vida fuese como antes.

Alberto volvió muchas veces a buscarle alguna entrada a aquellas cuevas malditas. Nunca la descubrió. El paisaje había cambiado. No reconoció nada. Nunca sabría que un grupo de amigos las descubriría casi un siglo más tarde, en 1950. Tampoco volvió a ver nunca más al marido, quizá fuese una de las pocas víctimas del terremoto.

Siguió viviendo con su esposa hasta el final de una larga vida. Nunca tuvieron hijos. Cada tarde volvía del trabajo pasando por la calle del Carabeo, se detenía frente a la casa, estrujando el velo esperando que se moviese algún visillo. Nunca sucedió.

Copyright, Angel Comas, 2013 RPIC

Veinte céntimos de más

Salvador Robles Miras
ilustración: **Elena González Nieto (ELNO)**

Este relato fue galardonado con el Primer Premio VIII Concurso Valentín Palacio 2013, Asturias. Forma parte del volumen con ciento trece relatos de Salvador Robles y ocho ilustraciones de Elena González que Revista Atticus ha publicado con el título La fiesta de las palabras.

La anciana, en cuanto echó un vistazo a la cuenta que le tendió la cajera del supermercado, reclamó los veinte céntimos de euro que le había cobrado de más.

—En la estantería donde están alineados los cartones de esta leche, hay un cartel en el que, bajo la palabra oferta, se indica, entre signos de exclamación, el precio de un euro. Usted, sin embargo, me ha cobrado un euro y veinte céntimos.

Las cinco personas que aguardaban su turno detrás de la anciana empezaron a impacientarse.

—Déjeme ver —dijo la cajera, de mediana edad, la más veterana de las dependientas del local, la primera, por tanto, que sería despedida en cuanto las ventas mostrasen síntomas de debilidad.

—Es para hoy —vociferó un hombre que formaba parte de la cola, la cual acababa de incrementarse con otras dos personas.

—¿Y está usted segura de que esta marca de leche se encuentra incluida en la oferta de un euro?

—Yo, sí. Asegúrese usted también.

—Son nada más que veinte céntimos, señora —dijo una joven que se encontraba inmediatamente detrás de la anciana—. Nuestro tiempo vale muchísimo más.

—Tal vez, no. ¿O acaso la justicia tiene precio? -replicó la mujer mientras la cajera se levantaba de su asiento.

—Entonces, tenga, y quédese con las vueltas —el hombre vociferante le ofreció una moneda de cincuenta céntimos a la anciana.

—Me ofende usted —dijo ésta.

—¿La ofendo? Está reclamando veinte céntimos, yo le ofrezco cincuenta, y encima se ofende. Válgame el cielo.

—Usted me ofrece una limosna, yo reclamo lo que es mío.

La cajera volvió en ese momento.

—Tiene usted razón, señora. La leche está a un euro. Tenga, sus veinte céntimos. Le pido disculpas.

—Está usted disculpada. Muchísimas gracias. Buenos días a todos.

Y la anciana se alejó arrastrando un viejo carrito de la compra. Caminaba despacio, muy despacio, con la columna vertebral recta y la vista al frente.

—La dignidad no tiene edad —reflexionó en voz alta alguien que formaba parte de la cola.

—La justicia tampoco —agregó la cajera.

Luna que brilla

Texto e ilustración: **Manolo Madrid**
Del poemario «Palabras, sólo palabras»
http://escritormanolomadrid.blogspot.com.es/

¡Cómo brilla la luna
en las aguas del río!,
cuando llega la noche
caminito del alba,
dibujando la trocha
que muy cerca le pasa,
alumbrando las hojas
de los chopos de plata,
atrapando los ojos
del zorrillo que caza.
¡Cómo brilla la luna
alegrando la casa!,
salpicando las tejas
con diadema de nácar,
resaltando las rejas
de la novia que aguarda
al galán de las sombras,
que no acude a la cita
por mirar a la esfera
que en el cielo le invita.
¡Cómo brilla la luna
en el cubo del pozo!,
que extrañado la mira
reflejada en el agua,
en el ojo redondo,
que cercado de piedra
marrullero se esconde
por ahogarlo en celos
en el fúlgido fondo
cada noche del año.
¡Cómo brilla la luna
en la cerca de espino!,
que acorrala la finca
alejando el camino,
dibujando con pinchos
la riqueza tan ancha
de los campos de trigo,
que contornan la torre
de ostentoso linaje,
del gentil señorito.

¡Cómo brilla la luna
en el prado que duerme!,
arrullando a las reses
que no piensan en nada,
vigilando al pequeño
que vigila las vacas,
cautivando sus sueños
que en estrellado cielo
alocados discurren
entre nubes que pasan.
¡Cómo brilla la luna
en oteros cercanos!,
chispeando en las cuestas,
relumbrando los planos,
recortando las cimas
con cenefas de claro,
que parecen escalas
para ascender a verla,
para andar a tocarla
alargando la mano.
¡Cómo brilla la luna
en la acacia del llano!,
que por ver a su amada
floreció sin desmayo,
recubriendo sus hojas
de rosados colores,
alargando sus ramas
para llegar muy alto,
sin pensar el peligro
sin pensar en el rayo.
¡Cómo brilla la luna!,
en la choza de paja
del leal campesino,
que la luna no puso
entre pobres y ricos
distinciones algunas,
que mermasen reflejos,
que rindieran más lustre
por anillos de oro
que de azadas y trillos.

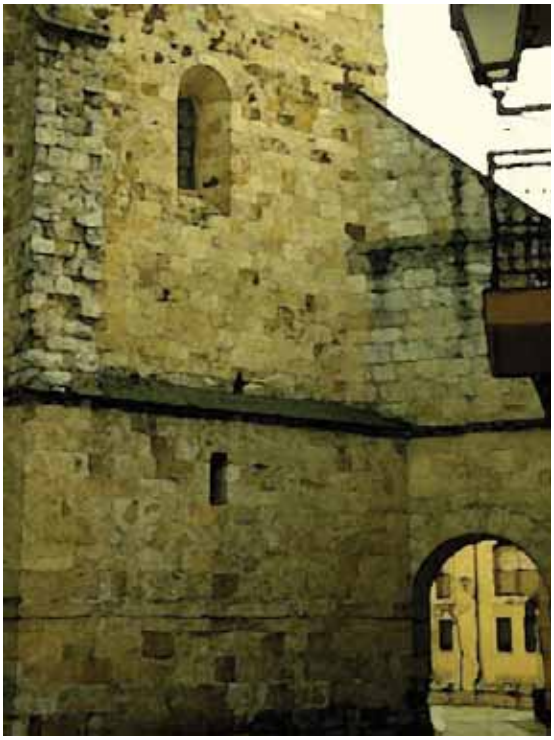
Dadme las piedras

Texto e ilustración: **Manolo Madrid**

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

A mí dadme aquellas piedras,
esas piedras tan ancianas,
aquellas de sillería,
esas que fueron labradas
para servir de linderos
a las recoletas plazas
de la noche zamorana,
de Fray Diego de Deza,
la plaza de Arias Gonzalo,
y tantas estrechas rúas
de suelos adoquinados,
donde tocas las fachadas
con sólo alargar tus manos
y donde, en otro pasado,
anduviere un arcipreste
que su nombre dio prestado.
A mí dejadme aquí atado,
entre los tilos frondosos
bajo los cielos de otoño,
de mil flores rodeado,
dejadme sólo un espacio
en uno de aquellos bancos,
para mirar sin descanso
de San Ildefonso muros
que por sujetar la iglesia
rematan airosos arcos
y aquella redonda puerta
por donde entraban los carros,
oyendo latir los bronces
que a la media tarde gritan
levantando a las palomas
que anidaban en lo alto.

A mí ponedme de noche,
en la plazuela sentado,
que en el invierno de nieblas
con el frío castellano,
sabré confundir mis huesos
mirando temblar las gotas
que en las paredes calizas
los regueros van formando,
y en el ardiente verano,
sentir frescor en la sombra
que las torres han guardado
por traer a la placita
a tantos enamorados,
¡de las noches perfumadas!,
y sentarles en la umbría
con el alba refrescando.
A mí llevadme callado
con esos cien de la plaza
y pasitos orillados,
llevadme a la Catedral
por Corral de Campanadas,
pero no dejadme dentro,
acercadme a las murallas
que, sentado en las almenas,
velaré sin más el Duero
que se tuerce entre cigüeñas
regresando con premura
para ocupar sus nidales,
donde duermen las campanas
que doblarán sin descanso
mientras apacibles calles
a mi vida dieron paso.



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, Noemí Valiente, nos anima a que seamos un poco cotillas con este relato

Noemí Valiente

DIÁLOGOS

—Buenas tardes, soy Manuela Herrero. Llamo para cancelar la cita de manualidades porque ha tenido que venir a Salamanca, a un entierro.

....

—Sí, Manuela Herrero González.

....

—Muchas gracias. Adiós.

Manuela iba a clase de manualidades para superar la decisión de su empresa de ajustar cuentas con una prejubilación. Le encantaba su trabajo, incluso en las épocas más exigentes: viajes, incentivos por ventas altas, reuniones en hospitales privados. Investigación.

Licenciada en químicas. Don de gentes. No tenía familia. Nadie a quien abrumar con sus cuidados. No le preguntaron, no fue una elección. ¿Es que no habrán mirado las cifras antes de decidir a quién prejubilar?, se preguntaba irritada.

Aburrimiento. Unas clases de manualidades. Aburrimiento.

Había muerto una tía suya en Salamanca. Por parte de madre. La hermana menor. Se ofreció para ir en representación de la familia. Las oportunidades de ser útil quedaban dobladas, no siempre las veía.

Esta fue la primera idea que visitó mi imaginación cuando escuché la conversación telefónica de una mujer. Aunque levanté la cabeza con movimientos de lechuza asustada no conseguí verla. Íbamos en el tren, una a cada extremo del vagón. Anoté mis ideas en el reversó del billete. La historia se acabó al mismo tiempo que se me agotaba el papel. Escribí con letra fea, para que mi vecino de asiento no pudiera entenderme. El pudor antes de corregir.

Debo confesar que me gusta escuchar conversaciones ajenas. Los ojos entrecerrados, los hago pequeños. Dejo mis frases a medias. Los labios juntos. El cuello inclinado hacia atrás. Mi marido se da cuenta y me reprende, una reprimenda de hermano mayor.

El lunes tomábamos café, mi marido y yo. Él mencionaba algunas ideas para ahorrar en calefacción. Yo asentía constantemente mientras escuchaba cómo en la mesa de al lado una pareja planeaba un viaje.

—Yo creo que es mejor que nos vayamos unos días a Praga. Si hacemos el tour Viena, Praga y Budapest, todo junto es mucho agobio. Es mejor disfrutar sin prisas.

—Sí, tres ciudades en tan pocos días.... Después mezclaría las imágenes. No sabría ni de qué ciudad son las fotos.

Ambos asienten. Ella, convencida, sonríe. Entonces los imagino paseando por la ciudad. Miran hacia las buhardillas, se cogen de la mano. Dividen y piensan para cambiar de euros a coronas. Escuchan los acordes en las calles, la lluvia de melodías. El último día pasean buscando unos pendientes para ella, con perlas de color lila.

Las conversaciones de desconocidos son una fuente de tramas, de ideas para relatos. Pero hay algo más que eso. Siempre que escribo doy vueltas a los diálogos. Tal vez escucho a los demás porque busco en sus conversaciones una certeza, una formación práctica. Y es que los diálogos siempre me dejan dudas. ¿Cómo saber si se han logrado? Dice Enrique Vila-Matas que es difícil que los diálogos sean realistas porque las conversaciones son insustanciales y la literatura no puede serlo.

Hay ambientes en los que es más fácil lograr un realismo. Las formalidades en las conversaciones de la alta sociedad del Nueva York del siglo XIX en *La edad de la inocencia* consiguen que los diálogos sean literarios y además realistas. Pero, ¿puede el escritor hacer lo mismo en un ambiente actual? Por ejemplo, a la salida de una universidad.

¿Deberían evitarse los diálogos en la literatura? Hay algunas corrientes actuales que así piensan. Pero, ¿le gusta al lector leer diálogos en las novelas? Con el clásico guion o intercalado en el texto, creo que la respuesta es sí. Los diálogos son un soplo de aire fresco para el lector.

En mi novela *Encuentros con la casualidad*, conocía tanto a los personajes que logré, espero, que fueran ellos los que en realidad hablasen. Siempre repaso y pongo cuidado. Esa frase nunca la habría dicho Marco. Es demasiado orgulloso. Y tacho. Serafina no preguntaría eso, porque lo sabría. Y entonces afirma, quito las interrogaciones a la frase. Además, nada de lo que aparezca en un texto literario debe desentonar con la voz narrativa. Es difícil. El escritor busca el equilibrio perfecto entre el realismo del diálogo y literaturizar éste. El problema es más complejo que esto. Hay que considerar el registro lingüístico, las variedades diafásicas, la posibilidad de usar o no decórum. No hay una fórmula. No hay una brújula porque el norte no existe.

Pero dejemos a un lado las teorías literarias y volvamos a ese entusiasmo de espiar conversaciones entre extraños. Me gusta, sí, y por eso se lo contagié a Paula, la adolescente rebelde de *Encuentros con la casualidad*. Paula escuchó una conversación que le indujo al atrevimiento de chantajear a su propio padre; aunque muchos lectores piensan que lo tenía bien merecido. Max, el encantador de serpientes de esta novela coral, escucha una conversación que le permite obtener un provechoso negocio. Ya sabéis lo que se dice, sin ser ningún personaje, el escritor está presente en todos. Y al menos esa característica, Paula y Max la han heredado de su creadora.

¿Por qué no? Escuchar conversaciones y también perseguir a alguien por la calle.... Pero de esto ya hablaremos otro día.

La casa del poeta

Texto: **María del Rosario Martín Muñoz**

Estaba sola en la casa natal del poeta. Paseé por su jardín, por la cocina y su alcoba... ¡Qué intimidad!, me pareció, aunque su cuerpo hubiera abandonado ya hace tiempo estos muros... Dejaba una estancia, pasaba a otra y en todas me daba la sensación que alguien se escapaba en el momento que yo llegaba. Llegué, arribé a la habitación principal, no un salón para recibir visitas, sino al lugar donde habitaban los libros y tu escritorio, ese que llevabas a todos sitios, no importaba lo lejos del viaje. Y no me extraña, pues declaraste en alguna ocasión que solo podías escribir en él, y de cara a la pared. Siguiendo un impulso que no quise contrariar, toqué la madera sobre la que tantas palabras hubieron de nacer... Y pensé ¿me das un poquito de ingenio?, ¿siquiera para un pequeño relato?

Jorge Canales

JORGE CANALES (El Salvador, 1957). Biólogo y docente universitario. Autor de 8 poemarios. Primer Lugar en el Certamen de Poesía "EL DECIR TEXTUAL 2013", Argentina. Segundo Lugar en el Certamen de Poesía "LA CONTINUIDAD DE LAS VOCES 2013", Argentina. Muestra de su poesía ha sido publicada en México, Venezuela, España, Cuba y Argentina.

EN LA CERCANÍA DE LA DISTANCIA (A MI AMAPOLA)

Me regala dicha
en la dulzura de
su mirada sobre
el insomnio de la mía.

Así me enciende sus
palpitares blancos
en las madrugadas
que nos convierte uno.

Los grillos musicalizan
las esquinas de la alcoba,
nuestras caricias se desatan.

¿Qué habré pintado
en lienzos del pasado;
para que ella, sobre mí,
desate su fuego
y no me convierta en ceniza?

EL SAPO

A Gabino Esteban

El sapo parece estar de acuerdo con todo.
Hay quienes lo malinterpretan:
lo matan a pedradas.

LADRIDOS Y DIENTES

El perro muestra los dientes
tembloroso aún por el frío de la muerte.
Un día fue jilguero:
amaneceres trinaba.
Ahora
le ladra a la noche.

LUPANAR

La boca de la flor nocturna
intenta devorarlo todo
en las tinieblas del lupanar.

Engulle levadura, órdenes,
gemidos, semillas y sal

No deja nada,
solamente los labios rendidos
en la lujuria del animal.

ECOS DE HUMEDAD

Hay poemas
con idilios inmortales.
En esos versos
hay labios indiscretos,
desnudez de caricias,
ecos de humedad.
Amantes que hicieron alcobas
las páginas del libro.

DEBER SOCIAL

Muchas veces
al nacer
te entregan la pobreza
con todo y escritura pública
Entonces
debes morir
antes del almuerzo.

A Herminia, mi madre

Texto: **José Carlos Nistal**

http://maletasyversos.blogspot.com.es/

A Herminia, mi madre. In memoriam

Cómo me gustaría
enviarte flores de nuevo,
pero ensucian el mármol
blanco de tu lápida.

Cómo me gustaría
abrazarte tierno y sereno,
pero es frío y duro el abrazo
del mármol en el suelo.

Cómo me gustaría
besar tus mejillas y tu frente
pero nos separan unos días,
muchos desde que has muerto.

Cómo me gustaría ser tu hijo,
como tú fuiste mi madre,
fiel, abnegada, tierna, enteramente
entregada todo el tiempo.

Cómo me gustaría
verte entre el azahar y las rosas
de tus ramos de hogar en primavera.

Cómo me gustaría
envolverme en la fragancia de tus besos,
jugar, como jugábamos, amándonos,
cogidos de la mano todo el tiempo.

«La finalidad del arte es dar a la gente un mayor nivel de conciencia»

Brassaï, seudónimo de Gyula Halász (1899 - 1984). Fotógrafo

5 NOMINACIONES A LOS GLOBOS DE ORO

MEJOR PELÍCULA • MEJOR DIRECTOR (ALEXANDER PAYNE) • MEJOR ACTOR (BRUCE DERN) • MEJOR ACTRIZ SECUNDARIA (JUNE SQUIBB) • MEJOR GUIÓN (BOB NELSON)

6 NOMINACIONES A LOS INDEPENDENT SPIRIT AWARDS

INCLUYENDO MEJOR PELÍCULA

FESTIVAL DE CANNES
MEJOR ACTOR
BRUCE DERN

LA NUEVA PELÍCULA DE ALEXANDER PAYNE

NEBRASKA

★★★★★
EMPIRE

"PERFECTA. . . GRAN CINE!"
EL MUNDO

"BRUCE DERN ES SIMPLEMENTE MARAVILLOSO"
VARIETY

"UN MODERNO CLÁSICO AMERICANO"
CHICAGO SUN-TIMES

PARAMOUNT VANTAGE PRESENTA EN ASOCIACIÓN CON FILMNATION ENTERTAINMENT, BLUE LAKE MEDIA FUND Y ECHO LAKE ENTERTAINMENT UNA PRODUCCIÓN BONA FIDE

CON

BRUCE DERN • WILL FORTE • JUNE SQUIBB • STACY KEACH • BOB ODENKIRK

PRODUCTORES EJECUTIVOS
GEORGE PARRA JULIE M. THOMPSON DOUG MANKOFF NEIL TABATZNIK • PRODUCIDA POR ALBERT BERGER Y RON YERXA • ESCRITA POR BOB NELSON • DIRIGIDA POR ALEXANDER PAYNE

WWW.NEBRASKA-LAPELICULA.ES

©2013 PARAMOUNT PICTURES. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS.

NEBRASKA

Nebraska
El (re) encuentro crepuscular de padre e hijo

Ficha

Película: Nebraska.

Dirección: Alexander Payne.

Interpretación: Bruce Dern (Woody Grant), Will Forte (David Grant), June Squibb (Kate Grant), Bob Odenkirk (Ross), Stacy Keach (Ed), Mary Louise Wilson (tía Martha), Rance Howard (tío Ray), Tim Driscoll (Bart).

Guion: Bob Nelson.

País: USA. Año: 2013. Duración: 114 min.

Género: Drama. Producción: Albert Berger y Ron Yerxa.

Música: Mark Orton.

Fotografía: Phedon Papamichael.

Montaje: Kevin Tent. Vestuario: Wendy Chuck.

Distribuidora: Vértigo Films. Estreno en España: 7 Febrero 2014.

Calificación por edades: Apta para todos los públicos.

Sinopsis

Esta es la historia de la familia Grant de Hawthorne, Nebraska. El obstinado y taciturno Woody Grant (Bruce Dern) está de vuelta de la vida. Posiblemente sea un viejo inútil, pero él cree que tiene una última oportunidad de marcar la diferencia: un aviso de que él es el afortunado ganador de un concurso de millones de dólares.

Para reclamar su fortuna, Woody insiste en que debe llegar rápidamente a la oficina de la empresa de

sorteos en Lincoln, Nebraska un viaje (800 y pico kilómetros) que parece poco realista teniendo en cuenta que apenas puede cruzar la calle, al menos no sin detenerse a tomar una copa.

Preocupado por el estado mental de su padre, le acompañara a regañadientes su hijo David (Will Forte) en un viaje que parece económicamente inútil a primera vista. Sin embargo, su extraño viaje se convierte en una especie de moderna odisea familiar. Cuando Woody y David hacen una parada «técnica» en su ciudad natal de Hawthorne donde se les unen la matriarca Grant, Kate (June Squibb, A propósito de Schmidt) y el hijo triunfador, Ross (Bob Odenkirk, Breaking Bad). A ojos de los demás, la historia de la fortuna de Woody le convierte, momentáneamente, en un héroe.

Comentario

«Estamos ahora en disposición de pagar un millón de dólares al Sr. Woodrow T.de Billings, Montana.»

Extracto de la carta de Mega Sweepstakes Marketing enviada a Woody Grant

Son muchos los comentarios que se leen sobre que en el cine faltan ideas (como pasa también en la sociedad nuestra en donde los mediocres parecen sobresalir). Pues bien, el planteamiento de Nebraska surge a partir de una de esas cartas comerciales que muchos de nosotros hemos recibido en nuestros buzones. Como dicen en la propia cinta: «no sabía que esto se siguiera haciendo». No es otra cosa que recibir una carta anunciándote que has ganado un premio (en este caso, un millón de dólares). Con tu nombre y todo. En este caso a nombre de Woody Grant, un octogenario que apenas puede andar sin arrastrar los pies pero que ha decidido actuar con resolución y llegar hasta las oficinas donde le darán el premio: en Lincoln, Nebraska. El pobre anciano no sabe que esto no es más que una estratagema comercial, no sabe que hay una letra pequeña y que esto no será efectivo hasta no comprobar si su nombre, si el número que le han asignado, está entre los agraciados finales (que dicho sea de paso, nunca está, no os dejéis engañar).

A partir de este hecho banal, Alexander Payne (*Los descendientes*, 2011, *Entre copas*, 2004) construye un relato fílmico impecable. En el arranque de la película ya nos hace una declaración de sus intenciones. Vemos al viejo Woody caminando por el arcén de una carretera, en las afueras de una ciudad. Pasa un coche patrulla, para y se baja un policía para saber que anda haciendo Woody por ahí. No se detiene, por fin le da el alto y le pregunta ¿adónde va?, y Woody señala hacia delante.

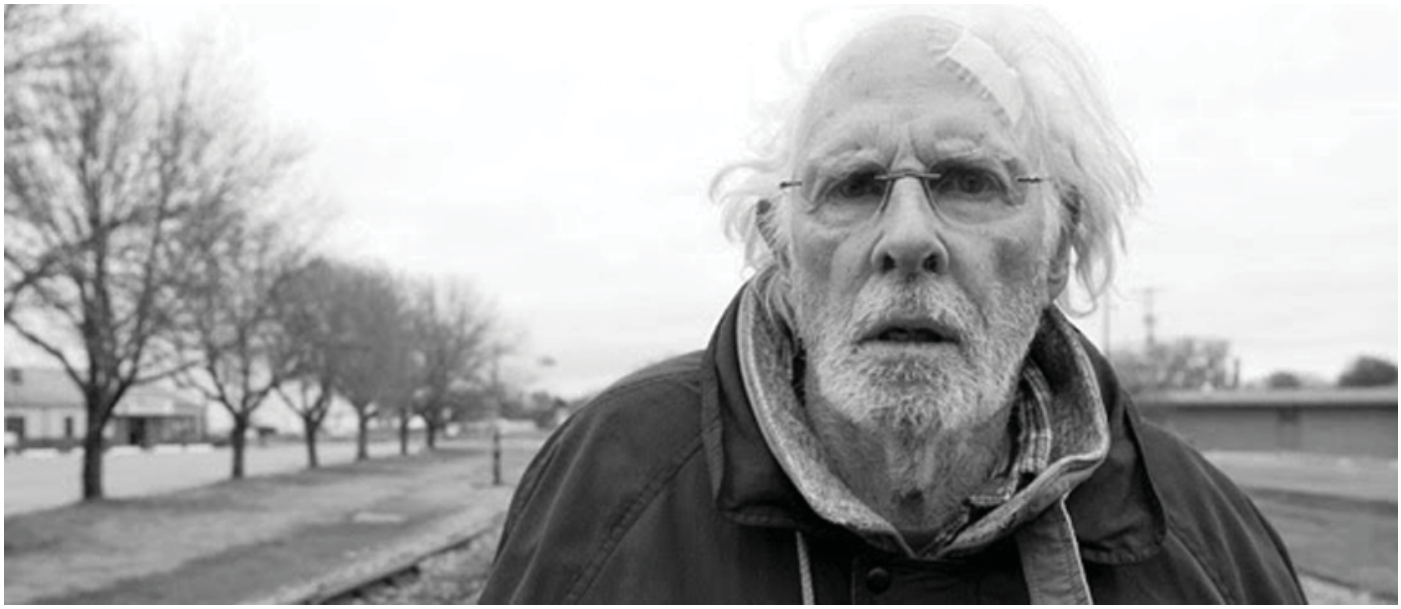
¿De dónde viene? Woody se gira y señala por donde ha venido. No ha hablado, pero es que tampoco le hacía falta. Solo va en busca de su fortuna. A continuación comienzan los títulos de crédito.

Road movie (o película de carretera) pero que también tiene algo de western. Quizás esto último puede sorprender a algún lector que haya visto la película. Pero lo cierto es que *Nebraska* participa de este último género si bien es cierto que la diligencia o los caballos se sustituyen por los modernos autos; las amenazas de los indios se pueden sustituir por las de sus propios miembros de su familia; y la consecución de un hogar donde establecerse (El dorado) aquí se sustituye por la esperanza de alcanzar ese millón de dólares que le permitan un desasosiego. Mucho bar y mucha cerveza. Y, por supuesto, el territorio, el medio oeste con esos paisajes vastos, desoladores (y evocadores) y unas casas del medio rural que reflejó de forma excelente el artista americano Hopper. Eso sí, sin ningún tiro, pero con su pelea y con la fiebre por el oro.

Independientemente al género al que pertenezca, *Nebraska* es la cabezonería por alcanzar una meta, aunque sea la última, aunque sea en esa etapa crepuscular de la vida, donde ya no te importa nada de lo que puedan decir. *Nebraska* pretende ser el triunfo de la dignidad. Un hombre anciano al que se le comunica que ha ganado un millón de dólares y que pretende cobrar ese premio aunque todo el mundo sabe que es un subterfugio para venderte algo, es para echarte a reír y no tenerle en cuenta. Pero Woody quiere ser el americano de *Don Erre que erre* por su contumacia y terquedad. Quiere ser el Paco Martínez Soria del medio oeste. Él quiere cobrar su premio y encontrará en su hijo un aliado. En principio, como su esposa, tildará de loco a su padre, pero algo ve en los ojos del abuelo que se decide a apoyarle. Si es lo que le hace ilusión porque no se lo va a dar, máxime estando en ese momento de la vida en que uno no puede pensárselo mucho. Juntos iniciarán un viaje físico (más de 800 Km. de Billings a Lincoln, de Montana a Nebraska) y también un viaje emocional.

> "No sabía que el hijo de puta quería ser millonario."
> Kate Grant

Nebraska es una película inteligente e ingeniosa, con un sólido guion (Bob Nelson) que combina humor y drama y con una puesta en escena acertadísima y que da como resultado un relato lírico. Con una banda sonora que no desentona (Mark Orton). El uso del blanco y negro despoja de lo superfluo para centrarnos en una vida cotidiana, real y muy cercana para muchos,



que proporciona intimidad y refleja la vida austera de estas gentes. La fotografía es perfecta, bella, tanto en su planteamiento como los encuadres y, por supuesto, la luz. *Nebraska* refleja una historia diferente a las habituales que parte de un asunto tan banal y deviene en una original fábula. La elección de los personajes ayuda a lograr un gran conjunto. Los tres principales protagonistas están más que brillantes. A Bruce Dern le han dado, posiblemente, el papel de su carrera. Un tipo entrañable, algo ido, irascible, gruñón, terco como una mula y decidido. Está caracterizado magistralmente: borrachuzo, arrastra una pierna, los pelos de loco, sus gafas, la mirada ida, pierde los dientes a la mínima, barba blanca descuidada y hasta con una tirita en la frente que cubre una herida fruto de su desventura con el alcohol. Lo único que quiere es dejar un legado material a sus dos hijos, sabedor de que el legador sentimental está roto o inexistente. El contrapunto lo pone su esposa, Kate. Un papel interpretado por June Squibb. De aspecto dulce, de abuelita cariñosa, resulta ser «la única cuerda» de la familia. Provinciana, directa, mordaz, con un gran punto de ironía, relata su pasado (la relación con todo el pueblo, con sus cuñadas) y vive el presente con resignación y con una gracia agridulce. David (Will Forte) es el hijo paciente, es el que asume el cuidado y el encauzar a su padre. Es el que hará el verdadero camino no hacia la fortuna sino hacia el reencuentro con su padre. Un tanto primario (rompe con la novia y solo le preocupa si pueden seguir acostándose), sencillo, pero con corazón.

Los secundarios no le van a la zaga. Esos primos granujas de medio pelo, que viven la sopa boba y que levantarán el culo del sofá para hacerse con la fortuna de su tío. El codicioso amigo, y anterior socio de Woo-

dy, Ed Pegram, (interpretado por un rostro conocido, Stacy Keach), mostrará ser un desalmado, sin inmutarse. Y hasta la antigua novia de Woody que será la protagonista de la última escena de la película, mirando el paso del apuesto y bonachón hombre por el que suspiro hace ya unas cuantas décadas. Esa mirada tan expresiva, tan franca, tan limpia, resulta ser un maravilloso colofón. El universo Grant pasará a la historia del cine como una familia parca en palabras, destacando por sus acciones (que en definitiva es lo que define a un personaje). Echaremos de menos a esos personajes tan «adorables».

De la cinta sobresalen, el suculento diálogo que mantienen David con su padre sobre como conoció a mamá, los hijos y si estaban enamorados. Sin desperdicio. O las «animadas» charlas que mantienen los hermanos de Woody con monosílabos cada dos minutos. Y el cómo refleja, el director, la codicia por hacerse con una parte del suculento premio a pesar de la insistencia de que eran una artimaña de publicidad engañosa.

Hay quienes ven en la última cinta de Alexander Payne una sobredosis de realidad, de cruda realidad, para ser más exactos, pues consideran que esas situaciones que se reflejan en la pantalla, ellos ya las ven a diario. Hay quien busca en el cine una realidad diferente al día al día, un cine de evasión y sin embargo hay otros que buscan entender esa vida cotidiana a través de la mirada de otras personas que viven circunstancias parecidas.

"El no tiene Alzheimer, sólo es que se cree lo que le dicen."
David Grant

A pesar de ser un drama, *Nebraska* contiene alguna de las escenas más divertidas e hilarantes de los últimos tiempos: una pelea entre primos que lo único que le preocupa a uno de ellos es que le golpeen en la cara ya que sale por la TV; o como la matriarca del clan le enseña el «refajo» a la lápida de un antiguo noviete...

En definitiva, *Nebraska* narra el viaje de un hijo para reencontrarse con su padre tras no haber tenido una relación cordial, fruto de sus escarceos con el alcohol. Ese encuentro (más que reencuentro, pues es difícil que haya podido tener una sana relación fruto de la naturaleza discordante del padre) tendrá que ver con sopesar si su padre puede vivir solo o tiene que echar mano de alguien para que le ayuda. O trasladas los servicios para que atiendan a tu padre o trasladas a tu padre para que reciba los servicios que se merece. El eterno dilema al que —con fortuna— te tienes que enfrentar en algún momento de la vida. Vayan al cine y déjense seducir por la mirada de la antigua novia de Woody en la escena final. Descubran la magia de Nebraska.

Luisjo Cuadrado

Alexander Payne

Amenudo descrito como un "director de actores", Alexander Payne exige a sus actores despojarse de todo hasta alcanzar los elementos más crudos y esenciales de la comedia, la tragedia y la humanidad. Payne sabía que la historia sutil y emocional de *Nebraska* sólo tendría éxito si tomaban riesgos y buscaban las actuaciones más naturales posibles.

"Alexander es alguien que te dice adelante, toma riesgos ya veremos donde nos lleva", dice Bruce Dern. "Él no quiere que actúes en el sentido convencional que quiere que todos los personajes se conviertan en personas reales. Él llega a un nivel en el que estás vertiendo lo que está en tu corazón y todas las emociones y el equipaje que vienen con él. "

Payne también podría relacionarse con lo que se ha convertido en una experiencia casi universal en nuestra envejecida sociedad: ver como los padres se hacen mayores de modos que pueden ser a la vez desconcertantes y reveladores. "Como alguien con dos padres ancianos, yo era capaz de identificarme con David. No he estado en su situación exacta, por supuesto, pero he sentido esas mismas emociones", dice. "Una cosa que me gustó de la historia, fue el deseo de David de dar a su padre un poco de dignidad. Ese tema era importante y personal para mí ".

Y luego está el desarrollo de la película en el estado natal de Payne, que según él le imbuye aun más dentro de la historia. "En muchos sentidos, esta historia podría pasar en cualquier lugar de los EE.UU., pero ya que ocurre en un estado que conozco bien, me dio la oportunidad de aportar una gran cantidad de detalles", explica. "Soy de Omaha, que es más una ciudad que de donde son los "Grant", por lo que la oportunidad de explorar el Nebraska rural fue algo casi exótico para mí."

Había pocas dudas sobre si Payne tomaría la historia de la familia Grant y la haría algo más personal.

"Cuando ves una de las películas de Alexander, inmediatamente sabes que no podría haber sido dirigida por nadie más", señala el productor Albert Berger. "Tiene una manera única de presentar el comportamiento humano con todos sus fallos y todo su esplendor, y se revela en esos momentos en que la gente se comporta mal, a sabiendas. Todos podemos vernos en esos personajes". Esa conectividad con los personajes surge, en parte, debido a la forma como Payne trabaja con sus actores, acompañándolos a ese todavía raro territorio del ultra realismo.

"Me recuerda a Preston Sturges y Frank Capra", comenta Dern. "Él quiere examinar lo que hacen los seres humanos y por qué lo hacen. Está fascinado por el comportamiento humano y es se ve en la forma en que dirige".

El actor Stacy Keach señala dos elementos clave que marcan el aspecto diferencial de Payne. "Él presta una enorme atención a los detalles y una muestra una comprensión aguda del proceso del actor " Keach continúa: " Después de haber sido él mismo actor, creo que Alexander realmente entiende por lo que pasan los actores, y también lo que son capaces de ofrecer en términos de mostrar una variedad de tonalidades y diferentes emociones en un mismo momento. Eso hace de él una fuente de inspiración".

Comenta Will Forte: "Trabajar con Alexander fue una experiencia increíble para mí. Desde un punto de vista técnico, todo lo que hace es magnífico. Pero también me enseñó que es algo más que eso . Se trata de crear un ambiente familiar, integrador y sobre el tratamiento de las personas de una manera que les da un maravilloso entorno, estupendo para trabajar. La forma de la que trabaja, no te imaginas por qué no todo el mundo lo hace así. Realmente me ayudó a meterme dentro de David".

El productor ejecutivo George Parra (*El lado bueno de las cosas*, *Entre copas*, *Los Descendientes*), que ha estado trabajando con Payne desde *Election*, y también fue ayudante de dirección en *Nebraska*, dice que estaba tan impresionado de ver como trabajaba Payne en el plató, pero aún más impresionado por cómo el público respondía a los personajes tan auténticos que Payne conseguía hacer salir.

"La gente mira con interés sus películas porque reflejan la comedia de la vida y la tragedia. Sus comedias son dramáticas y viceversa ", resume. " No hay muchos directores que pueden hacer eso en todas las películas. "

Bruce Dern

"Cuando leí por primera vez *Nebraska*, supe que tenía que conseguir el trabajo", recuerda Bruce Dern. El papel no se parecía a ninguno de los que él suele plantearse - y Dern estuvo especialmente satisfecho de que Payne le pidiera que dejara de lado su típica personalidad de película y explorar completamente nuevas direcciones. "Creo que fue muy parecido a cuando trabajaba con Nicholson en *A propósito de Schmidt*", Dern observa. "Durante muchos años me han dicho, 'sólo se como sueles ser', danos eso. "A Jack le pasa lo mismo. Bueno, él no quiere ser Jack en todas las películas.

Y yo no quiero ser Bruce Dern, y Alexander ha construido algo más y exigió más de mí. Quería ver las cualidades que podía aportar al personaje, no las cualidades el personaje me aportaba a mí.

"Con Woody, tuve la oportunidad de hacer algo que nunca había hecho antes. Él no es un rebelde enfadado o un asesino repugnante. Él no arrastra esos Bruce Dern", dice refiriéndose a todos los astutos manierismos de huraño y amargado que una vez perfeccionó. "Es un hombre que vive como vive y que no está interesado en el cambio. En cierto modo, es un monumento a un montón de gente como él que construyeron América".

Su carrera de seis décadas de duración incluye una diversidad de actuaciones inolvidables y una nominación al Oscar por *El regreso*, a pesar de nunca haber tenido un protagonista como Woody.

Con este papel, Dern fue capaz de hundir sus dientes en la vida de un hombre común, respirar como él - y el resultado le ha valido buenas sensaciones de los críticos globales y el Premio al Mejor Actor cuando la película se estrenó en el Festival de Cine de Cannes 2013.

Una vez estuvo seguro, Payne nunca miró hacia atrás. Vio como Dern se zambulló en el papel con un gusto y originalidad propia de su experiencia y más allá para recrear algo tan crudamente humano y trascendente. "Fue el cómo Bruce como actor lo enfocó. Me dijo que veía a Woody como alguien que pierde 20 minutos de cada hora." recuerda Payne.

Además, la mezcla particular en Woody de confusión y claridad, descontento y esperanza, hacia difícil hacerle creíble y auténtico. Dern, sin embargo, encontró ese precario equilibrio. "Es un papel muy difícil", señala el productor Ron Yerxa. "Bruce camina por la cuerda floja entre ser reprimido y emocionalmente abierto, entre ser cascarrabias y simpático, entre ser cómico y verdadero. Había tantas obstáculos con los que caer, pero nunca perdieron el paso".

Dern siempre ha sido algo así como un actor de romper reglas, después de haber salido a la luz en una época de anti-héroes contraculturales. Después de aprender a andar con dos directores magistrales —*Río Salvaje* de Elia Kazan (1960) y de Alfred Hitchcock *Marnie* (1964)— actuó en una serie de comedias de humor negro, llenas del carácter que define un cine americano que cambiaba.

Le disparó a John Wayne en *John Wayne y los Vaqueros*, hizo de hermano del convicto Jack Nicholson en la obra de Bob Rafelson *El rey de Marvin Gardens*, se convirtió en un héroe espacial fuera de lo común en el ecologista éxito de ciencia ficción de Douglas Trumbull "Naves misteriosas", participó en la sátira "Sonríe", como un patrocinador de un concurso de belleza y trajo la experiencia devastadora de un soldado que vuelve de Vietnam en la obra de Hal Ashby "El regreso ".

Se hizo conocido por interpretar villanos y criminales —recientemente haciendo de brutal dueño de esclavos en *Django desencadenado*— sino que también forjó su propio hueco como una especie de icono. Sin embargo, él mismo se sorprendió al encontrar el papel más conmovedor e icónico de su carrera a la edad de 76 años.

Dern ve a Woody, en el fondo, como un hombre tratando de creer que por fin va a tener suerte en la vida.. Woody es alguien que dejó de soñar hace mucho tiempo", señala el actor. "Pero está decidido a terminar su vida viviendo a su manera. Tal vez se ha emocionado un poco de más. Pero en lo que a él respecta, realmente va a conseguir ese millón de dólares. Tal vez por primera vez en su vida, quiere realmente algo, y parece ser que es esto".

Parte del camino Payne recorrió con Dern era simplemente crear un vínculo temprano. "Muchas, muchas semanas antes de empezar a rodar, pasamos el rato juntos y hablamos de todo menos de la película, así que para cuando estábamos rodando, todo fluía de manera natural", dice el director.

El guionista Bob Nelson estaba asombrado al ver la forma en que Dern encarnaba momentos que tomaba de la vida real, incluyendo la escena que pasa de desgarradora a hilarante cuando David ayuda a Woody en busca de su dentadura, que aparece al final en la vía del tren."En esa escena, Bruce muestra que todavía hay alguien a los mandos en Woody. No estás seguro, pero al final te das cuenta de que todavía tiene esa chispa. Ves que todavía tiene momentos de absoluta lucidez y parte de él está tratando de hacer las paces con la vida", dice Nelson.

Sus compañeros de elenco y de equipo técnico quedaron igualmente impresionados por lo profundo que Dern se metió en la piel de alguien de la edad de Woody.

"Trabajar con Bruce fue un placer en muchos niveles ", dice Will Forte. "A nivel profesional , era como ir a la escuela de actuación cada día con un maestro . He aprendido mucho y me empapé de todas estas historias asombrosas sobre Alfred Hitchcock, John Wayne y Jack Nicholson. A nivel personal, es una persona muy divertida y dulce. A veces él se comporta como un cascarrabias, pero en realidad es un buenazo debajo de esa mascara."

"Creo que Bruce ha creado uno de los mejores personajes cómicos", comenta Bob Odenkirk. "Es muy entretenido de ver en cada momento."

Dice Stacy Keach: "Así como Jack Nicholson hizo una de sus mejores actuaciones con Alexander Payne, creo que esta es realmente una gran actuación de Bruce."

Will Forte

Frente al Woody interpretado por Dern está Will Forte como su hijo, David, que se encuentra a sí mismo en un viaje por carretera, que no sabe si es buena idea, con un padre con el que no está del todo seguro que pueda comunicarse, y mucho menos intimar. Forte, más conocido como miembro del reparto de "Saturday Night Live", y como la estrella de acción de la parodia "MacGruber", revela un lado totalmente diferente de su talento en un papel, que es tanto dramático como silenciosa y oscuramente gracioso. Un vendedor de Home Cinemas con el corazón roto, un hombre que parece estar dando vueltas sobre mismo. David no tiene ni idea de lo lejos que esta excursión le va a llevar en su pasado.

Payne señala que la audición de Forte le convenció. "Me lo creí ", explica. "Comunica una sinceridad y

dulzura, y también vulnerabilidad. Y ya que estábamos construyendo una familia, pensamos realmente que Bruce Dern y June Squibb podrían crear esta persona".

Gran parte esto llega a través de una actuación construida sobre los cimientos de los sentimientos encontrados hacia Woody, dice Forte. "David se siente frustrado por su padre a la vez que se preocupa por él, a la vez que lamenta no conocerlo tan bien. Él ve este viaje como su única oportunidad para cambiar su percepción sobre su padre".

Para llevar a cabo todo eso, Forte tuvo que labrarse una compleja relación con Dern."Fue intimidante", admite, "pero también fue mágico".

June Squibb

Nebraska podrá ser una historia de padre e hijo, pero es una mujer quien instiga algunos de los momentos más notables, en el papel de Kate Grant, la actriz June Squibb adquiere una lengua afilada, sentido del humor y la fuerza infatigable de una esposa y madre dedicada a su familia en las buenas y en las malas.

Anteriormente, la actriz nacida en Illinois, quien hizo su debut en la película de Woody Allen "Alice ", interpretó a la esposa de Jack Nicholson en Payne de *A propósito de Schmidt*, pero se trataba de un tipo totalmente diferente de papel. Sin embargo Squibb dice que tuvo una pálpito con ella desde su primera audición en video. "No sé si fue un shock o una sorpresa para Alexander, pero sabía quién era esta mujer y yo creo que él lo noto desde la primera audición", dice. "Ella no solo dice las cosas, las siente. No hay pretenciosidad en absoluto ella."

Squibb disfruto mucho de la franqueza sin complejos de Kate."No hay filtros con ella", reflexiona."Las palabras salen de su boca como ella las piensa. Tiene ideas muy definidas acerca de quién es y de quien es su marido y de quienes son sus hijos y eso es justo lo que ella es. Pero yo la quiero mucho.

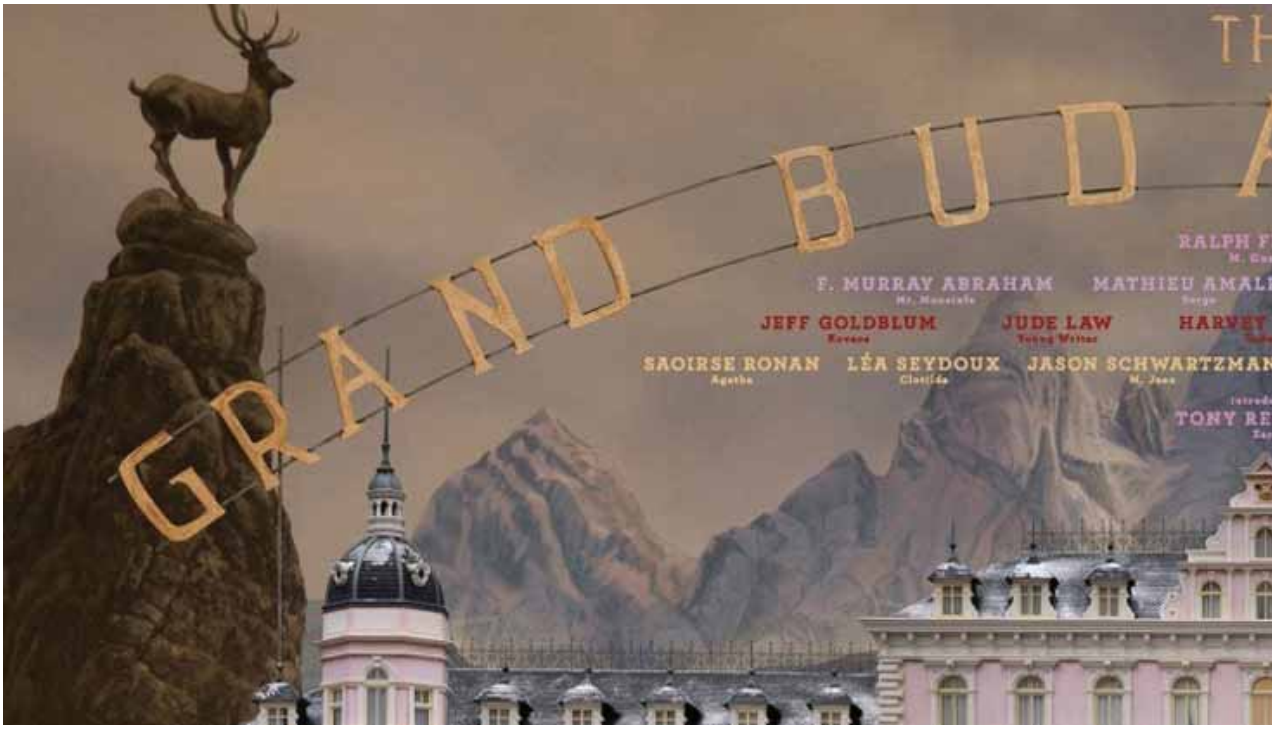
Ella es divertida, pero también protege a la familia, es una persona bastante formidable".

Kate es también más de lo que parece, sobre todo a su hijo David que descubre todo un lado inquietantemente lujurioso de la juventud de su madre en Nebraska, en el transcurso de su viaje. Revelar esa parte de su personalidad es una de las capas de la interpretación de Squibb.

"Kate y Woody fueron a un instituto de una pequeña ciudad, donde fue probablemente un joven muy atractivo," comenta Squibb. "Me quedé pensando en las artimañas que debió haber utilizado para pescar a Woody, y estoy seguro que el sexo era parte de ellas. Por supuesto, ella también era católica, pero utiliza sus artimañas para decir 'no más líos hasta que consiga un anillo ", y en su mente, todos los chicos la desean. Es la forma en que se ve a sí misma".

Nota de la redaccción. Estas notas de la producción de *Nebraska* están extraídas del dossier de prensa facilitado por Vertigo Films. Se difunden con un valor meramente informativo, sin ningún ánimo de lucro y como complemento a la crítica que ofrecemos a nuestros lectores. Los derechos de reproducción, tanto del texto e imágenes, son de la citada productora.

RALPH FIENNES
F. MURRAY ABRAHAM
MATHIEU AMALRIC
ADRIEN BRODY
WILLEM DAFOE
JEFF GOLDBLUM
M. Gustave
Mr. Moustafa
Serge
Dmitri
Jopling
Kovacs
HARVEY KEITEL
JUDE LAW
BILL MURRAY
EDWARD NORTON
SAOIRSE RONAN
JASON SCHWARTZMAN
Ludwig
Young Writer
M. Ivan
Henckels
Agatha
M. Jean
LÉA SEYDOUX
TILDA SWINTON
TOM WILKINSON
OWEN WILSON
LOBBY BOY
TONY REVOLORI
Clotilde
Madame D.
Author
M. Chuck
Zero
EL GRAN HOTEL BUDAPEST
Dirigida por WES ANDERSON
FOX SEARCHLIGHT PICTURES en Asociación con INDIAN PAINTBRUSH y STUDIO BABELSBERG Presentan
una AMERICAN EMPIRICAL PICTURE "THE GRAND BUDAPEST HOTEL" Reparto U.S. DOUGLAS AIBEL Reparto U.K. JINA JAY
Diseño de Vestuario MILENA CANONERO Música Original de ALEXANDRE DESPLAT Supervisor Musical RANDALL POSTER
Editor BARNEY PILLING Diseño de Producción ADAM STOCKHAUSEN Director de Fotografía ROBERT YEOMAN, A.S.C.
Coproductor JANE FRAZER Productores Ejecutivos MOLLY COOPER CHARLIE WOEBCKEN CHRISTOPH FISSER HENNING MOLFENTER
Producido por WES ANDERSON SCOTT RUDIN STEVEN RALES JEREMY DAWSON Historia de WES ANDERSON & HUGO GUINNESS
Guión de WES ANDERSON Dirigida por WES ANDERSON
elGranHotelBudapest.es



El gran hotel Budapest, un sabroso pastel

Ficha

Película: El gran hotel Budapest.

Título original: The grand Budapest hotel.

Dirección: Wes Anderson.

Interpretación: Ralph Fiennes (M. Gustave), F. Murray Abraham (Mr. Moustafa), Mathieu Amalric (Serge X.), Adrien Brody (Dmitri), Willem Dafoe (Jopling), Jeff Goldblum (asesor legal Kovacs), Harvey Keitel (Ludwig), Jude Law (joven escritor), Bill Murray (M. Ivan), Edward Norton (Henckels), Saoirse Ronan (Agatha), Jason Schwartzman (M. Jean), Léa Seydoux (Clotilde), Owen Wilson (M. Chuck), Tilda Swinton (Madame D.), Tom Wilkinson (escritor), Tony Revolori (Zero).

País: USA. Año: 2014. Duración: 100 min.

Género: Comedia.

Guion: Wes Anderson; basado en un argumento de Wes Anderson y Hugo Guinness.

Producción: Wes Anderson, Scott Rudin, Steven Rales y Jeremy Dawson.

Música: Alexandre Desplat. Fotografía: Robert Yeoman.

Montaje: Barney Pilling. Diseño de producción: Adam Stockhausen. Vestuario: Milena Canonero.

Distribuidora: Hispano Foxfilm.

Estreno en España: 21 Marzo 2014.

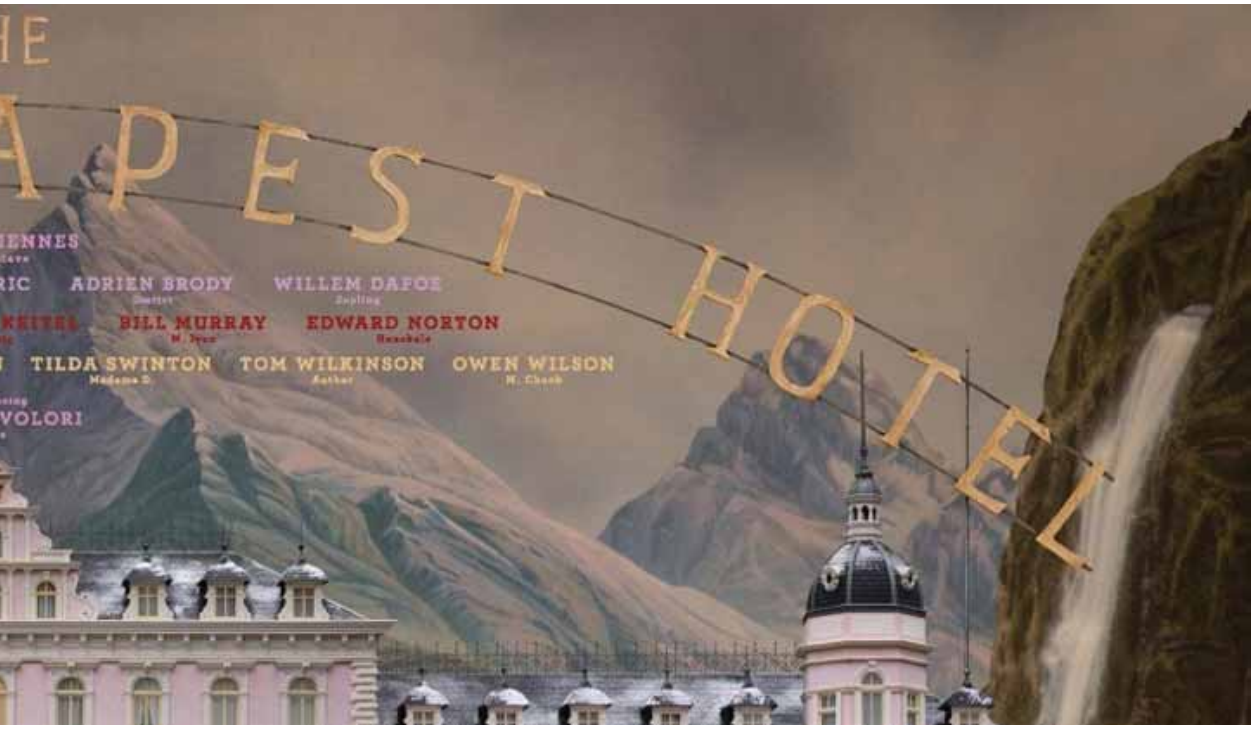
Sinopsis

El gran hotel Budapest narra las aventuras de Gustave H., el legendario conserje de un famoso hotel europeo del período de entreguerras, y de Zero Moustafa, un botones que se convierte en su amigo más leal. La historia incluye el robo y recuperación de una pintura renacentista de incalculable valor; una frenética batalla por una inmensa fortuna familiar; y el inicio de la más dulce historia de amor; como telón de fondo, un continente que está sufriendo una rápida y drástica transformación.

Comentario

En la corta vida de Revista Atticus (cumplimos ahora 5 años) ya podemos echar mano de la críticas que hemos hecho en meses anteriores y que tienen que ver con las películas que vamos comentado. En esta ocasión recurro a la crítica que hice de *Moonrise Kingdom*, la anterior cinta de Wes Anderson, porque sigue vigente dos cuestiones: una sobre la propia película y otra sobre su director. La calificaba de rara (y a él, también) en los siguientes términos:

«A lo largo de este comentario voy a tratar de definir lo que es raro, que es el adjetivo que mejor define esta película. Ya sé que raro no dice nada, que es una de esas palabras que empleadas para definir, sobre todo,



una película, resultan huecas. Pero *Moonrise Kigdom* es extraordinaria, singular, poco corriente o común o frecuente, que es la definición que el Diccionario de la Real Academia Española nos da para raro (si sigo estirando más del hilo del DRAE hasta me viene bien la segunda y la tercera acepción: escaso en su clase o especie; de comportamiento e ideas extravagantes).

Raro (y por lo tanto, extraordinario, singular y poco corriente) es su director Anderson. Posee una poderosa imaginación que es capaz de llevar a la pantalla a través de una estética retro, entre naif y surrealista, deslumbrante».

El gran hotel Budapest es menos rara que su predecesora en el tiempo y Anderson también es algo menos raro, pues empieza a ser habitual este tipo de narración con una estética y estilo propio que define a su autor, convirtiéndose en una marca.

La puesta en escena de la nueva entrega de Anderson es impecable. Cuidada hasta el más mínimo detalle, nos presenta un hotel «decadente», en una república europea, Zubrowka, en un periodo entreguerras, pero que conserva un cierto glamour. Recrea un gran ambiente con salones, pasillos, habitaciones y todo tipo de attrezzo con unos tonos pasteles y unos «habitantes/clientes» que no le van a la zaga.

Zero Moustafa (F. Murray Abraham) en el atardecer de su vida cuenta su historia a un joven escritor (Jude Law). Narra cómo siendo un chaval (Tony Revolori) se ganó la amistad y el cariño de Monsieur Gustave H. (Ralph Fiennes) alma mater del Gran Hotel. Un hotel que es una recreación como si fuera una casa de muñecas (no importa que se vea el truco, y no nos sorprende al final en los títulos de crédito como hay un gran equipo de maquetistas). Lo importante es la historia y el cómo está contada. Una historia de amor (una vez más), con un robo de una obra de arte, con unos malvados malísimos y con un grupo numeroso de personajes que pueblan en esta deliciosa aventura como si de un cuento se tratara.

Para lo más curiosos decirles que no existe tal hotel. Bueno en realidad sí, se trata de la suma de una serie de cuerpos o partes en las que parece haberse inspirado todo el equipo técnico tras un largo viaje por Europa. Es uno y a la vez son varios. Desde la conserjería, hasta el hall (vestíbulo de unos grandes almacenes) pasando por la fachada. Para situar a la República Zubrowka el director y su equipo se han inspirado en la pequeña ciudad alemana situada muy cerca de la frontera con Polonia. Se trata de Görlitz. Pero también ha tenido muy en cuenta la ciudad Checa de Karlovi Vary, con unos tonos pasteles muy del gusto del universo de

Anderson (ambas ciudades son Patrimonio de la Humanidad).

Si quiere profundizar más sobre este tema les dejo tres interesantes enlaces:

http://www.traveler.es/viajes/hoteles/articulos/grand-budapest-hotel-de-wes-anderson/5070

http://www.swide.com/art-culture/is-the-grand-budapest-hotel-real-tour-of-the-locations-in-karlovy-vary-and-gorlitz/2014/03/09

http://cinemania.es/blogs/detalle/21156/todos-los-secretos-de-el-gran-hotel-budapest

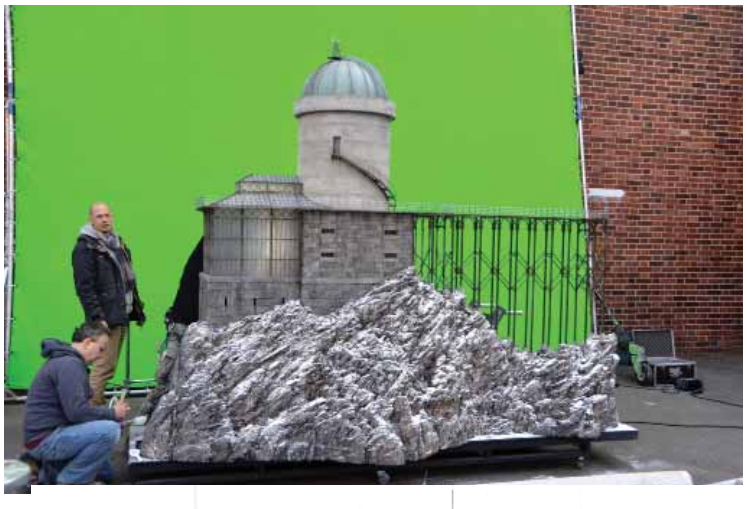
Monsieur Gustave H. es un bribón, un don Juan venido a menos, que no duda en visitar las alcobas de cada una de las clientas que requieren algo más que un buen hotel, que requieren un plus de cariño, de atención personalizada. Y es así como conoce a una señora de postín dueña de una inmensa fortuna, Madame D. (Tilda Swinton) que le legará un cuadro: *Joven con una manzana* de Johannes Van Hoytl (una hipotética y cotiza obra de un inventado pintor holandés del siglo XVII). Toda una recua de descendientes y supuestos beneficiarios del legado de la señora tratarán de impugnar la herencia. Monsieur Gustave H. es acusado de asesinato por esta vil familia y tratará, junto a su fiel mozo Zero, de limpiar su buen nombre y que se haga cumplir el testamento de la finada.

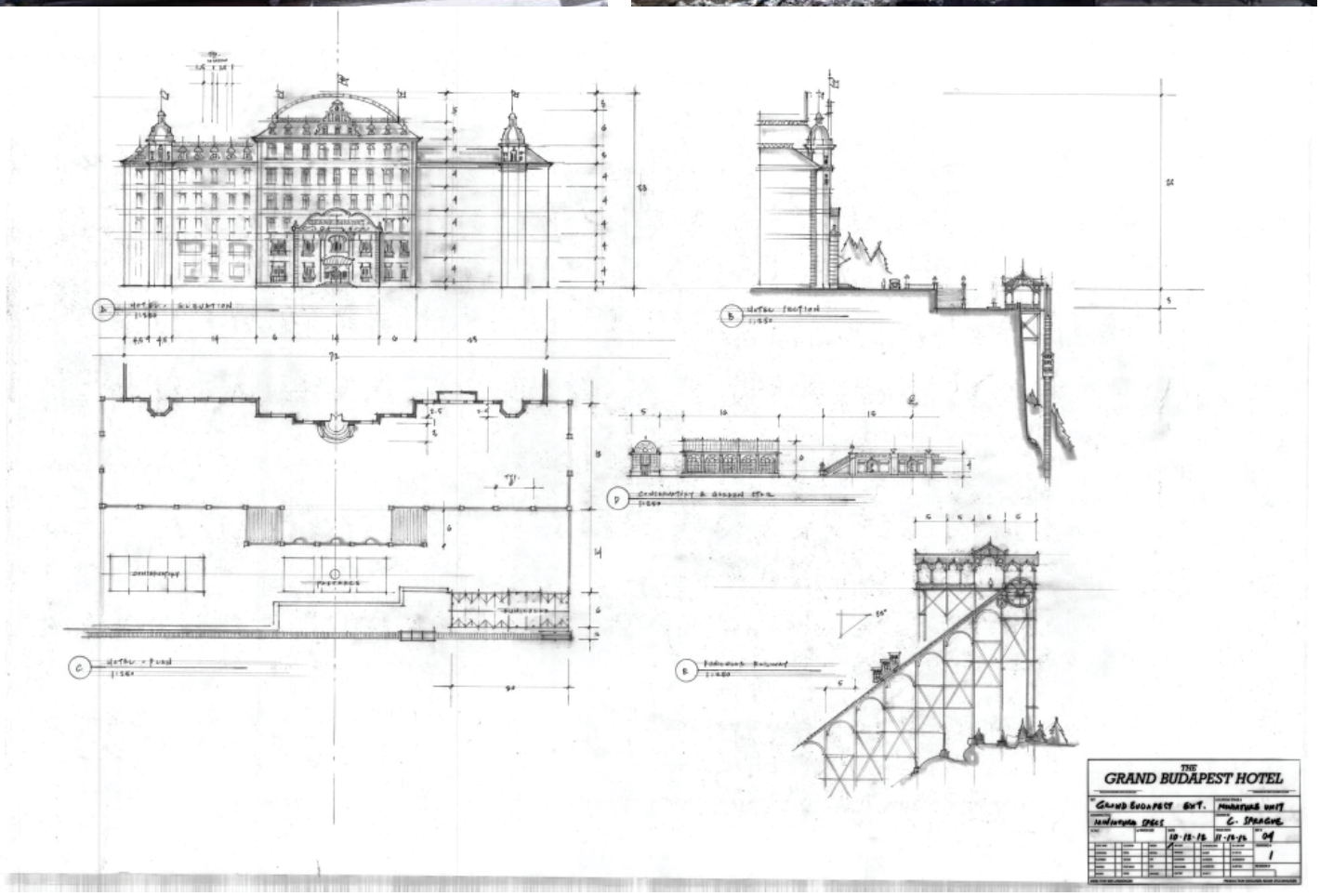
El universo Anderson solo es comparable al universo almodovariano. Tienen una estética parecida con esos tonos chillones, unas veces, y pasteles en la mayoría de los casos. Se ha labrado un rasgo diferenciador, es lo que podemos denominar como estilo. Idéntico a lo que podemos pensar de Botero, o Dalí por poner tan solo un par de ejemplos. Pero también tiene su estilo narrativo definido: personajes bien trazados que se convierten en inolvidables por sus rasgos tan peculiares; la estudiada composición de cada toma (por ejemplo, el interior del ascensor); el apoyo de la música en secuencias clave; y, por último, el uso de espacios recurrentes (tren, cárcel, etc.) unido a la repetición de textos. Un claro ejemplo son las caja de dulces Mendel's (uno sale del cine queriendo probar uno).

El gran hotel Budapest tiene algo de comic. El planteamiento de esa escalera del hotel que deja entrever los pisos, el uso de colores planos, composiciones de las escenas como si fueran viñetas con la sobreimpresión de letras grandes o rótulos o la cara redonda con tupé que tiene el escritor que encarna Jude Law, nos recuerda a la obra de Tintín de Hergé.

Está narrada por diferentes narradores, pero perfectamente identificados y sin problemas de despistar al espectador. Incluso diferenciando las épocas que narran esos diferentes protagonistas con distintas texturas y formatos en la pantalla. Una auténtica caja de muñecas rusas. Hay una lectura directa y simple, pero

La magia del cine



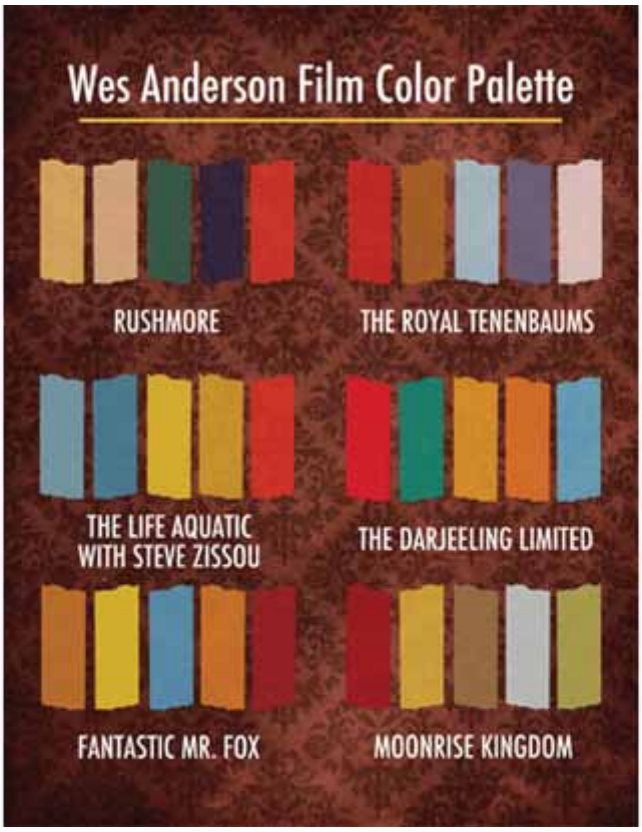


también podemos encontrar otras lecturas más sofisticadas. Confieso que mi cultura no llega a tanto pero mi curiosidad lo abarca casi todo y leyendo una entrevista a Wes Anderson en la que declara que le han influido novelas como *Suite Françoise* de Irene Nemirovsky; películas de Hollywood sobre la Europa del Este de Lubitsch o Hitchcock como *El bazar de las sorpresas* (1940) o *Alarma en el expreso* (1938) y también en la adaptación de Max Ophüls que hizo la obra de Zweig *Carta a una desconocida* (1948). Anderson rinde un pequeño homenaje a este escritor austriaco (ambienta magistralmente la situación en Europa en la 1ª mitad del siglo XX), al declarar que su película está basada, libremente, en los escritos suyos (un autor que se suicidó cuando creyó que con el nazismo se acaba la humanidad, y que Revista Atticus dedicó un extenso artículo). Por cierto, hasta los títulos de crédito tienen su chispa y casi invitan al baile.

El conjunto da como resultado una comedia con toques surrealista, inteligente, visualmente muy bella, entretenida, algo frenética y, a veces, algo absurda. Con un gran planten del actores, una autentica troupe circense, (alguno hasta pasan desapercibidos por su caracterización como pueda ser la bella actriz francesa Léa Seydoux) en donde destaca el binomio protagonista de un convincente Ralph Fiennes y un novel y efectivo Tony Revolori. Magnífica fotografía con una planificación milimétrica y un uso de colores que abarca desde el rosa chicle al rojo chillón. Todo ello acentuado con una deliciosa (y a veces hipnótica) banda sonora. En definitiva esta puede ser la película más ambiciosa de este tejano de apenas 44 años y con ocho películas en su haber que ya es toda una referencia cinematográfica. *El gran hotel Budapest* es de esas películas que las ves y resultan entretenidas (o no, claro), pero para aquellos que disfrutan con el cine de Anderson pueden empezar a tirar del ovillo y sacar y sacar material y entonces te das cuentas de que lo que has visto es una gran película que tiene muchas lecturas. Un tipo poco corriente con películas fuera de lo común. Vayan al cine.

Luisjo Cuadrado

FIENNES
ABRAHAM
AMALRIC
BRODY
DAFOE
GOLDBLUM
KEITEL
MURRAY
NORTON
RONAN
SCHWARTZMAN
SWINTON
WILKINSON


Wes Anderson Film Color Palette
RUSHMORE
THE ROYAL TENENBAUMS
THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU
THE DARJEELING LIMITED
FANTASTIC MR. FOX
MOONRISE KINGDOM

ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA

DOCE MIRADAS AL GRECO

CUATROCIENTOS AÑOS DESPUÉS

Diseño de este anuncio: JM Travieso

Museo Nacional de Escultura
Valladolid
Del 30 de abril al 3 de agosto 2014

Cristo Yacente (1631 - 1636) obra de taller de Gregorio Fernández y la Cofradía del Santo Entierro Iglesia Conventual del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, Valladolid

Junto con el Pregón de las Siete Palabras uno de los momentos más importantes de la Semana Santa en Valladolid es el traslado del Cristo Yacente. Una vez una vez finalizada la Procesión General se procede al traslado desde la iglesia conventual hasta la sala del Museo de Santa Ana, donde se puede contamplar la obra de Gregorio Fernández. Una ceremonia llena de silencio y fervor. Fervor y silencio que se extiende, de manera general, a toda esta celebración que discurre por la capital castellana.

Fotografías: Chuchi Guerra

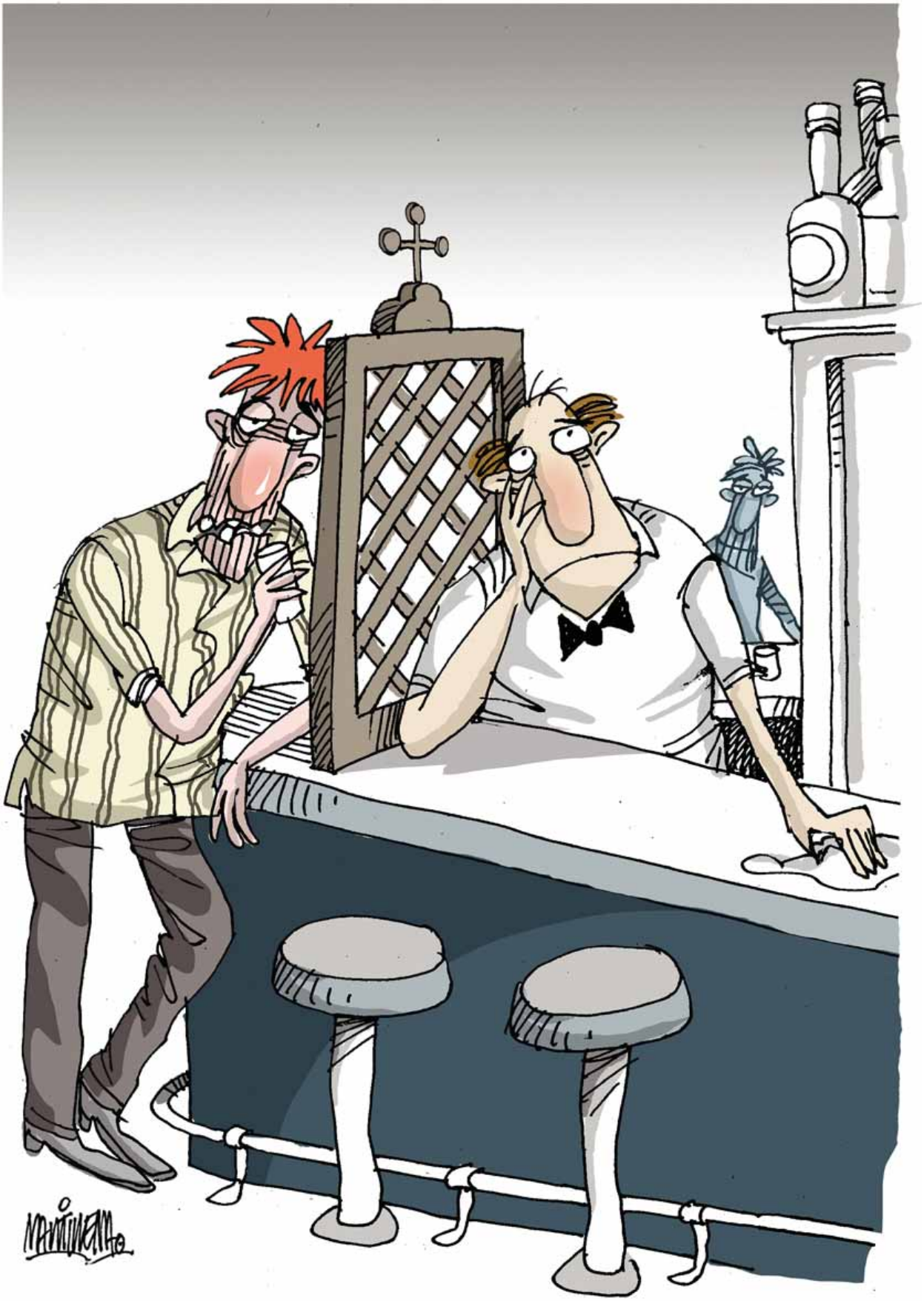
Chuchi Guerra
Fotografía

No tenemos tiempo para todo, ni tampoco espacio. En próximos números acometeremos distintos trabajos sobre la exposición *Entre el cielo y la tierra* (dedicada a **El Greco** y la visión que de él tienen otros artista contemporáneos), al trabajo de **Picasso** en el taller o las dibujos de **Pontormo** (estos dos artistas han sido objeto de una exposición en la Fundación Mapfre de Madrid) o al recién reinaugurado **Museo Arqueolófico Nacional** en Madrid.

de J. Morgan
www.humordemorgan.com

Alfredo Martirena

Humorista gráfico e ilustrador



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 J.M.ª Vicente

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

Tenemos nuestro primer libro publicado: *La fiesta de las palabras* **escrito por Salvador Robles e ilustrado por Elena González (ELNO). Y nos quedan los últimos ejemplares de** *Revista Atticus Cuatro*. **Aprovecha la ocasión y hazte con ellos ahorrándote gastos de envío.**

Libro + Revista + Gastos envío = 30 euros
Por correo certificado
(dentro del territorio nacional).

Pedidos a:
admin@revistaatticus.es