

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

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

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

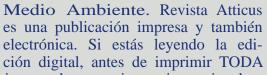
Atticus: Revista o punto de encuentro o solarium.

Bienvenido lector. Tienes ante ti el número

#### TRES de REVISTA ATTICUS.

Una revista hecha con mucha dedicación, esmero y cariño. Esperamos que esta publicación sea un víncu-

lo de unión entre personas a las que les gusta disfrutar y promover el arte.



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.



#### Editor:

Luis José Cuadrado Gutiérrez

#### Colaboradores:

José Miguel Travieso Alonso - Juan Diego Caballero Oliver - Manolo Ma-

drid - Isaac Huerga Zotes - Gonzalo Durán López - José Carlos Nistal - Manuel López Benito - Iñigo Salinas Jesús Trapote - Marina Caballero del Pozo - Noelia Toribio - Berta Cuadrado Mayoral - Mª del Rosario Martín Muñoz - Santiago Medina Carrillo - Raúl Henao Esther Bengoechea - Jessica Arias Mingorance - Inés Gutiérrez-Carbajal - José Antonio Sánchez Hernández Cristy González Lozano - Carlos Zeballos - Francisco Buiza Badás - Arantxa Acosta - Salvador Robles - Guille Silva - Ángela Blanco González - Eloísa Wattenberg Rubén Gámez - Jaume C. Dos - Enrique Diego Blanco Marco Temprano - José González Torices - Ángela Hernádez Benito - Chema Concellón

Humor gráfico:

Andrés Faro Lalanne - Alfredo Martirena

#### Fotógrafos colaboradores:

Jesús Arenales Rasines - Alicia González - Chema Concellón - Luis Raimundo García Fernández Jesús González - Rogelio García Alonso - Irene Muñoz -Leandro Martínez - Jano Schmitt - Jorge Lázaro Fernández - Paula Guillot - Enrique Amigo - Pablo Arenales - Luis Laforga

#### Diseño Portada:

José Miguel Travieso Alonso

#### Ilustración:

Enrique Diego Blanco - Berta Santos Solé - Alberto

Sobrino - 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 de Ciudad Parquesol, Valladolid, desde donde se elabora REVISTA ATTICUS en un atardecer de un día de septiembre en el que se celebraban las fiestas patronales de la ciudad.





admin@revistaatticus.es www.revistaatticus.es

# Revista Atticus

# Número TRES Noviembre 2012





#### MEDIO PAN Y UN LIBRO

«No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio de Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social».

**Federico García Lorca**, septiembre de 1931 Al inaugurar la biblioteca de su pueblo

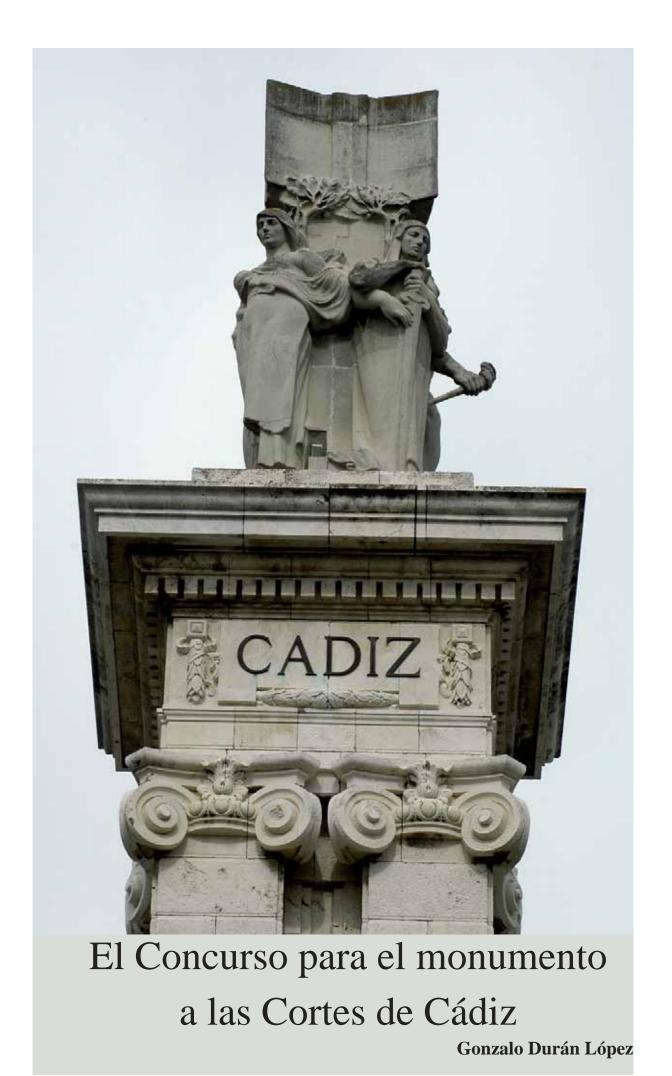
la hora de abordar esta editorial es difícil no sucumbir a la tentación y no aludir por la grave situación económica y, sobre todo, no hay que olvidarlo, social por la que atraviesa nuestro país. En estos tiempos ¿cómo se puede emprender una aventura cultural? Dan ganas de mandarlo todo a paseo. Pero desde Revista Atticus queremos mandar un mensaje de optimismo. Salimos a la calle con un nuevo número en papel impreso. Más cantidad y más calidad por el mismo precio. No se puede dar tanto por tan poco. Pero ese poco, para algunos, puede ser mucho. Todo se ha desvirtuado. **Revista Atticus Tres** es solo posible gracias a todos nuestros colaboradores que aportan su granito de arena para hacer grande nuestro proyecto. Cada vez somos más amigos Atticus. Y por supuesto no me puedo olvidar, y mucho menos ahora, de todos los amigos e instituciones que aportan algo más que buenas palabras. Nos aportan los recursos necesarios para que podamos subsistir. Gracias por su apoyo y por su confianza.

Ha pasado algo más de un año desde nuestro número anterior. Pero al final estamos. Muchos otros se van quedando por el camino. Y no me extraña. La Cultura, en nuestro país, está desprotegida. Ahora se considera un artículo de lujo y es vilipendiada. Y tengo que hacer mías las palabras de Federico García Lorca: « Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos». El Estado tiene que promover, potenciar, proteger y, mimar, proyectos culturales como el nuestro. Tiene que facilitar el acceso gratuito a las bibliotecas, apoyar el cine, fomentar la lectura y, por supuesto el librepensamiento. Tenemos que poder ir al teatro y al cine sin comprometer el presupuesto mensual y tenemos que VIVIR la música. Todo esto, como decía Lorca, para evitar ser esclavos de una terrible organización social.

Esperemos que les guste nuestra publicación. Sin lectores no hay proyecto cultural que valga. Nuestros mejores deseos para el próximo año. Optimismo frente a los malos augurios.

Luis José Cuadrado Gutiérrez Editor de Revista Atticus luisjo@revistaatticus.es www.revistaatticus.es





Las Cortes oyen con particular agrado y mandaron insertar en este Diario literales con todas sus firmas, las dos representaciones siguientes, accediendo al mismo tiempo á la solicitud que en la primera se contiene:

[...] El Ayuntamiento de Cádiz se complace, bendice las tareas de V.M. y le pide con la mayor sumisión y confianza se digne emitir la efusión de estos cordiales sentimientos y aceptar sus votos, decretando la erección de un monumento público y magnífico, que perpetúe la memoria de tan fausto día, en que dio principio la gloriosa libertad e independencia de esta Nación, no menos ilustre que generosa e impertérrita a vista de sus feroces opresores.

Diario de Sesiones de las Cortes, Sesión del 28 de marzo de 1812

esde que se entregó en 1929, el Monumento a las Cortes, la Constitución y el Sitio de Cádiz, en la Plaza de España, se ha convertido en una de las imágenes que mejor identifica el paisaje urbano de la ciudad de Cádiz. Se trata de un monumento importante del que, sin embargo, hay aspectos que todavía son poco conocidos, como el debate político en torno a su construcción que enfrentó, una vez más, a conservadores y liberales; los escultores y arquitectos que participaron en el concurso para elegir el monumento y el papel que desempeñaron en el panorama artístico de principios del siglo XX; las numerosas dificultades económicas, políticas y técnicas que hubo de sortear hasta su conclusión definitiva; así como los aspectos relacionados con el concurso y los inicios de la construcción del monumento. De esto último trata este trabajo.

#### Una empresa nacional

Apenas transcurridos unos días de la proclamación de la Constitución de 1812, los diputados reunidos en Cádiz, a petición del ayuntamiento gaditano, acordaron, con la solemnidad que acostumbraban a hacer las cosas, la construcción de un monumento que perpetuase en la memoria de las generaciones futuras la labor de aquellas Cortes. Se llegó incluso a convocar un concurso del que se conocen algunos detalles de los trabajos¹, y los nombres de algunos de los participantes: el arquitecto gaditano Fermín Pilar

Díaz, el arquitecto mallorquín José Folch, Antonio M. Rodríguez, capitán de fragata y profesor de Matemáticas de la Escuela de Guardias Marinas², y Félix Sagán Dalmau³. Sin embargo, la pronta vuelta al absolutismo con Fernando VII, primero paralizó la iniciativa y, después, la hizo caer en el olvido, hasta que se aproximó la fecha del centenario de las Cortes y la Constitución de Cádiz en 1912, en que vuelve a retomarse la vieja aspiración de la construcción del monumento.

La celebración del centenario de las Cortes y la Constitución de 1812, hay que enmarcarla como una más de las muchas celebraciones y conmemoraciones de acontecimientos históricos que se dieron por toda España, buscando en las glorias del pasado, la manera de recuperarse del pesimismo en que se sumió el país tras el desastre del 98 y la pérdida de las últimas colonias. La idea de esta celebración empezó a gestarse por el ayuntamiento gaditano en 1905, que creyó ver en ella la oportunidad de revitalizar la maltrecha economía de la ciudad, aunque no fue hasta 1909 cuando la corporación municipal, presidida por el alcalde Cayetano del Toro, aprobó formalmente la creación de la Comisión del Centenario de la Constitución de 1812 y Sitio de Cádiz<sup>4</sup>. A través de ella debía prepararse la conmemoración del evento y buscar la financiación necesaria para llevar a cabo los numerosos actos programados, entre los que debía ocupar un lugar destacado la erección del monumento. De este modo, la celebración gaditana venía a sumarse a la fiebre constructiva de monumentos públicos levantados durante la Restauración, en la que se ha llamado edad de oro del monumento conmemorativo, de la que el monumento gaditano es uno de sus últimos ejemplos.

El asunto de la financiación del centenario era especialmente delicado. Desde el principio pareció claro que escapaba totalmente a la capacidad económica de la ciudad, por lo que los políticos locales maniobraron con habilidad para obtener los recursos del gobierno central. Argumentando la dimensión nacional del acontecimiento que se celebraba, los diputados gaditanos consiguieron que el Congreso aprobara, no sin dificultad, un crédito extraordinario para el centenario. Lo que había empezado como una iniciativa local, se había convertido en una empresa nacional. El gobierno de Canalejas lo ratificó con un Decreto en 1910, creando la Junta Nacional del Centenario, de la que formaban parte autoridades como los presidentes del Congreso y del Senado, destacados miembros de las fuerzas políticas, eclesiásticos, militares y también representantes de la cultura, como el escritor Benito Pérez Galdós.

A partir de ese momento se intensifican las gestiones gaditanas en Madrid, a través, fundamentalmente, de sus representantes en las Cortes. Uno de ellos, el diputado

<sup>1</sup> Véase: MERINO CALVO, JOSÉ ANTONIO. *El Monumento a las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz.* Servicio Publicaciones Diputación de Cádiz, Cádiz, 2012, pp. 46 - 50.

<sup>2</sup> PONCE CORDONES, FRANCISCO. «Un paseo alrededor del monumento a las Cortes». *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 11 (1993), pp. 86-105.

<sup>3</sup> ÁLVAREZ CRUZ, JOAQUÍN M. «Los proyectos de Lorenzo Coulaut Valera para el concurso de adjudicación del monumento a las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz». *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), p. 578.

<sup>4</sup> MATEOS ALONSO, CARMEN. «La Conmemoración del Primer Centenario del Sitio, las Cortes y la Constitución de 1812». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 11 (2003), pp. 179-192.

liberal Federico Laviña, escribe a Cayetano del Toro para confirmarle que, a pesar «de las ingratas impresiones de los días últimos de Diciembre, en que tanto fue necesario batallar», Cádiz tendrá finalmente monumento y celebración del centenario, y cita como artífices del logro, además de él mismo, al Conde de Romanones, al Conde de Peñafiel, al senador Labra y, especialmente, a Segismundo Moret «a quien reconoce y afirman todos se debe lo conseguido, en primer término»<sup>5</sup>.

#### Las bases del concurso

Vencidas las resistencias iniciales, se pusieron en marcha los mecanismos habituales para llevar a cabo la construcción del monumento. En estos casos, el primer paso era convocar un concurso cuyas bases, generalmente bien definidas en la convocatoria, solía redactar la Real Academia de San Fernando, y así se hizo también en esta ocasión. Este tipo de concursos y monumentos solían ir dirigidos a escultores, así que cuando el concurso del monumento a las Cortes se publicó en La Gaceta<sup>6</sup>, la obligación de que los proyectos fuesen firmados conjuntamente, por un escultor y un arquitecto, se convirtió en la gran novedad del mismo y se saludó la iniciativa como un rasgo de modernidad. Esta práctica era más frecuente en Europa, mientras que en España se limitaba a unos cuantos y recientes ejemplos, como los monumentos levantados a Colón en Madrid y Barcelona, o los de la capital madrileña a Cánovas o al rey Alfonso XII.

El arquitecto municipal José Cabrera califica esta medida de gran acierto y la justifica porque «todo monumento es ante todo una obra arquitectónica en que la escultura podrá ser lo principal, pero que requiere para que brille y produzca sus efectos en el lugar destinado una composición, un conjunto arquitectónico. La escultura sola, como la pintura sola, son artes de salón, de museo»<sup>7</sup>.

Pero el peso de la tradición escultórica en el monumento público es tan acusada que, acaso sin intención, termina deslizándose la idea de que es un concurso de escultores. Esto es claramente perceptible en la mayoría de las informaciones periodísticas, tanto en la que podemos considerar prensa generalista, donde suelen referirse a los proyectos únicamente por el nombre de sus escultores, como en las críticas de prensa más especializada. Por ejemplo, en la noticia sobre el concurso publicada en *Hojas Selectas*<sup>8</sup>, sólo se hace referencia a los arquitectos en la relación de trabajos premiados, pero al mencionar otras obras presentadas se refiere exclusivamente a los escultores y obvia por completo el papel desempeñado por los primeros.

Algo similar ocurre con la escrita por Narciso Sentenach, escultor él mismo y académico, al afirmar que los autores demostraron en sus proyectos «tales primores



Cartel del año 1912 con los actos conmemorativos del Centenario de la Constitución de 1812. Archivo Municipal de Cádiz.

de ejecución y de estilo, que bien podemos congratularnos de estar en un período de verdadero renacimiento escultórico»<sup>9</sup>, olvidándose de la aportación imprescindible de los arquitectos, que él mismo saludaba, sin embargo, como un gran logro del certamen. Esta opinión no deja de tener su importancia ya que Sentenach, ajeno en aquel momento al certamen, terminó unos meses después convirtiéndose en jurado del mismo.

Puede comprenderse hasta cierto punto el lapsus del crítico a la vista de los nombres de los escultores y arquitectos que concurren al certamen. Entre los primeros, algunos de ellos eran ya autores consagrados, como Aniceto Marinas, Lorenzo Coullaut Valera, Manuel Garnelo y Manuel Fuxá, y otros que, al menos, disfrutaban de cierto reconocimiento, como Aurelio Carretero, Antonio Parera o José Campeny; mientras que entre los arquitectos, por el contrario, los nombres más importantes son los de Antonio Palacios, Modesto López Otero o Teodoro Anasagasti, arquitectos llamados a ocupar un lugar muy destacado en la arquitectura española de la primera mitad del siglo XX, pero que entonces, salvo Palacios que había realizado ya

<sup>5 «</sup>El Centenario. Carta del Sr. Laviña al Sr. Del Toro». *Diario de Cádiz*, 13 febrero 1911.

<sup>6</sup> La Gaceta de Madrid, 10 de mayo de 1911.

<sup>7</sup> CABRERA Y LATORRE, JÓSÉ. «El concurso para el Monumento a las Cortes». *Diario de Cádiz*, 23 de mayo de 1911.

<sup>8 «</sup>Notas de arte». Hojas Selectas, nº 109, 1911, p. 1205-1206.

<sup>9</sup> SENTENACH, NARCISO. «El año artístico de 1911». *La Alhambra* (Granada), 332, 15 de enero de 1912, p. 3.



El jurado del concurso en octubre de 1911 durante la primera exposición de los proyectos. Tras ellos, el proyecto de Aurelio Carretero y Luis Ferrero. *Hojas Selectas*.

> En la página siguiente: Proyecto del escultor Aniceto Marinas y del arquitecto Modesto López Otero. *Museum*.

obras importantes como el Casino de Madrid y el Palacio de Comunicaciones, los otros dos puede decirse que, en aquel momento, eran jóvenes arquitectos cuyo gran talento no habían tenido todavía muchas oportunidades de mostrar. Recién terminados sus estudios en algunos casos, intentaban abrirse camino, con paso firme, eso sí, en el mundo de la arquitectura.

Los concursantes habían de tener en cuenta para sus proyectos los tres hechos históricos que se conmemoraban en el monumento: el centenario de las Cortes, la Constitución y el Sitio de Cádiz. Como se verá más adelante, esto añadía una extraordinaria complejidad al concurso, de ahí que se solicitara una reseña explicativa de la idea desarrollada, y que se indicaran qué materiales se emplearían. Algunas de estas memorias, como las del proyecto de Capuz y Anasagasti, el de Marinas y López Otero, el de Coullaut Valera y Martínez Zapatero y Sánchez Echevarría, o la de Garnelo y Abreu, llegaron a imprimirse como folletos.

El concurso constaría de dos fases. En la primera de ellas, había que presentar una idea plasmada en un boceto en relieve, a escala de cinco centímetros por metro, que podía acompañarse de planos y dibujos, para que el jurado se formara una opinión más completa del proyecto. Como originalmente el monumento iba a emplazarse en la Alameda de Apodaca, los concursantes disponían de planos del lugar en la Secretaría de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se daba de plazo hasta el 30 de septiembre, apenas cinco meses. Entre los proyectos presentados, el jurado seleccionaría tres para la siguiente fase, premiados cada uno de ellos con la cantidad de quince mil pesetas.

En la segunda fase el tiempo se apretaba aún más, ya que se reducía a tres meses, y el premio ascendía a veinticinco mil pesetas. No se permitía introducir modificaciones que alterasen el proyecto inicial de una forma radical. Se pedía ahora a los participantes un boceto a escala de diez centímetros por metro; un plano de la Alameda de Apodaca con el emplazamiento del monumento a escala de dos centímetros por metro; un alzado y una sección, delineada y acuarelada; un trozo de escultura, a un tercio del original, a elegir por el jurado; la memoria explicativa, el pliego de condiciones y el presupuesto, teniendo en cuenta que el material empleado habría de ser piedra, aunque po-

dría adornarse con mármoles y bronces. El Estado destinaba para su ejecución un millón de pesetas, una cantidad muy importante para la época.

Por último, el jurado estaría formado por diez académicos de la de Bellas Artes de San Fernando y otras diez personalidades más, la mayoría de ellos políticos.

A pesar de la minuciosidad y precisión de las bases del concurso, algunas de ellas, como el número de trabajos seleccionados, la dotación económica del mismo e incluso los plazos de deliberación del jurado, no se cumplieron del todo, dando lugar a algún que otro debate y polémica.

#### Escultores y arquitectos en el cambio de siglo

Dos meses después de la convocatoria del concurso, en julio de 1911, un decreto de Alfonso XIII publicaba el acuerdo de conmemorar el centenario de la promulgación de la Constitución de 1812, mediante la erección de un monumento en Cádiz que perpetuase su memoria, y señalaba que las Cortes concederían el crédito necesario para hacerlo<sup>10</sup>. Sin embargo, éste aún debería hacerse esperar hasta febrero de 1912, por lo que el concurso comenzó sin haber solucionado del todo el importante asunto económico, lo que por otra parte, tampoco era precisamente inusual.

Hubo quien se preguntó que cómo iba a tener éxito la convocatoria sin el estímulo ni las garantías de que estaba el dinero para el premio y la ejecución del monumento<sup>11</sup>. Esas dudas desaparecieron pronto, y puede decirse que el concurso fue un éxito rotundo de participación, en cualquier caso, superior a lo que muchos podían esperar<sup>12</sup>.

Se presentaron dieciséis proyectos firmados por los siguientes escultores y arquitectos:

- 1. Escultor: José Capuz; Arquitecto: Teodoro Anasagasti.
- 2. Escultor: Manuel Garnelo; Arquitecto: Gabriel Abreu Barreda.

<sup>10</sup> La Gaceta de Madrid, 8 de julio de 1911.

<sup>11 «</sup>El Centenario. Nada habrá mientras no exista crédito aprobado por las Cortes». *Diario de Cádiz*, 23 de abril de 1911.

<sup>12 «</sup>El Monumento conmemorativo del Centenario de las Cortes de Cádiz», *MUSEUM*, Vol. 1. 10 (1911), p. 397.



- 3. Escultor: Aniceto Marinas; Arquitectos: Modesto López Otero y José Yarnoz Larrosa.
- 4. Escultores: Miguel Ángel Trilles y Pedro Estany Capella; Arquitecto: Benito González del Valle.
- 5. Escultor: Lorenzo Coullaut Valera; Arquitectos: Rafael Martínez Zapatero y Rafael Sánchez Echevarría.
- 6. Escultor: Ángel García Díaz; Arquitecto: Antonio Palacios.
- 7. Escultor: Antonio Castillo Lastrucci; Arquitecto: Manuel Pérez González.
- 8. Escultor: José Pérez Sejo; Arquitecto: Plácido Francés Mexía.
- 9. Escultor: José Rebarter; Arquitecto: Gabriel Borrell y Cardona.
- 10. Escultor: Aurelio Carretero; Arquitecto: Luis Ferrero Tomás.
- 11. Escultor: Enrique Marín; Arquitecto: Rafael Aznar Sanjurjo.
- 12. Escultor: José Campeny y Santamaría: Arquitecto: Antonio Vila Palmés.
- 13. Escultores: Manuel Fuxá Leal y Antonio Parera Saurina; Arquitecto: Manuel Vega y March.
- 14. Escultores: Luciano y Miguel Oslé; Arquitecto: Ramón Frexe.
- 15. Escultores: Luciano y Miguel Oslé; Arquitecto: Ramón Frexe.
  - 16. Escultor: Manuel Marín; Arquitecto: Pablo Aranda.

Tanto el elevado número de participantes, como la exposición pública de todos los trabajos presentados, son dos muestras evidentes del enorme interés y expectación que despertó el monumento gaditano, llegándose a afirmar, no sin algo de exageración, que «el elevado número de obras presentadas, demuestra que el arte español se

encuentra en período de florecimiento»<sup>13</sup>. En la mayoría de los concursos, sólo se exponía al público el trabajo premiado, sin embargo, no ocurrió así en este caso<sup>14</sup>. En octubre, finalizado el plazo de presentación, los trabajos estaban instalados y expuestos en un patio del ministerio de Fomento<sup>15</sup>, y lo mismo volvió a ocurrir con los trabajos seleccionados para la segunda fase. En la prestigiosa revista *La Construcción Moderna*, probablemente la más importante y con mayor tradición en el ámbito de la arquitectura española y principal plataforma de opinión de sus profesionales en el primer tercio del siglo veinte, se llegó a decir que, «creemos que el concurso, el más importante de este género verificado en nuestro país, ha apasionado al público y a la Prensa, que, al menos por esta vez, no se ha mostrado indiferente a lo que con el arte se relaciona»<sup>16</sup>.

De uno de los aspectos más interesantes que nos ofrece el concurso para el monumento a las Cortes de Cádiz ya hemos mencionado algo. Se muestra como punto de encuentro entre algunas de las figuras consagradas del panorama artístico nacional, que gozaban ya de un amplio reconocimiento, especialmente el caso de los escultores, y de algunos de los nuevos talentos que estaban a punto de convertirse en sólidas referencias de los años siguientes, como fue el caso de algunos de los arquitectos participantes.

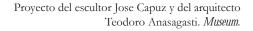
Otro punto de interés, es la concurrencia de los estilos y tendencias en que se debate el arte español en el cam-

<sup>13 «</sup>El Monumento a las Cortes de Cádiz. Un artículo de La Época». Diario de Cádiz, 30 de noviembre de 1911.

<sup>14</sup> Para los aspectos relacionados con los concursos y los monumentos véase: REYERO, CARLOS. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público 1820-1914*. Cátedra, Madrid, 1999.

<sup>15 «</sup>El Centenario. Monumento a la Constitución de la Monarquía española». *Diario de Cádiz*, 7 de octubre de 1911.

<sup>16 «</sup>El Monumento a las Cortes de Cádiz». *La Construcción Moderna*, 21, 15 de noviembre de 1912.



En la página siguiente: Proyecto del escultor Manuel Garnelo y del arquitecto Gabriel Abreu. *Museum*.



bio de siglo. Por lo que a la arquitectura se refiere, apunta A. Urrutia que, en las primeras décadas del siglo XX en España, «historicismos, eclecticismos, modernismos, nacionalismos, regionalismos, noucentismes, racionalismos, expresionismos afectados por el art déco son movimientos o tendencias de moda que se van imbricando, solapándose y coexistiendo, languideciendo o extinguiéndose, incluso resurgiendo hasta la guerra civil»<sup>17</sup>. Pues bien, el concurso para el monumento a las Cortes de Cádiz puede considerarse como una pequeña muestra de ese repertorio. Entre los arquitectos los hubo eclecticistas, algunos de la talla de Antonio Palacios; historicistas anclados en la más pura tradición, como Manuel Vega y March; modernistas tan interesantes como el madrileño Benito González del Valle; o precursores del racionalismo, como Modesto López Otero y Teodoro Anasagasti. Y al mismo tiempo, presentan entre todos el abanico de las salidas profesionales que un arquitecto tenía en la época, ya que los hubo pensionados en Roma, quienes simultanearon la docencia con la actividad profesional, teóricos de la arquitectura o arquitectos al servicio de organismos estatales o municipales.

En cuanto a la escultura, se mueve entre el realismo continuador de los maestros del siglo XIX, los renovadores del estilo y el modernismo. De todas esas corrientes encontramos ejemplos entre los escultores participantes: realistas consagrados de la generación del XIX como Aniceto Marinas, a la postre vencedor, y Manuel Fuxá; jóvenes continuadores del realismo como Aurelio Carretero, junto a renovadores como Lorenzo Coullaut Valera, Manuel

Garnelo, los hermanos Oslé o Enrique Marín; y también modernistas, como Pedro Estany y Antonio Parera.

A pesar de esa variada gama de autores y tendencias, todos los trabajos presentados puede decirse que seguían anclados al concepto decimonónico de monumento<sup>18</sup> y, al menos en lo que a la arquitectura se refiere, dominaba en ellos el eclecticismo. La prensa local determinó, sin embargo, probablemente fijándose más en los aspectos escultóricos, que en ellos dominaba «el carácter modernista, por lo que no sería difícil descartar los tres, entre los cuales se ha de escoger definitivamente»<sup>19</sup>. El término modernista debe entenderse aquí, no circunscrito al estilo modernista en cualquiera de sus variantes, sino en un sentido más amplio, referido a todo lo nuevo, lo que se apartaba del gusto clásico y académico, ya que «se es modernista, en esta época crucial de la España de entre siglos - escribe Urrutia -, en última instancia por voluntad de renovación y por creatividad, al margen de que las obras tengan que esperar la confrontación con otras foráneas y acuñadas por el término universal art nouveau. Una obra puede ser modernista por sí misma, sobre características peculiares y dentro de un espacio relativamente común»<sup>20</sup>.

En cualquier caso, no se termina de entender dónde estaba la facilidad del jurado para resolver el concurso, si en el hecho de que le resultaría fácil elegir un trabajo «modernista» porque había muchos donde escoger, o lo contrario, que lo fácil sería decantarse por uno más académico y clásico, al descartar automáticamente todos los que no cumplían esa premisa. Sea como fuere, el caso es que el jurado no lo vio de la misma manera, y sí que tuvo serias dificultades para decidirse.

#### La complicada elección del proyecto

El jurado del concurso estuvo formado a partes iguales, tal como establecían las bases, por miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y por representantes de la vida política y social. La composición fue la siguiente:

Por parte de la Academia se designó por la sección de escultura a Ricardo Bellver, Mariano Benlliure, José Esteban Lozano y Eduardo Barrón; por la de arquitectura a Enrique Repullés, Aníbal Álvarez, Luis de Landecho Urríes y José López Salaberry; por la de pintura a José Moreno

<sup>18</sup> MERINO, ob. cit., p. 69.

<sup>19 «</sup>El Centenario. Monumento a la Constitución de la Monarquía española». *Diario de Cádiz*, 7 de octubre de 1911.

<sup>20</sup> URRUTIA, ob. cit., p. 45.

<sup>17</sup> URRUTIA NÚÑEZ, ÁNGEL. Arquitectura española siglo XX. Cátedra, Madrid, 2003. p. 17.



Carbonero; y Antonio Garrido Villazán, por la de Música. Tras el fallecimiento de Eduardo Barrón, en noviembre de 1911, fue sustituido por Narciso Sentenach<sup>21</sup>.

Algo más confusa es la composición de la otra parte del jurado, la que incluía a los políticos y representantes locales, cuya designación correspondía a la Comisión ejecutiva de la Junta Nacional del Centenario. Los miembros varían según cuáles sean las fuentes consultadas. Con seguridad formaron parte de la misma el Conde de Romanones, que actuó como presidente; Segismundo Moret, Rafael María de Labra y Federico Laviña, todos ellos miembros del partido liberal; los conservadores Carlos Castel, que actuó como secretario, y Ramón de Carranza; el presidente de la Sociedad Económica de Cádiz, Juan A. de Aramburu; y el Arquitecto provincial, José Romero.

En la relación de jurados que aporta Merino<sup>22</sup>, y en la que publicó la revista *Museum*<sup>23</sup> no se incluyen al diputado conservador Luis Gómez de Aramburu, cuya participación, sin embargo, parece segura, y sus intervenciones en las deliberaciones aparecen recogidas en informaciones periodísticas<sup>24</sup>. Puede que también formase parte del jurado, al menos en un principio, el arqueólogo y vocal de la

comisión de Monumentos de Cádiz, Pelayo Quintero Atauri, que se menciona en la citada relación de miembros de la revista *Museum* y también en la publicada por *La Vanguardia*<sup>25</sup>, y que, según recoge *Diario de Cádiz*, fue convocado a Madrid, junto a los otros dos representantes locales, para constituir el jurado<sup>26</sup>. Sin embargo, a partir de entonces ya no hemos encontrado referencia alguna a su participación.

Por último, en la lista que proporcionan *Museum* y *La Vanguardia*, se incluyen también como miembros del jurado al polifacético, Alejandro Saint-Aubin, pintor, diputado del partido liberal y director del periódico *El Heraldo de Madrid*, y al Marqués de Valdeiglesias, director del periódico monárquico *La Época* y también diputado en diferentes legislaturas. De la participación de ambos, sin embargo, no hemos vuelto a encontrar ninguna otra referencia, como tampoco de la del diputado Juan Valdés incluido en la relación de Merino.

El jurado se constituyó en la tarde del 12 de octubre, en el despacho de Romanones, en el Congreso de los

Diputados<sup>27</sup>. Días antes, en la primera semana de octubre de 1911, se habían instalado los trabajos en uno de los patios del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en Madrid para que pudieran ser visitados por el público, e incluso la familia real parece que mostró interés en visitarla<sup>28</sup>. En los días sucesivos algunos medios periodísticos publicaron también algunas fotografías<sup>29</sup>. Allí permanecieron expuestos hasta diciembre, en que se ordenó su retirada<sup>30</sup>. Al exponerse los trabajos pudo apreciarse en su justa medida la dificultad del encargo al que se enfrentaban arquitectos y escultores. Narciso Sentenach, entonces todavía ajeno al concurso, traslada la profunda impresión que causaron los trabajos entre los visitantes, pero se apresura a señalar que «todos convinimos en que no se habían mostrado los artistas muy constitucionales, al extremo de ser este el defecto más general en sus proyectos»<sup>31</sup>.

Rafael Domenech comenzó su crítica alabando el trabajo realizado por los artistas, que se superaron a sí mismos, hasta el punto que «pocas veces se habrá visto en España, y en estos tiempos, un esfuerzo artístico tan grande, como el realizado por escultores y arquitectos, al concurrir

<sup>21 «</sup>La reunión de la Junta del Centenario. Incidentes de la misma». *Dia*rio de Cádiz, 28 de marzo de 1912.

<sup>22</sup> MERINO, ob. cit., p. 70.

<sup>23 «</sup>El Monumento conmemorativo del Centenario de las Cortes de Cádiz», MUSEUM, Vol. 1. 10 (1911), p. 397.

<sup>24 «</sup>El concurso del Monumento a las Cortes y el Jurado». *Diario de Cádiz*, 7 de noviembre de 1911.

<sup>25~</sup> «El Centenario de las Cortes de Cádiz». La Vanguardia,  $10~{\rm de}$ octubre de 1911.

<sup>26 «</sup>El Jurado del Monumento». *Diario de Cádiz*, 10 de octubre de 1911.

<sup>27</sup> MERINO, ob. cit., p. 71.

<sup>28 «</sup>Concurso». La Vanguardia, 18 de octubre de 1911.

<sup>29</sup> Así lo hicieron las revistas *Blanco y Negro*, 15 octubre de 1911, *La Ilustración Española e Iberoamericana* el 16 y el 22 de octubre de 1911, y *MUSEUM*, vol. 1, 12 (1911).

<sup>30</sup> La Gaceta de Madrid, 6 de diciembre de 1911.

<sup>31</sup> SENTENACH, art. cit., p. 3.



Proyecto del escultor Angel García y del arquitecto Antonio Palacios. *Museum*.

En la página siguiente: Proyecto del escultor Lorenzo Coullaut Valera y de los arquitectos Rafael Martínez y Rafael Sánchez. *Museum*.

a ese Concurso»<sup>32</sup>, aunque de inmediato advirtió algunas dificultades. En su opinión, el principal problema que encontraron fue cómo representar en un solo monumento tres hechos históricos diferentes: las Cortes, la Constitución y el Sitio de Cádiz. La mayoría creyó resolverlo mediante la acumulación de detalles anecdóticos y alegóricos que resultaban casi imposibles de entender, si no era con ayuda de las memorias explicativas que acompañaban algunos de los proyectos, pero como él mismo apunta, «las gentes que contemplen el trabajo del escultor y del arquitecto no tendrán ante sus ojos las páginas de esa memoria o folleto, y que las generaciones venideras, para las cuales se erige el monumento, sabrán, de lo que él representa, mucho menos que los hombres actuales»<sup>33</sup>.

El otro gran problema, este más previsible, era la falta de relación entre la arquitectura y la escultura que tenían buena parte de los trabajos, de divorcio entre arquitecto y escultor lo califica, y añade que, «en casi todos los proyectos, la obra del escultor no se presenta con la energía, sencillez y grandiosidad de masas, impuestas por el edificio arquitectónico y lo monumental del conjunto. Hay como un exceso de preciosismo escultórico, de cosa que debiera estar suelta y hecha en menor tamaño»<sup>34</sup>.

Cuando se reunió el jurado el 6 de noviembre, no fue capaz de decidir qué tres anteproyectos debían pasar a la segunda fase. Según el relato periodístico, fue el escultor Mariano Benlliure quien expuso, al inicio de la deliberación, que ninguno de ellos se ajustaba al objetivo del monumento, pero para evitar declararlo desierto y dar posibilidad a los autores de mejorarlos, proponía que se eligieran seis en lugar de los tres inicialmente previstos y dotar a cada uno de ellos con un premio de quince mil pesetas, es decir, duplicar el presupuesto inicial. Se mostraron a favor de esa propuesta, tanto Moret como el presidente del jurado, Conde de Romanones<sup>35</sup>.

A raíz de ella se generó una buena discusión. Algunos de los políticos conservadores, como los gaditanos Carranza y Gómez Aramburu, se opusieron, el primero porque creía que iba a servir a sus propios compañeros de partido en el Congreso para oponerse a la concesión del crédito, y el segundo porque lo consideraba, además, un despilfarro. Con ellos coincidió también Federico Laviña, su rival político. Tampoco fue del agrado de los académicos Antonio Garrido y Aníbal Álvarez, partidarios de ajustarse a lo establecido en las bases. Sin embargo, la opinión de Romanones acabó por imponerse y finalmente se eligieron seis proyectos, asumiendo él personalmente la responsabilidad de la decisión<sup>36</sup>, quizá convencido que su influyente posición en el partido gobernante bastaría sin más para que se aceptase esa modificación.

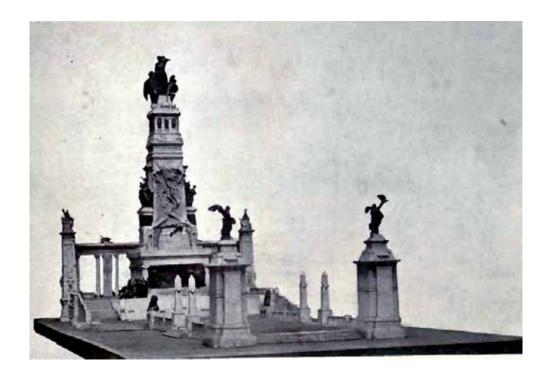
<sup>32</sup> DOMENECH, RAFAEL. «Concurso de proyectos para el monumento conmemorativo de las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz». *MUSEUM*, vol.1, 12 (1911). p. 441.

<sup>33</sup> Ibídem, p. 445.

<sup>34</sup> Ibídem, p. 446.

<sup>35 «</sup>El Monumento de las Cortes de Cádiz. Asuntos diversos del Centenario». Diario de Cádiz, 9 de noviembre de 1911.

<sup>36 «</sup>Nuevas noticias del acuerdo del Jurado del Monumento a las Cortes». *Diario de Cádiz*, 7 de noviembre de 1911.



Decidido el asunto, se procedió a la votación. Se realizó por el método de eliminación propuesto por Luis de Landecho<sup>37</sup>, votando cada proyecto uno a uno a mano alzada, escogiéndose los seis que obtuvieron más de siete votos, y que resultaron ser los seis primeros de la relación anterior.

Sin embargo, la controvertida propuesta de Romanones iba a traer cola durante meses, y chocó con la decisión inamovible del Consejo de Ministros, que se negó en redondo a destinar ni una sola peseta más de las 45.000 que establecían las bases. El jurado se vio obligado a reunirse de nuevo y se plantearon dos alternativas, repartir la cantidad asignada entre seis y no entre tres, o convocar un nuevo concurso para seleccionar sólo tres trabajos<sup>38</sup>. Fueron los propios artistas quienes sacaron a Romanones y al jurado del embrollo en que se habían metido. Propusieron añadir a las 45.000 pesetas del premio, las otras 25.000 que se destinaban al ganador en la segunda fase, y repartir el montante total de 70.000 pesetas entre los seis trabajos seleccionados<sup>39</sup>, y así se hizo.

En octubre de 1912, el jurado había recibido cinco de los trabajos seleccionados<sup>40</sup> que, como la vez anterior, fueron expuestos al público, esta vez, en el Palacio de Cristal del Retiro, espacio que habitualmente utilizaba como centro de exposiciones el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Allí mismo, en una terraza, se celebró la primera reunión del jurado, la mañana del 13 de noviembre, acordando dar-

se un plazo para poder examinar y valorar adecuadamente los trabajos<sup>41</sup>.

La segunda reunión se celebró en el Congreso de los Diputados, la tarde del 14 de noviembre. Romanones no pudo asistir en esta ocasión, ya que el Rey le había confiado la responsabilidad de formar nuevo gobierno, pero dejó encargado que fuese Moret quien le sustituyese en la presidencia. Tampoco asistieron Benlliure, por encontrarse indispuesto, y otros tres jurados más. Después de un examen amplio, tras dos horas de deliberación, por fin, se eligió el proyecto presentado por Aniceto Marinas y Modesto López Otero, con un solo voto en contra aunque se acordó que apareciera aprobado por unanimidad<sup>42</sup>, y así se lo hizo saber a los informadores, días después, Juan A. Aramburu<sup>43</sup>.

#### Los proyectos finalistas

Las fotografías que se publicaron en algunos periódicos de los proyectos presentados o las que existen en el Archivo Municipal de Cádiz, nos dan una visión general de los trabajos, pero no nos permiten apreciar los numerosos detalles que incluía cada uno de ellos. Bastante más útiles en este sentido resultan las diferentes reseñas presentadas por los artistas y las críticas publicadas en la prensa<sup>44</sup>.

<sup>37 «</sup>Un concurso. Las Cortes de Cádiz. El monumento». ABC, 7 de noviembre de 1911.

<sup>38 «</sup>El Centenario. Regreso del Presidente de la Sociedad Económica». *Diario de Cádiz*, 20 de junio de 1912.

<sup>39 «</sup>El Comité ejecutivo del Centenario». *Diario de Cádiz*, 22 de junio de 1912.

<sup>40</sup> El proyecto del arquitecto Benito González del Valle y de los escultores Pedro Estany y Miguel Ángel Trilles finalmente no llegó a presentarse, por lo que tan sólo concurrieron cinco.

<sup>41 «</sup>Regreso de D. Juan Aramburu. Impresiones de Madrid». *Diario de Cádiz*, 19 de noviembre de 1912.

<sup>42 «</sup>El monumento. Es elegido el proyecto de Marinas». *Diario de Cádiz*, 15 de noviembre de 1912.

<sup>43 «</sup>Regreso de ....» Diario de Cádiz, 19 de noviembre de 1912.

<sup>44 «</sup>El monumento a las Cortes de Cádiz. Detalles interesantes de los proyectos presentados», en *Diario de Cádiz*, 30 de octubre de 1912 y «Los modelos para el monumento de Cádiz» en *Diario de Cádiz*, 13 de noviembre de 1912, reproduciendo sendos artículos de *El Imparcial* y *El Correo de Madrid*, este último firmado por José Ramón Mélida.

El proyecto de Manuel Garnelo y Gabriel Abreu consistía en un arco triunfal en cuyo interior se podía albergar un museo. La elección del arco la justifican sus autores porque tradicionalmente se ha considerado siempre como símbolo de la glorificación de un hecho histórico<sup>45</sup>. Bajo el arco, pasaba una carroza tirada por leones, portando sobre ella, un libro abierto en un atril y una figura femenina con la corona mural, que simbolizaba, no está muy claro, España o la Constitución. Alrededor del conjunto, sobre pedestales y también sobre las dos columnas de Hércules rematadas por una corona, se disponían retratos en medallones y algunas estatuas. El escultor se tomó mucho interés por ganarse las simpatías de los gaditanos, llegando a trasladarse personalmente a la ciudad para presentar su trabajo<sup>46</sup>, y regalarlo posteriormente al Museo Iconográfico, donde estuvo expuesto desde los primeros días de octubre en su planta baja<sup>47</sup>. Allí pudo ser apreciado por Moret y el resto de autoridades que visitaron el Museo en aquellas fechas, durante su asistencia a los actos conmemorativos del centenario48.

El trabajo de Ángel García y Antonio Palacios, no era muy del gusto del redactor de El Imparcial, ya que, como en el anterior, predominaba lo arquitectónico sobre lo escultórico, y le parecía pobremente decorado. Mélida, en cambio, aporta una visión bastante diferente, alabando su capacidad de síntesis y su sencillez, y afirmando que «por su carácter esencialmente decorativo se distingue este monumento, esbelto y clásico de líneas, y cuya parte escultórica está tratada con singular valentía [...]. Aquí también la obra del arquitecto y la del escultor se han compenetrado felizmente». También en él se preveía un uso museístico. Sobre un triple basamento, la Constitución aparecía simbolizada en la figura de una matrona rodeada de dalmática y cascos. A los dos lados del monumento se colocaban las columnas de Hércules, con capitel jónico y rematadas por dos figuras. Repartidos entre ambos fustes se leía el lema «Plus Ultra».

También se contemplaba un museo en la cripta del trabajo que presentaron José Capuz y Teodoro Anasagasti, el de mayores dimensiones de todos los que optaron al premio, tan grande, que hacía dudar que pudiera realizarse con el dinero presupuestado. Consistía en un hemiciclo formado por una escalinata, en cuyo último tramo se sentaban ocho ó diez diputados, «de proporciones que a simple vista resultan superiores a las que corresponden al banco, lo que les obliga a una actitud algo difícil y violenta», escribe el corresponsal de El Imparcial. Tras él se levantaba una plataforma, de la que arrancaba el núcleo principal del monumento, constituido por un cuerpo con cuatro bajorrelieves que rodean la base, con figuras desnudas y paños clásicos. A cada uno de los lados, las columnas de Hércules, con capiteles de tipo fenicio y ante ellas unas Victorias. Rodeaban el monumento estatuas a distintas alturas, de Jorge III, Wellington, la Concordia, América y Hércules. El monumento estaba coronado por la representación ecuestre de la Sobe-

45 MERINO, ob. cit., p.74.

ranía nacional, compuesto por un jinete con el hacha del lictor, dos figuras de hombre que contienen el caballo, otro hombre detrás en actitud dramática y un cadáver de mujer a los pies del caballo. El conjunto se completaba con grandes lápidas con los principios constitucionales grabados en oro, en el arranque del pedestal. Capuz y Anasagasti «muestran en él –escribe Mélida– sus juveniles alientos. Han sabido sintetizar el pensamiento y reflejar el medio ambiente en que el monumento se ha de levantar. [...] Este monumento, por su amplitud, por la feliz unión e íntimo enlace en un solo sintético pensamiento de la Arquitectura y la Escultura, y por su grandiosidad, es verdaderamente magnífico». Una vez finalizado el concurso, el modelo en yeso fue regalado por sus autores al Museo Iconográfico de Cádiz<sup>49</sup>.

Del proyecto de Lorenzo Coullaut Valera, Rafael Martínez Zapatero y Rafael Sánchez Echevarría<sup>50</sup>, destacaban su claridad y sencillez. El conjunto estaba dominado por un obelisco al que se adosaba un hemiciclo terminado en dos pilastras que sustentaban sendas Victorias: una, guerrera, y otra pacífica. En los cuerpos que formaban la base del obelisco se disponían varios grupos que reflejaban el ambiente que rodeó las reuniones de las Cortes de Cádiz y de las reformas principales que introdujeron. En uno, por ejemplo, se representaba el esfuerzo de los gaditanos trabajando en las fortificaciones que se hicieron para resistir al invasor; en otro, la lucha de ciudadanos y ejército, en la guerra de la Independencia; en un tercero, al general Wellington, acaudillando los ejércitos inglés y lusitano que trajo para ayudar a los españoles contra los ejércitos de Napoleón. Tras ellos, se recogían algunos de los principales acuerdos adoptados en las Cortes, como la abolición de los privilegios; la igualdad ante la ley; la libertad de imprenta, compuesto por figuras alegóricas de la Prensa y el Estudio, tras de las cuales se veía derribada la puerta de la prisión, símbolo de la censura. En el centro de la base, sobre un escudo de España, se alzaba una figura femenina que simbolizaba la Soberanía Nacional. En el cuerpo del obelisco se fijaban algunos retratos de los diputados que más se distinguieron en las Cortes, y lo coronaba un grupo de cuatro figuras colosales, que representaban los ideales y virtudes de los diputados doceañistas, el Progreso, el Valor, el Hércules gaditano, que simboliza la constancia en los trabajos, y la Sabiduría, representada por Minerva. Para Mélida, era la parte escultórica la que daba expresión al monumento, en el que predominaba el carácter moderno, con algunos detalles neoclásicos como guirnaldas y medallones.

#### El proyecto de Aniceto Marinas y Modesto López Otero

Por encima de todos ellos, el jurado eligió el anteproyecto del escultor Aniceto Marinas y los arquitectos Modesto López Otero y José Yarnoz Larrosa. La partici-

<sup>46</sup> Diario de Cádiz, 27 de septiembre de 1912

<sup>47</sup> MORO MORGADO, JULIO. «El monumento conmemorativo de las Cortes de Cádiz». *Diario de Cádiz*, 1 de octubre de 1912.

<sup>48</sup> Diario de Cádiz, 5 de octubre de 1912.

<sup>49 «</sup>El Monumento a las Cortes de Cádiz». *La Construcción Moderna*, 24, 30 de diciembre de 1912.

<sup>50</sup> Para un estudio detallado del mismo, véase: ÁLVAREZ, art. cit. pp. 577-600





Monumento conmemorativo de las Cortes, la Constitución y el Sitio de Cádiz, también conocido como de las Cortes de Cádiz. Cádiz.

Obra del escultor Aniceto Marinas y del arquitecto Modesto López Otero. Vista trasera. Foto: GDL

En la página anterior: Superior: Vista del frente del monumento. Foto: GDL. Inferior: Detalle del grupo escultórico conocido como la Agricultura. Foto: LJC.

pación de Yarnoz no queda del todo clara, porque aunque ambos arquitectos presentaron el proyecto conjuntamente, pronto se desentendió del mismo, sin conocerse bien el motivo<sup>51</sup>, quizá posiblemente porque ya en 1911 se trasladó a Argentina, donde permaneció dos años y, como él mismo confiesa, «durante mi estancia obligada de dos años en la Argentina continuó López Otero con entusiasmo sus tareas y trabajos, que muy pronto con su talento habían de conducirle a conseguir un gran prestigio profesional»<sup>52</sup>. Sorprende la distancia personal con la que Yarnoz se refiere al proyecto del Monumento a las Cortes, como si no tuviera nada que ver con él, de hecho no lo menciona entre los trabajos en que por aquellas fechas colaboró conjuntamente con López Otero, recién terminados sus estudios de arquitectura en Madrid. Es más, al referirse a este trabajo de su amigo dice que Modesto López Otero ganó el concurso «en colaboración con otro ilustre miembro de esta Academia, el escultor D. Aniceto Marinas»<sup>53</sup>, ni la más mínima alusión a su participación.

El anteproyecto presentado no difiere, salvo en algunos detalles, del monumento que hoy se levanta en la Plaza de España, cuya iconografía ha sido estudiada por María Luisa Cano<sup>54</sup> y más recientemente por José Antonio Merino<sup>55</sup>. Puede decirse que, en general, el monumento construido responde a lo que sus autores se plantearon a la hora de proyectarlo, «un monumento senci-

llo, grandioso, severo y al mismo tiempo expresivo y fácilmente comprensible»<sup>56</sup>, quizá menos esto último por el elevado número de figuras alegóricas.

En el proyecto original, las figuras que sostienen el libro de la Constitución descansaban sobre cuatro columnas, que en la ejecución final se transformaron en un gran pilar con cuatro pilastras adosadas. También los relieves que hoy vemos sobre los muros del hemiciclo, rebasaban la altura del mismo, cosa que se corrigió con acierto, ya que resta barroquismo al conjunto y le hace ganar en sencillez.

El monumento se levanta sobre una gran plataforma semicircular a la que se accede por una escalinata que conduce al célebre hemiciclo, cuyos altorrelieves reproducen, a la izquierda, el momento en que la Junta de Defensa de Cádiz rechaza la rendición ofrecida por el mariscal Soult; y, a la derecha, la Jura de la Constitución por los diputados en la Iglesia de San Felipe Neri el 19 de marzo de 1812. Para el primero de ellos, Marinas pudo inspirarse en el cuadro *La* 

Junta de Cádiz en 1810 (1867), de Ramón Rodríguez Barcaza, mientras que para el segundo lo hizo en *El juramento de las Cortes de Cádiz* (1863) de José Casado del Alisal. Ponce Cordones ha tratado de identificar en estos relieves, a algunos de los diputados que intervinieron en aquellas sesiones, a través de retratos del Museo de las Cortes de Cádiz<sup>57</sup>.

Los extremos de los brazos del hemiciclo están ocupados por dos alegorías de la Guerra y la Paz en bronce. En el reverso del hemiciclo se ubican otros altorrelieves alusivos al papel desempeñado por Cádiz y América en las Cortes y la Constitución de 1812, así como una figura de Hércules, y diferentes cartelas con nombres de diputados y artículos de la Constitución.

Sobre el monumento domina el gran pilar coronado por las cuatro alegorías de la Libertad, la Justicia, la Democracia y el Progreso, sosteniendo el libro de la Constitución. En la base de esta columna está la figura principal del monumento, la Constitución, representada a través de una

matrona con amplio manto sosteniendo una espada en la mano izquierda y la ley escrita en la mano derecha. Finalmente, a ambos lados de la columna, se colocan dos grupos, el de la izquierda es una representación de la Ciudadanía formado por el pueblo que marcha a la guerra; el de la derecha, en cambio, es una alegoría de la Agricultura, como principal fuente de riqueza de España.

### La rocambolesca historia de la colocación de la primera piedra

Los actos más importantes de la conmemoración del centenario de la Constitución de 1812 en Cádiz estaban programados para el mes de octubre. Entre ellos debería haber ocupado un lugar importante la colocación de la primera piedra del monumento, y así figuró desde el principio en todos los programas de actos que se fueron dando a conocer aunque, como veremos, fue sufriendo diferentes retrasos. El acto iba a ser presidido por Alfonso XIII, por lo que Canalejas presionó para que el jurado tomara una decisión sobre el proyecto ganador antes de esa fecha<sup>58</sup>, cosa que, como hemos visto, no ocurrió hasta noviembre.

La primera fecha programada la conocemos por una entrevista concedida a Diario de Cádiz por el Presidente del Círculo Mercantil e Industrial, Sebastián Martínez de Pinillos, tras haberse reunido en Madrid con el presidente Canalejas, en la que declaró que el día 1 de octubre «a las 9 de la manaña, llegará S.M. el Rey a Cádiz, en tren especial. Desde la estación a la Catedral, donde se cantará solemne Te-Deum. Seguidamente pondrá la primera piedra del Monumento a las Cortes»<sup>59</sup>.

El monumento construido

responde a lo que sus autores

se plantearon a la hora de

proyectarlo, «un monumento

sencillo, grandioso, severo y

al mismo tiempo expresivo y

fácilmente comprensible»

<sup>51</sup> SÁNCHEZ LERÍN, TERESA. *Modesto López Otero. Vida y obra.* Tesis doctoral presentada en la Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Diciembre, 2000, p. 108.

<sup>52</sup> YARNOZ LARROSA, JÓSÉ. «Necrología. Don Modesto López Otero». Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 15 (1962), p. 8.

<sup>53</sup> Ibídem, p.9

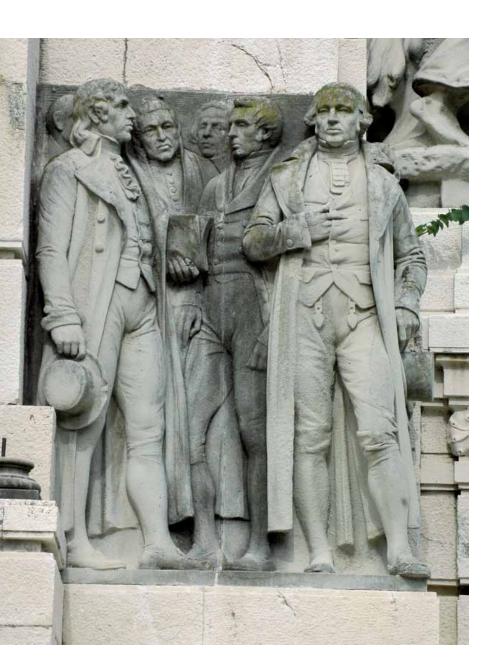
<sup>54</sup> CANO NAVAS, MARÍA LUISA. «Estudio iconográfico del Monumento a las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz». Cuadernos de Arte e Iconografia, tomo II, 4 (1989), pp. 268-276.

<sup>55</sup> MERINO, ob.cit. pp. 87-108.

<sup>56</sup> PONCE CORDONES, FRANCISCO. «La memoria del proyecto de monumento a las Cortes». *Gades, Gadium, Gadibus (Recopilación de artículos)*, vol. II, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, Málaga, 2007, p. 170.

<sup>57</sup> Véase PONCE CORDONES, FRANCISCO, «Un paseo...», art. cit. 58 «Visitas a Canaleja. El monumento a las Cortes de Cádiz». *Diario de Cádiz*, 17 de julio de 1912.

<sup>59 «</sup>Del Centenario. Regreso de Madrid de D. Sebastián Martínez de Pinillos. Sus impresiones». *Diario de Cádiz*, 20 de julio de 1912.



Grupo escultórico que representa a Cádiz a través de varios diputados vestidos a la usanza de la época. Foto: LJC.

En la página siguiente: Grupo que representa a América. Colón se presenta ante la Reina Isabel la Católica, detrás de ellos los indios nativos. Foto: LJC.

Un acontecimiento inesperado vino a dar al traste con todo lo programado y terminaría por alterar y deslucir, irremediablemente, las celebraciones del centenario. El 23 de septiembre, unos días antes del viaje del rey a Cádiz, fallecía repentinamente en Madrid, de una embolia, la infanta María Teresa de Borbón, hermana del monarca. Pronto empezaron a circular en la Corte y en Cádiz los rumores sobre la suspensión del viaje real. La declaración del luto oficial implicaba el aplazamiento de los actos hasta el 3 de octubre, pero pasado el mismo, los gaditanos albergaban la esperanza de que el rey pudiera hacer acto de presencia en la ciudad, «pues buena par-

te de los actos del Centenario son del todo agenos (sic) a fiestas y divertimientos, revisten el carácter de solemnidad y representación oficial y sin violencia pudiera explicarse que figurara el rey en los mismos, como no extrañaría, por ejemplo, después de este infortunio, que asistiese a un acto parlamentario»<sup>63</sup>.

Sin embargo, los peores presagios terminaron por cumplirse, y unos días después, el Gobernador civil comunicó a Pelayo Quintero, que la fecha de colocación de la primera piedra se atrasaba al día 3 de octubre, y que el rey no asistiría, delegando su representación en el presidente del Consejo de Ministros<sup>64</sup>. Con el nuevo programa, el acto se trasladaba a las doce de la mañana y se indicaba que había de acudirse con traje de etiqueta<sup>65</sup>.

Para entonces, ya habían comenzado las obras de acondicionamiento en los terrenos donde se iba a levantar

Aunque las bases del concurso indicaban que el mo-

numento se iba a colocar en la Alameda de Apodaca, fi-

nalmente se había decidido una nueva ubicación, en los

terrenos ganados al mar que quedaron tras el derribo de

las murallas de la ciudad, entre la Aduana y el barrio de San

Carlos. En aquel espacio, hoy Plaza de España, se encon-

traban amontonados los bloques de las obras del puerto que tendrían que ser trasladados a otro lugar, «si no en su

totalidad, en la parte necesaria para que aquel espacio tenga

la diafanidad que se requiere para la ceremonia»60, para lo

que se solicitó del Ministerio de Fomento que corriera con

los gastos, que según el informe presentado por el ingenie-

ro Enríque Martínez, alcanzarían las cuatro mil pesetas<sup>61</sup>.

Para realizar esa operación había que acondicionar previa-

mente el terreno. A mediados de septiembre, las obras aún

no habían comenzado<sup>62</sup>.

<sup>60 «</sup>Del Centenario. Regreso de los Sres. Gobernador civil y Presidente de la Económica». *Diario de Cádiz*, 22 de julio de 1912.

<sup>61 «</sup>Del Centenario. La adjudicación del monumento». Diario de Cádiz, 2 de septiembre de 1912.

<sup>62 «</sup>Los bloques». Diario de Cádiz, 17 de septiembre de 1912.

 $<sup>\,</sup>$  63 «El Centenario. Impresiones diversas». Diario de Cádiz, 26 de septiembre de 1912.

<sup>64 «</sup>El centenario. La primera piedra del monumento». Diario de Cádiz, 26 de septiembre de 1912...

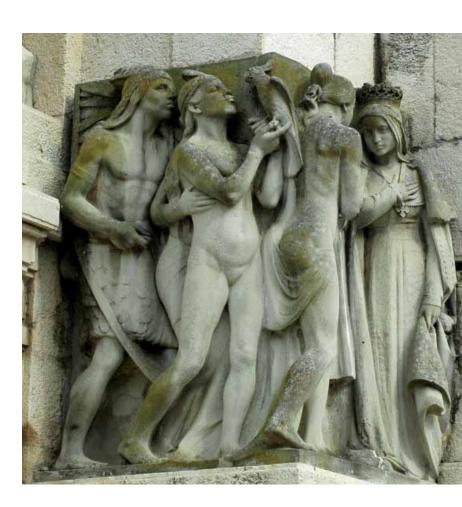
<sup>65 «</sup>El programa oficial de las fiestas del Centenario». *Diario de Cádiz*, 27 de septiembre de 1912.

el monumento y diversos preparativos. Se había levantado una tribuna a falta solo de pintar, y estaba previsto entoldar las calles para protegerse del sol, y engalanarlas con gallardetes y banderas. Incluso se estaba haciendo en la joyería Mexía el palaustre de plata que iba a utilizar Canalejas durante el acto<sup>66</sup> y, por supuesto, estaba ya preparada la piedra para su colocación, pendiente únicamente de labrar sobre ella el texto. El cambio de autoridad y de fecha obligó al artífice Joaquín Opizzo a cambiar el texto inicialmente previsto por este otro: «La Nación Española por voto de sus representantes acordó erigir un monumento en honor y memoria de las Cortes y Sitio de Cádiz. Esta piedra fue colocada en representación de S.M. el Rey (Q.D.G) por el Excelentísimo Señor Don José Canalejas y Méndez Presidente del Consejo de Ministros, 3 de Octubre de 1912»<sup>67</sup>.

Todo parecía preparado para que el viejo sueño de los primeros diputados constitucionales, por fin, empezara a cumplirse. Se llegaron, incluso, a editar y enviar las invitaciones para el evento<sup>68</sup>, sin embargo, las cartas del destino volvieron a jugar en contra de los deseos de los gaditanos. El día señalado para el acto de colocación de la primera piedra, el alcalde Ramón

Rivas, en una alocución a los gaditanos firmada el día 2 de octubre, no tuvo más remedio que anunciar que, para este y para los demás actos del centenario, no sólo no iba a venir el Rey, sino que «tampoco es posible hacerlo en nombre y por designación de la Augusta persona, al Excmo. Sr. Presidente del Consejo, atento a un arduo problema social; hechos que aplazan esa ceremonia»<sup>69</sup>.

No fue un gobierno fácil el de Canalejas. Hubo de enfrentarse a graves, frecuentes y repetidos problemas de orden público, que tuvieron sus orígenes, unas veces, bien en las aspiraciones políticas del movimiento obrero, principalmente anarquista, o bien de los que buscaban la implantación de un régimen republicano; y otras veces, en huelgas exclusivamente laborales, pero que terminaban por tener implicaciones políticas. El arduo problema social al que se refería el alcalde era, precisamente, una de estas últimas, la huelga general ferroviaria convocada para el 9 de octubre. Así que, el 3 de octubre, en lugar de estar en Cádiz en los actos del centenario, Canalejas permaneció en Madrid y ese día, adelantándose a los propósitos de los huelguistas, promulgó la conocida como «ley del brazalete», una medida similar a la aplicada por Aristide Briand en Francia dos años antes. En base al artículo 221 de la Ley de Reclutamiento Militar se procedió a la militarización de los reservistas activos del Batallón de Ferrocarriles y de los trabajadores incluidos en los seis últimos reemplazos70. Al mes siguien-



te, Canalejas moría víctima de un atentado terrorista en la Puerta del Sol de Madrid, mientras contemplaba el escaparate de una librería.

Perdida la oportunidad de oficializar el comienzo de la construcción del monumento durante los actos centrales del centenario, no hubo más remedio que empezar a pensar en otras fechas, y a ser posible, pronto. Aprovechando la exposición de los proyectos del monumento en Madrid durante el proceso de selección, a mediados de octubre, la Junta del Centenario, en una reunión celebrada en el Congreso, se mostró partidaria de que el acto de colocación no fuera más allá de los meses de abril o mayo de 1913<sup>71</sup>. La noticia pronto llegó a Cádiz y se confiaba en que ahora sí podría acudir Alfonso XIII, especialmente si finalmente asistía, como se comentaba, a una cacería en el coto de Doñana, ya que el desplazamiento desde allí hasta la capital gaditana «es rápido y comodísimo, por ejemplo en un destroyer»72, como se atrevían a sugerir desde la prensa, deseosos de recibir al monarca.

Pero no, tampoco sería esta la ocasión y el asunto siguió complicándose. Primero, se retrasó la firma del contrato para la construcción hasta julio de 1913, luego problemas presupuestarios y, finalmente, problemas técnicos con la cimentación y con los permisos, retrasaron el comienzo de las obras<sup>73</sup>, hasta que por fin, en julio de 1914, el asunto parece que empieza a despejarse.

Madrid, 1998, p. 463.

<sup>66 «</sup>Notas del Centenario». Diario de Cádiz, 29 de septiembre de 1912.

<sup>67 «</sup>Del Centenario». Diario de Cádiz, 28 de septiembre de 1912.

<sup>68</sup> MERINO, ob. cit., p. 114.

<sup>69 «</sup>Alocución del Alcalde». Diario de Cádiz, 3 de octubre de 1912.

<sup>70</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, EDUARDO. La razón de la fuerza. Orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917). CSIC,

<sup>71 «</sup>La Junta del Centenario. La primera piedra del Monumento». *Diario de Cádiz*, 16 de octubre de 1912

<sup>72</sup> Diario de Cádiz, 31 de octubre de 1912.

<sup>73</sup> MERINO, ob.cit., p. 115.





Detalle de las cartelas con algunas de las medidas legislativas más importantes de las adoptadas por las Cortes. Foto: LJC

En la página siguiente: Detalle del grupo escultórico de la alegoría de la Ciudadanía. Foto: JMT

En los primeros días del mes, se procede a la retirada de los bloques de las obras del puerto, que todavía estaban en el mismo sitio, y poco después, el día 11, llega a la ciudad el ingeniero César Sagaseta Marcolain, encargado de los trabajos para la construcción del monumento, con idea de comenzar, de inmediato, el replanteo del terreno y las obras de cimentación<sup>74</sup>. El ingeniero, sin pretenderlo, iba a terminar convirtiéndose en protagonista involuntario en esta historia, ya que durante un encuentro con un redactor de *Diario de Cádiz*, meses más tarde, le confirma que en un par de días, el lunes 14 de diciembre, se iba a colocar la primera piedra del monumento. El periodista no sale de su asombro y demostrando buen olfato para su oficio, da la voz de alarma y afea la actitud de los gobernantes con unas palabras que merece la pena reproducir:

«El Sr. Sagaseta, que aquí representa a los señores concesionarios dijo esta noticia importantísima con la mayor naturalidad, y apenas sin darle mayor entidad: pero nosotros, no hemos creído del caso dejar pasar el hecho como un suceso extraordinario cualquiera.

No es la primera piedra de una casa particular la que ha de colocarse, no: es algo que ha de perpetuar en las venideras edades aquella sublime epopeya de Cádiz en 1812: es algo de nuestro orgullo cívico, gloria la más grande, timbre el más preciado, que una ciudad puede ostentar. Es algo, en fin, de España entera.

Y se nos ocurre. ¿No habrá nadie entre los que pueden y deben hacerlo que convoque al pueblo de Cádiz o a sus genuinas representaciones para que asistan a ese acto de tanta transcendencia? ¿No puede organizarse solemnidad alguna, grande o modesta, pero que sirva para celebrar el fausto suceso, y para decir al Gobierno que Cádiz no presencia indiferente esta fecha, esta efemérides?

Cádiz, ya lo sabe»<sup>75</sup>.

Fueron varias las fuerzas sociales que recogieron el llamamiento. El Centro Republicano de Cultura Popular, por ejemplo, celebró una reunión en la que acordaron asistir al acto de colocación y aprovecharon para censurar que «por quien debiera no se le haya revestido al acto de la importancia que en sí tiene y de lo que en sí representa el futuro Monumento»<sup>76</sup>. Se sumaron a esta iniciativa, igualmente, numerosos socios de la Asociación de la Prensa, de la Sociedad Económica Gaditana de Amigos del País, la Sociedad de Ferroviarios, la Sociedad de Tipógrafos, todas ellas debidamente representadas; así como también el Delegado Regio de Turismo, Pelayo Quintero, Juan de Martín Barbadillo, presidente de la Junta de Obras del Puerto, algunos otros señores y algún público. Este pequeño grupo de asistentes, escuchó el brevísimo discurso patriótico ensalzando a los diputados doceñistas que pronunció, aquella lluviosa mañana de invierno, desapacible en extremo, el abogado republicano Manuel Rodríguez Piñero, antes de arrojar, él mismo, la primera paletada de cal sobre la piedra número once de la primera hilada de la izquierda del monumento, que bajo la dirección del ingeniero Sagaseta, habían colocado previamente los operarios77. Terminado el acto, enviaron un telegrama dirigido al senador Rafael María de Labra, uno de los grandes valedores de la celebración del Centenario y de la construcción del monumento, así como también a los autores del proyecto, Marinas y López Otero. A continuación asistieron a un «lunch» al que invitó César Sagaseta<sup>78</sup>.

75 «El Monumento a las Cortes. La primera piedra». Diario de Cádiz, 12

de diciembre de 1914, ed. tarde.

<sup>¿</sup>A quién corresponde la iniciativa? No lo sabemos: pero nuestro deber, en este caso es lanzar la idea a los vientos de la publicidad, y allá que la recoja quien deba y pueda.

esta fecha, esta efemerides?

76 «Reunión». Diario de Cádiz, 14 de diciembre de 1914.

77 «El Monumento a las Cortes y Sitio de Cádiz. Colocación de una piedra. La primera de la grandiosa obra conmemorativa. Sin solemnidad. Concu-

rrencia. Diversos detalles». *Diario de Cádiz*, 14 de diciembre de 1914, ed. tarde.
78 «El Monumento a las Cortes de Cádiz». *El Imparcial*, 15 de diciembre de 1912.

<sup>74 «</sup>El Monumento a las Cortes. Comienzo de los trabajos». *Diario de Cádiz*, 12 de julio de 1914.



Los medios periodísticos que se hicieron eco del acto coincidieron en señalar que se celebró sin solemnidad alguna y sin la presencia de autoridades, justificando su ausencia al no haber sido invitadas<sup>79</sup>. Esta explicación resulta claramente insuficiente. Un momento esperado por la ciudad desde hacía años, al que se deseaba que hubiesen asistido las más altas autoridades del país, y consagrado a uno de los hitos históricos que habían hecho de Cádiz un lugar de referencia en la lucha por la libertad de los pueblos, de repente, había pasado, para esas mismas autoridades que lo habían promovido, al más absoluto abandono y desinterés, y se iba a celebrar sin pena ni gloria, en la ignorancia generalizada, casi de una manera clandestina. Y la última paradoja, el discurso que debía haber pronunciado el Rey, termina por darlo un republicano.

Puede que el acto resultase poco solemne, pero los que participaron en él notaron, a pesar de la lluvia de diciembre, el calor y la emoción del momento, y esa misma tarde en la Sociedad Económica se hablaba «de lo simpático que resultó, [...] por lo espontáneo que fue no habiendo mediado invitación alguna y demostrando que cuando se sienten las cosas no es necesario que se llenen formalidades rutinarias, sino que se busca la manera de cumplir un deber»80. Una vez más, los ciudadanos dejan en evidencia a sus gobernantes.

Si no resultó fácil la elección del monumento, tampoco iba a serlo su ejecución. A los muchos obstáculos que había tenido que enfrentarse hasta ahora, iban a sumarse otros nuevos. Las dificultades económicas del país, aún siendo importantes, no fueron las únicas que prolongaron durante diecisiete años las obras del monumento. Hay que contar también con otras de índole política, como la escasa simpatía que un monumento de este significado político despertaba, primero entre los sectores más conservadores, y más adelante, en un régimen militar como el de Primo de Rivera, que hicieron peligrar seriamente su terminación, con continuas y prolongadas paralizaciones, dependiendo del color del gobierno de turno, hasta su finalización en 1928 y su entrega a la ciudad un año después.

<sup>79</sup> Ibídem. También se recoge la noticia en «El monumento a las Cortes de Cádiz» en La Época, 14 de diciembre de 1912, y «Sin solemnidad. El monumento a las Cortes», en ABC, del 15 de diciembre de 1912.

<sup>80 «</sup>En la Económica». Diario de Cádiz, 15 de diciembre de 1912.

#### Referencias bibliográficas

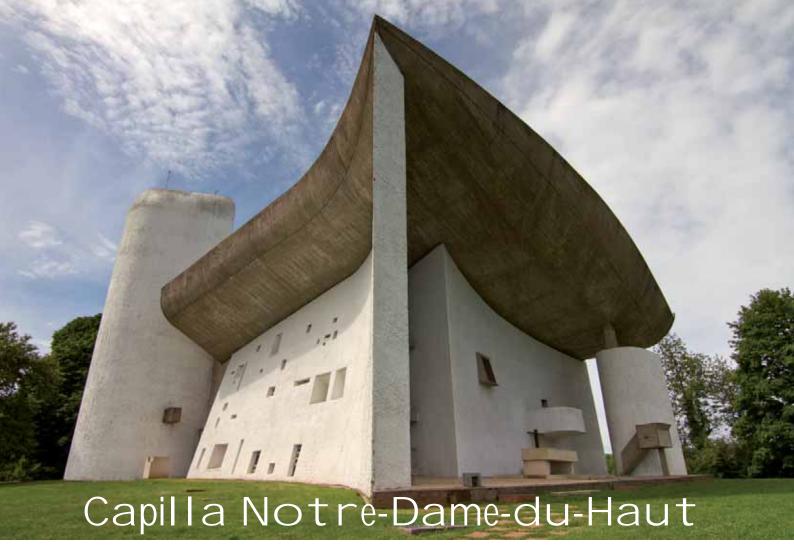
- ☐ ÁLVAREZ CRUZ, JOAQUÍN M. «Los proyectos de Lorenzo Coullaut Valera para el concurso de adjudicación del monumento a las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz». *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 577-600.
- ☐ CANO NAVAS, MARÍA LUISA. «Estudio iconográfico del Monumento a las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, 4 (1989), pp. 268-276.
- ☐ DOMENECH, RAFAEL. «Concurso de proyectos para el monumento conmemorativo de las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz». *MUSEUM*, vol. 1, 12 (1911), pp. 441-449.
- ☐ GARCÍA GUATAS, MANUEL. «La efemérides de 1808 en sus monumentos». *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2003, pp. 203-222.
- ☐ GONZÁLEZ CALLEJA, EDUARDO. *La razón de la fuerza. Orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917).* CSIC, Madrid, 1998.
- ☐ MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ. *El monumento conmemorativo en España*, 1875-1975. Universidad Valladolid, Valladolid, 1996.
- ☐ MATEOS ALONSO, CARMEN. «La Conmemoración del Primer Centenario del Sitio, las Cortes y la Constitución de 1812». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 11 (2003), pp. 179-192.
- ☐ MERINO CALVO, JOSÉ ANTONIO. *El Monumento a las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz.* Servicio Publicaciones Diputación de Cádiz, Cádiz, 2012
- ☐ MORENO LUZÓN, JAVIER. «Memoria de la nación liberal: el primer centenario de las Cortes de Cádiz». *Ayer*, 52 (2003), pp. 207-235.
- ☐ PÉREZ REYES, CARLOS. «La escultura del siglo XX». *Cuadernos de Arte Español*, 20, Madrid, 1991.
- ☐ PONCE CORDONES, FRANCISCO. «Un paseo alrededor del monumento a las Cortes». *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 11 (1993), pp. 86-105.
- ☐ PONCE CORDONES, FRANCISCO. «La memoria del proyecto de monumento a las Cortes». *Gades, Gadium, Gadibus (Recopilación de artículos)*, vol. II, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, Málaga, 2007, pp. 167-179.
- □ REYERO HERMOSILLA, CARLOS. La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público 1820-1914. Cátedra, Madrid, 1999.
- □ REYERO HERMOSILLA, CARLOS. «Monumentalizar la capital: la escultura conmemorativa en Madrid durante el siglo XIX». *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2003, pp. 41-62.

- □ SÁNCHEZ LERÍN, TERESA. *Modesto López Ote*ro. *Vida y obra*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Diciembre, 2000 [en línea]. Disponible en Archivo Digital de la UPM: <a href="http://oa.upm.es/10205/">http://oa.upm.es/10205/</a>> [consulta 15 junio 2012]
- □ URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. Arquitectura española siglo XX. Cátedra, Madrid, 2003
- ☐ YARNOZ LARROSA, JOSÉ. «Necrología. Don Modesto López Otero». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 15 (1962), pp. 5-11 💥

Créditos fotográficos: GDL: Gonzalo Durán López LJC: Luis José Cuadrado JMT: José Miguel Travieso

Otro detalle del monumento. Foto: JMT.





### Colline de Bourlémont, Ronchamp, Francia 1951 - 1955 Le Corbusier (1887 - 1965)

«El propósito de la arquitectura es deleitarnos»

e atribuye esta frase a Le Corbusier (1887-1965), el arquitecto más emblemático del racionalismo en Europa, quien sin embargo fue capaz de alejarse de algunos de sus postulados más conocidos para levantar una pequeña iglesia que es todo un ejercicio de imaginación, una absoluta concesión a la libertad de las formas arquitectónicas y la muestra evidente de cómo un artista con una edad en la que ya podría estar jubilado disponía por completo de la lucidez creadora que le permitió concebir un edificio tan singular.

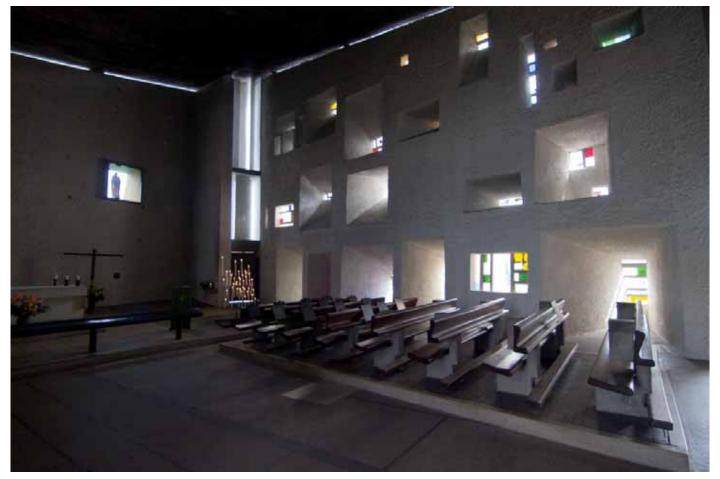
Me refiero, claro está, a la iglesia de Notre Dame du Haut (Nuestra Señora del Alto) en la localidad de Ronchamp, al noreste de Francia, enclavada en la cima de una colina desde la que se dispone de amplias vistas hacia los cuatro puntos cardinales. Una situación geográfica envidiable que ya había atraído la atención de las gentes del pasado. Ubicado en uno de los caminos que unen el sur de Alemania con Francia, en medio de una ruta frecuentada por peregrinos, ese lugar había servido desde la Edad Media como asentamiento de un pequeño santuario consagrado a la Virgen. Pero lo que la incuria de los siglos no había logrado destruir, acabaron por conseguirlo los bombardeos que sufrió la zona en los últimos momentos de la Segunda Guerra Mundial, de forma que en 1945 lo que fue templo cristiano estaba convertido en verdadero campo de ruinas.



Y hasta ese campo de ruinas se fue un arquitecto de renombre mundial, solicitado por la comisión que trataba de reconstruir el edificio. Un autor que, en la cima de su carrera, no había prestado jamás atención a las construcciones de carácter religioso. Sin embargo, como el mismo reconoció, «cuando me vi delante de estos cuatro horizontes, no pude dudar». Quizás no fuese únicamente la atractiva ubicación del lugar. Me gusta más pensar que en la decisión de Le Corbusier influyó también el interés de levantar algo novedoso sobre un espacio de tanta tradición y que incluso

debió conmoverse por la propia acción de los bombardeos. Construyendo allí una nueva iglesia tendría la oportunidad de levantar una pequeña acrópolis justo en el sitio en el que los hombres habían dejado sus señales de muerte.

El resultado, finalizado en 1955, es una construcción enormemente peculiar, con la prestancia de un edificio singular y algunas referencias, en cuanto al juego de las formas, al proceder de un escultor abstracto que trabajase con volúmenes gigantescos. Una iglesia con una única nave, a



la que se anexan tres pequeñas capillas sobre las cuales se disponen elementos que podríamos comparar con torres. Tiene el conjunto una planta absolutamente irregular en la que prácticamente se prescinde de la línea recta en el trazado de los muros exteriores. La altura de esos muros es también irregular, oscilando entre los diez y los cinco metros, lo que genera una cubierta en pendiente que además se abre al exterior en voladizo por dos de sus lados. El material predominante es el hormigón en basto, aunque Le Corbusier reaprovechó en algunos casos materiales de las construcciones preexistentes.

El interior presenta un asombroso juego de luz natural, procedente tanto de las torres que se alzan sobre las capillas como de una irregular disposición de ventanales de distinto tamaño y concepción en tres de los cuatro lados del templo. La misma cubierta se separa en dos de los lados de los muros que debieran sostenerla, dejando pasar una fina franja continua de luz, para que ésta juegue con los volúmenes y los matice según el momento del día. Se cuenta que para esa cubierta tan original Le Corbusier se inspiró en el caparazón de un cangrejo que recogió en una playa.

Algunos críticos han considerado que con esta iglesia Le Corbusier ponía fin al racionalismo que había caracterizado su obra en toda su producción anterior, aunque es cierto que el arquitecto nunca renunció a aquellas ideas que le hicieron pensar que los edificios eran máquinas para vivir. Pero es bien cierto que esta construcción, concebida como una obra de arte total, supone un hito diferenciado en su producción: la primacía de la línea curva frente a la recta, las aparentes contradicciones formales, las diferencias en altura. Sin embargo hay quien cree que el arquitecto, fiel a sus principios, no sólo empleó su conocido canon de proporciones o modulor, sino que tomó como referencia para la obra el volumen de un cubo que luego alteró de manera significativa. No importa quizás esta discusión teórica, porque a nadie se le escapa la enorme belleza de Notre Dame du Haut, que atrapa al espectador por un sencillo argumento: está realizada desde la emoción, más que desde la razón. La emoción de un arquitecto ateo que supo entender sentimientos de carácter religioso y materializarlos. Así que debió sentirse plenamente satisfecho de su trabajo. Tal vez por eso, en una de las torres, adivinamos una breve sonrisa.

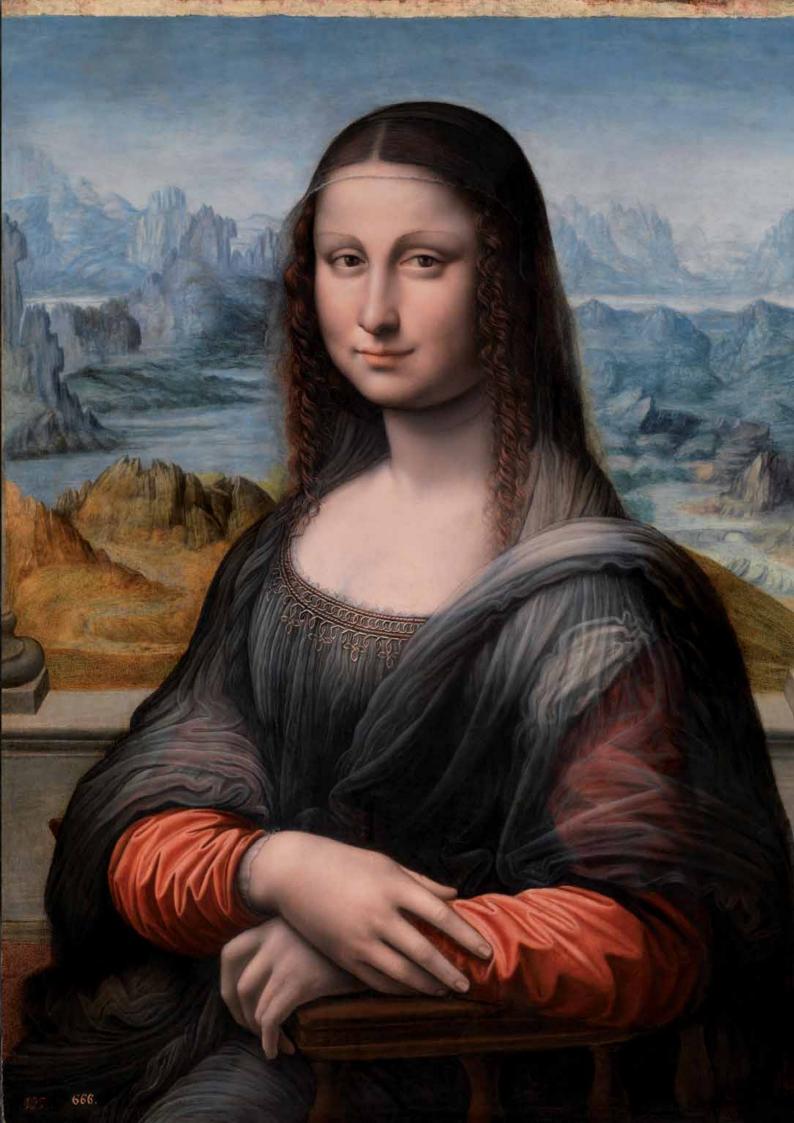
Publicado por **Juan Diego Caballero Oliver**En su blog ENSEÑ-ARTE
http://aprendersociales.blogspot.com/
Homenaje póstumo

Las fotografías que ilustran este reportaje son obra de **Alessandro Calzolaro** (salvo imagen superior página anterior) http://www.flickr.com/photos/storvandre



25





### Ayer y hoy de La Gioconda del Prado

#### Luis José Cuadrado Gutiérrez

#### «Mediocre alumno el que no sobrepase a su maestro»

Leonardo da Vinci

ras la exaltación producida por la presentación en sociedad de *La Gioconda del Prado*, seis meses después ha surgido la calma. Ya nuestra querida obra ha viajado a conocer a su «hermana» en París y ya está de regreso. Ahora descansa en una de las paredes del Museo que la acoge desde hace muchos años.

El pasado 21 de marzo se presentaron, en la sede del museo madrileño, las conclusiones a las que se llegaron tras un estudio técnico y la restauración de la copia de *La Gioconda* que se conserva en sus colecciones desde su fundación en 1819. Los estudios se apoyan, fundamentalmente, en la comparación con el retrato original realizado por Leonardo que se encuentra en el Museo del Louvre; y en los documentos técnicos de la obra del Prado.

Aunque aún se desconoce la fecha, así como su forma, de ingreso, *La Gioconda del Prado* es una obra cuya procedencia es las colecciones reales españolas. En el inventario de la Galería del Mediodía del Alcázar se alude, en 1666, a *«un retrato femenino vinculado a Leonardo».* 

Con motivo de la exposición que se celebró en París a finales de marzo y que llevaba por título «L'ultime

chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, la Sainte Anne», el Museo del Louvre solicitó esta obra para exhibirla junto a *La Gioconda*. Aprovechando esta circunstancia y sabedores del valor de esta copia se procedió a restaurar la *Mona Lisa* del Museo del Prado. Fruto de este trabajo el cuadro recuperó su imagen original situándose como uno de los testimonios más importantes de los procedimientos del taller del artista florentino ya que se ha desvelado que es obra de uno de los discípulos de Leonardo que trabajó al mismo tiempo que éste pintaba la original.

Los estudios son concluyentes: estamos ante una de las copias más antiguas e importantes de *La Gioconda* de Da Vinci. Las diferencias estriban en que la del Museo del Prado tiene cejas, una sonrisa diferente y es más luminosa. En cuanto a su formato ambas son muy similares: 76 x 57 cm. frente a los 77 x 53 cm. de la original (ilustración 1).

El estudio técnico ha sido realizado por Ana González Mozo investigadora del Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado y la intervención ha sido ejecutada por Almudena Sánchez Martín, restauradora del Museo del Prado. Miguel Falomir Faus, jefe del departamento de Pintura Italiana (hasta 1700) del Museo del Prado, ha coordinado los trabajos.



Páginas anteriores: *La Gioconda del Prado* antes y después de la restauración. Nº Cat P-504. Foto: Museo del Prado

Ilustración 1: A la izquierda *La Gioconda del Prado* restaurada; a la derecha *La Gioconda* (©Elsa Lambert, C2RMF). Foto: Museo del Prado.

Revista Atticus TRES



Ilustración 2: Detalle del paisaje del fondo tras la eliminación del repinte. Foto Museo del Prado.

Ilustración 3: Análisis comparado de las reflectografías infrarrojas de las dos obras. La Gioconda del Prado, izquierda, La Gioconda, derecha (©Elsa Lambert, C2RMF). Foto: Museo del Prado.



29

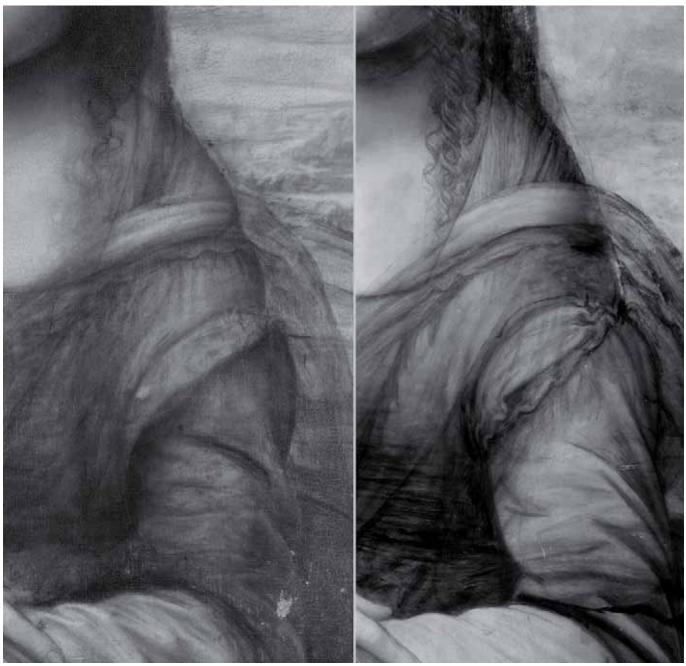


Ilustración 4: Detalle del dibujo preparatorio de las dos obras: izquierda La Gioconda (©Elsa Lambert, C2RMF), a la derecha La Gioconda del Prado.

Foto: Museo del Prado.

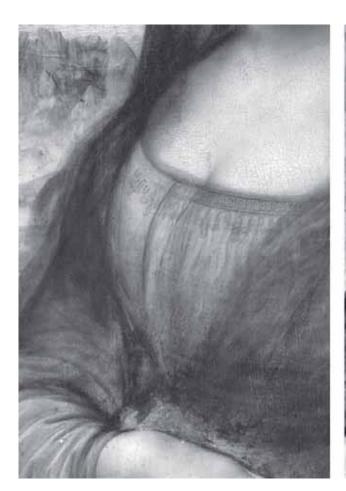
#### Proceso de restauración

El estudio técnico incluye reflectografía infrarroja, radiografía, fluorescencia inducida con luz ultravioleta y examen con lupa binocular. El objetivo era bien claro: saber cómo se pintó y, por extensión, saber el grado de conservación de la obra.

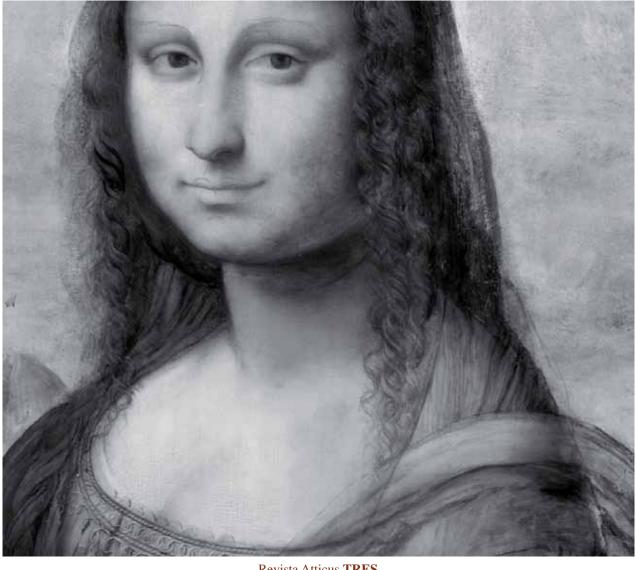
Una de las primeras conclusiones a las que se llegó tras el estudio es el material sobre el que está pintada la obra. Se trata de una tabla de nogal. El nogal era una madera habitual en la producción de Leonardo y su taller. En nogal están pintadas *La Dama del Armiño* o *La Belle Ferronière*. Asimismo se constató que carece de la imprimación de yeso habitual por aquel entonces y que fue sustituida por una doble capa de blanco de plomo y aceite de lino característico en numerosas obras del taller de Leonardo.

Otro de los aspectos más llamativos fue el descubrimiento de la existencia de un paisaje en el fondo. Tras un análisis químico se determinó que este repinte era posterior a 1750. Gracias a la existencia de una capa intermedia que protegía el original, se pudo limpiar ese fondo oscuro sin producir ningún deterioro. El aspecto final es de un paisaje de excelente calidad (muy distinto al original) pero con cierto grado de inacabado, razón por la cual pudo ser enmascarado. El cromatismo y las formas evanescentes del escenario son propios en el modo de hacer del artista florentino.

«Es la copia más antigua e importante de la obra de Da Vinci. Las diferencias estriban en que *La Gioconda del Prado* tiene cejas, una sonrisa diferente y es más luminosa».







Revista Atticus TRES



Ilustración 7: Detalle de las manos del dibujo preparatorio de La Gioconda del Prado. Foto: Museo del Prado.

En la página anterior. Arriba, ilustración 5: Detalle del dibujo preparatorio de las dos obras: izquierda *La Gioconda* (©Elsa Lambert, C2RMF), derecha *La Gioconda del Prado*. Foto: Museo del Prado. Debajo, ilustración 6: Detalle del dibujo preparatorio de *La Gioconda del Prado*. Foto: Museo del Prado.

El gran valor de esta copia radica en que, desde el dibujo preparatorio, repite el paulatino proceso creativo. Se partió de un modelo único calcándose de un mismo cartón para trabajar el dibujo en el lienzo. El análisis ha permitido comprobar que detalles idénticos, subyacentes en la pintura, evidencia un proceso de elaboración paralelo (ilustración 3). Lo extraordinario de este estudio es que se ha podido establecer que el artista que pintó la obra del Museo del Prado dibujó los mismos elementos que su maestro, incluidos aquellos que luego resultaron ser «arrepentimientos», es decir, que no salieron a la luz, que no se ejecutaron en la obra final.

Comprobando las dos imágenes de las reflectografías infrarrojas de ambas obras podemos observar que el dibujo preparatorio del original (*La Gioconda*) no es tan nítido como sucede en la copia (*La Gioconda del Prado*) aunque se distinguen perfectamente las líneas maestras de emplazamiento de la figura así como las de las etapas de ejecución intermedia. También se aprecian claramente las pinceladas que desplazan a la figura de la modelo en *La Gioconda* (ilustraciones 4 y 5).

En *La Gioconda del Prado* el dibujo preparatorio muestra algunas líneas del trazado inicial que están corregidas a mano alzada viéndose trazos sutiles de dibujo hecho con piedra negra y pincel. Estas marcas no tienen relación con las formas pintadas en el cuadro definitivo, por lo tanto lo que están reflejando son los ensayos y titubeos que el autor tiene durante el proceso de elaboración. Este proceso laborioso nos da idea de que estamos ante algo más que una simple copia (ilustraciones 6 y 7). Un copista habitual no se toma la molestia de copiar lo que hay debajo, es decir, transcribe, copia lo que ve en la superficie pintada. La existencia de estas modificaciones bajo la pintura asegura que el autor de *La Gioconda del Prado* presenció todo el proceso de concepción y desarrollo de *La Gioconda*.

#### Conclusión

Todo hace pensar que ambos retratos, el del Louvre y el del Prado, se realizaron al unísono, caballete con caballete, en el taller de Leonardo da Vinci. La posible autoría se atribuye a alguno de sus colaboradores habituales como Boltraffio, Marco d'Oggiono o Ambrogio di Predis. Pero estilísticamente la obra se sitúa en un entorno milanés, próximo a Salaï (1480 - 1524) o a Francesco Melzi (1493 - 1572/73) sus alumnos más aventajados y de confianza del maestro, herederos de su obra. En definitiva, La Gioconda del Prado es una copia que fue realizada a la par que el original. La gran calidad de los materiales (lapislázuli, nogal) empleados en la realización de la misma sugiere que fue un encargo importante realizado al mismo tiempo. Hay que tener en cuenta que en el Renacimiento era una práctica muy habitual la realización de copias de obras de gran interés, muchas de las veces ejecutadas por el propio maestro o con la participación de alguno de sus discípulos (un ejemplo lo constituye La Virgen de las rocas del propio Leonardo). Por esa sincronía y por haber participado la obra en todo ese proceso evolutivo del original cobra fuerza la hipótesis que sitúan a La Gioconda del Prado como un «duplicado» del taller de Leonardo. Pero es eso: una hipótesis (con mucho peso específico tras la restauración y análisis que ha supuesto una autentica exaltación en el mundo artístico). Todavía quedan algunas dudas. Una de ellas es porqué hacer una copia de un personaje relativamente anónimo ¿qué interés podía haber para hacer esa copia? Esto era aceptado para copias devocionales, pero no para privadas. Es decir, que para algunos autores podemos estar ante un encargo diferente, individual y único y no solo de una réplica. Disfruten de «nuestra copia» que ahora se expone en la sede madrileña del Museo del Prado con una instalación de lujo en la sala 49 (enmarcada dentro de grandes paneles de color crudo y escoltada por dos notas y dibujos explicativos de su restauración). Una obra maravillosa con una antigüedad cercana a los quinientos años, con un rostro hermoso, sutil cabellera, manos carnosas y tratamiento vaporoso de los tejidos que destacan sobre un paisaje, redescubierto, espléndidamente bello.

#### Ficha de la obra

Número de catálogo: P00504

Autor: Anónimo (Taller de Leonardo da Vinci)

Título: La Gioconda o Mona Lisa

Cronología: 1503 - 1516

Técnica: Óleo. Soporte: Tabla.

Materia: Madera de nogal. Medidas: 76,3 cm x 57 cm

Escuela: Italiana.

Tema: Retrato. Expuesto: Sí.

Procedencia: Colección Real (Real Alcázar, Madrid, 1666, [n° 588]; Real Alcázar, Madrid, Galería del Mediodía, 1686, [n° 265]; ¿Real Alcázar, Madrid, Galería del Mediodía, 1700, [n° 76]?; Palacio Real Nuevo, Madrid, paso de tribuna y trascuartos, 1772, n° 195; Palacio Real Nuevo, Madrid, pieza de tocador, 1794, s. n.; Palacio Real Nuevo, Madrid, cuarto del mayordomo mayor, 1814-1818, s.n.)

Aspecto de La Gioconda del Prado, escoltada por las dos cartelas informativas, antes de su emplazamiento actual. Foto: Museo del Prado.



### La página de Martirena







Museo Nacional de Escultura de

## Valladolid

Luis José Cuadrado Gutiérrez con la colaboración de José Miguel Travieso

Revista Atticus TRES

«Así como el recinto más propio de la Edad Media es la catedral, y el del siglo XVII, dominado por el absolutismo, es el palacio, el más característico del siglo XIX es el museo que se consagró como un ámbito dotado de una formidable autoridad intelectual».

Obra de los Pasajes

Walter Benjamín (1892 – 1940) filósofo y crítico alemán.

agrupaciones monásticas españolas, incluida la del Colegio de San Gregorio.

Durante estos años se consolidarán las labores de protección y conservación de las antigüedades surgiendo el concepto de Patrimonio Nacional como un legado artístico e histórico de la nación.

En nuestro país, la formación del museo se vincula a un programa político liberal en materia económica y a la defensa de la cultura laica, heredera directa de la filosofía de las luces de la razón (el siglo de Las Luces, o Ilustración). El fin no era otro que dar vida a la utopía, muy extendida, de fomentar una expropiación colectiva de los tesoros artísticos de la clase privilegiada y librarlos de los usos políticos, morales y religiosos. Esta sería la única forma posible de exponerlos como un recurso educativo y el disfrute del público en general. Pero desde su nacimiento los museos no nacen con la única misión de acumular unos objetos más o menos bellos y más o menos atractivos. Los museos asumirán otras funciones como la custodia de obras no exhibidas, la preservación y restauración de los elementos del museo, albergar una biblioteca y unas oficinas administrativas para canalizar su actividad.

Para reunir estos bienes y objetos artísticos provenientes de la desamortización, un decreto estableció que se formara una comisión: «de tres a cinco individuos inteligentes y activos, los cuales tengan a su cargo examinar, inventariar y recoger

in que pueda resultar pretencioso, con este artículo intentaremos dos cosas. Por un lado «recordar» cómo es este museo para aquellos que ya lo conocen y, por otro, dar una visión de lo que nos podemos encontrar al visitarlo a todos aquellos que no conocen este espacio. Para ello, el que suscribe, Luisjo Cuadrado, tratará de poner un texto comprensible y ameno y Jesús González (Haciendo Clack) hará lo propio, pero en este caso con sus fotos que van a ilustrar este reportaje.

# Historia

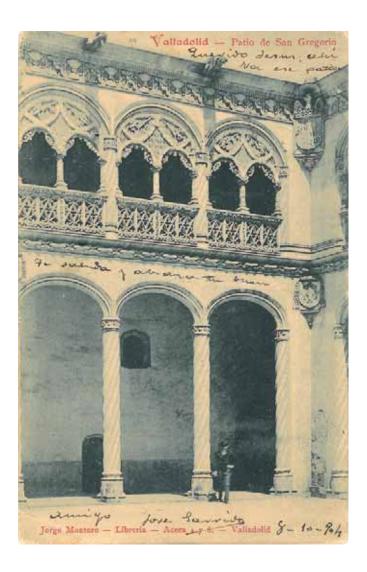
La desamortización española supuso un punto y aparte en nuestra historia. La desamortización era un proceso de reformas y modernización del Estado. Pretendía un triple objetivo. En lo social privaba a los antiguos estamentos su fuerza económica. En lo político aumentaba el

beneficio de las bases sociales que eran partidarias del liberalismo. Y en lo económico los bienes confiscados servirían para hacer frente a la deuda de la hacienda pública.

La más importante de nuestras desamortizaciones fue la que llevó a cabo Juan Álvarez Mendizábal, ministro de la regente María Cristina de Borbón, quién en 1836 procedió a la nacionalización de los tesoros artísticos de los conventos. El Real Decreto de 25 de julio de 1835¹ impulsó el proceso de desamortización. En él se manda suprimir los conventos que no tengan doce individuos profesos con lo que, prácticamente, desaparecen la mayoría de



<sup>1-</sup> R.D. de 25 de julio de 1835, publicado en Gaceta de Madrid, nº 211, el miércoles 29 de julio de 1835.



cuanto contengan los archivos, bibliotecas de los monasterios y conventos suprimidos, y las pinturas, objetos de escultura u otros que deban conservarse»<sup>2</sup>.

A nadie escapa que estas desamortizaciones tuvieron unas consecuencias nefastas. Supusieron la desaparición y destrucción de buena parte de nuestro patrimonio debido a la desastrosa organización unido a la falta de previsión.

Como consecuencia de ello, entre otras cosas, el Estado se encontró con unos bienes que destinó al disfrute y a la educación pública. Para ello creó los Museos Provinciales de Bellas Artes. En Valladolid se constituyó la llamada Comisión Clasificadora de Obras de Arte. Para albergar las piezas y evitar su disgregación y deterioro el 30 de diciembre de 1837 se trasladan al que fue Colegio de Santa Cruz, hoy dependencias del rectorado de la Universidad de Valladolid. Este espacio se inauguró como museo el 4 de octubre de 1842, constituyendo el embrión del Museo de Escultura. Era el Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. Fue su director y organizador Pedro González Martínez (también lo fue de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción). En aquel entonces ya disponía de unos fondos de doscientas esculturas y cerca de mil pinturas. En 1875, una parte de estos fondos se destinarán al Museo Provincial de Antigüedades, hoy Museo de Valladolid.

Página anterior: Postal de la época del Museo Provincial de Bellas Artes situado en lo que hoy se conoce como Palacio de Santa Cruz, Valladolid.

En esta página: Postal de la época del interior del Colegio de San Gregorio con una curiosa dedicatoria, fechada en 1904. En la página siguiente: Postal de la época del interior del Colegio de San Gregorio, al fondo se puede observar el grupo escultórico del Santo Entierro, obra de Juan de Juni. Fuente: Coleccíon particular.

A comienzos del siglo XX ya se tenía una clara noción de que lo que aquí había era algo único. Constituía un foco de atracción para viajeros y amantes del arte. Los fondos se iban incrementando en la medida que se iban «recogiendo» obras de los diferentes conventos desamortizados. También su estructura organizativa se incrementaba. El 24 de julio de 1913 se creó la Junta de Patronato del Museo, organismo impulsor definitivo de la institución. Se sucedieron en el cargo de director del Museo, Martí y Monso, Álvarez Taladriz, Francisco de Cossío y Juan Agapito y Revilla.

Otro espaldarazo llegó con la «popularización» de la Semana Santa de la capital castellana gracias a la política de religiosidad que programó el arzobispo Gandásegui allá por 1920.

Por otro lado, paralelamente a estos acontecimientos, el edificio del Colegio de San Gregorio asumía diferentes instituciones civiles como Gobierno Civil, Universidad, Delegación de Hacienda, etc.

Ricardo de Orueta y Duarte fue un hombre clave en el proceso de custodia de las obras de arte en España. También lo será en la historia propia del museo. Era un historiador del arte y conoció a los grandes intelectuales de la generación del 98 y del 27. Durante los años 30 fue nombrado Director General de Bellas Artes y entre sus muchos logros cabe destacar la creación de una estructura para la investigación histórico-artística con el fin de proteger y divulgar ese rico patrimonio. Es así como relanza el museo. El 29 de abril de 1933, durante la II República, un decreto firmado por Fernando de los Ríos como ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes lo eleva a categoría de Museo Nacional de Escultura (Museo Nacional de escultura religiosa de los siglos XIII al XVIII, posteriormente sería

<sup>2</sup> Gaceta de Madrid, nº 217 de 4 de agosto de 1835.



modificado a *Escultura policromada*). Ricardo Orueta fue el encargado de trasladar la colección al Colegio de San Gregorio y completarla con fondos del Museo del Prado. Bajo la dirección de los arquitectos Emilio Moya y Constantino Candeira presentará una instalación museográfica modélica.

La Dictadura de Franco triunfa y el Museo va a sufrir las carencias impuestas por la situación cultural así como el aislamiento internacional. Es en este momento cuando se le añade al nombre el calificativo de Religiosa (*Museo Nacional de Escultura Religiosa*). En septiembre de 1961 es nombrado Director del Museo Federico Wattenberg Sampere. Su ingente trabajo en forma de estudios y diversos trabajos contribuirán a difundir el legado cultural del Museo. Estos trabajos culminarán en un primer catálogo del Museo con numerosas obras analizadas de forma exhaustiva. A su muerte en 1967, le sucedió en el cargo su viuda Eloísa García que venía desempeñando su trabajo en el Archivo Geenral de Simancas.

En 1971, la archidiócesis de Valladolid elige como escenario para iniciar el proceso de beatificación de Isabel la Católica el Colegio de San Gregorio.

Con la llegada de la democracia a España, a partir de los años ochenta todo el tema cultural experimentará un espectacular auge. Se crea un Ministerio de Cultura (en julio de 1977 en la Legislatura Constituyente); se elabora la primera ley que regula el patrimonio con el principal objetivo de proteger, acrecentar y transmitir a las generaciones futuras este Patrimonio Histórico Español (Ley de Patrimonio Histórico Español, Ley 16/1985 de 25 de junio); y se redacta el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal (Real Decreto 620/1987 de 10 de abril). Aupados por este contexto el Museo va a afrontar un reforma integral. Esta reforma se fundamentará en tres pilares: dotar de recursos y equipamiento técnico; una política de difusión educativa del museo y en mejorar las infraestructuras.

La revolución del Museo se produjo cuando en 1982 el Palacio de Villena se revierte al Estado Español haciéndose cargo de él el Ministerio de Cultura. Al estar situado frente al Colegio de San Gregorio rápidamente se pone en marcha un Plan Director, en 1990, donde se contempla, primero, la rehabilitación del edificio con su adecuación como espacio museístico, y segundo, dotarlo de contenido. La rehabilitación del edificio fue realizada por el arquitecto F. Rodríguez Partearroyo, quién concluyó las obras en 1998 (ha sido el encargado de realizar la reciente rehabilitación del Ayuntamiento de Madrid, en la plaza de Cibeles). Tres años después el estudio de arquitectura Nieto Sobe-

jano (una de sus últimas creaciones es el museo de Medinat Al Zahra en Córdoba) emprendieron la rehabilitación de la propia sede del museo, es decir, del Colegio de San Gregorio. Esta actuación recibió el Premio Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en 2007.

Un cuestionado Real Decreto, en julio de 2008, hizo que el museo cambiase de nombre al de Museo Nacional Colegio de San Gregorio. En noviembre de 2011 volvió a denominarse Museo Nacional de Escultura al incorporarle los fondos del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas (una institución que estaba cerrada al público y que carecía de una sede permanente). Estos fondos se trasladaron al Palacio del Sol o del Conde de Gondomar o también conocido como la iglesia de San Benito el Viejo (una ermita que fue la Capilla de la Casa del Sol). Por lo tanto, desde febrero de 2012, este espacio alrededor de la calle Cadenas de San Gregorio, constituye la milla de oro cultural de la capital vallisoletana.

## Los edificios que conforman la sede del museo

Tres son los edificios que conforman la sede del Museo de Escultura: el Colegio de San Gregorio, el Palacio de Villena y la Casa de Sol o Palacio del Conde Gondomar.

# El Colegio de San Gregorio

El Colegio de San Gregorio es el núcleo principal y se puede decir que es donde se expone el grueso de la colección. Independientemente del contenido, este edifico es una autentica joya. Está considerado como uno de los mejores ejemplos de la arquitectura del periodo que comprende el reinado de los Reyes Católicos. Pero también tiene un interesante pedigrí. Su actividad como centro doctrinal le permitió ser escenario de diversas polémicas. En 1527 la **Conferencia de Valladolid** debatió si las obras de Erasmo debían de leerse o no en España (es lo que se conoció



Fachada con la entrada principal del Colegio de San Gregorio sede del Museo de Escultura. Foto: Jesús González

con el nombre de Erasmismo -la influencia de las ideas de Erasmo de Rotterdam-). Años más tarde, en este colegio tuvo lugar un célebre debate que pasó a conocerse como la Controversia de Valladolid. La reunión se celebró, medio siglo después del Descubrimiento de América, en 1550, y enfrentó dos posturas diferentes sobre la manera de afrontar la conquista de América. Una de las posturas era la que defendía Fray Bartolomé de las Casas (protegía los derechos de los indígenas) y la otra era Juan Ginés de Sepúlveda que defendía el derecho y la conveniencia del dominio de los españoles sobre los indígenas (situaba a éstos como seres inferiores). No hubo acuerdo alguno<sup>3</sup>. No hay que olvidar que la creación del colegio se produjo en un momento sensible en la historia de España. El colegio de San Gregorio era un colegio, donde se impartía Artes y Teología, destinado a la formación de «minorías ejemplares» que habrían de dominar la esfera político-eclesiástica. Llegó a adquirir una gran relevancia convirtiéndose en un semillero espiritual de la España renacentista y barroca. La autoridad del Colegio fue decayendo por los vientos ilustrados y por el freno definitivo de los Borbones. Posteriormente fue ocupado por las tropas napoleónicas. Perdió su condición de institución colegial y, finalmente, suprimido con la exclaustración de 1835. La historia del colegio concluyó para dar paso a la historia del Museo de Escultura.

Por el servicio que prestó a la corona, a Alonso de Burgos (1415 - 1499) le concedieron el obispado de Córdoba, más tarde el de Cuenca y, por último, el de Palencia. A cambio de las obras recibió el terreno y el permiso para la realización de su propia capilla funeraria (que serviría de capilla para los propios alumnos del Colegio).

El insigne dominico Alonso de Burgos, conocido popularmente como fray *Mortero* (procedía del valle de Mortera, en las montañas de Burgos), era hombre de cualidades excepcionales que le valieron el favor de los Reyes, sobre todo de Isabel la Católica que le nombró su confesor y capellán mayor. Con las prebendas obtenidas financió la realización del Colegio. El objetivo de esta institución era completar la formación que se desarrollaba en el vecino convento de San Pablo. Con ello la Orden quería reforzar su papel doctrinal. Un papel que resultaría relevante y que duraría varias generaciones, especialmente durante la Contrarreforma.

Fray Alonso fue un apasionado de las artes. Dejó varios ejemplos de las obras que se acometieron bajo su mandato, bien fuera por esa pasión o bien por símbolo y representación de su poder. Entre ellas destacan el trascoro de la catedral de Palencia o la fachada de San Pablo. Con estos méritos los dominicos no dudaron cuando Alonso de Burgos solicitó una capilla para ubicar su enterramiento. A partir de esa capilla comenzó la historia del convento de San Gregorio.

<sup>3</sup> Para aquellos que quieran profundizar en el tema recomendamos el artículo de José Miguel Travieso, colaborador habitual de Revista Atticus. http://domuspucelae.blogspot.com/2009/12/historias-de-valladolid-la-controversia.html

El 15 de diciembre de 1487 Inocencio VIII despachó una bula autorizando la fundación de un centro de formación teológica para la orden dominica. Venía a ser una segunda universidad para la capital vallisoletana (aplicada al campo teológico) que se unía a la ya existente de carácter civil.

Hacia 1496 el edificio estaría terminado. Sus fases constructivas fueron realizadas desde el interior hacia el exterior. Por lo tanto los salones y celdas que se abrían al patio son más antiguos que la fachada. Así lo refrendan los escudos reales colocados en las esquinas del patio que carecen de granada, lo cual nos está indicando que se hicieron antes de 1492.

No se ha podido documentar la autoría de las obras. Por semejanzas con otras construcciones, o por el hecho de ubicar en un momento determinado a tal o cual artista en la ciudad, hay varias atribuciones. Una de ellas sería para la fachada del colegio que se relaciona con el taller de Gil de Siloe. Juan Guas, arquitecto toledano, pudo realizar el patio. Las similitudes que presenta éste con el patio del palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara son más que evidentes. Guas fue el máximo representante del llamado estilo isabelino. Por los distintos elementos decorativos y arquitectónicos tal vez pudiera haber ejecutado la obra, o parte de ella, Bartolomé Solórzano, considerado por muchos como el iniciador del estilo «hispano-flamenco». Él sería el maestro mayor de la catedral de Palencia siguiendo las trazas de Simón de Colonia. También fue nombrado maestro para rematar la catedral de Oviedo. Simón de Colonia también pudo ser el maestro de la capilla del Colegio.

En cuanto a la arquitectura del edificio podemos destacar tres partes: la monumental fachada; el patio, claustro y escalera; y la Capilla.

#### La fachada

«El ornato de su fachada es menester verlo para creer que pudo haber hombres de paciencia de acabar tales empresas»

> **Antonio Ponz** (1725 – 1792) Ilustrado y viajero español

La fachada del Colegio de San Gregorio está concebida como si fuera un estandarte, un telón suspendido y es una de las creaciones más originales de Castilla en el siglo XV.

En un momento en que los signos externos tienen vital importancia, la fachada del Colegio de San Gregorio posee un carácter simbólico lo que dificulta la explicación de los diferentes motivos tanto de una forma individualizada como en su conjunto.

El espacio está compartimentado y se encuentra enmarcado por dos grandes contrafuertes que a su vez están divididos en tres alturas. La parte inferior acoge la puerta de acceso que se cobija bajo un amplio arco carpanel sobre el que se sitúa un arco trilobulado con forma conopial en el lóbulo central. La puerta presenta dintel y jambas decoradas con la flor de lis. En el tímpano se encuentra la escena con la ofrenda del Colegio por parte del dominico Alonso de Burgos (fundador del Colegio), con sus atributos pontificales, hinca la rodilla ante el papa San Gregorio Magno (patrono de la institución) en presencia de San Pablo (titular del vecino convento) y Santo Domingo de Guzmán (creador de la orden dominica).

La parte superior se encuentra dividida en tres calles. La central doble de ancha que las laterales, presenta una especie de pilón del que nace un árbol que evoca la Fuente de la Vida o la génesis de la Vida, o también Fuente de la Juventud. Alrededor del pilón se encuentra un grupo de niños jugando. El árbol sería un granado, cuyo fruto encarna la fecundidad, de ahí que sea considerado como el Árbol de la Vida. No hay que olvidar que también se ha relacionado este fruto con la unidad del universo y que justo en este momento los Reyes Católicos consiguen la unidad política de sus reinos. Todo este relieve central se relaciona con la representación simbólica del microcosmos, del Paraíso. No hay que olvidar que el Colegio de San Gregorio se dedica fundamentalmente a la Teología, por lo tanto ese Paraíso sería el lugar a donde se dirigirían los hombres mediante el conocimiento de las Artes y la Teología. En el centro de esta calle figura el escudo de los Reyes Católicos. Sujeto por dos leones que se levantan sobre sus patas traseras, y por el águila de San Juan. Debajo del escudo y colgando del árbol se encuentran el yugo y las flechas, símbolo de los monarcas españoles. Alonso de Burgos ofrecería este Colegio como herencia y patronazgo a la Corona.

Tanto en las calles laterales como en los contrafuertes y en las jambas de la entrada se encuentran una serie de figuras humanas. Unas van vestidas como si de pajes o caballeros se tratara. Otras desnudas o recubiertas de pelo con garrotes y escudos, como hombres «silvestres». Algunos estudiosos han creído ver en ellas la contraposición del hombre que encarna la Virtud y la de la imagen mítica del «hombre natural».

La construcción de esta monumental fachada debió de concluirse en 1499 vinculándose su autoría a Gil de Siloé.

## Interior: patio, claustro y escalera

El patio central, el principal del Colegio, es de planta cuadrada y tiene dos alturas. Es una joya pétrea. Su contemplación nos acerca a la exuberancia de un brillante tiempo pasado.

En conjunto el colegio mantiene su morfología original. Una gran parte de las dependencias necesarias para la vida colegial se articulaban en torno a este patio central. Es posible adivinar la importancia de cada espacio por el enmarque escultórico de sus puertas. Más rico para aquellos espacios comunes (biblioteca, aulas, refectorio, sala capitular...) y sobrio (o incluso inexistente) para zonas privadas (celdas para estudiantes o visitantes)



La planta baja, elegante y esbelta, presenta una serie de arcos de medio punto rebajados que apoyan sobre columnas helicoidales decoradas con capiteles con medias bolas y lises separados ambos por el tema de la cadena. El ritmo se mantiene en sus lados, son siete columnas, si bien las de los extremos se apoyan en las esquinas.

La planta primera presenta una decoración plateresca espléndida tanto por su belleza como por su excelente estado de conservación. La cadencia de arcos de la planta baja se vuelve a repetir aquí con una altura algo inferior. Presenta la particularidad que el vano está divido en dos por medio de una columna con su dos arcos geminados, también de medio punto. La decoración es mediante calados pretiles de tracería gótica y cortinas pétreas con guirnaldas y follaje vegetal. Unos querubines se encuentran sosteniendo ramas. En la parte baja presenta una balaustra pétrea calada. Encima de los arcos se sitúa una banda a modo de friso corrido que alterna los emblemas de yugos y las flechas. En el centro de cada lado del cuadrado y en las esquinas se sitúan los escudos de España. El agua se vierte al patio por unas gárgolas de animales fabulosos y grotescos siguiendo el imaginario del bestiario medieval.

Una ancha y señorial escalera nos facilita el acceso al piso superior. Decorada con pretiles góticos a los que se suceden una serie de paramentos almohadillados. Para no olvidarnos de quién mandó edificar este bello colegio, en el frente de la escalera se encuentran cinco escudos con la flor de lis de Alonso de Burgos. El techo de la caja de

escalera luce con un bello artesonado mudéjar y un friso que cierra todo el ámbito decorado con las iniciales de los Reyes Católicos.

La entrada al museo en la actualidad se realiza por un pequeño patio. Es el denominado Patio de Estudios que evoca un atrio romano. La vecina iglesia de San Pablo parece asomarse por este patio. Nos advierte de su tutela, de su cercana presencia.

## Capilla

Como hemos visto antes la Capilla del Colegio de San Gregorio se construyó, fundamentalmente, para albergar los restos de Alonso de Burgos. Los trabajos están bastante documentados. Se comenzó en 1488 y las obras duraron seis años. Su constructor fue Juan Guas ayudado por Juan de Talavera. Su estructura es muy sencilla así como su decoración, pero el resultado es un ámbito de proporciones majestuosas. Consta de dos tramos rectangulares y un ábside poligonal. La cubierta es de bóveda de crucería cuyos nervios se apoyan en unas ménsulas decoradas con unos ángeles que portan las armas del patrono. Una banda con inscripciones recorre todo el perímetro de la capilla.

En 1499 se adosó a la capilla, situada a los pies y en comunicación con la iglesia de San Pablo, una sacristía de dos pisos obra de Simón de Colonia.

Durante la Guerra de la Independencia el sepulcro de mármol, sobrio, de fray Alonso de Burgos situado en el En la página anterior: Interior de la Capilla del Colegio San Gregorio. A la derecha: Fachada del Palacio de Villena. Fotos: Jesús González

Inferior: Fachada del Palacio de Gondomar o Casa del Sol, en la actualidad alberga los fondos del antiguo Museo de Reproducciones Artísticas, anexo al Museo de Escultura. Fotos: Luis Laforga



centro de la capilla, obra de Vigarny, desapareció. También se ignora el paradero del retablo obra de Gil de Siloe.

En el exterior, encima de la puerta de entrada se sitúa un escudo sostenido por dos ángeles. Se trata del escudo nobiliario de Alonso de Burgos. La flor de lis que adoptó el Obispo era el timbre emblemático de su familia, una de las más nobles y principales del valle natal de la Mortera (Burgos). Rodeando a la flor se sitúan cuatro cruces correspondientes a la Orden de Santo Domingo. Este emblema suele ir acompañado del capelo y los cordones episcopales.

### Palacio de Villena

El Palacio del Marqués de Villena se encuentra situado enfrente del Colegio de San Gregorio. Su construcción data de mediados del siglo XVI. Fue un encargo de la familia aristocrática, D. Antonio Velasco y Rojas, camarero del príncipe Felipe y consejero de Estado, al arquitecto Francisco de Salamanca (trabajó en la plaza Mayor de la ciudad). Posteriormente, tras sucesivas herencias, la casa recae en la esposa del marqués de Villena en el siglo XVIII (de ahí el nombre por el que se conoce a este palacio castellano).

La traza original se mantiene, aunque ha variado su aspecto. Se conserva el arco de entrada con grandes dovelas labradas en cantería y una ventana regia encima de la cual se sitúa un escudo con las armas del propietario que lo encargó. El zaguán da paso a un esbelto y proporcionado patio de trescientos metros cuadrados, formado por dos pisos con arquerías de medio punto en sus tres lados y sostenidos por columnas con capitel de orden jónico y medallones en las enjutas. La escalera principal se abre al claustro y está cubierta con un bello artesonado.

Los torreones laterales que se aprecian en la fachada son un añadido posterior realizado en el siglo XIX.

A lo largo del tiempo son varias las familias que han disfrutado del palacio como los duques del Infantado, el marqués de la Casa Pombo o los últimos inquilinos los marqueses de Alonso Pesquera. Estos últimos fueron los que vendieron la propiedad al Estado español. Desde esa

fecha y hasta 1982 el edificio fue la sede del Gobierno civil de Valladolid.

Tras la reversión del palacio de Villena al Ministerio de Cultura se puso en marcha en 1990 un Plan Director para relanzar este conjunto como un espacio museístico de primer orden que incluía la rehabilitación del palacio a cargo del arquitecto F. Rodríguez Partearroyo. Es en este momento cuando se anexiona las cocheras y caballerizas de lo que fue casa del Marqués Pombo. Las obras se concluyeron en 1998 y proporcionó al Museo de Escultura nuevos espacios como la biblioteca, sala de conferencias, talleres de conservación y depósito. También alberga en la actualidad el Belén Napolitano.



Revista Atticus TRES

### Palacio de Gondomar o Casa del Sol

La construcción del palacio data de 1540, así lo atestigua la fecha que se puede observar en su fachada. Fue mandado edificar por el licenciado Sancho Díaz Leguizamo. A finales del siglo XVI fue comprado por Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, noble y diplomático español (embajador de España en Inglaterra) al servicio de Felipe III. Fue un gran erudito y bibliófilo. Poseyó una de las bibliotecas privadas más importantes del siglo XVII. Para albergar estos tesoros encargó una reforma interior al arquitecto Francisco de Praves. Hacia 1617 se añade una nueva decoración a la portada al añadirse elementos heráldicos para dejar constancia de quién era su propietario.

El edificio consta de dos pisos con grandes ventanales, protegidos por gruesas rejas. En los extremos se sitúan dos torreones que proporcionan al edifico su carácter palacial. El acceso se realiza por medio de un arco de medio punto flanqueado por dos pares de columnas corintias. Encima de la portada destaca un balcón coronado con una peineta añadida a principios del siglo XVII donde se sitúa el escudo del Conde de Gondomar así como un sol (de ahí deriva su popular nombre). La decoración en la portada es plateresca destacando algunos grutescos así como la fecha de su construcción.

Desde el siglo XVI se unió a la residencia la iglesia conocida como San Benito el Viejo a modo de capilla familiar.

Las primeras referencias de esta pequeña iglesia datan su construcción en 1276 cuando era una ermita. En 1375 pasaría a convertirse en parroquia. A la muerte del primer Conde de Gondomar piden permiso para realizar unas obras para acondicionar el enterramiento de Diego Sarmiento quedando ligada así definitivamente al palacio.

En 1629 Francisco de Praves y Gregorio Fernández se encargaron de trazar y construir el retablo mayor para la iglesia. A principios del siglo XIX se perdió su pista.

La iglesia posee una única nave de cinco tramos, con crucero de brazos cortos. A los pies se sitúa un coro alto. La cubierta se realiza mediante bóvedas de medio cañón con lunetos. En el exterior destaca el escudo nobiliario obra de los canteros Juan de Celaya y Martín de Uriarte labrados en 1601 por mandato de don Diego de Sarmiento.

En 1912 el conjunto (la Casa del Sol y la iglesia de San Benito el Viejo) fueron adquiridas por las Madres Oblatas que permanecieron en él hasta 1980. En esta fecha fueron compradas por los padres Mercedarios Descalzos. En 1999 el Estado se hizo con este conjunto con la intención de servir como ampliación al Museo de Escultura.

El 28 de febrero se inaugura este espacio como Museo de Reproducciones Artísticas siendo un anexo al Museo de Escultura.

### Los fondos

En su origen el museo se consideraba como un templo de musas: el lugar sagrado que ellas frecuentaban. En la mitología griega las musas eran inspiradoras de la música (luego ya se extendió a todas las artes) pero también eran hijas de Mnemósine, diosa de la memoria. Por lo tanto al entrar al museo estamos entrando en un lugar creado para nuestra memoria.

El Museo de Escultura alberga más de 5000 piezas de las que unas 700 se encuentran expuestas. El grueso de estos fondos son fundamentalmente escultóricos y de temática religiosa, pero también alberga una importante colección de pinturas (con obras de Rubens, Zurbarán, Antonio Moro o Luis Meléndez). A esto hay que añadir el mobiliario que junto a las artes aplicadas tiene gran presencia. En definitiva, arquitectura, pintura y escultura (con una gran pluralidad de formatos: relieves, bulto redondo, sepulcros y retablos) armonizan de forma magistral.

La amplitud cronológica de la colección abarca los siglos XIII al XIX procediendo no solo de la península ibérica sino de diversos y antiguos ámbitos de vinculación hispánica (Flandes, Hispanoamérica o Italia, por ejemplo). En las salas del museo están presentes grandes maestros como Alonso Berruguete, Juan de Juni, Gregorio Fernández o Pedro de Mena por citar algunos artistas.

Esta colección se ha conformado con obras cuya procedencia ha sido (y sigue siendo) de origen eclesiástico (fundamentalmente a través de procesos desamortizadores), adquisiciones del Estado (ejerciendo la potestad que tiene para ello el Ministerio de Cultura) y por medio de donaciones de particulares.

### El recorrido

A diferencia de otros grandes museos, el de Escultura de Valladolid es un museo recogidito, que no pequeño y muy, muy accesible (para discapacitados consultar en la web o en recepción) que se puede visitar en una jornada y recorrer sus salas visitando las principales piezas.

Desde *Revista Atticus* proponemos un recorrido deteniéndonos en una serie de piezas ampliamente comentadas. Esperamos que disfruten de la propuesta.



Detalle del torso de la escultura yacente del Marqués de Villafranca. Autor anónimo. Mediados del siglo XV. Foto: LJC En la página siguiente: Piedad, anónima, principios del siglo XV en piedra policromada. Foto: Jesús González.

## Sala 1

# Escultura yacente del Marqués de Villafranca.

Ca 1497. Anónimo leonés. Madera policromada, 40 x 157 x 48 cm.

En 1862 se recomendó a la Comisión provincial de Monumentos de Valladolid el traslado a este museo de «un guerrero que existe en la iglesia del pueblo de Villalón» para garantizar su conservación. En un principio se pensó que se trataba de la escultura funeraria de Rodrigo Alonso de Pimentel, IV Conde de Benavente y Señor de Villalón que falleció en 1499. Pero el rostro, excesivamente joven, para una persona que falleció a una edad avanzada, hizo sospechar que esa atribución era errónea. Hoy se cree que se trata de Luis Pimentel Pacheco, hijo primogénito del mismo Conde de Benavente, que se sabe que murió de una caída en Alcalá de Henares en 1497 cuando contaba treinta años de edad.

Lo que ha llegado hasta nosotros se corresponde con una estatua de un varón yacente revestido de armadura. Una tipología estatuaria habitual entre la nobleza del momento y que resalta el valor primordial de los caballeros medievales. Rodrigo Alonso participó heroicamente en la guerra con el Rey de Portugal. El rostro corresponde a un joven, en actitud serena, durmiente. Está pintada con tonos marfiles y ocres, tal vez simulando el alabastro. La estatua está bastante deteriorada. Le faltan manos y pies y tiene claros síntomas de haber sufrido carcoma, observable por esos múltiples agujeritos dispersos por toda la pieza. Aún así constituye un excepcional y bello ejemplo de escultura funeraria del siglo XV realizada en madera en vez de la más habitual piedra.

Procede del desaparecido convento franciscano de Villalón (Valladolid) fundado por el IV Conde de Benavente en 1470.

#### Piedad

Ca. 1406 – 1415. Anónimo alemán. Piedra policromada, 87 x 78 x 44 cm.

Magistral obra de importación centroeuropea. Procede de la capilla que el obispo de Palencia, D. Sancho de Rojas, tenía en el claustro del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid y que más tarde pasó a denominarse como Capilla de los Fuensaldaña.



La Virgen, frágil, aniñada, se encuentra sentada formando una composición piramidal. Se muestra entre asustada y llorosa ante la presencia del cuerpo de su Hijo, claramente de un tamaño superior. Con su mano derecha trata de sostener a su Hijo para lo cual se ayuda de su mano izquierda que impide que el cuerpo se vaya hacia delante. Todo ello de forma muy delicada. Cristo muestra los signos de la Pasión con la herida del costado derramando sangre. Su rostro presenta ya un color mortecino.

La Virgen va vestida con un gran manto, elegante, que cae sobre sus rodillas, en abanico, formando amplios pliegues. Su rostro va tocado con un velo de borde ondulado. María apenas puede sostener en su regazo a Cristo. El artista ha tenido que apoyar los pies Jesús para equilibrar la composición. El tratamiento de la anatomía es naturalista, aunque algo rígido en su composición. Esta disposición parece seguir fielmente los textos místicos de aquel momento. Uno de ellos es las Revelaciones de la Virgen a San-

ta Brígida de Suecia<sup>4</sup>. Son una serie de libros que permitió conocer, entre otras cosas, la espiritualidad del momento. Fueron defendidas en el concilio de Basilea (1436). En esas revelaciones se puede leer:

«Lo recibí sobre mis rodillas como un leproso, lívido y magullado, porque sus ojos estaban muertos y llenos de sangre, su boca fría como la nieve, su barba rígida como una cuerda» [Santa Brígida de Suecia, Profecías y Revelaciones, Libro 1, capítulos 27 y 10.]<sup>5</sup>

En su representación hay un claro intento de ensalzar el papel de la Virgen en la redención de la humanidad a través de su dolor por el sacrificio que realizó su propio hijo. Concentra la atención en el drama de la Pasión. No se trata de la lamentación de María ante el trágico destino de su Hijo, sino de la adoración del Redentor por parte no solo de su madre sino de aquel que contempla la acción con un dolor íntimo y contenido<sup>6</sup>.

Al fondo de esta estancia nos encontramos con la sala 2 donde podemos contemplar una serie de estatuas, en su mayoría de madera, de diferentes procedencias y que retratan a santos y a la Vírgen con el Niño, así como a un Cristo crucificado.

### Sala 2

Observamos las diferentes tallas de madera para centrarnos en el único cuadro que hay en la sala. Se trata de la conocida como Virgen de la leche.

### Virgen de la leche

H. 1476 – 1500, seguidor de Roger van der Weyden. Óleo sobre tabla (madera de roble). Con marco, 55 x 43 x 5,5 cm.

Procedencia: Monasterio de San Norberto (premonstratense, ubicado en la comarca de Valladolid, hoy desaparecido).

Estamos ante una de las piezas del fondo pictórico más singulares del Museo. Es una pequeña tabla donde la Virgen María da el pecho a un Niño. Está asociada a los talleres de los Países Bajos por la similitud que presenta con otras tablas. Así tenemos un ejemplo muy claro en una tabla anónima atribuida a la escuela flamenca que se encuentra en el Fogg Art Museum, de la Universidad de Harvard (USA). Prácticamente constituyen un modelo único con la salvedad del fondo. La Virgen intenta dar el pecho a su Hijo quien no presta mucha atención. La posición del Niño, de las manos, así como las miradas, todo nos conduce a un mismo modelo. También otro ejemplo de la misma época es del pintor flamenco Hans Memling (1430 – 1494). Esta tabla está fechada en 1478 y se encuentra en





Superior: Virgen de la leche, seguidor de R. van der Weyden.
Foto: LJC.
Inferior: Virgen de la leche, escuela flamenca, Fogg Art Museum de
la Universidad de Harvard (USA)

el Museum of Art, Cleveland. Estas comparaciones nos permiten fechar la tabla en el último cuarto del siglo XV atribuyéndosela a un pintor anónimo seguidor de Roger van der Weyden.

Pero ¿quién fue el que originó esta iconografía de la Virgen dando el pecho al Niño? Existe un cuadro (óleo sobre tabla de roble, 137,5 x 110,8 cm.) del pintor flamenco Roger van der Weyden San Lucas dibujando a la Virgen

<sup>4</sup> Religiosa católica, mística, escritora, y teóloga sueca. Fue declarada santa por la Iglesia Católica en 1391; es considerada además la santa patrona de Suecia, una de los patronos de Europa, y de las viudas.

<sup>5</sup> Rodríguez Peinado, L. Virgen de la Piedad. www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento26310.pdf

<sup>6</sup> La iconografía de la Virgen en escultura ha sido objeto de un extenso estudio en Revista Atticus 18 y 19.

(también es conocido como La Virgen de san Lucas) y está fechado entre 1435 – 1440 (se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston, Estados Unidos). Recoge el momento en que la Virgen está dando de mamar a Jesús ante el evangelista Lucas. La maternidad de la Virgen se viene a identificar con la Iglesia, del mismo modo que Cristo fue engendrado por obra del Espíritu Santo, María sería la cabeza mística de la Iglesia convirtiéndose, por lo tanto, en la madre de todos los cristianos (madre que los amamanta y proporciona todos los cuidados como hizo con su propio Hijo).

Este cuadro parece que fue el origen para estas representaciones generalizadas de la Virgen de la leche. Para ello se aisló el motivo retirando la figura del evangelista y centrar a la Virgen en formato tres cuartos añadiéndole una toca.

Volvemos sobre nuestros pasos para salir y cruzar al patio y acceder a las **salas 3, 4 y 5** dedicadas a Alonso Berruguete.

Alonso Berruguete (1488 – 1561), hijo del pintor Pedro Berruguete, fue un escultor referente en la imaginería del renacimiento español, sin olvidarnos que también fue un excelente pintor. Originario de Paredes de Navas (Palencia) estableció su taller en Valladolid en 1523 después de haber visitado las ciudades de Florencia, Roma y posiblemente Urbino donde trabajaba su padre. Conoció de forma profunda la obra de uno de sus más admirados maestros, Donatello; se detuvo en los volúmenes y la terribilitá de Miguel Ángel y de Leonardo da Vinci tomó la forma de individualizar los rostros. Todo ello conformó un estilo muy personal que con el paso del tiempo desembocará en unas formas manieristas plenas.

En 1526 fue elegido por los monjes de San Benito para la realización del retablo mayor, de dimensiones descomunales, de la iglesia monástica en la ciudad de Valladolid. Firmó el contrato (dónde se especificaba claramente que debía de realizar las manos y las cabezas de todas las figuras) el 27 de marzo de 1527. El artista estuvo trabajando en él hasta 1532, si bien es cierto, como sucedía en otros tantos talleres, alternaba estos trabajos con otros encargos y tenía un buen plantel de ayudantes. Berruguete emprendió una obra con un diseño arriesgado y original. Concebido como si fuera un enorme tríptico con enorme nicho cerrado por venera. Estructurado en once calles verticales y dos grandes cuerpos horizontales sobre un banco. En la calle central nos encontramos con los temas que figuraban en el contrato: San Benito, la Asunción de la Virgen María y el Calvario. Se encontraba rematado por dos frontones y una gran venera encima de la cual se situaba un calvario. Grandes balaustradas, grotescos, diferentes elementos arquitectónicos, esculturas (profetas, santos, evangelistas) y pinturas se encuentran dispersas por esta gran superficie girando sobre la temática de la infancia de Cristo y la vida de San Benito quien preside el retablo con bondad paternal. Para la realización de estos elementos Berruguete tuvo más libertad para plasmar las necesidades de la comunidad benedictina. Realizó bellas creaciones entre las que destacan: Abraham sacrificando a Isaac (magnífica escultura), Jacob y sus doce hijos y el martirio de san Sebastián, así como una serie de pinturas y relieves (espléndido La adoración de los Reyes). La planta y su alzado lo ponen en relación directa con el modelo del Belvedere de Bramante. La profusión de los motivos ornamentales como los candelabros romanos nos remiten a los recursos que utilizó Miguel Ángel en su Capilla Sixtina (el artista florentino la culminó cuando Berruguete se encontraba en Roma y no es la única similitud ya que los soldados o las sibilas también nos transportan a la ciudad eterna).

En las salas 3, 4 y 5 del Museo podemos contemplar diferentes elementos desmontados, así como distintas esculturas que formaban parte del retablo de San Benito. Entre todas ellas cabe destacar la figura que representa el martirio de san Sebastián.

### Martirio de san Sebastián

1527 – 1532 Madera policromada, 111 x 33 x 41 cm. Alonso Berruguete (1488 – 1561)

San Sebastián, natural de Narbona, en las Galias, era hijo de un militar oriundo de Milán. Fue un centurión de la primera cohorte en tiempos del emperador Diocleciano. Muy apreciado por el Emperador quien desconocía su «afiliación» al cristianismo.

A raíz del apresamiento de dos de sus amigos, Marco y Marceliano, a quienes aconsejó mantenerse firmes en su fe, fue denunciado públicamente por cristiano. San Sebastián fue arrestado. Diocleciano, molesto con quien consideraba como a uno de sus mejores guerreros, le condenó. Cumpliendo órdenes del Emperador, lo desnudaron, lo ataron a un árbol en medio de la plaza y lanzaron sobre él una lluvia de flechas (en zonas no vitales de forma que muriera lentamente). Y allí dejaron su cuerpo inerte, moribundo, acribillado. Sus amigos que estaban al tanto de los hechos esperaron para recoger su cuerpo. Viendo que éste no había muerto lo llevaron a casa de una rica viuda, Irene, que lo mantuvo escondido en su casa, sanando sus heridas. El valiente guerrero en cuanto se restableció se presentó ante el Emperador reprochándole su crueldad. Maximiano (compartió cargo con Diocleciano) ordenó que lo flagelaran hasta morir. El cuerpo del santo, ahora sí, sin vida fue arrojado a la cloaca Máxima; era el año 304. Sus amigos lo recogieron y enterraron en el cementerio subterráneo de la Vía Apia romana (en la actualidad lleva el nombre de Catacumba de San Sebastián). La iconografía del martirio de san Sebastián es muy rica y extensa7. Durante la Edad Media era habitual representarle como un caballero armado con arco y flechas, pero a partir del Quattrocento su imagen representa el momento del martirio.

Berruguete esculpe a un joven adolescente que se retuerce de dolor. Se encuentra atado a un tronco y ha reci-

<sup>7</sup> Para una mayor información, sobre la iconografía de san Sebastián, se puede consultar Revista Atticus 15, páginas 80 – 88.



Escultura que representa el martirio de san Sebastián obra de Alonso Berruguete. A la izquierda restos originales de la ventana gótica. Foto: Jesús González

bido ya unas cuantas flechas, las cuales no las vemos pero si su rastro en forma de llagas. Adquiere un ritmo serpenteante, acentuado por la línea curvada del tronco, y está representado con una gran delicadeza, finura en la ejecución y elegancia. Constituye un compendio de las características de la escultura renacentista en Castilla.

En esta pieza podemos ver cómo Berruguete se empapó de sabiduría al contemplar a los grandes maestros del renacimiento a su paso por Italia. En ciertos aspectos podemos ver alusiones al grupo helenístico del Laocoonte (ahora tenemos la posibilidad de contemplar una copia de este grupo a escasos centenares de metros de aquí, en la Casa del Sol). Pero donde más apreciamos la influencia de Miguel Ángel es en el esclavo del proyecto de la tumba de Julio II. El artista florentino ya preconiza la famosa línea serpentinata en el cuerpo del santo. Berruguete lo «retorcerá» un poco más y también copiará la postura del brazo.

El rostro juvenil, con la boca entreabierta, refleja casi a partes iguales dolor y melancolía. El paño de pureza es un añadido realizado en tela encolada. En palabras de José Miguel Travieso al estudiar esta pieza:

> La obra resume el afán de Berruguete por dotar a las figuras de movimiento, consiguiendo en este caso impregnar al santo el aspecto de un Apolo adolescente con un cuerpo sensitivo y táctil que cambia su gesto según el ángulo de vista. Refuerza la calidad de la obra su excelente policromía, desta

cando las carnaciones aplicadas que contrastan con el tronco completamente dorado, con detalles preciosistas como el enrojecimiento de los ojos, efecto remarcado tras su reciente limpieza, que retrata un joven lloroso de pánico, o los brillos dorados del cabello, que configuran rizos rubios que llegan a sugerir una aureola. Todos estos detalles y la estilización anatómica dotan a la imagen de una enorme belleza y vida interior que provocan en el espectador ternura y compasión<sup>8</sup>.

Salimos de estas salas para acceder por medio de una escalera a la planta superior. Allí nos encontraremos con una pequeña sala que da paso a la **Sala 7**:

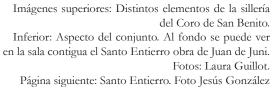
### Sillería del coro de San Benito

Madera de nogal, 550 cm x 1220 cm., 1525 - 1529 Andrés de Nájera. Colaboradores: Felipe Bigarny, Juan de Valmaseda, Diego de Siloe.

Es una de las sillerías cumbres del arte español. Se encuentra instalada en lo que era la biblioteca del Colegio San Gregorio respetando, en lo posible, la disposición de

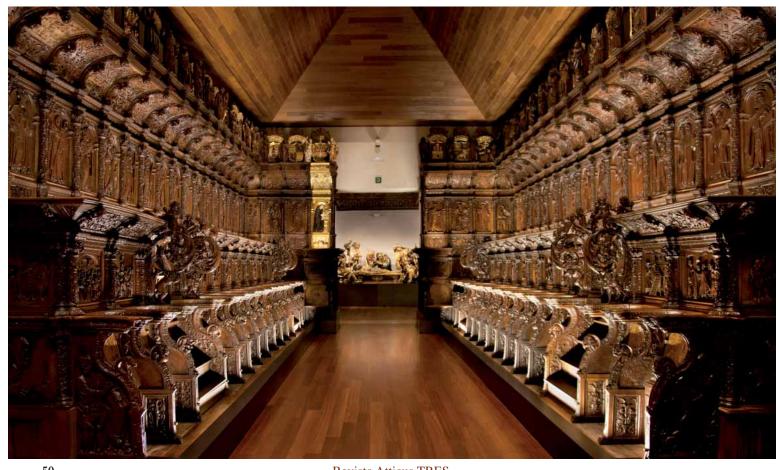
 $<sup>8 \</sup>quad http://domuspucelae.blogspot.com.es/2011/01/visita-virtual-sansebastian-la.html$ 











su emplazamiento original. Consta de veintiséis sitiales en la parte baja y cuarenta en la parte alta. Además de los escudos de cada monasterio podemos contemplar el de los Reyes Católicos (que auspiciaron la reforma benedictina) y el de Carlos V e Isabel de Portugal (bajo cuyo mandato se terminó la obra).

San Benito el Real era la cabeza, en España, de los Monasterios de la orden benedictina. En el Capítulo General celebrado en marzo de 1525 se acordó realizar este conjunto. Cada uno de los treinta y cuatro monasterios debería sufragar los gastos de una silla alta y baja del coro. Se les asignó su silla y en cada uno de los sitiales altos figura el nombre del monasterio, su titular, fundador o personaje religioso o civil al que estaba asociado. En el remate va labrado el escudo policromado del monasterio o fundador colocado entre dos pequeñas esculturas de bulto redondo. Podemos identificar el monasterio de San Martín-Pinario (Santiago de Compostela), el de Montserrat o el San Benito en Sevilla. Existía un orden para ocupar el escaño que se estableció a partir de la primera silla del lado de la Epístola, la única policromada (correspondiente al Monasterio de Valladolid), y de ahí se alternaba de izquierda a derecha. En la séptima silla de cada lado se ubica un buzón para contener las papeletas de las votaciones.

La sillería de San Benito constituye por su calidad artística una gran obra de arte. Pero también constituye un documento que aporta información de la historia de la orden benedictina.

Entre las piezas más destacadas están las del segundo puesto del lado del Evangelio correspondiente al abad del Monasterio de Burgos y que están atribuidas (imagen el Precursor, cartela con el nombre de San Juan de Burgos y el relieve *La degollación del Santo*) a Diego de Siloe.

La obra se encargó a Andrés de Nájera (conocido también por de San Juan, y que fue el maestro que ejecutó la sillería de Santo Domingo de la Calzada). Por la envergadura de la obra contó con ayudantes (imagineros, entalladores y ensambladores) ya sea como colaboradores o porque alguno de los monasterios al costear su silla decidían traerla ellos mismos. A Guillén de Holanda se le atribuyen la mayor parte de los respaldos. También se atribuyen distintos trabajos a Juan de Valmaseda y a Felipe Bigarny.

El día de San Lorenzo de 1529 se terminaría de armar la sillería, así lo atestigua un letrero que figura en la impostilla de la última silla del Evangelio, la más próxima al altar mayor (en su día).

Una vez que hemos traspasado todo el conjunto de la sillería desembocamos en la sala donde nos encontramos con uno de los grandes conjuntos escultóricos del arte español. Se trata del Santo Entierro.

#### Sala 8

### Santo Entierro

Hacia 1540, Juan de Juni (1506 – 1577) Conjunto formado por siete piezas independientes en madera policromada

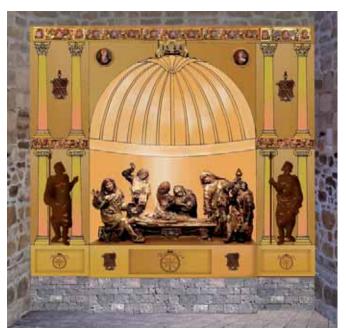
Este grupo escultórico está compuesto por siete grandes esculturas, de bulto redondo, independientes y de tamaño natural. Fue un encargo del obispo de Mondoñedo, Fray Antonio de Guevara, cronista del emperador Carlos







Superior: Llanto sobre Cristo muerto. Guido Mazzoni Iglesia de la Asunciónde Medole (Mantua, Italia). Sobre esta líneas: Llanto sobre Cristo muerto, h. 1485. Nicolo dell'Arca. Iglesia de Santa Maria della Vita (Bolonia, Italia). Inferior: Recreación de la Capilla con el retablo que albergaría el Santo Entierro de Juan de Juni. Imagen: JMT. En la página siguiente: Primer plano del rostro desencajado de María Salomé perteneciente al grupo escultórico del Santo Entierro obra de Juan de Juni. Foto: Jesús González.



V, para su capilla funeraria del convento de San Francisco de Valladolid (en la actualidad desaparecido).

La escena que Juan de Juni narra forma parte del ciclo de la Pasión y se intercala entre el Descendimiento de la Cruz y el Santo Entierro, propiamente dicho (que es cuando se deposita el cuerpo de Cristo en el sudario o sobre la piedra de unción). Tendría sus antecedentes en el Llanto sobre Cristo muerto (lo que se conoce también con el término «Compianto») encontrándonos con dos buenos ejemplos en Nicolo dell'Arca y Guido Mazzoni (Santa Maria della Vita, Bolonia, 1463-1490 y San Giovanni Battista, Módena, 1477-1479).

El grupo escultórico formaría parte de un retablo rematado con una venera, a modo de cascarón, que cobijaría la escena principal, por lo tanto, estaría concebido para una visión frontal. El frente estaría formado por un basamento y a los lados irían sendos tramos con columnas pareadas donde se ubicaría, en cada esquina, un soldado.

Cristo yace, inerte, sobre un sudario que está encima de un banco que hace las veces de ataúd. Se ha depositado el cuerpo con el fin de prepararlo para su entierro. Constituye el centro de la composición remarcado por la cartela que figura en el frente del banco con una inscripción para que no quede ninguna duda: «Nos in electis sepulchris nostris sepeli mortuum tuum». En los extremos del banco se ubican los escudos nobiliarios de fray Antonio de Guevara. El cuerpo de Cristo nos lo describe perfectamente José Miguel Travieso<sup>9</sup>:

«El cuerpo es hercúleo, atlético, rotundo, con una anatomía miguelangelesca que está cubierta por un paño de pureza sujeto por varios nudos. La mano inerte sobre el pecho proclama su muerte, con la sangre del costado aún reciente. La cabeza es ancha, con los ojos cerrados oblicuamente, una barba poblada dividida en dos puntas y una poblada cabellera con gruesos mechones esparcidos por la almohada. Sus formas están relacionadas tanto con el grupo helenístico del Laocoonte como con los modelos borgoñones de Claus Sluter. Su policromía es muy cuidada, con fondos dorados tan sólo en el paño de pureza y en el cojín, así como una cuidada carnación que resalta en tonos violáceos las partes tumefactas del cuerpo torturado.»

En el centro, detrás de Cristo, dos figuras atraen nuestra atención. Se trata de la Virgen María que apenas puede contener su dolor y se inclina para abrazar a su Hijo. En su camino es detenida por san Juan evangelista que en un bello recurso técnico, en su acción, nos da la espalda. En los extremos y para equilibrar la composición se encuentran los varones. A nuestra izquierda podemos contemplar a un José de Arimatea con gesto afligido que nos muestra una espina que ha sacado de la cabeza de Cristo (a esta escultura solo le falta hablar: «Fijaros que pedazo de púa tenía Cristo en la cabeza». Al lado contrario el apóstol Nicodemo, rodilla

 $<sup>9~{\</sup>rm http://domuspucelae.blogspot.com.es/2010/03/visita-virtual-elsanto-entierro-juan.html}$ 







Detalle del torso de José de Arimatea sosteniendo un clavo de la corona de espinas del grupo escultórico *Santo Entierro* obra de Juan de Juni. Foto: Jesús González. Página siguiente: Aspecto general del patio principal con iluminación artifical del Museo Nacional de Escultura. Foto Paula Guillot.

en tierra, ha preparado y limpiado el cuerpo de Cristo. Su mano derecha sostiene todavía el paño con el que lo ha limpiado, mientras que en la izquierda sujeta un ánfora con los ungüentos utilizados. El grupo con un marcado carácter escenográfico se completa con la presencia de las mujeres intercaladas entre las figuras de san Juan y la Virgen y la de cada hombre en los extremos. A nuestra izquierda María Salomé que contempla con estupor la corona de espinas que sostiene sobre su antebrazo izquierdo. Por su hombro derecho se descuelga la cinta que ha servido para descender el cuerpo de Cristo. En su mano derecha sostiene un paño utilizado en la limpieza del cuerpo. En contraposición a este figura el artista ha colocado la imagen elegante de María Magdalena, con un rostro de una joven y bella mujer. Acaba de limpiar los pies de Cristo y agacha su cabeza como queriendo comprobar el resultando (o tal vez, llena de emoción, no se atreve a mirar el rostro de Cristo). El brazo izquierdo levantado sostiene el tarro de perfumes mientras que su mano derecha, envuelta en un pañuelo, se acerca a los pies de Jesucristo.

Todo el conjunto resalta por su exquisita policromía. En el siglo XVII sufrió un repinte que se subsanó tras una intervención que se realizó en 1978. Como testigo se dejó una muestra que se puede contemplar en la parte trasera de la figura de Nicodemo.

Al contemplar el Santo Entierro de Juan de Juni estamos ante uno de los mejores ejemplos del arte renacentista español. Formado por figuras rotundas, corpulentas, de gran plasticidad, envueltas en voluminosos ropajes con pliegues redondeados que presentan una blandura mórbida, con tensión en músculos y nervios y en el que podemos contemplar una clara influencia miguelangelesca. Un bello conjunto que transmite intensa emoción.

Después de salir a la galeria alta, cubierta, del claustro, continuamos nuestro recorrido hasta llegar a la **Sala 14** 

# La sexta angustia o la Piedad

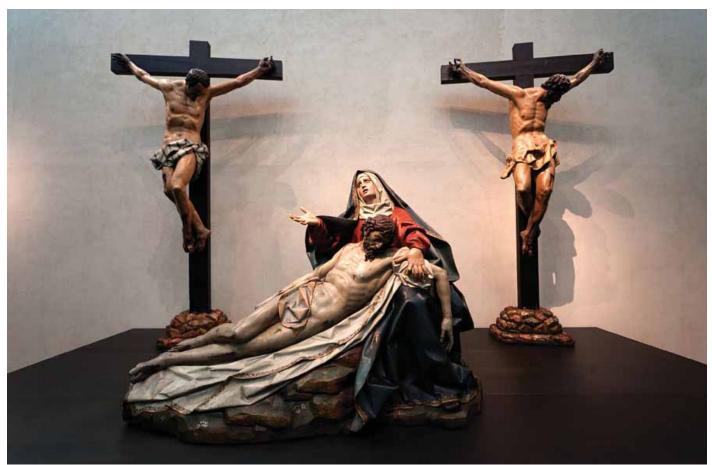
1616 Madera policromada Gregorio Fernández (Sarria, Lugo 1576 - Valladolid 1636)

Este grupo escultórico es conocido popularmente como «La Piedad». Formaba parte de un paso procesional encargado por la Cofradía Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid y que el maestro entregó el 22 de marzo de 1617. La escena se completaría con las imágenes de san Juan Evangelista y María Magdalena que, en la actualidad, permanecen en la iglesia vallisoletana.

La sexta angustia (nombre por el que es conocido este grupo escultórico de Piedad o Virgen de los Dolores o, incluso, La Dolorosa) es la representación del momento en que la Virgen recibe a su hijo Jesús sobre su regazo tras el Descendimiento. Tradicionalmente se consideran siete las angustias que tuvo que pasar en su vida la Virgen: La profecía de Simeón (hace referencia a cuando Jesús se presentó en el templo); la persecución de Herodes y la huida a Egipto; Jesús perdido en el Templo, por tres días; Jesús cargado con la Cruz se encuentra con María; Crucifixión y muerte de Cristo; María, bajo la Cruz, recibe el cuerpo de su Hijo; y la séptima y última angustia, la Sepultura de Jesús. Es por este motivo que muchas veces nos encontramos con un «adorno» en forma de siete puñales que atraviesan el corazón de la Virgen.

Gregorio Fernández renovó la estética de este tipo de imágenes procesionales hasta el punto que se convirtió en un referente estableciendo un nuevo lenguaje plástico. Sus obras dejan atrás sencillas composiciones, muchas veces realizadas en papelón e introduce un cambio en los gustos que se manifiestan en la aplicación de la policromía. En los años anteriores se desarrolló el gusto por los estofados y las encarnaciones a pulimento (acabado en brillo) y, a partir de este momento, serán superficies donde se asientan los colores planos y las encarnaciones mates que proporcionan a las esculturas un mayor grado de realismo.

El tamaño de las figuras es algo superior al tamaño natural. El centro de la composición lo constituye la Virgen María que acoge en su regazo el cuerpo de Cristo. José Miguel Travieso ha realizado un extenso estudio de esta obra:



Conjunto escultórico conocida como *La sexta angustia*. Obra de Gregorio Fernández. Foto: Jesús González.

La monumental composición tiene como centro emocional la imagen de la Piedad, que aparece trabajada de forma exenta y presenta como novedad para su tiempo una disposición asimétrica. La Virgen aparece sentada sobre un cúmulo de peñascos sujetando en su regazo el cuerpo inerte de Cristo, que se encuentra reposando sobre un sudario que reposa sobre una base rocosa en forma de talud. De esta manera el escultor presenta una imagen de Cristo que recuerda su disposición en la cruz, con el cuerpo extendido, la cabeza inclinada sobre el hombro y una pierna remontada sobre la otra, recibiendo al tiempo el mismo tratamiento que los "Cristos yacentes" en los que el artista se reveló como gran especialista.

En esta imagen de Jesús el escultor define el modelo que se convertiría en un prototipo utilizado en sus escenas pasionales, con un detallado trabajo anatómico inspirado en la estatuaria clásica y una morfología anticipada en 1556 por Benvenuto Cellini en el crucifijo marmóreo que realizara para ser colocado en Florencia sobre su propio sepulcro, después adquirido por el duque Cosme I de Médici y regalado por su sucesor, Francisco I de Médici, al rey Felipe II, que tras colocarle en el palacio de El Pardo lo entregó al Monasterio de El Escorial, donde bien pudo ser conocido por Gregorio Fernández durante su estancia madrileña antes de llegar a Valladolid. Estas similitudes formales son apreciables especialmente en el trabajo de la cabeza, con larga melena dispuesta con raya al medio y una parte recogida dejando visible una oreja, mechones sobre

56

la frente, barba afilada de dos puntas, nariz afilada y boca y ojos entreabiertos.

El rigor mortis de Cristo no sólo está expresado por la caída de la cabeza y el brazo, sino también por el trabajo de la policromía, aplicado sobre la figura como una pintura de caballete para representar un cuerpo desangrado de tonos violáceos, sin vida, con salpicaduras sanguinolentas muy comedidas producidas por los clavos, la corona de espinas y la lanzada en el costado que certificó su muerte.

A la inanimada figura de Cristo se opone la de la Virgen, que con su mano izquierda se aferra al cuerpo de su hijo mientras levanta la derecha y la cabeza en un rasgo propio de los movimientos abiertos del barroco, hasta entonces desconocido en los anteriores modelos de la Piedad. La cabeza de la Virgen concentra toda la tensión dramática, con los ojos elevados a lo alto en gesto de desamparo y la boca entreabierta susurrando un gemido, teniendo aplicados como postizos ojos de cristal y dientes de hueso. Para acentuar su naturalismo la policromía recurre a los colores lisos en la indumentaria, apenas ornamentada con una orla en el ribete del manto, ofreciendo un fuerte contraste su tersa piel rosada con los tonos marmóreos de Cristo: la vida y la muerte.

Al grupo de María y Cristo lo enmarcan las figuras en la cruz de los dos ladrones. Según la tradición bíblica, se trata de Dimas y Gestas. Durante años la autoría de estas figuras se atribuyó a Pompeo Leoni, pero en 1804 Bosarte lo atribuye a G. Fernández. Ambas figuras son de una



Detalle de la cabeza de Cristo del grupo escultórico La sexta angustias. Foto: LJC



Detalle de la cabeza de la Virgen del grupo escultórico La sexta angustias. Foto: LJC

calidad excepcional. Dimas, el buen ladrón, inclina, suavemente, su cuerpo y gira la cabeza hacia Cristo. Por el contrario, Gestas con el cuerpo tenso, la boca abierta, el ceño fruncido y el pelo alborotado gira la cabeza en la misma dirección pero no contempla la escena. El tratamiento de los cuerpos es impecable y muestra un gran conocimiento de la anatomía humana.

La escena que acogería el paso procesional se completa con las figuras de san Juan y María Magdalena situadas a ambos lados.

Esa obra resulta un compendio magnífico del trabajo de Gregorio Fernández. Muestra el tratamiento naturalista de los cuerpos así como el virtuosismo a la hora de la talla del ropaje con fuertes y angulosos pliegues. Observamos el característico lenguaje de las manos que expresan el estado anímico y la utilización de determinados postizos o añadidos para realzar el dramatismo de las figuras (marfil, resinas, etc). En particular este conjunto y de una manera general toda la producción de Gregorio Fernández, como dice Travieso es «una genial manifestación de la trascendente mentalidad barroca auspiciada por la contrarreforma».

En el siguiente pasillo nos encontramos con la **Sala 15.** Esta sala pequeña, recogida, alberga dos obras maestras. Por un lado podemos contemplar el Cristo yacente de Gregorio Fernández y por otro lado el artesonado fechado en 1752.

## Cristo yacente

Hacia 1627 Madera policromada, 43 x 190 x 73 cm. Procedente de la Iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Madrid.

Gregorio Fernández (Sarria, Lugo 1576 - Valladolid 1636).

Hasta 15 modelos llegó a realizar Gregorio Fernández de esta obra. Uno de ellos (convento de Santa Clara, Medina de Pomar) estuvo presente en la exposición de Las Edades del Hombre cuyo título era PASSIO y ampliamente comentado en Revista Atticus (véase número 15 página 48 y ss.)

El motivo de Cristo yacente se inicia a finales del siglo XVI con buenos ejemplos de Juan de Juni o Gaspar de Becerra. Gregorio Fernández va a consagrar y popularizar este tipo iconográfico. En un principio estaba pensado para ubicarse en el banco del retablo, en una especie de urna. Muchos de estos modelos tenían un pequeño receptáculo para albergar la Sagrada Forma o alguna reliquia. Un ejemplo en urna de cristal es el que fue encargado por los Padres Capuchinos y que, en la actualidad, se encuentra en la Iglesia del Convento de Nuestra Señora de los Ángeles (conocido como el Cristo de El Pardo) en Madrid.

El realismo de la figura es palpable en cada centímetro de la obra. La cabeza, ladeada hacia la derecha, descansa sobre un almohadón ricamente decorado. El rostro,



Detalle del torso del Cristo yacente obra de Gregorio Fernández. Foto: Jesús González.

exhala su último suspiro, exhausto por el sufrimiento y afilado por el dolor está enmarcado por una melena larga que se le abre en guedejas, confundiéndose con la barba. G. Fernández evitó en todo momento que su obra tuviese la sensación de rigor mortis. Los párpados y la boca están entreabiertos lo cual nos permite apreciar el cristal y el marfil que el maestro utilizó para los ojos y los dientes respectivamente. Las cuencas de los ojos están hundidas. Los labios tienen un color gris azulado asociado con la muerte. Pequeños regueros de sangre bajan por su frente, parpados y nariz. La corona de espinas ha sido retirada pero aun son visibles los daños causados. Esa sangre reseca es su testimonio. En el hombre izquierdo muestra una gran laceración. Esta herida es la consecuencia de haber cargado la cruz sobre el hombro. Nos recuerda parte del calvario que Cristo sufrió.

El torso está ligeramente levantado sobre un almohadón de tal manera que los brazos, separados y paralelos al cuerpo, están por debajo del costado, buscando una sensación de simetría. Este ardid técnico permite mostrar la llaga que luce en el costado derecho y que es fruto de la lanza que Longinos le clavó. Tradicionalmente al crucificado se le partían las piernas para favorecer la muerte. Pero en este caso se usó la lanza y aquí está la herida. Manos lánguidas, de dedos largos, y pies muestran los otros signos violentos, dramáticos y crueles: los orificios de los clavos.

Hasta en los mínimos detalles observamos la perfección de esta talla. Entre las uñas, el genial escultor, reflejó esa sangre que se queda aún después del vano intento por limpiarla y que al final acaba por secarse entre la piel y la uña. En las rodillas encontramos otras heridas con costras fruto de las continuas caídas de Cristo camino del Gólgota con la cruz a cuestas.

El cuerpo de Cristo yace sobre un sudario, alargado, angulosos, algo amanerado, con una suave línea serpentinata, más propio del estilo manierista. De complexión delgada, tendría una estatura cercana a los 180 cm y cuyo peso en vida no sobrepasaría los 80 kilos. Está desnudo salvo el clásico paño de pureza, llamado también perizoma, con pliegues rectilíneos y angulares y que apenas cubren parte de la cadera. El trabajo del maestro denota un gran estudio, escrupuloso, tanto de la anatomía humana como de los grandes clásicos del renacimiento. Se advierte la morbidez de la carne, la presencia de pequeños vasos sanguíneos así como los huesos debajo de la piel.

Gregorio Fernández se ayudó de una serie de postizos para conseguir transmitir la angustia de que estamos ante el cuerpo muerto de Cristo. Utilizó resina de árbol con mezcla de colorante para la sensación de sangre. Las uñas de los dedos son de asta de toro, los ojos son de cristal y los dientes son de marfil o hueso. A todo esto hay que añadir la gran labor que realizó el policromador para resaltar el aspecto de cadáver: tonos grises azulados para los labios y los dedos de los pies (no está documentada su participación, pero sí que se sabe que Gregorio Fernández trabajó con un pintor de Valladolid, Valentín Díaz).



Artesonado de la sala 15 procedente del palacio del Marqués de Monsalud en Almendralejo (Badajoz). Foto: Jesús González.

Pocas veces un escultor recreó una imagen tan cercana a la realidad. La obra fue concebida para conmover al espectador. Es muy difícil que ante la visión de esta escultura no sintamos un impacto visual, y no es de extrañar que para muchos este impacto sea espiritual.

La otra gran obra que podemos contemplar en la sala no está «tan a la vista». El viajero curioso tendrá que echar la vista arriba en más de una ocasión. En este caso se trata de un artesonado.

### Artesonado

Anónimo, hacia 1752.

Madera de pino, policromada, 660 x 515 cm. Procedente del palacio del Marqués de Monsalud en Almendralejo (Badájoz)

En realidad se trata de una techumbre decorada, compuesta por un tablero suspendido del techo de la estancia, procedente de uno de los salones (planta alta) del palacio del Marqués de Monsalud en Almendralejo (Badajoz). Está fechado hacia 1752 con un estilo de la escuela portuguesa con motivos vegetales y mitológicos. Entre abundantes pájaros y diversos follajes, se distribuyen, en sus esquinas, los carros de los cuatro vientos principales según la mitología griega: Bóreas (N), Céfiro (O), Euro (E) y Noto (S). En el centro de los lados mayores aparecen las figuras mitológicas aladas de Eros y Mercurio.

El encuentro del techo con las paredes adopta una solución técnica por medio de ménsulas de diferentes tallas y decoración vegetal. El conjunto se remata con un friso inferior con decoración colgante de lambrequines con borlas doradas. Todo el conjunto presenta una policromía en un tono claro, con toques dorados, que le confieren un aspecto semejante al de las obras labradas en yeso.

A lo largo de todo el museo, y repartido por distintas salas nos encontramos con unos bellos ejemplos de artesonados. Todo el conjunto fue profusamente decorado con una sucesión de techos y artesonados bellamente labrados. El curioso viajero portugués Pinheiro da Veiga describió el conjunto como «una joya de oro y la más linda pieza y bien acabada en su tamaño que hasta ahora vi». Hasta la Desamortización, el edifico se mantuvo sin apenas actuaciones arquitectónicas. Pero a partir de entonces los usos del edificio alteraron su fisonomía desapareciendo varios artesonados. Con la declaración de Monumento Nacional en 1884 el proceso destructivo se paralizó y se emprendió una restauración integral que se fue ampliando en sucesivas actuaciones a lo largo del tiempo hasta llegar al aspecto actual. Las distintas salas se han ido equipando con artesonados procedentes de otros edificios en desuso o que se salvaron de la ruina. Algunos bellos ejemplos los podemos encontrar en la sala 1, de carácter renacentista y compuesto por veinticuatro vigas apoyadas en ménsulas y policromadas con leones, escudos y la flor de lis de Fray Alonso de Burgos; en las salas 6 y 8 se pueden contemplar los restos de los artesonados originales (dos ochavos que apoyan so-



Detalle del torso de la escultura *María Magdalena* obra de Pedro de mena. Foto: LJC.

Página siguiente: Detalle del paso procesional *La*Crucifixión (también conocido como

Sed tengo), obra de Gregorio Fernández.

Foto Jesús González.

bre trompas y que llevan el escudo del fundador); en la Sala de Descanso (entre las salas 14 y 15) se encuentra una gran tribuna de coro artesonada datada hacia 1540 y que fue adquirida en 1962 procedente de la iglesia de San Vicente de Villar de Fallaves (Zamora) y que presenta la particularidad que está sin policromar; y, por último, por no hacer una relación exhaustiva, cabe destacar el artesonado monumental, original, que cubre la Escalera del Claustro que es de planta octogonal, con decoración de lazo y tres grandes racimos de mocárabes con un friso inferior o arrocabe con los monogramas F e Y (iniciales de los Reyes Católicos).

Seguimos hasta la sala 19

## La Magdalena penitente

1664, taller de Málaga Madera policromada, 165 x 52 x 61cm. Pedro de Mena (Granada, 1628 - Málaga, 1688)

La escultura de María Magdalena es un auténtico icono. Durante muchos años ha sido el estandarte y la embajadora del Museo de Escultura.

Es una obra de Pedro de Mena quien recibió el encargo, en 1663, para la Casa Profesa de los Jesuitas de Madrid. El artista realiza una de sus creaciones más personales que constituye una obra cumbre dentro de la plástica hispana.

María Magdalena se encuentra meditando ante un pequeño crucifijo que sostiene en su mano izquierda. La

postura es un tanto forzada, con un pie adelantado, lo que provoca que se encuentre algo encorvada. Su mano derecha descansa sobre su pecho acentuando el dolor que siente al contemplar, con inmensa ternura, el sufrimiento de Cristo en la cruz. Concentra la expresividad en las manos y en el rostro demacrado.

El tema de la Magdalena penitente se ha utilizado en la iconografía cristiana para la representación del arrepentimiento de los fieles. No era frecuente encontrarnos con esta representación. Es muy posible que Pedro de Mena se inspirara en otra Magdalena que se encontraba en las Descalzas Reales de Madrid y que fue atribuida a Gregorio Fernández.

La talla está realizada en madera. Tiene un tamaño que se puede considerar como natural, 168 centímetros.

La obra destaca poderosamente por su sencillez y austeridad. En esa sencillez radica la fuerza de la emoción y el sentimiento que nos transmite. De aspecto juvenil la Magdalena reclama nuestra atención a través del rostro que es donde el artista centra toda su expresividad. El rostro es bello, óvalo de grandes facciones que dejan apreciar una mirada triste, apesadumbrada, de gran congoja, con ojos enrojecidos por las lágrimas y con una nariz afilada. Los cabellos ensortijados, de larga cabellera, humedecida, de perfil hebreo enmarcan la cara. El pelo cae a lo largo del cuerpo sobrepasando, incluso, su cintura. El gesto, abrumado por el dolor, con las cejas arqueadas y el ceño fruncido, se resalta por la boca entreabierta de labios secos. Brazos desnudos, las manos elegantes, sencillas, de dedos largos

y finos, han sido modeladas con gran maestría. El maestro añadió los brazos al cuerpo (según radiografías recientes, éste era una columna simple de madera). En su mano izquierda sujeta con firmeza un crucifijo, mientras que su mano derecha se acerca al corazón, con los dedos separados y extendidos. El hábito de la Santa, una saya de arpillera, es rígido, de áspera palma, y austero que oculta la anatomía femenina. Se ciñe al cuerpo por medio de una soga atada a la cintura con un gran nudo. Por debajo del hábito asoman unos pies descalzos, con el izquierdo adelantado iniciando el paso, un recurso que permite al artista, entre otras cosas, asentar de forma grácil y delicada la figura a la peana. Ocres, marrones y rojizos conforman una policromía naturalista, suave y muy sobria que nos permite captar mejor el dramatismo que irradia la obra, orientado a la exaltación del amor místico y a la penitencia, dos de los ideales resaltados en la Contrarreforma.

Pedro de Mena (1628 – 1688) escultor granadino que se dedicó principalmente a la imaginería religiosa, gusto que había heredado de su padre, también escultor y que falleció cuando Mena tenía 18 años, dejándole su taller. Trabajó con Alonso Cano del cual aprendió nuevos conceptos estéticos con un trabajo más elaborado de gran perfección técnica y realismo. Hombre devoto y religioso se movió con mucha soltura entre obispos y clérigos. En 1658 pasa a residir a Málaga al recibir un importante encargo para la catedral. En 1663 fue nombrado maestro mayor de la escultura de la catedral de Toledo. En los comienzos de su carrera su estilo se vio influenciado por su padre. Se aprecia una evolución paulatina donde los rostros (sobre todo femeninos) se van haciendo más ovalados, con cuellos más largos, nariz perfilada y boca pequeña. A partir de su estancia en Málaga, va adquiriendo una gran destreza y maestría en la ejecución de las obras. Con ello su estilo se vuelve mucho más realista y naturalista. Al final de su carrera y después de haber conocido el hacer de otros artistas castellanos su obra se despoja de lo superfluo para aligerar el volumen con modelos más simples pero de gran carga espiritual. La clave de su éxito no fue tanto en un programa iconográfico novedoso sino en desarrollar una escultura no muy imaginativa pero si llena de sentimiento, de verosimilitud y realizada de forma sencilla. Sus obras están cargadas de realismo, son elegantes (propio de la escuela andaluza a la que pertenece) sin grandes estridencias. Se centró fundamentalmente en obras exentas, con repetición de una tipología como son su San Francisco o la Magdalena penitente. Fue un artista consciente de su valía; su orgullo le llevó a dejar una innumerable cantidad de obras firmadas. Para ello colocaba a modo de rúbrica una pequeña cartela con su nombre en la peana de la escultura. En la Magdalena penitente del Museo de Escultura se repite en tres placas: «Faciebat Anno 1664 / Petrus D Mena y Medrano / *Granatensis, Malace*»<sup>10</sup>.



Paso procesional la Crucifixión (conocido como Sed tengo)

1612 - 1616 Madera policromada Gregorio Fernández (Sarria, Lugo 1576 - Valladolid 1636).

En este museo no podía faltar una representación de los pasos procesionales, en una ciudad, Valladolid, con tanta devoción por esta manifestación popular cristiana.

El momento de la crucifixión de Cristo es ampliamente recogido en los evangelios de Mateo, Marcos o Lucas. Relatan la muerte de Jesús de Nazaret en el Gólgota. Según la tradición cristiana el Mesías fue arrestado, juzgado por el Sanedrín de Jerusalén y sentenciado por Poncio Pilatos a ser flagelado y, finalmente crucificado. Estos sucesos son conocidos como la Pasión. El grupo de ejecución, encargado de llevar a cabo esta tarea, estaría compuesto por cuatro soldados y un centurión. Como parte de su salario tenían la potestad de quedarse con los bienes del reo tras crucificarlo. Es así como los soldados llegan a repartirse

<sup>10</sup> Parte de este texto ha sido reproducido en el *Monográfico Lo sagrado hecho real* que publicó *Revista Atticus*. Para mayor información se puede consultar una entrada de José Miguel Travieso en el blog Domus Pucelae http://domuspucelae.blogspot.com.es/2010/05/visita-virtual-la-magdalena-penitente.html.

sus vestiduras. En su evangelio, san Juan añade algunos detalles: los soldados hicieron cuatro partes de sus vestidos y la túnica, al ser tejida en una sola pieza, sin costuras, decidieron echar a suerte quien se quedaba con ella.

Estamos ante el primer paso procesional obra de Gregorio Fernández. En un primer momento el paso estaba compuesto por Cristo y dos sayones. Cuatro años después se añadieron otros tres sayones completando el conjunto y saliendo en la procesión de ese mismo año, 1616 (según la ficha de catalogación del museo).

El conjunto presenta una clara composición piramidal. Marca su eje central Cristo en la Cruz siendo el vértice superior el sayón que se encuentra en lo alto de la escalera para clavar la cartela de INRI «Iesus Nazarenus Rex Iudæorum», literalmente «Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos». En la base de esta pirámide estarían repartidos el resto de las figuras: dos soldados al pie de la Cruz acometen la acción que da nombre al paso (Sed tengo) siendo uno de ellos el encargado de acercar a los labios de Cristo la esponja, ensartada en una lanza, humedecida en hiel y vinagre, mientras el otro sostiene el caldero; los otros dos personajes, en primer término, son los sayones que se echan a suerte la túnica de Cristo.

La acción que narra el paso procesional es justo el instante posterior a la crucifixión. Así Cristo está aún con vida, sus manos muestran el dolor que el clavo ha causado, sus dedos están abiertos, en tensión. Su cuerpo muestra los signos evidentes de la Pasión. Tres son los clavos que le atenazan en la Cruz. Está cubierto con el clásico paño de pureza que aún no presenta los pliegues acartonados tan característicos en la obra de G. Fernández en su periodo de plena madurez.

Son muy destacables los dos sayones que se echan en suerte la túnica. Esta acción ha dado lugar a un conocido juego popular denominado el juego de las chapas y que tradicionalmente se viene jugando en Semana Santa. El sayón situado a nuestra derecha tiene la rodilla en tierra y se dispone a lanzar los dados con un cubilete. Se le conoce como el descalabrado por la gran herida que muestra en la parte posterior de su cabeza. El artista trata de reflejar el carácter brutal y pendenciero de los soldados que maltrataron a Cristo. El sayón de la izquierda, figura encorvada, señala los dados con su mano derecha mientras que con la izquierda parece señalar a Cristo. Tiene el jubón echado por encima, como a medio poner. Tal vez ha acabado la tarea de crucificar y está pendiente de que su compañero no le haga trampas en el juego. Este personaje, es de mayor calidad, muestra un rostro más definido y va tocado con una gorra.

La caracterización de los personajes, algo caricaturesca, con gestos torvos y ataviados con una indumentaria de la época evidencia una gran calidad artística. Sus actividades parecen algo exageradas pero se muestran contenidas, de gran naturalidad y muy dinámicas. Muestran un inmejorable tratamiento anatómico así como una acertada expresividad no solo en el rostro. Gregorio Fernández revolucionó el arte de la escultura procesional. Sus composiciones novedosas y atrevidas así como el canon de las figuras, algo superior al natural, en un periodo temprano así lo justifican. Un claro y bello ejemplo lo constituye el hecho de situar a un soldado en lo alto de una escalera por encima de la cruz.

En el palacio de Villena, sede anexa al Museo de Escultura, se encuentra (en instalación temporal) uno de lo más grandiosos belenes napolitanos que se pueden contemplar en España.

## Belén napolitano

Finales del siglo XVIII Anónimo napolitano Terracota, madera, tejidos, estopa y otros materiales

Se entiende como belén a aquella representación, en tres dimensiones, realizada con figuras emulando una determinada escena (tradicionalmente, el nacimiento de Cristo) bajo un marco fijo.

El origen del belén se remonta al siglo V. Una cuna, supuestamente, realizada con madera del pesebre de Belén se instaló en una gruta artificial. La iglesia que lo albergó se llamaba Santa María ad Praesepis, de ahí que también sea conocido como pesebre por ese origen latino que significa establo, caballeriza, corral o cuadra.

La tradición considera a San Francisco de Asís como precursor de la representación del belén. Después de una peregrinación a los Santos Lugares celebró una Eucaristía en la Navidad en 1223 en el pueblo italiano de Greccio,



donde recreó un nacimiento con personajes reales incluyendo campesinos y pastores con sus rebaños. Años después, en el siglo XIV, el arzobispo de Amalfi, Arnoldo di Cambio recreó la escena natural con las figuras de la Virgen, san José, el Niño con el buey y una mula. A partir de ese momento se desarrolla este tipo de representación común para el mundo cristiano, instlándose en la iglesias y, completándose de forma progresiva, con una serie de figuras como son pastores, o los Reyes Magos con todo su séquito.

Pero su momento de esplendor se encuadra en el siglo XVIII, en el reino de las Dos Sicilias (Nápoles y Sicilia cuyo reinado estuvo bajo una rama de la Casa Borbón) momento en que el belén logra desbordar el ámbito religioso y pasa al civil instalándose en la Corte y los hogares de los nobles y la alta burguesía. Es el propio Carlos III quien impulsa esta devoción al ser el fundador de la Fábrica de porcelana Capodimonte (Nápoles) al encargar una serie de figuras para su belén privado.

Los belenes napolitanos se caracterizan por su espectacular escenografía y la profusión de figuras enmarcadas en escenas populares, con todo lujo de detalles, que dan como resultado un gran realismo y expresividad. No es de extrañar que en la construcción de estas recreaciones trabajaran un buen número de diversos artistas y artesanos (arquitectos, escultores, pintores, tallistas, plateros, ceramistas, sastres...). No solamente se representa el momento del Nacimiento sino que se acompañan de escenas con ámbitos que recogen la vida cotidiana como herrería, bodega, mercado y un largo etcétera, ofreciendo una gran riqueza no solo iconográfica sino de un gran valor etnológico. Hay que tener en cuenta que el belén no solo es una simple exposición de unas cuantas figuras, sino que es una representación teatral de la vida cotidiana de Nápoles.

El belén napolitano que se encuentra en el Museo de Escultura consta de 620 piezas que recrean las escenas anteriormente expuestas con todo lujo de detalles. Fueron adquiridas por el Estado en 1996 procedentes de los coleccionistas Carmelo y Emilio García de Castro. Entre estas piezas, 184 corresponden a figuras humanas que abarcan todo tipo de personalidades. Están realizadas con diversos materiales. El cuerpo es un armazón, flexible, de alambre forrado de cáñamo, de manera que son articulados. Las piernas y los brazos se tallan en madera. La cabeza, pieza principal, es de barro cocido, con los ojos de cristal. Es ahí donde se define el carácter de cada persona, si bien esto se complementa con la vestimenta de época y diversos accesorios propios para cada uno de los personajes. Junto con

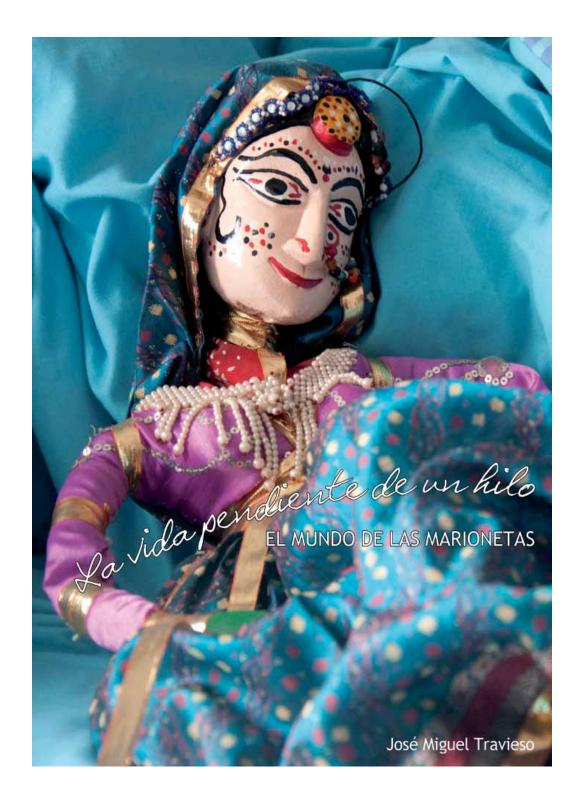




las figuras humanas podemos encontrar un buen número de animales tanto domésticos (bueyes, vacas, ovejas, cerdos, gallinas, cabras, caballos...) como exóticos (elefantes o camellos).

Para completar la puesta en escena son necesarios y así los podemos encontrar repartidos por todo el belén, una serie de accesorios (son conocidos, de forma genérica, con el nombre de *finimenti*); desde instrumentos musicales hasta la cristalería, pasando por bandeja de frutas, bisutería, cofres, bandejas, armas..., realizados en barro, plata, marfil, hueso, cristal. Todo realizado con un alto grado de detalles que vienen a subrayar el carácter de cada espacio así como la personalidad de los poseedores de los mismos. Con ello se logra una gran suntuosidad y riqueza de todo el conjunto.

Fotografías: Jesús González (Haciendo Clack)
Paula Guillot, Luis Laforga
JMT: José Miguel Travieso
LJC: Luisjo Cuadrado



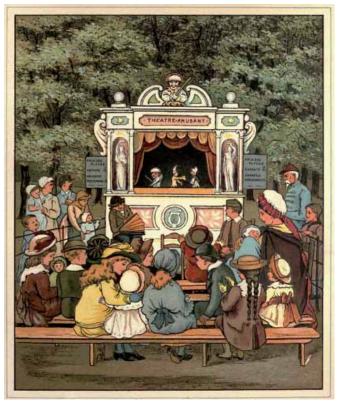
## Remembranza casi arqueológica

esde mi infancia sentí una especial atracción hacia las representaciones de marionetas. Bien es verdad que en aquel Valladolid de finales de los años 50 y principios de los 60 era una de las pocas actividades, con cierta entidad, a las que podía asistir un público infantil. Las representaciones se realizaban en el llamado Auditórium del Campo Grande, un escenario de grandes dimensiones, concebido para espectáculos al aire libre, que estaba situado en el Paseo Central y tenía la embocadura orientada hacia la Acera de Recoletos. Adoptaba la forma de un enorme cascarón y estaba rematado en su parte superior por un frontón triangular, todo ello enlucido y pintado de un color gris acorde

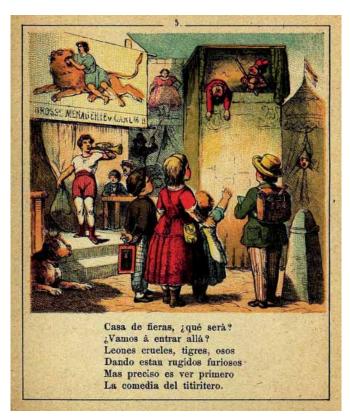
64

con los tiempos. En su interior era donde se colocaban los tradicionales y austeros escenarios, de pequeñas dimensiones, para espectáculos de títeres y marionetas, cuya programación se desarrollaba principalmente en las tardes de verano.

Aquellos espectáculos, puestos en escena por agrupaciones locales, tenían como protagonista a Chacolí, verdadero héroe al que tarde tras tarde acompañábamos en sus aventuras contra piratas, brujas y dragones mientras consumíamos un «coreano», caramelo de forma cónica sujeto por un palito que en aquellos tiempos hacía furor. Eran representaciones muy participativas que conseguían captar el interés de los niños, que se convertían en un público incondicional a bajo precio. Todo ello fue derribado y so-



Teatro de marionetas en Francia.



Guiñol en la Feria.

bre aquel espacio se abrió una nueva puerta del parque, de modo que recordar las vivencias en aquel espacio se convierte en un verdadero ejercicio de arqueología.

Sin embargo, por uno de esos enigmas de la mente, conservo muy frescas en el recuerdo algunas sesiones memorables. Entre ellas, me produjeron un impacto especial las marionetas de hilos de Herta Frankel, una compañía de origen austriaco que se hizo muy popular en España por tener un programa infantil en aquella televisión oficial de canal único e imágenes en blanco y negro, en el que la estrella era la perrita Marilín.

Fue entonces cuando descubrí la diferencia entre las emisiones en cine y televisión y el teatro en vivo, siendo inmediatamente captado por la magia unos sketchs resueltos con elaboradas escenografías y efectos ingeniosos. Y además, ja todo color! Aún recuerdo el impacto que me produjo la imagen de un trineo que tirado por renos se deslizaba a toda velocidad, al ritmo vertiginoso de la música, entre pendientes alpinas y nevadas en pleno agosto vallisoletano, todo conseguido con marionetas de hilos y efectos de sombras. Hoy me doy cuenta de que aquellos efectos tan cautivadores sólo podían ser conseguidos por el talento y el arte de unos buenos marionetistas de la antigua escuela, unos espíritus creadores que con su sugestiva estética lograban abrirnos una nueva vía a la fantasía. La consecuencia fue una futura afición a todo lo relacionado con el teatro, algo que sin duda deben compartir otras muchas personas que cuando eran niños gozaron de la misma experiencia.

### Acercamiento al mundo de las marionetas

Aquellas sesiones motivaron mi interés por conocer la forma de elaborar las figuras, tanto de guante como de hilos, hasta conseguir que tuvieran vida propia, favoreciendo después un acercamiento, basado en la fascinación que en ocasiones es capaz de producir, al mundo de las marionetas, tan apto para contar historias y con un origen vinculado a los albores de las distintas civilizaciones. Por remontarnos a tiempos remotos, podemos afirmar que restos de marionetas se han encontrado en tumbas chinas, indias y egipcias, que en la cultura griega se utilizaron las modalidades de cuerdas y varillas, en la romana las de guante y que incluso fueron utilizadas por las culturas precolombinas. También es conocido que la Iglesia las utilizó en ocasiones, desde la Edad Media, para narrar pasajes de la Biblia a los fieles analfabetos y que formaron parte en los autos sacramentales y litúrgicos, y de igual manera, con un carácter más lúdico, acompañaron a juglares y acróbatas por los mercados y castillos de la Europa medieval.

Buena parte del tipo de espectáculos extendidos en occidente derivan del punto de inflexión que supuso en el siglo XVI la creación en Italia de la «Commedia dell'Arte», un género de comedia de trama sencilla, basada en la improvisación (commedia all'improviso), que marcaba el contrapunto a la comedia erudita basada en guiones elaborados por cultos escritores y cuya puesta escena estaba apoyada en la mímica, los saltimbanquis, las máscaras y las marionetas, llegando a sentirse su influjo por toda Europa. Hoy son perfectamente reconocibles por todos, a escala internacional, personajes cómicos como Arlequín, Pierrot o Polichinela, en su versión inglesa convertidos en los populares «Punch y Judy».

Asimismo, en distintos países de Oriente las marionetas devinieron en una tradición para divulgar entre la población las leyendas locales, creencias, modos de vivir e historias sacralizadas, convirtiéndose, a través de la encarnación de las emociones, en arquetipos de lo pasional y lo vulnerable que tiene el ser humano, siempre con un espíritu liberador que trasciende la estética de sus imágenes, en ocasiones muy seductoras y de gran belleza plástica, para marcar el camino sagrado de la vida a través de sus valores mágicos.

Una de las ventajas de los títeres y marionetas, entendidos como una máscara animada, es que permiten expresar lo que dando la cara sería difícil decir, canalizando los pensamientos escondidos y permitiendo expresar los propios anhelos para obtener la complicidad de los demás, aunque en muchas ocasiones los textos narrativos sean sustituidos por el simple apoyo de la música. Por este motivo los muñecos, siempre como un alter ego del actor que los manipula, han adoptado innumerables formas mecánicas y artísticas para convertirse en eficaces medios de expresión en la taumaturgia que permite el teatro.

### Marionetas orientales

#### Marionetas chinas

Existen indicios de que en China, en tiempos de la Dinastía Han (206 a. C.-220 d. C.), ya se utilizaban muñecos capaces de andar, cantar y bailar mediante el movimiento de cabezas y brazos. Incluso un documento referido a aquella época cita la anécdota del uso de marionetas con fines defensivos, simulando ante el asedio del ejército enemigo la existencia de más habitantes a los realmente existentes, un recurso que hoy podemos considerar posible después del descubrimiento en 1974 de los célebres guerreros de Xi'an, un ejército de terracota que data del año 210 a. C. y que simula cientos de soldados reales, en su día policromados de vistosos colores, defendiendo el

mausoleo del emperador Qin Shi Huang en la provincia china de Shaanxi.

La variedad de aquellos rudimentarios espectáculos sería notablemente incrementada durante la Dinastía Song (960-1279), como informa Tao Ching Hsü en su obra «The chinese conception of the theatre» (1985), donde menciona hasta seis modalidades de marionetas utilizadas en tiempos tan remotos, algunas de las cuales han pervivido en aquellos territorios hasta nuestros días, entre ellas las tradicionales de varillaje e hilos.

Durante la dinastía Yuan (1279-1368) los espectáculos mejoraron sus guiones, con repertorios similares a los del teatro, mostrando una tendencia realista y poética. Es durante las dinastías Ming (1368-1644) y Quing (1644-1911) cuando los muñecos son pintados al estilo de la ópera de Pekín, conociéndose casos como el de Li Guan, famoso dramaturgo para marionetas, algunas de las cuales superaban los treinta hilos, convirtiéndose la espectacularidad en el rasgo más distintivo de las representaciones. Por entonces surgen en China multitud de escuelas diferentes diseminadas por todo el país que abordaron desde temas pedagógicos a otros de actualidad o crítica social, hechos históricos o planteamientos religiosos e ideológicos, siempre utilizando las marionetas para mostrar las virtudes y debilidades del ser humano y compartiendo con el teatro el ritual de exorcismo a partir de encuentro con el espíritu o la pura esencia del personaje que se interpreta, como lo hicieran los chamanes, predecesores de los actores, de modo que las marionetas y el teatro chino llegaban a retroalimentarse.

Las antiguas marionetas chinas en ocasiones combinaban los hilos con el varillaje y tenían como acompañamiento la música y los sonidos de variados artilugios, ofreciendo, junto a la narración y los diálogos, distintos cantos y danzas. Las figuras presentan los rostros imitando a los actores del teatro tradicional, con una escenografía muy escueta y un repertorio similar al de la ópera. Son famosas



las marionetas de la comarca de Longxi, las de Quanzhou, en la provincia de Fujian, o los peculiares muñecos de la isla de Hainan.

Compartiendo la filosofía de las representaciones chinas, en todo Oriente es abundante la presencia de marionetas con diferentes matices. Ahora señalamos algunas de las variantes más pintorescas.

### Marionetas pirotécnicas

Los muñecos eran presentados colgados de piolas y colocados entre cohetes y petardos, participando del significado purificador del caos explosivo basado en el uso de un elemento químico: la pólvora.

### Marionetas acuáticas de Vietnam

Los muñecos, tallados en madera, deambulan articulados sobre las aguas de un estanque sujetos a unas pértigas de caña de bambú que sumergidas son invisibles al espectador. A ellas se fija un juego de poleas que permiten ingeniosos juegos de articulaciones. Además, los actores, igualmente sumergidos hasta la cintura en la piscina, quedan ocultos tras unas mamparas de cañas que sugieren el muro de un pabellón profusamente decorado, mostrándose al público al final del espectáculo.

La talla de los muñecos es elemental aunque muy expresiva, con vistosos colores que destacan sobre el agua. Las historias que se cuentan se basan en tradiciones populares y en irónicas recreaciones de la dura actividad laboral en los ríos, mezclando las figuras de legendarios reyes con otras de sencillos pescadores o sofisticadas bailarinas, sin que falte la fantástica presencia de míticos dragones y de la más variada fauna. El espectáculo se apoya en la música tradicional, interpretada en vivo por un conjunto de músicos colocados en uno de los lados del pabellón.

Las marionetas acuáticas, de fuerte respaldo popular, han pervivido hasta nuestros días en Vietnam, hoy convertidas en una famosa atracción turística en la ciudad de Hanoi.

# Muñecos reales y falsos

En la búsqueda de un mayor realismo, algunas modalidades de marionetas chinas incluían niños reales caracterizados como marionetas y actuando junto a éstas en argumentos de tipo filosófico y abundantes bromas, según recoge Kimberly A. Christen en su obra Clown and trickster, una especie de enciclopedia de cultura tradicional. Siguiendo una tradición budista, el hilo era marcado por un mono (actor caracterizado o marioneta) que promovía situaciones absurdas como medio para liberar el espíritu, partiendo de la idea de que la realidad no es siempre lo que parece.



Marionetas acuáticas de Hanoi.

# El Bunraku de Japón

Una mención especial merece el Ningyo Johruri Bunraku (marionetas e historias contadas), teatro de marionetas japonés que la Unesco ha incluido en 2008 en el Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. En este espectáculo tradicional se fusionan tres artes escénicas distintas: las marionetas con figuraciones humanas (ningyō), la recitación (jōruri) que corre a cargo del tayū y la música interpretada por el shamisen.

El Bunraku tiene un origen místico, vinculado a los rituales religiosos para realizar plegarias a los dioses, actuando el manipulador como un medium poseído por un dios o como una reencarnación del mismo. Todavía en nuestro tiempo la marioneta sirve para proteger de enfermedades a los niños en algunas zonas rurales japonesas.

Con el tiempo el Bunraku se convertiría en un arte refinadísimo en el que las marionetas cobraban vida de un modo místico y para el que dramaturgos de la talla de Chikamatsu Monzaemon, considerado el «Shakespeare japonés», escribió a finales del siglo XVII y principios del XVIII hasta 110 sugestivos guiones con relatos que eran ofrecidos en los teatros de Kioto y Osaka.

Las marionetas utilizadas eran de varilla, de estructura simple, una cabeza y un vistoso vestido, y de discreto ta-

Bunraku de Kioto, Japón.



maño, muy diferentes a los complejos mecanismos de los modelos chinos. Sería a partir de 1740 cuando los muñecos tomaron su forma definitiva, concebidas para ser manejadas por una sola persona, pero con mayores posibilidades de expresión y movimiento en escena, llegando a necesitar los personajes principales de la historia hasta tres manipuladores.

Los muñecos representan personajes masculinos y femeninos, de diferentes edades y clases sociales, convirtiéndose en arquetipos tradicionales con su propia denominación, como los caracteres fuertes (danshichi), los oficiales (kenbishi), el héroe (komei), el galán (wakaotoko), la madrastra (fukeoyama), las ancianas (okusan), etc. Todos ellos son manipulados por actores ocultos bajo vestimentas negras, incluyendo una capucha les cubre el rostro, haciendo que pasen desapercibidos, a modo de sombras, ante la vistosidad de los elegantes vestidos de los muñecos, manipulados directamente y cuyos movimientos están dotados de una fina sensibilidad. La puesta en escena incluye sencillos y simbólicos decorados de ambientación. Son célebres las representaciones celebradas en la ciudad de Kioto.

#### Marionetas indias

En la India se pueden encontrar todas las modalidades técnicas de las marionetas, constituyendo, a lo largo de los siglos, una actividad importante de la cultura tradicional. Las marionetas adquieren en cada territorio del país su propia identidad, reflejando en los muñecos los estilos regionales de las artes. Al igual que el teatro tradicional, los temas que desarrollan los títeres se basan principalmente en mitos, epopeyas y leyendas, siendo muy significativa la de Srimad Bhagavata, la gran epopeya que presenta a Krishna en su infancia manipulando todos los objetos del universo a través de tres cuerdas, Satta, Raja y Tama, como si de una marioneta se tratara. Es por este motivo que los titiriteros ya recibieron el tributo de antiguos filósofos hindúes, autores de la literatura puránica, al ser comparada su actividad con la del mismo Dios.

La referencia más antigua al uso de marionetas se encuentra en el Silappadikaaram' Tamil, un escrito datado entre los siglos II y I a. C., siendo igualmente mencionadas en el Natyashastra, tratado sobre dramaturgia escrito 500 años antes de nuestra era, por lo que, como medio de comunicación, se remontan al origen de la civilización en aquel territorio, siendo siempre un trabajo coral que aglutina todas las expresiones creativas: escultura, pintura, música, danza y teatro.

En Rajasthan, una de las regiones más bellas de la India y con una población ávida de celebraciones, perviven ancestrales espectáculos a base de música, danza y títeres que recogen rituales transmitidos de generación en generación. Es el caso del swaagat, que aunque originariamente se celebraba en honor del rey, con el tiempo llegó a convertirse en un acto popular para acoger a los invitados. En él intervienen múltiples artistas que mueven los hilos para que unas típicas y ancestrales marionetas, dotadas de gran sensualidad y colorido, rían, bailen y se enamoren durante cuatro o cinco horas con el acompañamiento de la música instrumental tradicional y el canto de algunas voces femeninas.

### Marionetas de Tailandia

En Tailandia es muy famoso el Nang yai, tradicional teatro de sombras de gran tamaño con movimientos de danza, pero vamos a referirnos al Nattayasal Hun Lakhon Lek, que usando muñecos fusiona los modos de la marionetística con el fantástico mundo del teatro con máscaras Khon, con la danza tradicional tailandesa o Lakhon, etc., para ofrecer una manifestación única en su género y equiparable al Bunraku japonés en fuerza expresiva y belleza. A pesar de que el teatro de marionetas tailandés tuvo su origen hace cientos de años, la modalidad del Hun lakhon lek cuenta con una antigüedad de sólo cien años, habiendo sido revitalizado en los años 80 del siglo XX por el marionetista Sakorn Yangkhiawsod, conocido como Joe Louis, que recuperó las experiencias realizadas en 1905 por Krea Suppawanich, reconocido titiritero de la corte real de Tailandia y fundador de un nuevo teatro de marionetas que





Marionetas de Tailandia.







Marionetas del Joe Louis Puppet Theater de Bangkok, Tailandia.

imitó la danza y las representaciones teatrales del teatro Khon, del que llegó a utilizar prácticamente todos los elementos de este tipo de teatro que había estado presente desde el siglo XVII en el arte escénico tailandés de la provincia de Ayuthaya y que había registrado su mayor evolución durante el reinado de Rama VI (1910-1926).

El teatro Khon, de belleza extraordinaria, tiene un origen escénico vinculado a la religiosidad de la India del Ramayana. Es un teatro de gran elegancia y complejidad, tanto en su codificación física y su narración como en su vestuario y su música, ajustándose, con su movimiento y vitalidad, a la misma magia que se percibe en los sugestivos murales del Templo real de Bangkok.

Se cuenta que, desesperado por haber perdido el favor del rey, en 1929 el marionetista Krea apatawanich tiró al río Chao Phraya cien de sus muñecos, aunque su viuda logró guardar celosamente treinta de aquellas legendarias marionetas, que después fueron heredadas por su única hija. Fue ésta la que en 1985 estimuló a Joe Louis, conocido actor tailandés, que en su infancia había trabajado con el maestro marionetista, para que continuase la tradición, para lo que le donó los treinta muñecos conservados, sirviendo de modelos para otros nuevos. Debido a la actividad de la nueva compañía, Joe Louis, antes de su muerte en mayo de 2007, había sido nombrado en 1996 «Artista Nacional» y sus marionetas consideradas como un «tesoro nacional viviente», como ocurre en Japón.

Estas marionetas del Nattayasal de Tailandia presentan una base de papel maché y rollos enlazados por hilos para dar movimiento al cuello, cabeza y boca, mientras las articulaciones de las manos brazos y piernas se mueven con varillas. El tamaño oscila en torno a los 50 cm. de al-

tura, requiriendo para la manipulación de cada muñeco tres actores vestidos de negro, aunque con la cabeza descubierta, que acompañan la representación con movimientos propios de la danza tailandesa Lakhon, ajustándose a la codificación coreográfica tradicional. En el espectáculo se mezcla la música y el canto en vivo con narradores similares a los del teatro Khon.

El teatro de marionetas tailandés puede considerarse como el resultado de un trabajo multidisciplinar en el que intervienen diferentes artes. Se podría establecer el siguiente proceso creativo: Hadtasin (creación y elaboración de las marionetas), Phraneedsin (confección del vestuario de las marionetas), Nadtasin (manejo de las marionetas), Ketatsin (música de acompañamiento), Mantanasin (diseño y disposición de la escenografía) y Hadtasin (manipulación para dar vida a las marionetas).

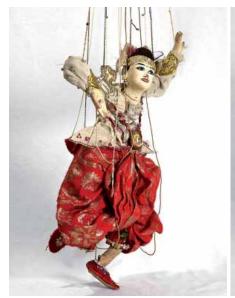
En cuanto al tipo de representaciones existen cuatro modalidades.

El Hun Krabog fue creado en el siglo XIX por Neng, un titiritero de la provincia de Nakhon Sawan, con cabeza y manos talladas en madera y varillas escondidas bajo el vestido, casi siempre con temas inspirados en el folklore popular.

El Hun Luang son títeres cortesanos de cerca de un metro de altura que eran manipulados por hilos desde abajo y que representan escenas del Ramakien y otras epopeyas tailandesas. Debido a su dificultad han desaparecido y sólo aparecen expuestos en colecciones o museos.

El Hun Lakhon Lek, que ya ha quedado ampliamente descrito, reduce el número de hilos utilizado y se centra en pasajes del Ramakien, aunque incluye interludios de tipo cómico muy populares.

El Hun Lek tiene su origen en el reinado de Rama V, que ordenó la creación de títeres a unos artesanos chinos residentes en Bangkok. Con un tamaño que apenas supera los 37 cm., los muñecos visten y representan escenas de la ópera china, con un mecanismo manipulado desde abajo. La última representación cortesana tuvo lugar en 1886.





# Marionetas de Myanmar (antigua Birmania)

Como en todo el sudeste asiático, este teatro de marionetas tiene un sentido espiritual y religioso, siendo los titiriteros considerados como oficiantes sagrados del culto, un concepto muy diferente al occidental, de contenido pagano y esencialmente dirigido al entretenimiento de los niños. Las marionetas de Myanmar están documentadas desde el siglo XV y las representaciones fueron reguladas por un decreto real de 1821 en el único Ministerio de Teatro existente en el mundo. Los argumentos están basados en dos grandes poemas épicos: el Ramayana y el Mahabharata, que proporcionan una literatura fantástica con un fondo moralizante, lo que confiere a las marionetas una peculiar categoría mística.

El Ramayana, compuesto hacia el siglo IV a. C., narra la historia del Príncipe Rama, séptima reencarnación de Vishnú y modelo de virtudes, que comparte protagonismo con su esposa, la princesa Shita, su hermano Laksama y Hanuman, Rey de los Monos, que en increíbles aventuras luchan contra el raksasa Ravana, un gigante de diez cabezas.

El Mahabharata, el poema más largo de toda la literatura universal, narra el retorno al poder de los hermanos Pandaw, encabezados por Arjuna, el mayor de ellos, centrándose la acción en el reino de Hastina, donde gobernaban los hermanos Kurawa, sus primos.

Ambos argumentos proporcionan personajes en forma de héroes y príncipes junto a demonios y ogros capaces de volar, de transformarse y de mover mares y montañas, materializándose en marionetas sujetas por «los cinco hilos de la vida», que penden de una sencilla cruceta en forma de H, acompañándose en ocasiones de numerosos hilos, manipulados con la otra mano, que dependiendo de la destreza del titiritero alcanzan un dinamismo imposible en otras marionetas, con movilidad en la boca, los dedos, etc. Suelen estar tallados en madera de Yemanay (poco pesada) y se adornan con detalles realistas, como pelo natural y ojos de cristal.

Las representaciones tradicionales duraban tres noches consecutivas en las que se representaban hasta 550 jatakas o cuentos que recogen las diez vidas o reencarnaciones de Buda.





### Marionetas de Indonesia

Las inconfundibles marionetas de Indonesia presentan una estilización y una deformación anatómica que no es casual, pues los finos brazos, los cuellos largos y la estrecha cintura que tradicionalmente los titiriteros han ido depurando, aparte de convertir al títere en un objeto sagrado de culto ha conseguido sortear la prohibición de la repre-

sentación del cuerpo humano en la religión musulmana, lo que adquiere una especial importancia en el país musulmán más grande del mundo.

Por influencia de culturas limítrofes, las marionetas de Indonesia casi siempre representan pasajes del Ramayana y del Mahabharata, cuyos argumentos llegan a mezclarse en versiones propias consolidadas en el país, tanto en el teatro de sombras como en los tradicionales títeres.

Las representaciones son llevadas a cabo por el Dalang, un titiritero que oficia como sacerdote y que se acompaña del Garmelan o gran orquesta de percusión. Los muñecos adoptan dos modalidades.

La más difundida y popular es el tipo Wayang Golek, títeres de entre 30 y 60 cm. de altura que son manipulados por varillas sujetas al torso y las manos y que tienen unas características fácilmente reconocibles, como el tener la cabeza y el tronco tallados por separado en madera liviana, la primera de gran fantasía, con rostros blancos de ojos rasgados y sofisticados tocados para representar príncipes, dioses y héroes, mientras los gigantes, ogros y demonios aparecen con ojos redondos, rojos y saltones, así como garras en lugar de manos; el torso esquemático, la cintura muy fina y los hombros largos, cubriéndose de cintura para abajo de largos faldones de gran vuelo. Casi siempre representan escenas del Mahabharata, permitiendo realizar su peculiar estructura unas danzas muy expresivas que son realzadas por la colocación de los dedos arqueados y adornos en la cabeza y el pecho.

Menos popular es el tipo Wayang Klitic, con títeres de madera muy planos, tallados por los dos lados y con los brazos de piel.

En otros países del sudeste asiático, como Malasia, Laos, Camboya o la provincia de Fukien, en el sur de China, también perviven titiriteros artesanales con un sorprendente sentido estético que como en algunos de los países ya citados incorporan a los muñecos de madera tallada aplicaciones de cuero y de cerámica, así como abigarrados trabajos bordados. Todos ellos adaptan sus historias a sus seculares peculiaridades políticas y religiosas.

### El teatro de sombras

El teatro de sombras es una modalidad del teatro de marionetas muy extendida por los países asiáticos, en cada uno de ellos con su propia codificación, repertorio temático y confección material. Básicamente consiste en proyectar sobre una cortina blanca de ortiga, lino o seda, la sombra de unas figuras recortadas en papel o cuero y manipuladas por varillas, al colocar detrás de la tela unos faroles, originariamente de aceite, depositados en el suelo. En este caso los actores, aparte de manipular las figuras, pueden hablar y cantar, pues es habitual que se presenten con el acompañamiento de melodías musicales. Por sus características, los efectos de tales representaciones eran más elocuentes por la noche, aunque también se llegaron a realizar a plena luz del día en los servicios de ofrendas a la divinidad.

### Teatro de sombras en China

Una antigua leyenda sitúa el nacimiento de esta modalidad en la antigua China, en tiempos del emperador Wu de la dinastía Han (140-87 a. C.). Se cuenta que, sintiéndose desconsolado tras el fallecimiento de su esposa, un hombre llamado Shao Wong le ofreció volver a comunicarse con ella, para lo que extendió una cortina y colocó a una de las sirvientes detrás, permitiendo así que su sombra le hablara. La experiencia fue repetida a petición del emperador, de modo que la representación o Yingxi (Ying: sombra; Xi: teatro) nació ligada al velo de la muerte.

Como técnica teatral china alcanzaría un enorme desarrollo durante las dinastías Song y Yuan (1271-1368), iniciando una expansión hacia la parte occidental de Asia

y hacia Europa, con citas de tales rituales en los célebres Viajes de Marco Polo. Aunque no faltan opiniones sobre su nacimiento en Egipto y su posterior expansión por Turquía, la India y los países asiáticos, lo cierto es que el teatro de sombras estaba muy generalizado en pueblos y ciudades chinas a finales del siglo XIX, adaptándose en las distintas regiones el tipo de figuras, el repertorio musical y el tipo de instrumentos, aglutinando en las representaciones manuales trabajos de pintura, canto, música tradicional y coreo-



Teatro de sombras en Indonesia.

grafía, llegándose a contabilizar hasta 250 tipos de obras tradicionales, algunas como el Yingxi, que llegaba a reunir a modo de ópera todo un mundo realista en miniatura, incluyendo junto a personajes cotidianos, históricos y mitológicos, ambientaciones de palacios, jardines, mares y ríos, así como diversos fenómenos atmosféricos.

Las figuras generalmente se presentan de perfil, aunque existen algunas excepciones, siendo en unas regiones recortadas en piel de asno y en otras en piel vacuna, destacando el refinamiento de las utilizadas en Pekín, Sichuan y provincias vecinas, donde las figuras humanas eran realizadas en tonos ocres y las de dioses en ocre dorado, diferenciando con pequeños matices a los personajes, como el cabello y el contorno de la cara en negro para los jóvenes, el color ocre para los ancianos o un círculo rojo para señalar un personaje inmortal, en ocasiones con cabezas intercambiables para distintos cuerpos.

Los textos tradicionales, en clave de comedia y farsa, pueden incluir improvisaciones en su recitación, al estilo de la «Comedia del Arte» europea, alternando partes recitadas con versos cantados. Por su parte, los músicos que actualmente se colocan en el proscenio antaño se colocaban en el podio del escenario, ejecu-

tando música instrumental y cantos similares a la ópera según el ritmo marcado por un director, mediante un zapato especial, para indicar los compases de instrumentos de percusión, como pequeños gongs y platillos, y de algunos instrumentos de cuerda.

Tras conocer cierta decadencia a principios del siglo XIX, el teatro de sombras chino reapareció a mediados de dicho siglo hasta llegar a adquirir connotaciones cinematográficas, llegando a ser recurrente durante los gobiernos comunistas de mediados del XX para ser mostrado a los soldados con personajes revolucionarios y del pueblo obrero.

### El teatro de sombras en Tailandia

Tailandia, país que cuenta con una mayoría budista, conserva una gran tradición de títeres, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior. Pero, junto a las marionetas tridimensionales, también alcanzó un gran desarrollo el teatro de sombras Nang, con figuras muy bien troqueladas y elaboradas con piel sin curtir de búfalo o de vaca, tintadas para producir una sombra de atractivo colorido.

La modalidad Nang Talung se remonta al siglo XVII y casi siempre ofrece pasajes tomados del Ramayana, con figuras de entre 40 y 80 cm., casi siempre de perfil y con la peculiaridad de tener un sólo brazo articulado. Las representaciones duran varias noches consecutivas y son llevadas a cabo por un titiritero solista que se acompaña de varios músicos colocados sobre un palafito.



Figuras del teatro de sombras Nang Yai en Tailandia.

El tipo Nang Yai, documentado desde el siglo XIII en las regiones del sur, es muy espectacular tanto por por el tamaño de las figuras, de 120 a 200 cm., como por ser manipuladas por un bailarín profesional, que a través de varas de bambú ejecuta danzas por delante y por detrás de la pantalla, siempre sobre pasajes del Ramayana.

#### El teatro de sombras en Indonesia

La modalidad del teatro de sombras en Indonesia, conocida como Wayang Kulit, remonta su tradición al siglo XI, con títeres troquelados que oscilan entre los 40 y los 80 cm., realizados con piel sin curtir de búfalo, vaca o cabra, cuyas principales características son el estar pintadas enteramente de negro y el tener varillas elaboradas con tiras de cuerno de búfalo modeladas en caliente. El dalang o titiritero, acompañado de coros y una orquesta de gamelans, interpreta durante varias noches festivas pasajes del Mahabharata.

#### El teatro de sombras en Malasia

Los títeres de sombras malayos están formalmente influenciados por los modelos de Tailandia e Indonesia, países vecinos, de los que toman la técnica y todo el repertorio argumental, aunque incorporan una peculiaridad en las figuras: la colocación a los pies de Naga, una serpiente mitológica. Los títeres más interesantes proceden del estado de Kelantan, en cuyas representaciones hablan un dialecto del malayo.

### Marionetas occidentales

Una de las principales aportaciones de la Commedia dell'Arte italiana, aparte de un libreto sencillo y la apertura a la improvisación, fue la creación de un personaje tan popular como Pulcinella, que como simpático bribón siempre ha conseguido triunfar sobre sus enemigos y salir airoso de comprometidas situaciones entre máscaras y marionetas. La resonancia del personaje, difundido por titiriteros ambulantes, favoreció la creación de otros miméticos ajustados a la idiosincrasia de cada país, adoptando la identidad de Polichinelle en Francia, de don Cristóbal Polichinelo en España y de Mr. Punch en Inglaterra, por citar algunos casos, ya que variantes nacionales también surgieron en Alemania, República Checa, Rusia, Turquía... Un testimonio de la secular popularidad alcanzada por las marionetas en España sería recogida por Cervantes en el Quijote, en uno de cuyos pasajes el ingenioso hidalgo destruye el retablo de maese Pedro.

El mundo de las marionetas creció a principios del siglo XIX en Europa al incorporar algunos países sus tradiciones populares. Es el caso de Alemania, donde en 1802 se inauguraba en Colonia un teatro de títeres de varilla con Hammeschen, pícaro campesino, como principal personaje. Poco después otras ciudades renanas imitaron el ejemplo, convirtiéndose aquellas representaciones en un elemento típico de su cultura. Esta afición pasó a Bélgica y al norte de Francia, sumándose a la actividad de emprendedores titiriteros provenzales que recogieron la herencia de los belenes navideños para convertirlos en un espectáculo pagano presentado en el exterior de los templos y que al poco tiempo devino en un lucrativo negocio. Si en

Dibujo de Antonio Carnicero. Edición del Quijote1780, Madrid.



Lieja (Bélgica) adquirió celebridad el personaje de Chanchet, campesino vulgar que hablando el dialecto local se enfrentaba a reputados y correctos caballeros decimonónicos, produciendo situaciones cómicas muy apreciadas por los espectadores, en la comuna francesa de Nohant fueron George Sand y su hijo Maurice los que crearon un guiñol muy apreciado por los literatos de la época por sus representaciones cargadas de contenido crítico y satírico.

Un caso especial fue el producido en el sur de Italia, especialmente en Sicilia, donde las capas populares vibraban con las épicas hazañas caballerescas de la Opera dei Pupi, con libretos inspirados en el Orlando Furioso de Ludovico Ariosto, en Carlomagno y en la historia del rey Arturo, con interminables combates entre cristianos y sarracenos. Sobre ello volveremos un poco más adelante.

Referencias al uso de muñecos animados también las encontramos en América. Si en la época precolombina constan rituales de carácter mágico practicados por hechiceros, también sabemos que entre las huestes que acompañaban a Hernán Cortés en México en 1524 figuraba un titiritero que introdujo los modos practicados en Europa. Por no hacer la relación interminable, citaremos como testimonio de las experiencias marionetistas americanas el teatrillo creado en Perú por Leonardo Godemar a finales del siglo XVII, la presentación en Filadelfia en 1742 de Mr. Punch, el personaje cómico inglés, y la existencia en México, a finales del siglo XVIII, de cinco teatros permanentes de títeres y de uno en Canadá.

Durante el siglo XX el cine fue arrinconando la actividad de los titiriteros, pasando a ser la tradicional elaboración de marionetas objeto de algunos estudios sobre su carácter etnográfico y representativo de las distintas culturas, pasando a ocupar los muñecos escenarios inanimados y vitrinas de museos de todo el mundo, dedicándose las escasas compañías supervivientes a espectáculos de contenido eminentemente intelectual.

# La Opera dei Pupi en Italia

El teatro de marionetas conocido como la Opera dei Pupi constituye un caso excepcional de supervivencia en el mundo occidental de las arraigadas tradiciones escénicas de antaño, o dicho de otro modo, uno de los ejemplos de tradición ininterrumpida en la representación de marionetas para todos los públicos desde que apareciera en Sicilia a mediados del siglo XIX y las capas populares de la isla acogieran con vehemencia unos relatos basados en la literatura caballeresca medieval, en poemas del Renacimiento italiano, en la guerra de Troya, en la vida de santos o en las peripecias de bandidos famosos, siempre concediendo un margen para la improvisación en los diálogos. Las representaciones tenían tal calado popular que los espectadores conocían de memoria parte del repertorio y esperaban con atención el modo de resolver escénicamente algunos pasajes impactantes, como la derrota de dragones decapitados o la muerte de un protagonista y la elevación de su alma al cielo rodeada de ángeles. Durante los distintos entreactos



Pupi de Palermo.

de las veladas los espectadores reunidos entablaban conversaciones sobre temas actualidad, llegando a constituirse estos animados teatrillos y su ininterrumpida tradición en una de las señas de identidad de la cultura siciliana.

Siguiendo estas pautas, se llegaron a configurar dos escuelas, una localizada en Catania y otra en Palermo, diferenciadas tanto por el tamaño y la apariencia de los muñecos como por la forma de manipulación, la variedad de la colorista escenografía y el número de espectadores. Las representaciones solían convertirse en negocios familiares, cuyas técnicas e historias pasaban de generación en generación, aunque para la elaboración de los expresivos títeres era frecuente recurrir a artesanos especializados en la talla y pintura de la madera y en virtuosos orfebres, en ocasiones con resultados muy sofisticados.

Los genuinos pupi sicilianos tienen el alma de madera y cubren su cuerpo con una armadura metálica, cincelada

manualmente en partes para cada héroe o heroína, con el correspondiente casco adornado con penachos y la espada y el escudo sujetos en sus manos, ofreciendo el inconfundible aspecto de un caballero medieval que es manipulado mediante varillas superiores.

Su estructura se fundamenta tanto en el tronco tallado como un bloque de madera, con la dureza suficiente para resistir las embestidas, como en la indumentaria metálica y las armas. Ello hace que los pupi sean unos títeres muy pesados y que su manipulación precise de una gran fuerza y destreza por parte los pupari o manipuladores.

Técnicamente están sujetos a una varilla de hierro superior que atraviesa la cabeza y se ancla en el torso mediante un gancho que cruza una argolla colocada a la altura del cuello. Otra varilla metálica sujeta la mano derecha que porta la espada, permitiendo asestar duros golpes en los combates, mientras la izquierda, que sujeta el escudo, pende de un grueso cordón. Del tronco cuelgan las dos piernas revestidas con protecciones metálicas, haciendo que el peso, con la pericia de los manipuladores, permita lanzar el paso simulando caminar. Una capa de lujoso tejido, con aderezos bordados y pasamanería, cubre la espalda y ennoblece al títere. Tanto en las armaduras como en el pintado de los rostros y los cabellos naturales aplicados como un postizo, unos títeres aparecen caracterizados como soldados cristianos de tez blanca, tanto nórdicos como mediterráneos, y otros como feroces sarracenos de piel tostada, todos

ellos con idéntica riqueza en la indumentaria.

Junto a este tipo de títeres, que constituyen el prototipo de pupo, a lo largo de la representación también aparecen otros muchos personajes cumpliendo su rol sin armadura, ya se trate de una princesa, un rey, un papa, un fraile, ángeles, monstruos, etc., que ambientan una época medieval estereotipada y muy idealizada, con gran calado en el imaginario popular.

Los momentos más espectaculares de la Opera dei Pupi son los enfrentamientos armados, cuando las espadas crujen con su sonido metálico real y el ruido de las embestidas es reforzado por el manipulador al golpear contra la tarima un zapato provisto de una plataforma de madera que recuerda el aspecto de los coturnos de las tragedias griegas. A ello se suman ingeniosos y rudimentarios mecanismos que permiten decapitar a soldados y monstruos, dando lugar a desoladores campos de batalla.

Puparo siciliano en su taller.



Revista Atticus TRES

Pero si originales y pintorescos son los títeres utilizados, no lo era menos el ambiente en que se celebraban las representaciones. Estas tenían lugar, tanto en Catania como en Palermo, en modestos almacenes en los que frente al escenario se colocaban bancos de madera corridos con capacidad para cien personas como mínimo. En ellos se sentaban exclusivamente hombres y niños, pues en origen los espectáculos estaban vetados a las mujeres, tanto en el público como en la interpretación.

El escenario estaba delimitado por telones pintados con escenas barroquizantes, de calidad muy naíf, que emulaban ingenuamente los grandes teatros de ópera. Asimismo, las paredes del recinto eran recubiertas por carteles representando escenas memorables de algunas obras o secuencias argumentales ilustradas, en la misma línea que los pliegos de ciego españoles. La asistencia a las representaciones adquiría, junto a su carácter lúdico, el valor de una liturgia en la que los espectadores se exaltaban con las historias, siempre orientadas a demostrar modelos virtuosos de comportamiento social basados en el honor, la lealtad, la rectitud, el coraje, la destreza, la generosidad, etc., afirmando cómo los mismos inciden en el triunfo del bien sobre el mal, de la justicia sobre la injusticia, de la vida sobre la muerte y, en último término, del cristianismo sobre el paganismo y del orden del cosmos sobre el caos. Este trasfondo moralizante quedaba reforzado por otro doctrinal cuando en tiempos de Navidad o Semana Santa las historias épicas eran sustituidas por pasajes religiosos de la Natividad, la Pasión o vidas de santos.

Este era el cometido de los pupari, que llegaban a constituir verdaderas sagas en las que era frecuente la actuación de hasta tres generaciones simultáneas en la misma representación, de los abuelos a los nietos, cada uno ajustado a un nivel de dificultad, incluida la simulación de la voz de las mujeres en los recitados.

La Opera dei Pupi, cuyas representaciones de temas caballerescos eran una reliquia de aquellas que citara Cervantes, decayó notablemente con el auge de la televisión en los años 60 del siglo XX, años en que sucumbieron muchas de las compañías familiares entregadas a

un público local, así como otras muchas manifestaciones populares sicilianas. A pesar de todo, algunas familias de puparos resistieron esta crisis y continuaron la tradición. A ello se añadieron estudios de antropólogos y filólogos, entre ellos del folklorista Giuseppe Pitrè, que junto a instituciones políticas y académicas intentaron salvaguardar su esencia y su promoción cultural, destacando la labor del profesor Antonio Pasqualino, cuyo esfuerzo favoreció la fundación en Palermo de la «Asociación para la conservación de las tradiciones populares» (1965) y posteriormente la creación del Museo de las Marionetas de Palermo (1975), dedicado a su persona.

Gracias a su labor, las representaciones de pupi han resurgido en nuestro tiempo al amparo del reclamo turístico, con familias que intentan preservar su esencia, aunque con un público completamente diferente, de modo que es posible encontrar teatrillos activos en enclaves sicilianos como Catania, Acireale, Siracusa, Licata, Alcamo, Partinico y Palermo, siendo reconocida su actividad en pro de la cultura con la concesión en 1978 del premio Erasmo a la compañía catanesa de los hermanos Napoli, que comparte su prestigio con las palermitanas de Mimo Cuticchio y Girolamo Cuticchio.

# El Teatro Negro de Praga

El Teatro Negro de Praga no puede considerarse estrictamente como un teatro de marionetas, aunque la presencia y manipulación de las mismas en las representaciones constituye un elemento determinante. Dos son las características que definen este tipo de espectáculos. La primera es la ausencia de textos recitados, basando los argumentos en imágenes plásticas ofrecidas sobre una base musical o de efectos especiales en las que actores reales ejercitan el mimo, la danza y sugestivas acrobacias alternándose con objetos y marionetas. La segunda es la utilización del escenario como una caja negra en la que una iluminación estratégica resalta los objetos y actores recubiertos por un vistoso colorido, que son ayudados por otros ocultos bajo ropas negras que hacen imperceptible su presencia, lo que permite conseguir efectos visuales que se escapan a la lógica natural respecto a su animación y ubicación en el espacio.

De modo que telones y cortinas de color negro configuran un espacio escénico basado en la técnica de la caja negra experimentada por Georges Méliès, en el que se mueven imágenes conceptuales derivadas de las experiencias innovadoras de Stanislavsky para establecer lo que podría considerarse como el negativo del tradicional teatro de sombras de origen chino, en este caso con el fondo oscuro y las figuras resaltadas con colores vivos y fosforescentes.

El gran hallazgo de este arte teatral, convertido en el más popular de Praga, radica en la desmaterialización de los elementos de atrezo, que junto a los actores son capaces de aparecer ingrávidos y flotando por el escenario, un aspecto mágico que le hace completamente diferente y que alcanza altas cotas de fantasía poética.

Representación de Alicia en el País de las Maravillas en el Teatro Negro de Praga.



Este tipo de teatro para todos los públicos, basado en la sugestión de un mundo onírico y la imaginación participativa de los espectadores, recurre a contar historias tomadas de célebres obras literarias que se traducen en imágenes muy elaboradas en las que permanentemente participan marionetas, bien manipuladas directamente o por varillas ocultas, que desbordan el discreto tamaño de los títeres tradicionales y se fusionan con máscaras y actores reales, sorprendiendo a un espectador que experimenta sorpresa tras sorpresa con un impacto que le impide permanecer pasivo.

Su éxito ha favorecido el asentamiento permanente de algunas compañías en Praga, donde junto a la tradición musical es uno de sus principales reclamos turísticos.

# Las marionetas en nuestros días

Después de reseñar las características de la Opera dei Pupi y del Teatro Negro de Praga como dos hallazgos escénicos occidentales relacionados con el mundo de las marionetas, con matices bien diferentes, elementalidad frente a magia, la lista de compañías de marionetas tradicionales, activas en distintos países, se haría interminable, por lo que hemos de referirnos al resto de experiencias y modalidades de forma generalizada.

Lo cierto es que el teatro tradicional de marionetas, que en algunos casos llegó a conseguir un alto grado de sofisticación e ingenio en la manipulación de los muñecos, especialmente en la modalidad de hilos, poco a poco conoció su decadencia desde los años finales del siglo XX por la irrupción en el mundo del espectáculo de nuevas tecnologías, primero basadas en el cine y la televisión y después en la revolución informática.

No obstante, a pesar de un proceso de abandono generalizado de las técnicas artesanales, cumplido el tercer tercio del siglo pasado se inició un resurgimiento de este tipo de representaciones en todo el mundo y se revitalizó el interés por evitar la desaparición de este medio de expresión cultural, siendo recuperadas algunas de las técnicas tradicionales de elaboración y publicados un buen número de manuales y libros técnicos que desvelaban todos los secretos, siempre como un trabajo de recuperación del patrimonio. Aunque parte del repertorio tradicional haya quedado relegado y los conflictos bélicos hayan castigado estas prácticas en muchos países, en las últimas décadas del siglo XX se ha experimentado un movimiento generalizado de recuperación de las marionetas como medio escénico expresivo, en unos casos incorporando las nuevas posibilidades de luminotecnia y materiales novedosos, y en otros muchos vinculándose a las experiencias de la industria cinematográfica y la televisión, como las ya citadas marionetas de Herta Frankel en la década de los 60, aunque las marionetas que llegaron a alcanzar una popularidad internacional fueron las presentadas en series televisivas como los Teleñecos (Muppets) o Barrio Sésamo (Sesame Street), con sus muñecos como medio didáctico para la educación de varias generaciones. Su éxito serviría de estímulo para





Marionetas televisivas: Teleñecos y Bario Sésamo.





la proliferación de otras muchas experiencias por todo el mundo, tanto en espectáculos en directo, aderezados con todo un repertorio basado en la moderna tecnología, como en trabajos de animación y efectos especiales aplicados al mundo del cine.

En nuestro tiempo el mundo de las marionetas se resiste a su desaparición, siendo objeto de su recuperación por parte de iniciativas surgidas en todo el mundo, unas veces recuperando el carácter intimista en pequeños locales cerrados y otras potenciando espectáculos callejeros en lo que se viene denominando teatro de calle, siempre con la intención de sorprender. No faltan titiriteros que experimentan animando objetos de uso cotidiano que adquieren otra dimensión, ni quienes recurren al mundo de la música en todas sus facetas: cabaret, gospell, orquestas, etc., incluyendo los espectáculos de marionetas como medio aplicado a la terapéutica sanitaria o como protagonistas de grandes eventos, como festivales, óperas, actos inaugurales de las olimpiadas, desfiles en las exposiciones universales y parques temáticos, etc., en ocasiones con tamaños descomunales, aunque siempre basándose en la sugestión de animar lo inanimado.

### Técnicas de la marionetística

Tras el breve semblante de las principales representaciones de marionetas que se celebran por todo el mundo, hacemos una recopilación de las principales técnicas tradicionalmente aplicadas para animar los títeres, unas rudimentarias y esquemáticas, otras complejas y muy evolucionadas, pero todas productoras de una fascinación que cobra su sentido en el contexto de una cultura determinada.

### Teatro de sombras

Los títeres son figuras planas que están recortadas en metal, cartón, papel, cuero y, actualmente, en materiales plásticos, por lo que unas veces son completamente opacas y otras traslúcidas con aspecto de pergamino. Generalmente ofrecen el perfil del personaje, aunque en ocasiones también puede aparecer frontal. Se sujetan a unos alambres o varillas realizadas en madera o hueso y adquieren vitalidad cuando se proyecta su sombra sobre una pantalla de papel o tela iluminada desde su parte posterior. Adquieren distintos matices y tamaños según se acerquen o se alejen de la pantalla. Tienen origen chino y son tradicionales en diversos países orientales.

#### Títeres manuales

Este es el tipo de títere más elemental, pues carece de todo tipo de mecanismos para su manipulación. Se accionan directamente por los titiriteros moviendo su cabeza o articulaciones a la vista del espectador, debiendo estar concebidos para permitir estos movimientos.

A pesar de su simplicidad, es el tipo de marioneta más reciente e intenta sustituir la magia tradicional de la animación de un títere por una expresividad basada en la puesta en escena teatral, unas veces con los manipuladores a la vista y otras revestidos de ropajes negros que realzan el protagonismo de los muñecos.

Por sus características oscilan desde los que presentan pequeño tamaño, manipulados por una sola persona, a grandes muñecones que requieren la intervención de varios actores, en ocasiones con un simple soporte para sujetar la cabeza.

# Guiñoles o Títeres de guante

Son los tradicionales títeres, accionados directamente con la mano, destinados preferentemente a un público infantil.

Presentan la cabeza y las manos modeladas y directamente aplicadas a un vestido con forma de manga, permi-

Diferentes partes de un títere durante el proceso de fabricación.



Títeres-Casa de Federico García Lorca.



tiendo introducir el dedo índice en el hueco de la cabeza y el pulgar y corazón en los tubos de las manos, permitiendo unos movimientos muy elementales, aunque fluidos.

Según la pericia del fabricante, pueden disponer de piernas, cuerpo modelado y algunos elementos de sus facciones móviles, como cejas, ojos y boca, permitiendo sujetar objetos con las manos, así como luchar y bailar. También admiten vestidos superpuestos al esquema básico de su interior, con forma de saco alargado. Apenas tienen peso y admiten la manipulación de un muñeco con cada mano. Normalmente el manipulador queda oculto debajo de un panel o telón, accionando los muñecos con los brazos levantados.

# Títeres de guiñol y varilla

Es una variante sobre el modelo básico de guiñol que permite el cuerpo en forma de saco o bien articulado. En su interior, en lugar de accionar directamente la mano y los dedos, lleva ocultas unas finas varillas, del tipo de las de un paraguas, que recorren verticalmente el cuerpo y que permiten accionar la cabeza y los brazos por separado. En ocasiones ocultan varillas que permiten mover partes del cuerpo articulado e incluso pueden disponer de mecanismos internos combinados con hilos que permiten movimientos más complejos. Dependiendo de la habilidad del titiritero pueden realizar movimientos realistas muy convincentes al no apreciarse hilos ni varillas en su exterior. Se accionan desde abajo, ocultando un panel al manipulador.

# Marionetas de hilos

Básicamente son muñecos formados por un maniquí de madera formando un tronco al que se inserta la cabeza, tallada o modelada, y brazos y piernas articulados, cubriéndose después con ropajes más o menos convencionales. La figura es accionada por hilos que penden de un soporte superior llamado cruceta. Los modelos más sencillos son maniquíes de madera articulados y revestidos de tela que presentan hilos sujetando la cabeza, las manos y las rodillas para facilitar unos movimientos básicos.

Al ser el tipo de marioneta más evolucionado, es el que mayor complejidad puede presentar, pues algunos titiriteros multiplican los hilos permitiendo afinar el naturalismo de las articulaciones, como juegos en las muñecas y en los pies, dedos independientes, movimientos faciales de los ojos y boca, objetos móviles accionados por hilos específicos, como sombreros, instrumentos, armas, etc., ofreciendo igual complejidad en las figuras de animales.

El aspecto de las marionetas de hilos oscila de lo más esquemático a lo más realista o fantástico, unas veces con sofisticados ropajes propios de la caracterización de un actor, otras dotados de mecanismos para la realización de trucos. Muchos artesanos logran realizar verdaderas obras artísticas en las cabezas y otras partes anatómicas, logrando que sean capaces de danzar o volar, de sufrir transmuta-







Marionetas de hilo de Francia, Madrid (representación de cabaret en la Plaza de Oriente) y México.

ciones y de representar papeles dramáticos con gran expresividad. Como actores teatrales suelen llevar los rasgos faciales muy marcados y los cuerpos pueden ajustarse en su pequeña escala a los cánones naturales o bien presentar deformaciones exageradas para facilitar efectos cómicos.

Las marionetas de hilos son accionadas desde arriba, unas veces con los manipuladores a la vista del público y otras con los titiriteros ocultos por un telón, lo que condiciona una representación casi a ras de tierra para facilitar un punto de vista frontal al espectador. Son frecuentes en todas las culturas y territorios.



Marioneta de varillas en la Ópera de Sichuan, China.

# Marionetas de varillas superiores

En este tipo de títeres los hilos pasan a ser sustituidos por varillas, metálicas o de madera, de los que penden cuerpos de considerable peso. Las varillas aparecen en menor cantidad que los hilos, básicamente con una central que sujeta la cabeza o el cuerpo y otras dos para los brazos, aunque también hay modelos con varillas para las piernas. En algunas ocasiones alternan las varillas con los hilos para sujetar algunos elementos, como ocurre en el caso de los célebres pupi sicilianos, que además tienen la cabeza independizada del cuerpo. Otras veces es una varilla superior la que resiste todo el peso del títere, permitiendo accionar las extremidades mediante hilos. Por sus características, se manipulan como las de hilos, desde un nivel superior dotado de un travesaño para anclar los muñecos.

El uso de varillas superiores permite colocar elementos articulados en la cabeza, brazos y piernas que proporcionan una gran expresividad a las figuras cuando se mueven, pudiendo conseguirse efectos sorprendentes con la habilidad del manipulador. Cuando los movimientos llegan a ser muy expresivos, curiosamente el espectador apenas se percata de las varillas visibles, algo que también ocurre en los modelos de hilos, quedando relegadas a un segundo plano a través de la magia del teatro.

Esta modalidad también permite la manipulación de animales de gran formato, como serpientes, dragones, caballos, elefantes, etc. que pueden deambular por el escenario con gran naturalidad.

### Marionetas de varillas inferiores

Este tipo de marionetas generalmente se sujetan con tres varillas, una que sujeta el cuerpo y la cabeza y otras dos para cada uno de los extremos de los brazos. En unos modelos las varillas permanecen visibles, mientras que en otros quedan ocultas bajo la indumentaria.

Tiene la ventaja sobre las anteriores de que si las figuras están realizadas con materiales livianos, como ocurre en la mayoría de los casos, pueden alcanzar un gran formato, incluso superior al natural, limitándose el actor a sujetar el cuerpo y mover los brazos con las varillas. Sin embargo, los movimientos son mucho más limitados que en las marionetas de hilos, recurriendo a dejar sueltas las conexiones de los hombros, codos y manos para ganar en expresividad. Existen variantes con las varillas ancladas en una plataforma, que incluso puede tener ruedas para facilitar el desplazamiento.

Como es lógico, esta modalidad de varillas se manipula desde abajo, por lo que el escenario debe contar con una altura suficiente para albergar a los manipuladores ocultos, aunque en algunas representaciones chinas, como en la Ópera de Sichuan, los manipuladores permanecen a la vista del público vistiendo vistosas indumentarias que se integran a un espectáculo de marionetas preciosistas.

En países como Indonesia y Tailandia la cabeza queda anclada sobre una varilla que atraviesa el cuerpo de madera, lo que permite tener autonomía de movimiento en los brazos para realizar danzas tradicionales. Generalmente las varillas pasan desapercibidas ante la vistosidad de de la cabezas y tocados y del deslumbrante vestuario, ornamentado con profusión de bordados, abalorios y pequeñas joyas que proporcionan un rico aspecto a las figuras.

# Epílogo: Una experiencia personal

Finalizo esta breve revisión del mundo de las marionetas con una rápida pincelada sobre una experiencia personal. Durante un viaje a Madrid en agosto de 1980, encontré en la plaza de Santa Ana un grupo de jóvenes que jugaban con unas marionetas de hilo para llamar la atención de los transeúntes y sacarse un dinerillo. Como siempre me han fascinado, me acerqué para contemplarlas de cerca y enseguida llamó mi atención un títere que manipulaba una joven y que representaba una dama vestida con lujosos atuendos renacentistas. Me informó que ella misma la había realizado y, tras mostrarle mi interés, me informó con amabilidad sobre todo el proceso de elaboración. Desde ese momento lo tenía decidido: tenía que intentar realizar personalmente una marioneta.

Durante el mes de diciembre de aquel año me puse manos a la obra con la intención de confeccionar un regalo de Reyes para mis amigos más allegados. Como las concebía con una finalidad decorativa, elegí la modalidad de títeres con varillas inferiores, pues ancladas a una base se podrían mantener de pie con función ornamental. Sobre una bola de corcho elaboré las cabezas en papier maché,













Teatro de la Marionetística: Grizabella de Cats, Ana Belén, Lola Flores, Evita, La Gioconda y Jesucristo Superstar.

que quedaban sujetas a una varilla interna central, modelando en el mismo material los antebrazos, después sujetos por unas varillas a la altura del codo que quedaban ocultas bajo el atuendo. En principio elaboré seis ejemplares, cada uno de ellos con personajes que eran admirados por mis amigos, todos relacionados con la música y el teatro.

Durante la fiesta de Reyes de 1981 decidí entregarles el regalo en mi propia casa, donde en lugar de envolver-lo como un regalo sorpresa se me ocurrió presentarlas de forma escenificada. Para ello coloqué una sábana sobre un travesaño y un proyector de diapositivas que tenía a mano como foco. Previamente había grabado un soporte musical adaptado a cada uno de los muñecos. Tras la atípica y surrealista representación, en la que me afirmaron estar desconcertados, al final decidí entregar a cada uno su marioneta. Fue entonces cuando me encontré con algo inesperado, pues todos rechazaron el regalo porque no querían que se disolviese «la compañía», animándome a que se lo mostrara a mucha más gente.

Como ya tenía ideados otros muñecos, elaboré un segundo lote, complementándolo con la embocadura de un escenario y un rudimentario telar con una parrilla que permitía la colocación de telones intercambiables, manteniendo el proyector de diapositivas como fuente de luz con la posibilidad de obtener un gran colorido. De este modo comenzaron unas sesiones de marionetas a las que sucesivamente fueron asistiendo decenas de personas, en-

contrándome, para mi sorpresa, con las más variadas reacciones, siempre sorprendidas y fascinadas.

Con el tiempo fueron más de cuarenta las figuras que llegaron a integrar el espectáculo, para lo que tuve que seguir una agrupación temática que permitía un repertorio diferente en cada representación. Las que más éxito obtenían eran los números estelares de los grandes musicales de Broadway, como Hair, Cabaret, Jesucristo Superstar, Evita, Cats, El Fantasma de la Ópera, etc., para cuya actuación intentaba reproducir miméticamente la escenografía correspondiente, aunque también figuraban algunas «divas» españolas, como Concha Piquer, Montserrat Caballé, Lola Flores, Rocío Jurado, Ana Belén, Alaska, etc. Tomando como referencia a los marionetistas sicilianos, el espectáculo se presentaba como Teatro de la Marionetística.

Las representaciones se sucedieron durante años, siempre en la más estricta intimidad, constituyendo una agradable experiencia personal el comprobar que la magia de las marionetas es capaz de cautivar a los espíritus más sensibles y que son muchos los que comparten la admiración hacia este tipo de arte escénico.



Eloísa Wattenberg

Directora del Museo de Valladolid

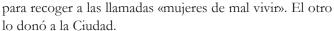
l pasado 18 de mayo, el Museo de Valladolid abrió una nueva exposición temporal. En la tónica de las que viene realizando en los últimos años, está dedicada a exhibir piezas o conjuntos de las colecciones que el Museo no puede mostrar de forma permanente, correspondiendo ahora el turno a una pieza excepcional: El Estandarte de San Mauricio, un guión procesional que ha sido restaurado recientemente por la Consejería de Cultura y Turismo en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León.

La interesante historia de este estandarte y la repercusión de la leyenda de San Mauricio en Valladolid constituyen los elementos esenciales de esta muestra, en la que también figura un conjunto de piezas de platería religiosa de los siglos XVI y XVII que el Museo guarda en sus almacenes. En el año 1604 Valladolid era la capital de España. Tres años atrás había llegado la Corte de Felipe III a la ciudad, que volcaba todo su esfuerzo en agradar a los reyes. Con esa intención se sucedían festejos y celebraciones entre los que no faltaban los de carácter religioso, muy del gusto de Felipe III y su esposa Margarita de Austria.

La crónica de sociedad registra por aquellas fechas la presencia de toda clase personas que iban y venían: nobles, extranjeros, comerciantes, religiosos... alguna de ellas especialmente singular, como Magdalena de San Jerónimo, una mujer piadosa y decidida. Venía de Flandes, enviada por la archiduquesa Isabel Clara Eugenia —la hermana de Felipe III, que era gobernadora de aquellos estados españoles— y traía en su equipaje un gran cargamento de reliquias que había recogido en iglesias y conventos de Tréveris y Colonia, gracias una autorización del Papa Clemente VIII.

Dos de estas reliquias eran insignes, es decir, de las mejores que podían venerarse: eran dos cuerpos, no parte de ellos, y correspondían a dos mártires que, según la tradición cristiana, habían sido compañeros de San Mauricio. Uno de aquellos cuerpos lo destinó a la Casa Pía de la Aprobación, que ella misma había fundado en Valladolid





Al recibir este regalo, el Ayuntamiento mandó hacer al platero Luis Manso un arca de plata para albergar la reliquia y organizó una gran celebración con una procesión solemne, precisamente, el día en que el santoral marca la fiesta de San Mauricio: el 22 de setiembre. Aquel acontecimiento legó a la ciudad un vivo testimonio para su memoria en la documentación que guardan los archivos vallisoletanos, en el estandarte que guió aquella procesión conservado en el Museo, y en el arca de plata –hoy dada por perdida— que conservó la Catedral, al menos, hasta 1915.

Pero ¿quiénes eran aquellos santos cuyas reliquias eran así recibidas en la Corte de España?

La leyenda, más que la veracidad, ha sostenido la existencia de San Mauricio y la Legión Tebana, desde el siglo IV, narrando esta historia: Un obispo de Lyon (Francia), San Euquerio, recogió historias orales que hablaban del martirio de Mauricio –jefe de una legión del ejército romano– en una localidad cercana a Lyon (Agaune). A finales del siglo III, el emperador Maximiano, hizo venir a Mauricio y sus soldados desde la Tebaida egipcia para incorporarse a sus tropas y acudir a la Galia a sofocar las revueltas contra el imperio. Tras pasar los Alpes, el ejército romano se detuvo a ofrecer sacrificios a los dioses, pero Mauricio y sus compañeros, que eran cristianos, se negaron, y por



esta razón fueron diezmados hasta su exterminio. Algunos legionarios escaparon a la masacre pero acabarían también martirizados en otros lugares, como lo fueron San Urso y San Víctor.

Pasado el tiempo, los supuestos restos de aquellos mártires de Agaune (hoy Saint Maurice, en Suiza) se reunieron en un pequeño templo, anteriormente dedicado a las Ninfas, estableciéndose allí, desde entonces, el culto a San Mauricio y la Legión Tebana. Aquel pequeño lugar se fue ampliando hasta convertirse en una gran abadía que desde comienzos de la Edad Media contó con el favor de reyes y nobles, por venerar estos a San Mauricio como ejemplo de soldado cristiano.

La historia de San Mauricio fue recogida en la *Leyenda Aurea*, el gran libro medieval de las vidas de los santos, difundiéndose así, ampliamente, por toda Europa. Pero a partir del siglo XVI surgió una gran controversia: El protestantismo atacó frontalmente el culto a los santos y sus reliquias, abriéndose un duro combate que se acentuó tras el Concilio de Trento (1545-1563). La Compañía de Jesús, a la cabeza de la Reforma Católica, defendió el culto a los santos y la veneración de sus reliquias, y San Mauricio, como santo patrón de la Orden del Toisón de Oro, se erigió en mártir predilecto de reyes y príncipes católicos.

La existencia real de aquella Legión Tebana comandada por San Mauricio aún se debate, pero lo que no cabe



Arqueta relicario de San Mauricio. Iglesia de San Miguel y San Julián. Valladolid. Debajo: Busto relicario de mártir tebano.

En la página anterior. Izquierda: Estandarte de San Mauricio, anverso. Derecha Estandarte de San Mauricio, reverso.



dudar es que su invención creó un enorme caudal de sentimientos, devociones, intereses políticos, obras de arte, literatura, música y tradiciones a lo largo de más de dieciséis siglos, constituyendo su leyenda un patrimonio inmaterial de enorme riqueza que encuentra expresiones tan singulares como este estandarte del Museo de Valladolid.

El estandarte fue donado a la antigua Galería Arqueológica, en el siglo XIX, por D. Cástor Sapela, uno de los vallisoletanos que, altruistamente, contribuyeron a formar la primera colección del Museo. Está realizado en damasco de seda color carmesí. Mide 304 x 170 cms y va rematado en todo su perímetro por una pasamanería de hilo metálico. Sus dos caras se han pintado según esta descripción:

En el centro de la cara principal figura San Mauricio de pie, con la palma de su martirio. Sostiene con su mano derecha un bastón de mando: el de Capitán General de Infantería, el más alto rango del ejército español. Viste armadura y celada con penacho de plumas al estilo de la época y deja ver bajo su antebrazo izquierdo la empuñadura de su espada que parece representar un *bracamarte*, un tipo de arma en uso desde el siglo XIV al XVII.

Sobre su figura, un ángel con los brazos abiertos porta en sus manos una corona de oro y otra de flores, enlazadas ambas por una filacteria con la leyenda SACRA THE-BEORUM (refiriéndose a la sacra legión de los tebanos). A su derecha, el anagrama de la Virgen María y el escudo del papa Clemente VIII. A sus pies, fragmentos de armaduras y de armas ambientan el lugar del martirio.

Alrededor del recuadro central, emblemas y escudos aluden a la ceremonia y a los personajes relacionados con el acontecimiento. Todos estos elementos van realzados con distintas coronas. Arriba: escudo de la Reina, Margarita de Austria, en el centro el escudo real, cuartelado de Castilla y León y, a sus dos lados, el símbolo de Santa María Magdalena y el IHS, anagrama de Jesucristo, con el corazón de Jesús. Ambos símbolos aluden a la cofradía de Santa María Magdalena y del Amor de Dios y figuran con profusión por todo el estandarte. Sigue el escudo de Piamonte, que se refiere a la presencia de Felipe Manuel, príncipe de Piamonte, primogénito del duque de Saboya, que por entonces, junto a sus dos hermanos, se encontraba en Valladolid.

En los laterales del estandarte se repiten, enfrentados, emblemas de Santa María Magdalena, escudos de la ciudad, anagramas de la Compañía de Jesús y de la Virgen María, y escudos de la Orden de Santo Domingo, de la que eran patronos los duques de Lerma y bajo cuyo signo y amparo estaba la Casa Pía de la Aprobación.

Debajo del recuadro central se repiten los escudos y emblemas de la parte superior. Finalmente, en los cinco lóbulos inferiores figuran otros tantos blasones: El del obispo de Valladolid Juan Bautista Acevedo. El del duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. En el central se distingue la figura de un jarrón de azucenas, escudo de la catedral y, sobre él, otro escudo muy borrado, que puede identificarse como el de Clemente VIII.



Los dos lóbulos restantes llevan el emblema de Santa María Magdalena y el escudo del obispo Acevedo, que se repite, quizá, por su condición también de Inquisidor General. Rematando cada lóbulo pende una borla de hilos de seda y oro, una de de las cuales se ha perdido.

En la cara posterior se presentan las figuras de dos mártires cefalóforos (portadores de sus cabezas) llevando la palma del martirio en una de sus manos y su cabeza en la otra: San Urso y San Víctor.

Siguiendo la leyenda, cuando acaeció la matanza de la Legión Tebana en Agaune, Urso y Víctor, que eran jefes de una división de soldados, se retiraron a Solodoro (Soleure o Solothurn, en Suiza), sobre la ribera del rio Arola (Aar) y allí, cumpliendo órdenes del emperador Maximiano, fueron martirizados por el gobernador Hirtaco. Sometidos a tormento por no querer honrar a Júpiter y Mercurio, sanaron de sus heridas, luego, puestos en una hoguera para ser quemados, bajaron vientos del cielo que apagaron el fuego. Urso, Víctor y sus soldados fueron decapitados y arrojados al río para alimento de los peces, pero las aguas elevaron sus cuerpos y con sus cabezas en las manos caminaron hasta la orilla. Allí, hincados de rodillas, oraron y expresaron su deseo de ser enterrados en el lugar. Conforme a este relato fue recogida su pasión en textos e iconografía, especialmente en un grabado del siglo XVIII conservado en el Historische Museum Blumenstein, de Solothurn (Suiza) cuya copia se ha incorporado a la exposición para ilustrar aquél episodio.

También figuran en la exposición una urna relicario de «la cabeza de San Mauricio» y dos bustos, igualmente relicarios, de santos de la Legión Tebana, como indica su inscripción: S. THEBEORUM, que son expresivos del eco que pudo tener la devoción hacia los santos tebanos en Valladolid. Pertenecen a la iglesia de San Miguel y San Julián que los ha prestado al Museo para acompañar al estandarte.

Varios objetos de carácter religioso: cruces relicario, plaquetas de devoción, portapaces, esculturas en bronce dorado y un *Agnus Dei*, un tipo de medallón de cera que

Aspecto de una vitrina de la exposición con la reproducción del cuadro de El Greco, *Martirio de San Mauricio*. 1582. Monasterio de El Escorial.

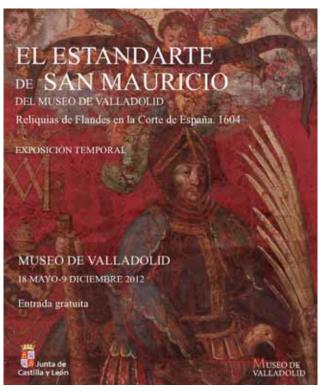
hacían los papas el primer año de su pontificado con la cera del cirio pascual del año anterior. Pertenecen todos a la colección del Museo conservada en almacenes y corresponden, ampliamente, a la época del estandarte.

Como complemento, un video resume la historia de San Mauricio y la Legión Tebana así como su difusión en

tierras vallisoletanas, sirviendo asimismo para incorporar a la visita música ambiental de la época del estandarte.

A mayor ilustración, la muestra presenta fotografías que reproducen retratos de los principales personajes cuyos blasones figuran en el estandarte, tomados de pinturas de la época. Y dado que en España la principal imagen del martirio de San Mauricio y su legión es la del gran cuadro que hizo El Greco por encargo de Felipe II para El Escorial, se añade una copia del mismo, explicando que fue pintado entre 1580 y 1582 para el altar de la basílica dedicado al Santo, pero que nunca se instaló en el lugar a que estaba destinado. No fue del agrado del rey, quien hizo un nuevo encargo al pintor italiano Rómulo Cicinato

El catálogo de la exposición, con textos de la historiadora Lourdes Amigo y de quien escribe estas líneas, ha sido publicado por el Ayuntamiento de Valladolid en colaboración con la Asociación de Amigos del Museo.



# EL ÚLTIMO REFUGIO DE AGUSTÍN IBARROLA

cosado por el odio, la ignominia y las pistolas, Agustín Ibarrola, tuvo que abandonar sus prados del norte y buscar refugio en tierras de Ávila. Corría el año 2005, malos tiempos para la libertad en el País Vasco, también para la expresión plástica. Los etarras y toda su corte de fanáticos y acémilas, atacaban de forma furibunda las obras de arte de insignes artistas como Jorge Oteiza, Chillida, Jon Iturrarte o el propio Ibarrola. Los aprendices de fascistas pintarrajean, mutilan esculturas y murales, y en el paroxismo de sus fechorías, profanan y destruyen el sagrado *Bosque de Oma*, una de las obras cumbres de Ibarrola. Las alimañas ignorantes del hacha y la serpiente no soportan la libre asociación de los colores, ni la insobornable geometría de las formas.





El artista vasco, sometido a la presión de una violencia tan cerril como miserable, decide autoexiliarse en la Sierra de Ávila. El lugar elegido será la finca de Garoza de Bracamonte, una dehesa propiedad de su amigo y mecenas Alfredo Melgar, situada en el municipio abulense de Muñogalindo. Un encinar paradisíaco, protegido de los gélidos y en ocasiones liberticidas, vientos del norte. Tiene Ibarrola ya 75 años, pero todavía conserva una mente lúcida y unas alforjas repletas de proyectos. Acompañado de su esposa Mari Luz Bellido y del respeto y la hospitalidad de las gentes de Ávila, creará en su refugio serrano, no sólo su testamento de colores pétreos, sino una de las intervenciones estéticas en la naturaleza, más enjundiosas, originales y atractivas de los últimos 50 años.

Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930) siempre fue un artista tan comprometido como creativo, fajado en mil batallas, curtido por los años y las circunstancias vitales, ha encontrado renovadas energías al contacto con los berrocales de granito y el paisaje adehesado de Garoza (lugar curiosamente repoblado por vascos allá por el siglo XII, cuyo topónimo significa "helecho" en euskera). El propio artista ha confesado alguna vez que ante la necesidad de comuni-

carse, empezó pintando sobre piedras con polvo de ladrillos y yeso, con lo que tenía a mano, cuando apenas había cumplido seis años. A lo largo de su dilatadísima carrera, Ibarrola ha utilizado y dominado todos los medios expresivos a su alcance, tanto en pintura como en escultura, usando todo tipo de materiales, todo tipo de soportes, todo el repertorio de recursos plásticos que su potencia creativa le ha proporcionado, pero quizá sea en las intervenciones en la naturaleza, donde el artista vizcaíno destaque por pionero y por méritos propios, desde el mítico Bosque de Oma, pasando por el *Bosque encantado* de Salamanca, hasta llegar a su refugio-estudio al aire libre en el Valle Amblés de Ávila.

Durante los últimos cien años la expresión artística se ha abierto camino a través de nuevos medios, lenguajes, materiales, significados. Uno de los enigmas que más ha preocupado al ser humano desde la prehistoria es su relación con la naturaleza. El arte contemporáneo, a través del Land Art, también denominado Earth Art, se adentra en esta antigua preocupación humana. Ibarrola no se cansa de repetir que él completa la expresión natural, que mantiene un diálogo constante con las rocas.





El término Land Art lo acuña Walter de María para definir sus intervenciones en la naturaleza. Será a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, cuando varios artistas, en especial norteamericanos y europeos, empezarán a elaborar obras de arte a partir del medio natural, donde el paisaje se convierte a la vez en soporte y materia prima de la obra. Un movimiento que altera con un sentido artístico la superficie de la tierra, siempre de manera respetuosa y ecológica. Dentro de este tipo de arte hay una corriente que opera con creaciones de grandes dimensiones, monumentales (W. de María, R. Smithson, Christo) y otra más intimista (Richard Long, Adolfo Schlosser). Agustín Ibarrola participa de ambas corrientes, pero destaca sobre todo en la primera, por la espectacularidad y la magnitud de sus creaciones.

Tampoco participa Ibarrola del carácter efímero de una gran parte de las creaciones del Land Art, sus obras tienen vocación de permanencia, aunque evidentemente están expuestas a la erosión del terreno, a la lluvia, al sol, a las mareas, los incendios, etc. El hecho de intervenir en la naturaleza, a veces en lugares poco accesibles, provoca que el Land Art, cuyos artistas evitan los espacios instituciona-

les, cerrados, puedan dar a conocer este tipo de arte al gran público, ya que son muy pocas las personas que pueden observar las obras directamente, y sólo llegan a ser conocidas por el público a través de los registros fotográficos y fílmicos que se exponen en museos y galerías.

Como muchos artistas del Land Art, también Ibarrola se inspira en las formas artísticas primitivas aparecidas
en los sitios sagrados del pasado más remoto, en las pinturas rupestres, en los túmulos funerarios, en los altares
prehistóricos o en las marcas rituales a cielo abierto. Con
una gran economía de medios expresivos y partiendo de
formas geométricas elementales como la línea recta, el círculo, el cuadrado, la espiral o la cruz, Ibarrola relata con
colores, rayas y manchas, reflexiones profundas sobre la
relación del ser humano y la naturaleza, del ser humano
y la sociedad de su tiempo, interacción entre lo real y lo
trascendente.

Tiene un don especial para encontrar lugares aptos para el prodigio del Arte. Como él mismo comenta, *no le gusta empezar de cero*, percibe y elige muy bien el espacio, interroga el paisaje y escucha sus respuestas, estudia los





87

condicionantes físicos, como los artistas primitivos sabe rastrear las energías telúricas, encontrarlas y absorberlas para luego esparcirlas en colores, materias y sensaciones, potenciando la belleza previa y buscando concienzudamente el arquetipo.

Durante los últimos años, ha salido al campo cada mañana como un obrero más de la Dehesa, con su boina y sus pantalones de pana, cargado de brochas, una escalerita de aluminio y los botes de Titanlux a buscar las encinas y las rocas, le acompaña su mujer, que pacientemente espera mientras Agustín interroga los canchales y medita cómo traducir sus respuestas, como explicar y transmitir la memoria pasada y futura de las piedras.

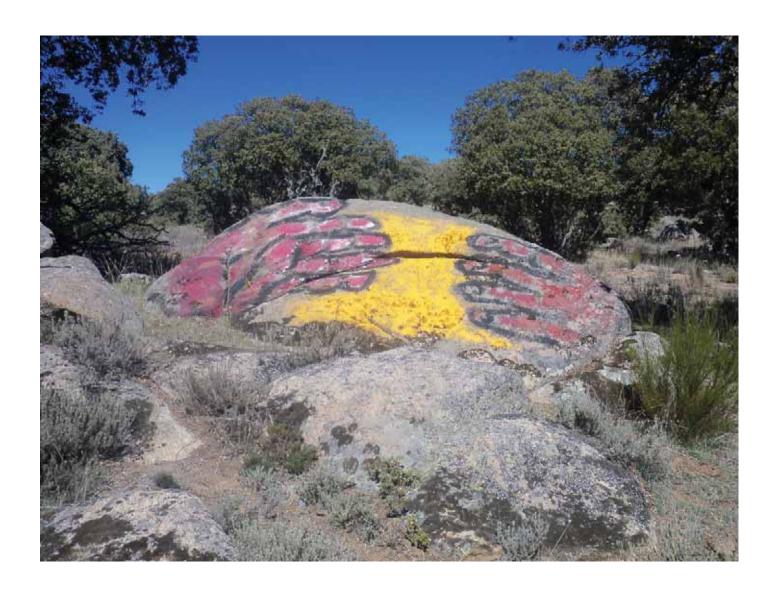
Como los artistas prehistóricos se adapta y aprovecha los huecos, los salientes, se tira por el suelo o se encarama a lo alto para poder llegar a las partes más recónditas de su rocoso lienzo a veces tridimensional, a veces plano, para domeñar totalmente la metamorfosis gris incolora del granito. Poco a poco va desentrañando la textura del feldespato, los brillos esenciales de la mica, la dureza cristalina del cuarzo. A base de palpar, mirar y visitar a diario, la naturaleza, el tiempo, la erosión, se convierten en aliados que ofrecen sus matices a Ibarrola y él se los devuelve con creces, resaltando y ensalzando los detalles ocultos, sacando

a la luz de los hombres los secretos colores y las verdades geológicas que atesora desde antiguo el silencio de la sierra.

Transforma los cantos en animales que ya estaban dentro, que sólo necesitaban el toque mágico de un brochazo para levantar el vuelo, en altares improvisados, en aperturas al cielo o al subsuelo, en alquerques majestuosos de geometrías que juegan al infinito con los dioses.

El artista originario del lejano caserío de Ariz fija y remansa, lima rugosidades y asperezas, atiende y entiende las potencias y quejas de cada ranura, rendija o agujero, administra la cercana herencia de las manchas rojas esquemáticas de las pinturas de la Edad del Bronce, las geometrías recias y alegres de los castros vettones, la sabiduría olorosa de los tomillos que aroman sus botas, la luz irresistible de las alturas de la meseta, raciona las toneladas intensas de la Historia que circundan estos montes y traspasa las telarañas de la mera composición estética. No se queda en la magia ambiente que se crea entre el arte y la tierra que lo soporta, sino que busca al hombre que labra la luz y en ocasiones se pierde y se ciega. Su espíritu combativo pugna por mostrar al hombre que pasea, las pinturas rituales y alegres que exudan las humildes y dignas, aunque no imperturbables, rocas metamórficas, el combate sostenido por los años del que nunca da nada por definitivo, los tonos de la voz mineral,





vigorosos y delicados, que permiten la lucha contra todo tipo de represión, la necesidad de ser un hombre libre, de sujetar con las manos el oro-sueño-sol que se escurre entre los dedos y nunca acaba de ser aprehensible.

Nada desentona en el refugio de Ibarrola, desde los ecos del muralismo hasta los ojos rocosos que nos observan, desde las pinturas indígenas al graffiti postmoderno, desde la abstracción protohistórica a la escultura contemporánea, desde los tatuajes tribales a las líneas de Nazca, todo encaja generosamente y queda integrado bajo su poder creativo. Su propuesta plástica es sorprendente, arriesgada, preciosista, inteligente, lírica, respetuosa, agradecida, ceremoniosa, original (en cuanto que es novedosa buscando el origen), relajante y estimulante, provocativa, sugerente, receptiva, simbólica y valiente.

Estamos ante el heredero de ese impulso creativo originario que llevó a los hombres de Altamira a dar volumen y verdad a sus bisontes. Nadie que se atreva, que tenga el privilegio de caminar entre las encinas y los berrocales, transformados y redescubiertos por Ibarrola, quedará indiferente. Quien se acerque al espacio ya sagrado de Garoza de Bracamonte, la nueva conquista plástica conseguida en la Historia del Arte por Agustín Ibarrola, plasmada con su energía casi centenaria en tierras de Ávila, nos invitará a ini-

ciar conmovidos y regocijados el viaje hacia la trascendencia, tenemos los medios, no genera gastos, sólo tenemos que dar el primer paso: dejarnos seducir por la belleza.

Juan Antonio Sánchez Hernández

# ESTAMOS AQUÍ, EN CALIDAD DE SERVICIO

# 1º ENTIDAD FINANCIERA DE ESPAÑA

Y UNA DE LAS 10 ENTIDADES FINANCIERAS MÁS SOLVENTES

Por creer en las personas y en las ideas. Por ser muchos y ser uno. Porque Caja Laboral es de todos los que trabajamos en ella, lo damos todo por ti. Y es por ti, que somos la primera entidad en calidad de servicio y estamos entre las diez más solventes de España con 1.200.000 clientes y 400 sucursales. Y es por ti que hemos destinado 1.500 millones de euros a la financiación de las familias y 3.000 millones de euros para la financiación de las empresas de este país. Caja Laboral, estamos aquí.







# Higinio Vázquez García

# Soñador de vol úmenes

Inés Gutiérrez-Carbajal

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid.

sí es **Higinio Vázquez García** (1930), un soñador de volúmenes en el espacio, inventor de formas plásticas esculturales estéticamente cohesionadas. Una cualidad, por otro lado, nada extraña en aquellos con oficio de escultor.

Hace ya muchos lustros que su obra ha alcanzado la madurez profesional, y mucho ha sido el camino recorrido por este zamorano, natural de El Pego, desde que terminara sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1951, y en 1953 los de imaginaria en la de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla. También tuvo una etapa docente en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en la madrileña calle de la Palma, años en los que nunca abandono los trabajos de encargo.

Afincado en Madrid desde 1956, despliega un extenso trabajo escultórico de temática religiosa y civil, distribuido a lo largo de treinta y cuatro provincias españolas, en el que manifiesta un conocimiento de los materiales que podría calificarse de magistral. Esculpe sus obras en piedra con un lenguaje limpio y cuidado, inventa formas que inmediatamente aprecian los profesionales de la arquitectura,

abriéndose todo un campo de relación artística escultorarquitecto.

La primera colaboración la hace con Francisco Lázaro Cabrera, arquitecto de la iglesia de los Padres Blancos de Logroño, allá por los años 1961-62, donde realizará dos esculturas de hormigón, o cuando Agustín Gabriel le encarga un apostolado en piedra y un vía crucis de hormigón para una iglesia en el Poblado de Absorción de Mérida, en 1965. Una obra muy bien resuelta, con imágenes de pose solemne y rostros hieráticos, que se mueve entre la abstracción-figuración, donde se atisba cierto gusto por el románico. Destaca por la envergadura de cada una de las doce esculturas, tres metros de alto e instaladas sobre la fachada a ambos lados de la puerta de entrada. Ese mismo año, la Fundación Juan March le concede una beca para trabajar sobre El hormigón en la escultura. Un tipo de material por el que, seguramente, se conoce más la labor artística de Higinio.

Innumerables son también las obras que hizo con el arquitecto Ceferino Bada Castañón, para la Congregación de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados. Ejemplo de estos trabajos es el retablo de hormigón plateado (1977) en la iglesia del asilo que dicha congregación tiene en Medina del Campo (Valladolid). De 1977 a 1983 con Pedro Flores León, arquitecto oficial del Banco Central, realizó varios relieves alegóricos en hormigón, entre ellos el del Banco de Valladolid (1977). Con Lucas Espinosa Navarro trabajará en dos ocasiones en la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, hoy Caja España-Duero: en 1982 las puertas y dos relieves de hormigón de buena factura en la subcentral, y en 1987 en la sede central, una reja de hierro y bronce (6,60 x 3 m) titulada *El abrazo*, y dos alto relieves en mármol de Carrara (4,90 x 3,60 x 0,30 m cada uno) titulados Caja y sociedad, en los que ha esculpido una serie de personajes de rostros indefinidos como representación universal de la sociedad. Entre estos años y posteriores, ha colaborado con más de 60 arquitectos.

En piedra es el relieve (3,20 x 1,60 m) que hizo para el Laboratorio Pecuario de León. De estilo figurativonaturalista son las imágenes religiosas talladas en madera, en las que maneja la gubia con mano maestra de austera castellanía, despreciando cualquier elemento superficial que distraiga del asunto. Madera para recrear esas vírgenes y cristos que parecen flotar, como la *Virgen* (1,70 m) y el *Cristo resucitado* (2,36 m) de la Parroquia de Santa Eugenia, una de las cuarenta y cuatro iglesias madrileñas en las que ha intervenido.

Juega con la curva-contracurva hasta conseguir la mejor expresión a esos rostros y manos de gestos pulcros, o en los sencillos y vistosos ropajes de sus figuras, muchas veces de plegadas aristas. Las más de las veces son piezas modeladas en barro, llevadas luego a bronce. Así, nos encontramos con obras tan interesantes como el *Monumento al Minero* (2,60 m), en Fabero (León), o la *Virgen* (1,40 m) de la Parroquia de Nuestra Señora de los Reyes y San Fernando, en Bilbao.

La cerámica es otro elemento utilizado en las composiciones y que no presenta dificultad en sus manos. Ejemplos los tenemos en dos relieves en el hall (4 x 3 m) y cinco para el velatorio (3 x 2,60 m) del Hospital Militar Central Gómez Hulla, o el *Vía crucis* de la iglesia de Hortaleza.

Y además el vidrio, con el que ha realizado numerosas vidrieras en plomo y hormigón, entre otras las de la Parroquia del Bautismo del Señor (Madrid) y las de la capilla del hospital arriba citado, donde también hizo el retablo en hormigón plateado de más de siete metros y el relieve exterior (15 x 3,80 m). También ha manejado el yeso en 1969, para un retablo (6 x 3 m) en la capilla del Colegio Leonés, en León.

El tema religioso marcará, a mi modo de ver, la mayor y más prolífica trayectoria profesional del artista, como la original composición de un monumental Cristo (3,80) para

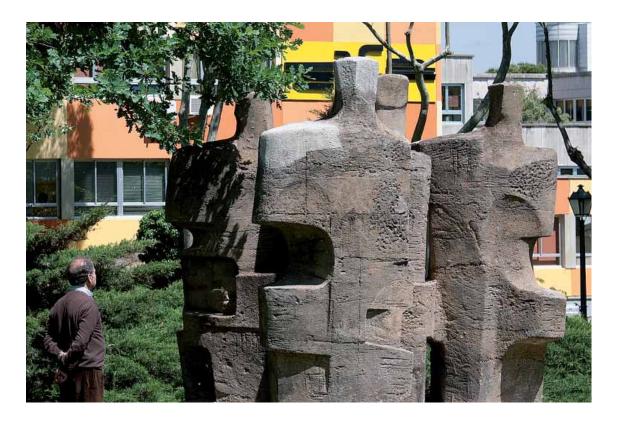
> Página anterior: Volúmenes en expansión 1975, madera de abedul (1,25 x 1,82 x 1,15 m) Edificio Mapfre, Madrid

> > Página siguiente. Superior: *Estudiantes*, 1971, hormigón, (3,20 m altura). Universidad Autónoma, Madrid

> > > Inferior: Volúmenes suspendidos 1971, hormigón/tubos de hierro (1,75 x 2,63 x 0,85 m) Universidad Autónoma, Madrid

Inferior: *Torso* 1993, bronce, (22 x 10,5 x 9,5 cm) Caja España-Duero, Valladolid





la iglesia del Poblado de Absorción de Hortaleza (Madrid), en el que se aprecia su fuerza realista. O el de la capilla del colegio de la Institución Teresianas de Salamanca, realizado en 1967, con una estética propia de los años 60. Y del mismo material es una Virgen de ocho metros de altura del Colegio de Nuestra Señora de la Vega, en el madrileño Barrio del Pilar.

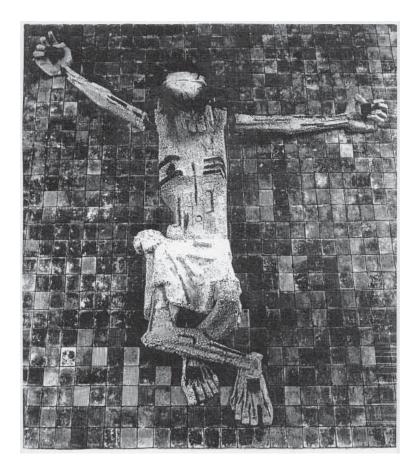
Dentro de sus variadas y múltiples facetas artísticas Higinio nos ha sorprendido, en su primera individual, con una serie de piezas que son como joyas de colección, pequeñas esculturas con gran poder de seducción. Atractivos modelos de composición constructivista, abstractos casi todos. Trabajados en madera de abedul, en piedra o fundidos en bronce e inspirados, o que tienen su génesis, en aquellos grupos que hizo para la Universidad Autónoma de Madrid en 1971.

Aquí apenas hay realidad figurativa, aunque aparezca un torso masculino tallado en piedra verde, muy bien resuelto en su acabado. Y alguno femenino de escueta composición, como el de 1993 para Caja España en Valladolid, y que interesa nuestra atención por su tratamiento de línea delicada. Además se exhibieron medallas y premios encar-



93





gados por la Comunidad y Ayuntamiento de Madrid, y por alguna otra institución.

Para el Edificio Mapfre (Madrid) hizo en 1975, la pieza titulada *Volúmenes en expansión*, que pudo contemplarse en la exposición inaugurada el 31 de mayo de 2011 en la Sala Pablo Serrano, en el distrito madrileño de Tetuán. Es una escultura de considerables dimensiones (1,25 x 1,82 x 1,15 m) que había sido expuesta en la Bienal de Escultura Ibérica Contemporánea, celebrada en Zamora en 1986. Se trata de una composición más orgánica y turgente, con un juego volumétrico donde los contrastes de claroscuros proyectan las formas.

De rigor constructivista es su estética con el hierro, o aquellas abstracciones en las que el «alma» que las ilumina es el hormigón, como las once obras de la Universidad Autónoma de Madrid. Un conjunto escultórico fundido con el paisaje, creando entre las piezas y el espacio abierto que las circunda un ambiente estético muy interesante, pues todas siguen el mismo criterio temático-compositivo y semejante o muy parecida densidad. Una obra que posiblemente haya sido pionera en el tratamiento del hormigón como elemento artístico, trabajada posteriormente como si de piedra se tratara. En ella vibran los áridos fundidos en el cemento.

Formas geométricas casi primitivas, simples y sin adornos, de mucha plasticidad. Alguna parece un intento de representar lo más ancestral del concepto de familia ¿recuerdan a lo románico? Esculturas compactas de múltiples aristas, que destacan por las robustas dimensiones y el estudiado juego de luces que proyectan sus hieráticas formas.

Las hay que podrían tener ciertos parecidos a las macizas arquitecturas en piedra del arte prehispánico centroamericano, o de las monumentales estelas de Copán y Quirigüa. Seguramente hace referencia, en abstracto, a la idea de perdurabilidad. Sin embargo, y a pesar de las mil y unas interpretaciones que los investigadores hagamos sobre la idea creativa, o «vida» contenida en la obra de este o aquel artista, en este caso Higinio, él y solo él sabe las razones que guiaron su creación.

En ella ha sabido encontrar la simbiosis entre materia-forma-función, tanto de tipo espacial como geométrico. Su lenguaje artístico nunca se limita a un solo camino expresivo. Porque cada una de ellas tiene un valor compositivo de calidad y textura dependiendo del lugar, de los materiales que intervienen en su realización y, como último eslabón, en las manos del autor. Una cuestión importante que podría darnos la clave para comprender la variada combinación de piezas que se exhibieron en la mencionada exposición.

Sus esculturas tienen fuerza, son severas, que no duras. No hay blandura en sus formas y parecen dotadas de cierta flexibilidad. Disfruta con la densidad matérica, con lo sustancial en la obra escultórica, lo corpóreo y lo intenso, en definitiva con todo lo que constituye tridimensionalidad.

Las suyas no son piezas escultóricas encontradas, aseadas y limpias, o manipuladas y presentadas como obra propia. Las suyas son obras gestadas en silencio, pensadas, meditadas e ideadas para moverse en el espacio, porque para él la escultura es la expresión del sentimiento personal, de la idea que quiere transmitir, la idea de comunicación directa con el espectador.

De este modo quizá se entienda como en la mente de Higinio, y como en cada una de sus obras, siempre haya una pugna entre idea y materia de realización moviéndose en el espacio, la búsqueda de ese punto medio de unión ajeno a todo amaneramiento.

Se interesa por el esparcimiento que los cambios de luz producen en las esculturas y su relación con ella, permitiendo hacer y deshacer las formas. Las imágenes parecen distintas según sea la incidencia lumínica. Así parece que la obra es dueña del capricho, gozosa en su diversidad. En ese juego ensaya una y otra vez formas y materiales, tratando de arrancar de lo inanimado la vitalidad de lo que representa en la obra, quizás intentando descubrir algunas leyes secretas de ese mundo laberíntico de la escultura, por la que transita hace más de sesenta años y... sigue trabajando.



Rubén Gámez y Jaume C. Dos http://nofuncionamusica.blogspot.com.es

iertos críticos musicales mantienen que la década de los ochenta es la de peor producción musical de la historia. Los que vivimos aquellos años no estamos del todo de acuerdo con semejante afirmación. Sentimentalismos aparte, es cierto que los sintetizadores analógicos y los punteos de guitarra de rigor hoy pueden resultar muy obsoletos a aquellos que escuchen según que canciones por primera vez. Pero también existieron bandas que nada tienen que ver con la idea que nos ha quedado fijada sobre la música de los ochenta. Precisamente R.E.M., que comenzó su andadura en 1982, es una de esas bandas.

Aunque el éxito planetario de R.E.M. llegaría en 1991 con la publicación de *Out of Time* y concretamente con la canción *Losing My Religion*, la banda de Athens había compuesto y editado un Ep y seis álbumes brillantes durante la década de los ochenta. Álbumes que probablemente contienen el 70% de las mejores canciones de R.E.M. y que en España seguíamos una minoría. Se habían convertido en el paradigma de la banda independiente, hasta 1988 que sonaron algo más gracias a temas como *Stand* o *Pop Song 89*. Hoy queremos homenajear a esta banda que además de dignificar los años 80 nos regaló dos décadas más de excelente música.

Pero mejor comenzar por el principio...

# 1 - Los años 80 y R.E.M.

A principios de los años 80, cuatro amigos: Bill Berry, Peter Buck, Mike Mills y Michael Stipe deciden plasmar sus inquietudes musicales y fundan R.E.M. en Athens, Georgia. Esta ciudad universitaria ya había proporcionado una gran banda como The B-52's o los no tan conocidos Pylon (tiempo después los R.E.M. versionarían uno de sus temas).

Tras dos años girando por clubes, fichan por la discográfica independiente I.R.S. y sacan el EP *Chronic Town*, que años después volverían a reeditar a través de su disco de caras B: *Dead letter office*. Este trabajo tiene todos los típicos tics de las obras primerizas: Urgencia compositiva heredera del punk y sin demasiados miramientos con la producción, pero ya apuntando maneras que caracterizarían toda su carrera, como eran y son las letras de corte oscuro y hermético.

Durante 1982 y combinando una actividad frenética en los escenarios, graban el primer larga duración en los estudios Reflection de Charlotte (Carolina del Norte), con la producción de Micht Ester y Don Dixon, saliendo a la venta al año siguiente. Su nombre, Murmur. Este álbum fue rápidamente alabado por la crítica especializada, incluso la Revista Rolling Stone lo puso por delante del Synchronicity de The Police cómo mejor álbum de 1983. Murmur debe su nombre al hecho que en muchas ocasiones la voz parece ininteligible, y que por los vericuetos de las canciones abundan las resonancias y un mesurado cargamento de efectos, cómo en Moral Kiosk o en We Walk. No es un disco de fácil escucha, hay temas muy densos cómo Pilgrimage, 9-9, o Shaking Through. Este disco contiene además el tema Radio Free Europe, que destilaba rabia punk y que ya fue su primer single en el año 1981 y que lo volvieron a grabar para el álbum.

**Reckoning** (1984) es su siguiente álbum que tiene más de una coincidencia con su predecesor en canciones como *Camara* o *Harborcoat*. Aunque también nos encontramos con novedades. Disminuye la densidad y también hay algún margen para la experimentación en *Time after Time* (Annelise) o el corte instrumental sin nombre que cierra el disco. El single de presentación fue So Central Rain (I'm Sorry), un poderoso medio tiempo con el que romperían el hielo de los sencillos. En cambio *Pretty Persuasion* es puro nervio en el bajo, con uno de los típicos arpegios de Peter Buck y una canción que vuela con los coros.



Michael Stipe - Live and blue - Glastonbury Autor Charlie Brewer 20 de abril de 2006. Publicado bajo licencia Creative Commons Genérica de Atribución/Compartir-Igual 2.0

En Fables to the reconstruction (1985), la banda decidió cambiar de manera radical la forma de trabajar. Se fueron a Gran Bretaña a grabar, cambiando también de productor. El resultado no fue el esperado. Se ha criticado que Fables of Reconstruction ha sido el peor trabajo de su carrera. Discrepamos bastante sobre este punto, contemplando la perspectiva que da la totalidad de sus trabajos, pero obviamente, la tensión y un punto de desgana se destila entre sus cortes. Desde la excesividad barroca de Feeling Gravitys Pull, o la tranquilidad decadente de Wendell Gee. A pesar de esto, es un álbum que se deja querer e incluye alguna novedad que se expandiría en sus siguientes trabajos, cómo el viraje hacia texturas musicales más complejas, o el comienzo de la reivindicación ecológica, tan en boga en los años 80, y que lo plasmarían en el primer single: Can't get there from Here. Hay canciones que apuntalan toda una carrera, este es el caso de Drive 8, tema con un poderoso riff e invisible armónica, y que va mucho más allá del simple tema que sobresale, es una canción que de por sí ya vale todo un álbum.

Tras la lección de humildad que supuso Fables..., la banda de Michael Stipe supo reconducir la situación con *Lifes Rich Pageant* (1986), e hizo, desde nuestro punto de vista, otro disco de transición, pero este les sirvió de manera definitiva, para encauzar su carrera. *Lifes Rich Pageant* es un disco más optimista, mucho más afianzado, con

una mejor producción e incluso aparece el humor en algunos de sus cortes. A pesar de esto, aun la nave zozobra un poco en el caso de *I Belive*; rescatan un corte del pasado en el caso de *Just a Touch*; o incluyen por primera vez en uno de sus álbumes de estudio, una versión en el caso de *Superman*, tema compuesto por la banda texana The Clique. Con *Fall On Me*, los amigos georgianos vuelven a incidir en el tema ecologista, y comienzan a sentar cátedra en el apartado de singles. Destacar también *Cuyahoga* una de las mejores canciones de este álbum con una brillante intro de bajo.

En 1987 llega *Document*, y es sin duda un gran año para la música, y también el fin de etapa de la discográfica I.R.S. con R.E.M.. Pero el disco no se resiente de eso, no hicieron el típico disco desganado o hecho de refritos que tanto se estila cuando el contrato vence. Lanzaron el single que los catapultó a las listas estadounidenses, The One I Love y no se cansaron de girar. Puede que la segunda cara tenga algún momento deslavazado, pero queda totalmente compensado por la primera cara. Comienzan a meterse en berenjenales políticos con Finest Worksong, aunque en este tema se pasan de pirotecnia guitarrera. Construyen el medio tiempo perfecto con Disturbance at the Heron House, con unas deliciosas capas de Rickenbacker y con el típico hermetismo en las letras, o Welcome To The Ocupation, dónde imprimen seguridad y solvencia. Con King of Birds rinden tributo a las bandas hippies americanas, y con Strange a las bandas inglesas punks, un muy buen cover de la banda Wire. The One I love, es una canción con exiguo texto, y según como se mire, una canción de despecho, o una canción nostálgica. En Exhuming McCarthy reprenden a la era de Ronald Reagan, avisando sobre el excesivo celo norteamericano con el mundo y el peligro de una nueva caza de brujas. Con It's the end of the world as we know it (And I Feel Fine) los R.E.M intentaron encapsular muchos aspectos de la vida y cultura americana, de Lenny Bruce a la guerra del Vietnam, con un buen despliegue de instrumentos, texto kilométrico y vendo a toda velocidad.

En 1988 llegó *Green*. Después de firmar el contrato para la Warner, el grupo se sintió muy seguro de sí mismo a la hora de volver a grabar. A pesar de entrar en el estudio con muy poco material terminado, supieron desplegar todo un variado compendio de canciones. También tuvieron la ventaja de que Scott Litt les volvió a producir y que se sentían muy arropados bajo su dirección. Nos encontramos con un álbum en que la producción roza por momentos la perfección. La mayoría de temas son sólidos como rocas, casi ninguno decae, aunque tratándose de los georgianos, ya sabemos que hay más de una pincelada inacabada, el punto entre amargo y deconstruido que siempre han hecho gala. Vemos que el grupo empieza a contagiarse por los sets acústicos como en los casos de You Are the Everything v Hairshirt. Y radicalizan algo sus propuestas, endurecen su parte más rock y ponen una nota más naíf en los temas más pop. Y también hay una amplia gama de instrumentos empleados (acordeón, mandolina, órgano, pedal steel, etc.). Entre las canciones más destacables tenemos a Stand, canción pop con tintes infantiles. Un single

que entra en tromba, contagioso y optimista, y con puntos de contacto con algunos cortes de *Life Rich Pageant*; *Orange Crush*, o Vietnam, el agente naranja, la inocencia truncada por la guerra, el síndrome postraumático que arrastró a toda una nación y el fantasma del Coronel Kurtz que revolotea sobre este tema; *Pop Song 89*, es otra canción pop factura de la casa, sin demasiado sentido en las letras con un vídeo polémico que fue censurado en la MTV.

# 2 - Los años 90. Out of time, punto de inflexión

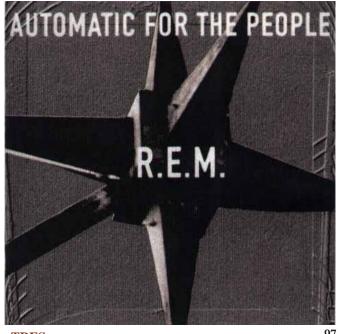
Cualquier aficionado del rock y el pop, o cualquier melómano un poco versado en este mundo conoce esta obra, Out of Time, que hicieron a nuestros amigos famosos a nivel planetario. Tan cacareado y expuesto, que cierto sector de la crítica tacha a este álbum de comercial. Bueno, en parte esta era la intención, sobre todo en Shinny Happy People, que alguien desconocedor de los americanos, verá otro single insulso; pero viendo toda su trayectoria, se comprende todo el proceso hasta desembocar en esa canción. Out Of Time es otro prodigio de producción, por obra y gracia, otra vez, de Scott Litt, donde todos los aciertos de Green aquí se expanden hasta el infinito, sobre todo en las orquestaciones. No podía faltar la introspección, que nos llega de la mano de Low, donde la canción es vertebrada por un órgano, bien secundado por una sección de cuerdas. Belong, otra vez el señor Mills dándonos una clase magistral de bajo. Quería destacar también el rush final de Out Of Time, las cuatro últimas canciones, de lo mejorcito que ha hecho el cuarteto. En cuanto a las canciones comenzaremos por Losing My Religion, un tema, un single por el que muchas bandas matarían. Sin duda, su canción más conocida. Además, con una factura de videoclip impecable dirigido por el realizador hindú Tarsem Singh. En Radio Song, el corte que abre el disco, Stipe canta, codo con codo, con el rapper KRS-One, acercándose en algo a las coordenadas de Stand, con despliegue de instrumentación variada. Shinny happy people, comercialidad sin tapujos, felicidad en expansión, y otra vez el eco lejano del Little Creatures entrando en la vida de los R.E.M, con ayuda de Kate Pierson de The B-52's. Near Wild Heaven, Mike Mills poniendo la voz principal, de los cortes que para nada son de relleno, con ese magnífico piano poniendo fondo ¡Imprescindible! Country Feedback es uno de los puntos álgidos del álbum, otra vez la propia experiencia se expande hacia un país. Pedal steel, órgano, platillos, y una ligera distorsión de guitarra genialmente mixturados. Me in Honey, un final perfecto, con la paisana Kate Pierson haciendo dueto con Stipe.

Todos los discos de R.E.M. son muy esperados por sus fans, pero en el caso de *Automatic for The People* (1992) la expectación era inmensa. En esos momentos de la carrera de la banda de Stipe no había ni una persona en el globo terráqueo, y probablemente en toda la galaxia, que no supiese quienes eran los R.E.M., incluso algunos críticos se afilaban los dientes porque lo normal después del éxito crítico y de ventas de *Out of time*, es que más de



uno intentase cargárselos, lo que convertía a este nuevo disco en una presa fácil y vulnerable. No pudieron con él. Tuvieron que rendirse ante los sonidos de esas guitarras que nunca antes habían sonado así y R.E.M. revalidó el éxito del disco anterior vendiendo más de cuatro millones de copias en todo el mundo. Lo mejor de *Automatic for The People* es que es una obra que ha ganado muchísimo con el paso de los años.

Bono, el líder de U2 dijo de este trabajo que era «el disco de country más grande jamás grabado» y nosotros discrepamos de esa afirmación, porque había mucho más que Country en este álbum, quizás tenía menos elementos pop que sus dos álbumes anteriores. Pero nada tenía que ver con el Country de Garth Brooks que competía en las listas americanas con la banda de Athens en aquel mismo momento. El álbum tuvo hasta seis singles:



Drive esta canción, con connotaciones políticas en la letra, reúne un par de homenajes. El primero con el verso: «Hey Kids, rock 'n' roll» nos lleva a *Stop it* de Pylon y musicalmente, Stipe reconoció que seguía una línea parecida a la de *Rock on* de David Essex.

Man on The Moon es otra de las canciones fetiches de esta banda que han trascendido con el paso de los años. En ella se homenajea al cómico Andy Kaufman y se juega un poco con que la llegada del hombre a la luna fue manipulada por los medios —una de las teorías conspiratorias que más han sonado en los últimos años— así como la idea de que Andy Kaufman fingiese su propia muerte. Ambas teorías no se conectan entre ellas. Pero se ponen sobre la mesa. El título de esta canción serviría para dar nombre a un biopic sobre Kaufman protagonizado por Jim Carrey y dirigido por Milos Forman en 1999 que contaría con alguna colaboración musical más por parte de la banda de Athens.

The Sidewinder Sleeps Tonight es una de esas canciones crípticas llenas de bromas privadas que solo entienden ellos. Para empezar, la palabra «sidewinder» como tal, no tiene traducción al castellano y se refiere al nombre que recibe un misil de corto alcance. La canción fue inspirada del clásico The Lion Sleeps Tonight que además, interpretaron en la cara B de este single.

Everybody Hurts fue el siguiente single y es una de esas canciones amadas y odiadas al mismo tiempo. Fue compuesta por Bill Berry. En esta ocasión una caja de ritmos programada por Berry se apodera del tema -en vez de su batería- y unos arreglos de cuerda de John Paul Jones (Bajista de Led Zeppelin) hacen el resto. El vídeo de la canción está dirigido con un excelente gusto por Jake Scott inspirado en una secuencia de 8 1/2 de Fellini.

Nightswimming fue el siguiente single, en él se supone que se rememoran momentos de libertad del pasado cuando un grupo de amigos terminaba nadando desnudos por la noche y todo lo que acarrease después esa situación. Aunque Stipe nunca quiso concretar demasiado esta idea y lo resumió todo diciendo que se trataba de una canción sobre la inocencia perdida. Musicalmente, es un tema de piano y voz, solo Stipe y Mills en escena. El último single de este disco fue Find The River una bella balada con la que se cerraba el álbum que se caracterizaba por unas hermosas armonías vocales. Ignoreland no fue single, pero es un tema muy recordado que sirvió de marco a la situación política de la América de esos días, criticando la era Reagan.

Después de no haber hecho ninguna gira desde 1989, la banda tenía la necesidad de hacer un gran tour mundial, el primero después del éxito y el reconocimiento obtenido con sus dos anteriores álbumes y *Monster* (1994) fue la excusa perfecta para ese gran Tour. Este álbum se caracteriza por esas guitarras distorsionadas que podemos disfru-

Man on The Moon es otra de las canciones fetiches de esta banda que han trascendido con el paso de los años. En ella se homenajea al cómico Andy Kaufman y se juega un poco con que la llegada del hombre a la luna fue manipulada por los medios... tar en What the frequency, Kenneth? o Crush with Eyeliner. La mayoría de sus pistas fueron grabadas en vivo, como si se tratase de un concierto. También es un álbum rupturista y algunos consideran que es un trabajo fallido. Dos acontecimientos desagradables rodearon a la gestación de este álbum y quedan reflejados en el mismo. Primero: la muerte del actor River Phoenix al que dedicaron el disco –además de contar con la colaboración de Rain Phoenix, hermana del fallecido, en los coros de Bang and Blame— y segundo: la muerte de Kurt Cobain al que dedicaron el tema Let me in. De hecho, Monster también es una pequeña carta de amor a los sonidos grunge de los primeros noventa.

What's the frequency, Kenneth? fue el primer single y toma como título la frase que Dan Rathner, un conocido presentador de informativos, escuchaba mientras sufría una agresión. Las canciones de R.E.M. están plagadas de referentes de la cultura popular contemporánea americana y a veces son difíciles de traducir para nosotros los españoles.

Bang and blame fue uno de los singles de mayor éxito en U.S.A. aquí, lo vivimos como que repetían ciertos patrones que ya le habían dado el éxito en sus dos discos anteriores. El comienzo recuerda demasiado a Losing My Religion.

Strange currencies a punto estuvo de no ser single por tener algún que otro punto en común con Everybody Hurts. Pero Stipe apostó por ella.

Crush with eyeliner fue su siguiente single, un guiño camp que homeajeaba a los New york Dolls. En ella contaba con Thurston Moore de los Sonic Youth en los coros y también se recuerda como una de las primeras letras que compuso Stipe después del bloqueo que sufrió tras la muerte de su amigo River Phoenix.

Tongue. ¿Va sobre el cunnilingus? ¿Stipe hace falsete porque se supone que es una chica la que canta? En un principio esos eran los argumentos que nos daban sobre ese tema, pero al parecer todo indica que es una broma.

*New adventures in Hi-Fi* (1996) es toda una rareza en su conjunto. Es una reivindicación del status de banda





Un momento de la actuación de R.E.M. durante el concierto de Padua (Italia) el 22 de julio de 2003. Autor: Stefano Andreoli http://www.flickr.com/photos/scaccia/

independiente que tenían en sus inicios. Eso sí, auspiciada bajo la renovación de contrato con Warner Bros mas cara de la historia reciente, lo que no deja de ser bastante contradictorio. Otra particularidad de este álbum es que todas las canciones están compuestas y grabadas durante la gira de *Monster*. Un proceso similar al que Radiohead utilizó para grabar *The Bends*. Uno de los álbumes influyentes según ha declarado la banda fue *Time Fades Away* (1973) de Neil Young, aunque también nos encontramos reminiscencias de *Out of Time, Lifes Reach Pageant, Automatic for the people*, o del propio *Monster. E-Bow the letter*, el single de presentación en el que colabora Patti Smith nos lo venden como «una canción no comercial que es un regalo para el fan de la banda desde sus inicios».

Up (1998) está marcado por la marcha de Bill Berry y el productor Scot Litt que había estado trabajando con la banda prácticamente desde sus inicios. Toma el relevo Pat McCarthy en la producción. En este álbum R.E.M. coquetea con la electrónica, aunque la sombra de Automatic for the People está presente en temas como Daysleeper el single de presentación. Up se convirtió en una grabación infernal y Stipe ha confesado que estuvo a punto de proponer la disolución la banda. El resultado es el último mejor disco de R.E.M. hasta la fecha. Todo lo que ha venido detrás y de lo que hablaremos a continuación, es más que discutible. La letra y la música de las canciones de UP están compuestas por los tres miembros de la banda, excepto Hope, en la que registraron a Leonard Cohen como co-autor. Por primera vez en muchos años, las letras de las canciones de Up se incluyen en el Cd.

Daysleeper es probablemente una de las canciones más bellas de R.E.M. los sueños son un tema recurrente en la discografía de esta banda. En esta ocasión nos habla de la perdida de la noción del tiempo y de la identidad, el ritmo circadiano y la mezcla de realidad y sueños.

Lotus, esta canción de letra surrealista con autohomenaje incluido: «dot dot dot and I feel fine» musicalmente se basa en una parte del teclado con cuatro notas y un riff de

guitarra distorsionada al principio y después del segundo coro.

At my most beautiful tiene como influencia a The Beach Boys. Stipe quería componer la canción más romántica de su discografía y todo comenzó con la frase «I found the way to make you smile».

### 3 - Una tercera década en el candelero

Muchos fans de la banda de Athens aseguran que Reveal (2001) es el peor disco de R.E.M. a pesar de tener una buena recepción crítica. Quizás esperaban una obra algo más trascendente que un disco que fue concebido como un producto fresco, veraniego y sin pretensiones. Música comercial de calidad, al fin y al cabo, bastante necesaria para hacerse a la nueva formación sin Berry, y para desintoxicar el ambiente después de una grabación tan tortuosa como fue la de UP. Los tres de R.E.M. reconocen que Reveal es su álbum más optimista y rinden homenaje a The Beach Boys de los que se proclaman admiradores confesos. Pat McCarthy repite en la producción después de aprobar con nota su colaboración en Up. Iimitation of life fue una canción de verano, así la concibieron. Buck descubrió cuando ya estaba grabada y sonando en las emisoras, que tenía más de un punto en común con Driver 8 al parecer, sigue una progresión de acordes similar.

Toda banda con una trayectoria como la de R.E.M. debe tener la posibilidad de equivocarse y quizás *Around the sun* (2004) sea ese error. La crítica, esta vez también fue unánime proclamando que este álbum había logrado pasar a la historia por ser el peor disco de R.E.M. Posteriormente, en la promoción de *Accelerate*, Peter Buck no justificó este traspié y echó más leña al fuego declarando que: «Se encontraban cansados y aburridos y disponían de un material que ni ellos mismos soportaban». A pesar de todo, el álbum vendió un total de dos millones de copias en todo el mundo. Pero en U.S.A. fue una auténtica debacle, ya que solamente se alcanzó la cantidad de 240.000 copias, algo insólito en la trayectoria de esta banda. Sin embargo,

en Europa tuvo una gran repercusión gracias a su éxito en el Reino Unido. El single de presentación fue *Leaving New York*. Es un homenaje por parte de Stipe a la ciudad de los rascacielos. La inspiración llegó volando en avión por la ciudad. Tanto los críticos, como sus propios autores dijeron que *Around The Sun* era terriblemente malo. Aún así, nos atreveríamos a asegurar que es infinitamente superior que cualquiera de los últimos discos de U2.

Cuando comenzaron a grabar Accelerate en el 2006 Todos tenían en sus espaldas el peso del fracaso del disco anterior. Stipe comentó a sus compañeros: «Si hacemos otro disco malo, se acabó, no es broma» y comenzaron a trabajar bajo presión en el proceso de gestación y grabación del álbum. Stipe declaró que trabajaba mejor bajo presión. En cuanto al estilo, fueron muy cuidadosos con la prensa y no quisieron adelantar nada concreto para no crear falsas expectativas. El resultado fue un disco más que correcto con tan buenas críticas por parte de la prensa especializada que hizo olvidar un poco el fiasco que supuso Around The Sun, pero los mejores tiempos de la banda habían quedado atrás. Con Accelerate, experimentaron el cambio que había sufrido la industria discográfica en los últimos cuatro años y estudiaron una estrategia de marketing enfocada a Internet. Incluso llegaron a colgar el disco antes de salir en formato físico en su propia página. El single de presentación fue Supernatural Superserious, una canción bastante resultona que nos recordaba a los R.E.M. mas cañeros del pasado. Hollow man fue el segundo single y una de las mejores canciones de la banda en los últimos tres álbumes.

### 4 - El fin

En marzo del 2011 se publicaba *Collapse into Now*. Un álbum muy esperado que contaba con las colaboraciones de Patti Smith y Eddie Vedder. Los más optimistas escribieron que era un disco a la altura de los mejores momentos de la banda. Pero se equivocaban. Es cierto que *Collapse into Now* superaba con creces sus dos últimos trabajos. De hecho, las críticas fueron inmejorables y es cierto que contaba con cortes realmente brillantes como *Uberlin*. Pero consideramos que estaba lejos de parecerse esos álbumes míticos, tal y como se había dicho y repetido en diferentes revistas y blogs musicales.

Las ventas tampoco acompañaron demasiado y, a priori, parece que ese fue el detonante de la separación de la banda que se produciría el 21 de Septiembre del 2011—seis meses después de la publicación del álbum— y se daría a conocer a través de un comunicado publicado en la página oficial de la banda. Posteriormente se ha dicho que esta separación estaba pactada desde hacía dos años. En las Navidades de 2011 se publicó un recopilatorio muy completo titulado *Part lies, part heart, part truth, part garbage 1982-2011* que se publicitaba como definitivo y que incluía cuatro temas inéditos compuestos en el verano de ese mismo año.



# Legado Gráfico, edita por primera vez el VIA CRUCIS en formato editorial.

LA OBRA QUE NOS ACERCA LOS PASOS Y MOMENTOS DE UN SACRIFICIO QUE NOS DIO LA VIDA





Juan José Pérez Soba: Vicedecano, catedrático de Teología Moral de la Facultad de Teología San

Dámaso y miembro del Instituto Juan Pablo II, nos acompaña en este viaje de 14 paradas a lo largo del camino más corto e importante del ser humano. Le acompañan en esta crónica S.S. Juan Pablo II, La madre Teresa de Calcuta y S.S. Benedicto XVI.



Andrés Nicolau da vida con su personal estilo figurativo, a la primera obra completa de la

historia sobre el vía crucis. 14 gráficas originales retocadas al óleo de forma individual, convirtiendo cada obra en un objeto único e irrepetible.









Papel artesanal de 250 gramos encuadernado a mano por el prestigioso encuadernador Santiago Gómez, en piel y tela con inscripciones al oro. La obra va protegida por un estuche de madera de pino hecho de forma individual para cada ejemplar. Todo esto mas la personalización de las gráficas y cofre hacen de este proyecto, el más grande y delicado acometido en España por una sociedad artística.

Dimensiones:47 x 35 x 4 cm







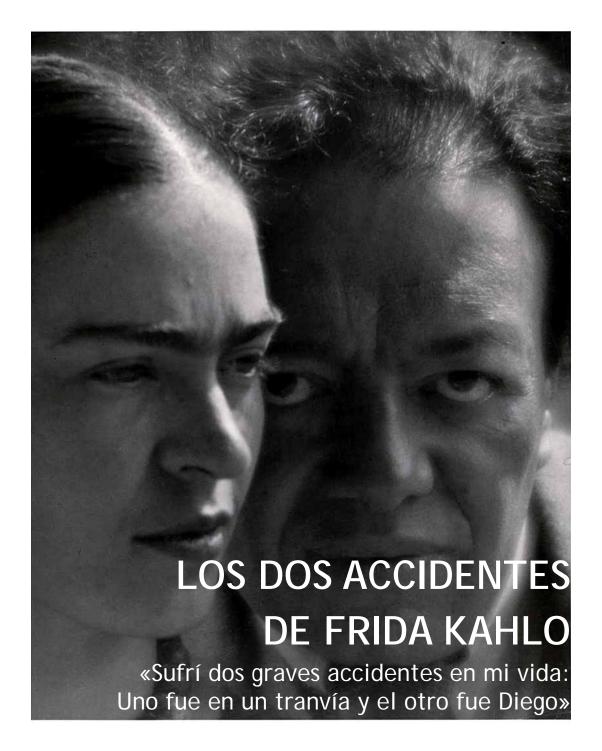


UNA DE ESTAS EXTRAORDINARIAS GRAFICAS ES UN REGALO PARA USTED SOLO POR SOLICITAR INFORMACION

Si desea recibir información de dicha obra puede hacerlo en el teléfono 91 658 48 73 o bien info@legadografico.com

Esta oferta está sujeta a las normas establecidas por la Ley 7/1996 de 15 de enero en Ordenación de Comercio Minorista. A los efectos de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembro, de Protección de Datos de Carácter Personal, LEGADO GRAPICO S.L. garantiza la confidencialidad de los datos personales de sus elientes. Le comunicamos que sus datos personales forman parte de una base de datos gestionada bajo la responsabilidad de LEGADO GRAPICO S.L. con la única finalidad de informar de sus servicios sea por su condición de cliente o porque nos haya solicitado información comercial en algún momento, sea porque usted ha autorizado que sas datos figuren en un fichero comercial autornatizado.

Legado Gráfico



Esther Bengoechea Gutiérrez

scendió al autobús acompañada por su novio Alejandro Gómez. Antes de que arrancase se dio cuenta que había olvidado su sombrillita y bajaron del mismo a buscarla. Nunca lograron encontrarla así que se compró un boliche de madera como regalo de consolación. Corría la tarde del 17 de septiembre de 1925. Minutos después de subirse al siguiente autobús, cuando pasaban frente al mercado de San Juan, fueron embestidos por un tranvía. Los gritos y sollozos se entremezclaban con el chirriar de los dos vehículos arrastrándose juntos. Cada segundo se hizo eterno dentro de esa caja de

metal. Cuando la pesadilla terminó, Álex salió de debajo del tranvía en busca de Frida Kahlo. Estaba medio desnuda -había ido perdiendo la ropa por el choque-, empapada en sangre y bañada en oro. Algún pasajero debía llevar un paquete de polvo dorado. La gente al verla gritaba «¡La bailarina! ¡La bailarina!».

«Me atravesó como la espada a un toro». Con esta metáfora tan visual explicaba Frida el accidente; el pasamanos le perforó la pelvis y le salió por la vagina destrozándole el útero. Amén de esto, el siniestro le rompió dos vértebras, le partió el pie derecho en once trozos y le fracturó la columna vertebral.







Arriba: *Accidente.* 1926. Lápiz sobre papel 20 x 27 cm. Colección de Juan Coronel Cuernavaca, México.

Centro: *Autorretrato con traje de terciopelo.* 1926 Óleo sobre lienzo 79,7 x 60 cm. Colección privada. Legado de Alejandro Arias. Ciudad de México.

Inferior: *Henry Ford Hospita*l. 1932. Óleo sobre metal 30,5 x 38 cm. Colección Dolores Olmedo Patiño. Ciudad de México. Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón (1907-1954) pasó su decimonoveno cumpleaños en cama. Tuvo que estar once meses sin moverse y encerrada en un corsé de escayola. Triste por la ruptura con Álex, y aburrida de no hacer nada, comenzó a pintar. Sus padres crearon una especie de caballete para que pudiera apoyar los lienzos estando tumbada. «Sentí que todavía tenía suficiente energía para hacer algo diferente que estudiar para convertirme en un médico. Sin prestarle ninguna atención especial, empecé a pintar». Y así fue como nació la Frida Kahlo artista, fruto de un brutal accidente y de unas heridas que nunca llegaron a cicatrizar.

Nadie apostaba un duro porque volviera a caminar. Ni los médicos ni su familia, que comenzaba a tener problemas económicos después de gastar y gastar en quirófanos inútiles. Casi un año después del accidente se puso en pie, se apoyó en un bastón y volvió a la vida.

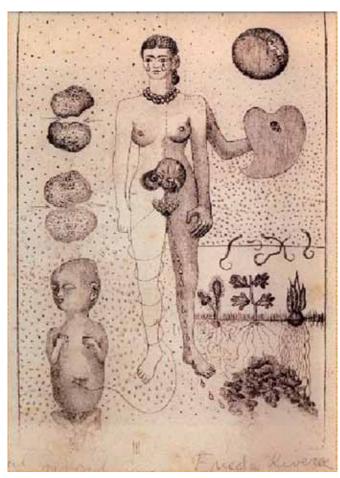
Su primera obra *Autorretrato con traje de terciopelo* tenía una marcada influencia renacentista. Antes de enfrentarse a la blanca tela ya sabía quién era el destinatario: Álex. Frida pintó este cuadro buscando retomar la relación que meses antes él había roto. Tal vez por eso escribió en el reverso del lienzo «Hoy es siempre todavía». Parece ser que sí que hubo acercamiento, pero con fecha de caducidad. Los padres de Álex forzaron la separación enviándole a Europa. Antes de irse, pidió a Frida que le guardase la pintura.

Poco tiempo estuvo esta obra cogiendo polvo, ya que fue escogida –junto con otras tres– para ser mostrada a Diego Rivera. ¿El motivo? Necesitaba saber si tenía talento para la pintura. Este fue el comienzo de la historia de amor y desamor entre Diego Rivera y Frida Kahlo. Obviamente quedó embelesado con su obra y le animó a seguir pintando el resto de su vida. Además de su marido, con el que se casó un año después de conocerse, se convirtió en su máximo admirador y siempre recalcó que la obra de Frida era mejor que la suya propia.

Poca gente entendió la unión entre Diego y Frida. El muralista, de 42 años y con 136 kilos, contraía nupcias por tercera vez. Ella contaba entonces con 22 primaveras y pesaba menos de la mitad que su esposo. La madre de Frida nunca aprobó esta unión porque además de ser demasiado viejo y gordo para su hija, era comunista y ateo. Obviamente se casaron por lo civil, en una ceremonia que tuvo lugar en el Ayuntamiento de Coyoacán, a las afueras de México.

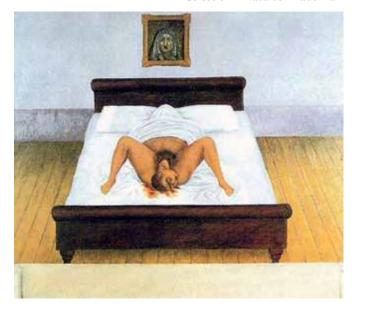
La fama de la obra de Diego Rivera crecía como la espuma y, al poco tiempo de haber convertido a Frida en su señora, dejaron atrás su México natal para embarcarse en el gran sueño americano. La siguiente parada después de New York fue San Francisco, donde Frida tuvo su primer aborto. La pesadilla no había hecho más que empezar ya que un año después sufrió un segundo aborto, en Detroit, y un último, ya de vuelta en México. Su cuerpo, débil y fracturado tras el accidente, no podía sostener vida dentro y Frida nunca pudo superar el hecho de no poder ser madre.

Una de sus obras más intimistas y carismáticas fue creada con motivo de su segundo aborto. La pintó después



Frida y el aborto. 1932 Litografía 32 x 23 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco.

*Mi nacimiento.* 1932 Óleo sobre metal 30,5 x 35 cm. Colección Privada de "Madonna".



de perder a «Dieguito», como ella lo llamaba. Todo ocurrió en el Henry Ford Hospital de Detroit. Corría el mes de julio de 1932.

Era la primera vez que pintaba sobre estaño. Esta obra tenía todos los ingredientes para denominarse un «Ex-voto Frida»: la escena de la tragedia, el santo que lo arregla todo –el Hospital que la salvó la vida– y la inscripción que rodea su cama. El matrimonio Rivera tenía una colección de más de cien ex-votos o retablos. Las características de estas obras llegaron a la paleta de Frida.

Yace con las sábanas ensangrentadas. La lágrima que cae de su ojo izquierdo muestra la tristeza y el dolor de perder un hijo. La cama, que flota en el espacio ante la silueta industrializada de Detroit, está rodeada por seis imágenes relacionadas con el aborto. Coronando la obra se encuentra el feto, unido a su madre –como el resto de elementos— por un rojo cordón umbilical. El caracol simboliza la lentitud del proceso del aborto mientras que el torso femenino de color salmón es el interior de una mujer, bajo la subjetividad de su autora. En la parte inferior del cuadro comparten protagonismo una orquídea, el pubis de Frida y la parte mecánica y fría de un aborto. La flor, regalo de Diego, intenta aunar lo sexual con lo sentimental en el cuadro.

La obra de Frida Kahlo desborda sensibilidad y dolor, mucho dolor. Tachada de surrealista por parte del mismo André Breton, ella siempre defendió que no pintaba sueños, sino que pintaba su propia realidad. Simplemente cambió un diario por un lienzo para plasmar sus miedos y tristezas.

La mala relación con su madre y la imposibilidad de tener hijos dio pie a *Mi Nacimiento*, escalofriante pintura propiedad de la cantante Madonna. Dos caras son las protagonistas: la de Frida que sale del útero de su madre y la de Virgen de las Angustias que solloza dentro de un marco colgado sobre la cama. Una sábana tapando el rostro de Matilde Calderón indica su reciente fallecimiento.

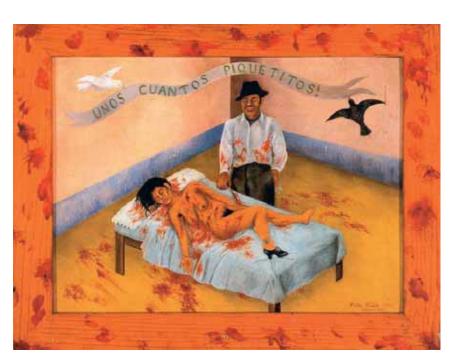
Diego Rivera no quería tener más hijos. Ya había sido padre en las dos uniones anteriores y en una relación extramatrimonial. Dos cosas frenaban al muralista: su trabajo, por el que constantemente viajaban de un sitio a otro, y el precario estado de salud de Frida. A pesar de todo cedió ante su esposa. Pero nunca lo lograron. Las llagas de no poder ser madre siempre la escocieron. Muchos años después de su último aborto volvió a reflejar este desconsuelo tras el marco de la antigua mitología mexicana.

Tres abrazos se supeditan en este cuadro. La Madre Universal abraza a la Madre Tierra Azteca quien, a su vez, está abrazando a Frida que sostiene entre sus brazos a Diego Rivera. El muralista aparece acunado por su esposa, como si de un hijo se tratase.

Los dos accidentes que tuvo no solo marcaron su vida, sino que centraron su obra. A causa del tranvía no pudo tener hijos y la historia de amor con Diego pasaba de la dicha al más absoluto desconsuelo en cuestión

Autorretrato en la Frontera Entre El Abrazo de Amor de el Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl.
Óleo sobre lienzo 70 x 60,5 cm. 1949.
Colección de Jacques y Natasha Gelman, México.

Unos cuantos piquetitos. 1935 Óleo sobre metal 30 x 40 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, México.



# «Pies para qué os quiero, si tengo alas para volar»

Frida Kahlo

de segundos. Sus continuas infidelidades afectaban enormemente a la ya de por sí débil y enferma Frida. Con mayor o menor entereza iba superando los habituales engaños hasta que descubrió que su marido mantenía una relación con Cristina, su hermana.

Incapaz de pintar el dolor en su propio cuerpo, plasmó las desgracias en otro. Leyó en un periódico que una mujer había sido asesinada por celos y, en el juicio, el marido se excusó con la frase que corona el cuadro: «Pero solo fueron unos cuantos piquetitos». Es, sin duda, la obra más sangrienta de la mexicana, quien pintó la herida más profunda en el corazón. La ironía de las palomas, símbolos del amor, portando la pancarta no puede pasar desapercibida. Cuando la pintura estaba terminada Frida acuchilló el marco, en otro ataque de impotencia e ira.

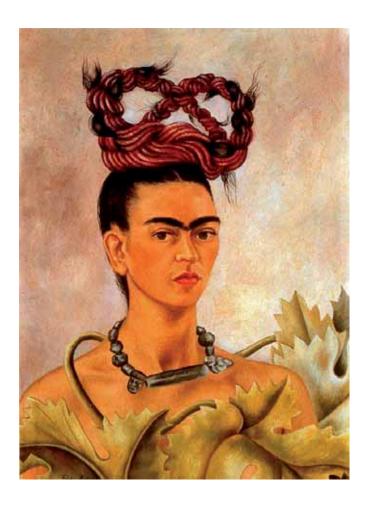
Cristina había comenzado a posar para algunos murales de Diego. Finalmente en 1934 empezó la relación entre ellos. Cuando Frida se enteró, abandonó el domicilio familiar y se fue a vivir a un pequeño apartamento en el centro de México. La historia entre su hermana pequeña y su esposo se alargó durante un año. Meses y meses más tarde, seguiría reflejando el profundo dolor por la doble traición.

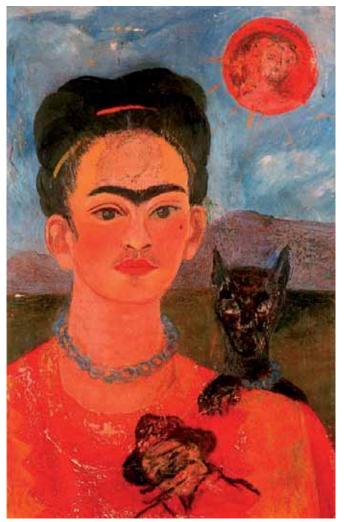
En la obra *Recuerdo*, pintada en 1937, el corazón es desmesuradamente grande dado el tormento de la artista. Se deshizo de la preciosa melena que tanto gustaba a

Diego para cabrearlo. Se retrata con un vestuario europeo, a sabiendas de que él siempre quería verla con trajes de tehuana. La estaca que traspasa su cuerpo y la ausencia de manos solo subrayan su martirio.

Poco a poco la obra de Frida Kahlo salió de la sombra. Mostrada al público en diferentes exposiciones, la mexicana comenzó a vender sus pinturas y a coleccionar admiradores. Feliz por la independencia económica, decidió olvidarse de Diego enredándose en otros cuerpos. Uno de sus amantes fue el fotógrafo húngaro Nick Murray, a quien Frida escribió explicándole que había perdido su melena: "Me corté el cabello y parezco un marinero. Bueno, ya crecerá, jespero!". En su obra Autorretrato con pelo cortado pierde todos sus atributos

105





femeninos salvo los pendientes. Aún con las tijeras en la mano y rodeada de mechones de cabello, viste un traje masculino—que bien podría ser de Diego por el tamaño- y muestra unos dedos privados de anillos. El verso de una canción de moda mexicana corona el cuadro («Mira que si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero»). La fama, el reconocimiento y los hombres no pudieron borrar la angustia de estar lejos de su esposo.

Finalmente perdonó a Diego Rivera y volvió a su lado, aunque siguió manteniendo relaciones con otros hombres y con mujeres. Entre sus amantes más famosos destacan el revolucionario ruso Leon Trotsky y la pintora Georgia O'Keefe. Once años después de la primera ceremonia Diego Rivera y Frida Kahlo celebraron su segundo enlace. Se volvieron a casar el día del cumpleaños del muralista, el 8 de diciembre de 1940.

La pintura Autorretrato con trenza simplemente subraya con el pincel el amor que siente por Diego. Si un año atrás se retrataba sin elementos femeninos y con el pelo corto, ahora aparecía destacando su larga cabellera en señal de amor al muralista. Pintó esta obra un año después del enlace.

Después de repetir el «Sí, quiero» ya no hubo más separaciones ni divorcios. Diego y Frida aprendieron a mantenerse unidos a pesar de las relaciones extramatrimoniales de ambos. Los dolores, las estancias en el hospital y las drogas acompañaron a Frida en los últimos años de su vida. La pincelada relajada y sin precisión es fruto de los analgésicos que tenía que tomar diariamente para evitar el calvario que padecía. La obra *Autorretrato con el Retrato de Diego en el Pecho* y *María entre las Cejas* fue creada el mismo año de su muerte.

Falleció el 13 de julio de 1954 después de una fuerte neumonía que le obligó a permanecer en cama mucho tiempo. Sus cenizas descansan en la 'Casa Azul' de Coyoacán que, un año después de su muerte, se convirtió en el Museo de Frida Kahlo. Su funeral tuvo punto y final en el crematorio donde, entre canciones, fue incinerada. Frida Kahlo: «Pies para qué os quiero, si tengo alas para volar».

Arriba: *Autorretrato con trenza.* 1941 Óleo sobre madera 51 x 38.7 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman, México.

Abajo: Autorretrato con el Retrato de Diego en el Pecho y María entre las Cejas. 1954 Óleo sobre madera 61 x 41 cm. Paradero desconocido.

# PARADA EN El cementerio de Praga de Umberto Eco

María del Rosario Martín Muñoz

mberto Eco, escritor asociado por las "masas" inequívocamente a la archiconocida obra de *El nombre de la rosa*, representa por excelencia al intelectual italiano vivo más conocido fuera de sus fronteras. Con frecuencia es noticia tanto por información relacionada con sus libros y su trayectoria académica (especialmente su estudio sobre la semiótica) como por sus declaraciones a los medios; de lo último que ha saltado a la palestra, el controvertido anuncio de una nueva versión aligerada de su novela más famosa, que ha suscitado no poca polémica.

Eco es lo que se suele denominar mediático: sale en la tele, en la prensa... Autor comprometido con muchas causas, opinión versada en muchos temas de actualidad e históricos, filósofo y estudioso de la palabra, el semiótico por antonomasia, orador... lo que se dice un verdadero humanista; emisor desde diferentes tribunas y medios, y cómo no, a veces, también diana o blanco de comentarios en pro o en contra.

Un día habla de su última novela en un programa televisivo sobre libros, otro día lo encontramos en una noticia del telediario con motivo de la concesión de algún premio o reconocimiento, probablemente el enésimo doctor honoris causa por alguna universidad, y por qué no, participando en cualquier debate sobre algún tema candente, como puede ser el caso de una réplica a alguna declaración, normalmente de forma socarrona, hecha a su antagonista italiano más conocido en el mundo entero, no otro que el mismo Berlusconi, al que ha dedicado no poca tinta. Y su voz, la voz de Umberto se difunde de medio en medio como el eco.

El polifacético escritor nació en Alessandria (sí, el mismo sitio donde hace nacer al personaje Baudolino en la obra del mismo nombre) en la región de Piamonte corriendo el año de 1932. Se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Turín, en donde también hizo el doctorado; su tesis fue publicada en 1956 con el título de

El problema estético en Santo Tomás de Aquino. Ha sido profesor universitario en Turín, Florencia, Milán y Bolonia, así como en centros de Estados Unidos y Latinoamérica. Antes de dedicarse a la novela ya había obtenido gran éxito por sus ensayos y trabajos de investigación, entre los que cabe destacar: Obra abierta, Apocalípticos e integrados, Tratado de Semiótica General o Lector in fabula.

La circunstancia es atípica: un versátil intelectual que sobresale en el ámbito universitario y en la lista de los libros más vendidos con sus novelas. Su conexión con los estudios universitarios fue temprana, no así su vertiente como novelista, en torno a la edad de 50 años. Del medio comunicativo y del género literario ya tenía sobrado conocimiento, pero no acomodándose se lanza al ruedo quien disfrutaba de una visión privilegiada desde la barrera. Con El nombre de la rosa, icono de la actual novela histórica, se alcanzan los umbrales más altos de popularidad. La novela que había vendido un buen número de ejemplares que se vio relanzada con la versión cinematográfica, y muchos fueron después al libro y le atribuyeron las facciones del carismático Sean Connery a Guillermo de Baskerville.

La relación cine y literatura a veces da buenos frutos y sirve de agente motivador, o de revulsivo, para acercarse a una misma historia desde otra perspectiva. El ejemplo más trascendente bien podría ser el fenómeno Tolkien con su trilogía de *El señor de los anillos*. Otro punto más a favor de que la buena literatura puede ser degustada por un amplio público. La maestría de escritores cuyas obras pueden ser leídas a diferentes niveles contenta tanto a especialistas como a recién iniciados.

Después de tres décadas de la novela que convulsionó al panorama literario, *El nombre de la rosa*, ha aparecido la no menos indiferente novela *El cementerio de Praga* (2010). Sin embargo, es con otra obra del autor con la que se pueden establecer más similitudes, su segunda novela, *El péndulo de Foucault* (1988), compartiendo con esta última una atmósfera de intrigas y complots, de sociedades secretas, refugio de una clandestinidad que contrasta con



monstruos. El resultado es de una hiperbólica autoinculpación.

Para muestra, un ejemplo:

Tenemos ambiciones ilimitadas, una codicia que nos devora, una venganza sin piedad y un odio reconcentrado.

Somos el manantial del terror que se ha extendido por todas partes.<sup>2</sup>

la bulliciosa ciudad de París vista desde fuera. La capital francesa es el culmen para el espía Simonini y centro del universo en *El péndulo de Foucault*, y mucho antes escenario de novelas decimonónicas francesas como las del parisino Eugène Sue, con obras como *Los hijos del pueblo*, *Los misterios de París* y *El Judío errante* (así como la producción literaria del también galo Alejandro Dumas) son referencias importantes para todo lo que acontece en la novela más reciente de Eco. Sue, Dumas y otros artífices del folletín, los grandes promotores, a su costa e inadvertidamente, de las tramas más rocambolescas.

El cementerio de Praga focaliza su atención en Los protocolos de los sabios de Sion, texto antisemita que surgió en Rusia a principios del siglo XX, difundiéndose por toda Europa, especialmente tuvo mucha repercusión en Rusia, Francia y Alemania. La teoría de "el complot judío" se vio reforzada con la aparición de los *Protocolos*.

El texto se difunde, se da como auténtico, hasta que llega el momento en que el *Times* en 1921 afirma que *Los protocolos de los sabios de Sion* son un fraude. Sin embargo, algunos se niegan a aceptarlo, están convencidos, quieren que sea real. Recordemos ahora unas palabras del entrañable Baudolino que vienen muy al caso: "Me decía: mientras inventabas, inventabas cosas que no eran verdaderas, pero verdaderas se volvían." A pesar de que se demostrara lo contrario, mucha gente cree que el texto es auténtico. El mismo Hitler creyó, o quiso que creyeran, en su autenticidad. En la edición alemana se advertía de la necesidad de abrir los ojos, de tomar medidas ante la amenaza judía. Se declaraba que estaban en juego la patria y la cultura germánicas.

Sin la necesidad de hacer un estudio muy exhaustivo, uno se da cuenta de que la obra *Los protocolos de los sabios de Sion* está llena de contradicciones, plagia de diferentes textos, es redundante, bastante inverosímil y hace que se presenten presuntamente los mismos judíos como

El complot judío recogido en los *Protocolos* representaría una amenaza de dimensión mundial. El "pueblo elegido" estaría adquiriendo con tesón y paciencia más cuota de poder y más acumulación de riqueza, especialmente de oro.

Se previene de la proliferación de agentes judíos que disfrazados de gente normal pululan a todos los niveles y en todos sitios, capaces de manipular la mente para llevar a cualquiera a su terreno. Esta desconfianza se traslada, por extensión, a toda la raza. La idea era, en suma, que no había que fiarse de judío alguno. En boca de estos se ponía la máxima de que debían actuar con "fuerza e hipocresía". De este modo someterían a todos los gobiernos del mundo.

Otra cosa que llama la atención es cómo denominan a los ajenos al pueblo hebreo, con calificativos del tipo: "los imbéciles", y particularmente parecen ensañarse al mencionar a los cristianos: "rebaños de borregos", de poca inteligencia o de una "inteligencia puramente animal" (frente a la condición sobrehumana judía o raza de genios) o directamente "brutos cristianos". Como para que caiga mal al más pintado. No se libran del escarnio ni las más altas esferas religiosas, contra el Papa también arremeten.

Los antecedentes principales hasta llegar a los *Protocolos* son: las aportaciones literarias de Sue (*Los hijos del pueblo*) y Dumas (*Joseph Bálsamo: Memorias de un médico*), *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu* de Maurice Joly —quien plagió a Sue— y *Biarritz* de Goedsche, el cual cambió los conspiradores iniciales, los jesuitas, por los judíos.

De especial interés sobre el antisemitismo son dos artículos de Umberto Eco que se encuentran recogidos en *A paso de cangrejo*. En "¿Son antisemitas los italianos?" el autor hace un recorrido histórico sobre esta cuestión y dice que el antisemitismo es tan antiguo como la Diáspora. Su origen tiene como base una reacción instintiva de los pueblos

<sup>1</sup> ECO, Umberto: *Baudolino*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 2001, pág. 232.

<sup>2</sup> Los Protocolos de los sabios de Sion. Valladolid: Maxtor, 2008, pág. 83.

frente a gente distinta.<sup>3</sup> Por otro lado, en "El complot" se profundiza en los *Protocolos*, haciendo hincapié en que el aspecto más extraordinario no es tanto su elaboración como su recepción, que podría explicarse en un principio "porque se presentaban como un descubrimiento escandaloso, procedente de fuentes consideradas de fiar. Pero lo que parece increíble es que esta falsedad haya renacido de sus propias cenizas cada vez que alguien ha demostrado que se trata de una falsedad, más allá de cualquier duda".<sup>4</sup> Como conclusión afirma que: "no son los *Protocolos* los que engendran antisemitismo, es la profunda necesidad de identificar a un enemigo lo que induce a creer en los *Protocolos*".<sup>5</sup>

En el programa televisivo dedicado a los libros Página 26 se le hizo una interesante entrevista al escritor italiano con motivo de la publicación de *El cementerio de Praga*. Es altamente recomendable visitar la página de Internet de "RTVE a la carta" si no se tuvo oportunidad de ver el programa el día que se emitió.

Revuelo sin par ha levantado la personalidad (o personalidades) del protagonista, Simonini, que no es solo antisemita sino antitodo, contra todo y contra todos (va en contra de los de cualquier nacionalidad, o contra los religiosos, las mujeres...); todo le es contrario a un individualista misántropo y tacaño, acumulador de riquezas y vicioso de la glotonería del cuerpo. Todo lo que no sea su propia satisfacción es un obstáculo que

no importa mediante que medios salvar, lícitos o ilícitos. En la entrevista a Eco con motivo de la presentación del libro dice refiriéndose a los *Protocolos* que "para mostrar la construcción de esta gran falsificación histórica necesitaba crear un personaje absolutamente negativo". "De hecho he puesto en escena a un personaje inmundo".<sup>7</sup>

El protagonista es a ratos un sacerdote, aparentemente, pero carente de cualquier tipo de moral. Otras veces, un falsificador de cualquier cosa que se le pague, suministrador de ostias consagradas para misas negras, hasta llegar a lo más vil y lo más inhumano del ser humano: la capacidad de la eliminación de sujetos de la misma especie. Pasada esta línea y cometido el primer acto brutal, el hombre se deshumaniza y se convierte en animal, en depredador. Con el paradigma de Simonini se ve la evolución, o degradación más bien, el germen de las ideas contra una raza que se alimenta y desemboca en un odio total, absorbente y obsesivo, que acaba en daños mayores.

Simonini es falso en todas las situaciones, simulando siempre ante cualquier personaje, mentiroso que por engañar o por ocultar lo hace hasta consigo mismo. Se produce una escisión, un resquebrajamiento, y dos partes que estuvieron unidas se informan por medio de la escritura de lo que son y de lo que hacen.

A través del recurso del diario, ahora toma la batuta el falsificador Simonini, ahora el sacerdote, que remite a una especie de conciencia enterrada en los sótanos. El narrador no quiere ser menos importante y cobra también su gran parte de protagonismo.

Simonini y el abad Dalla Piccola, doble figura cuyos antecedentes literarios, explica el mismo Umberto Eco, se remontan a los tratados sobre novela del siglo XVII según los cuales se destaca el papel otorgado a los personajes que tenían que ver con el doble o el falso hermano. Durante

la época decimonónica también se da el recurso al doble y al disfraz. En ella encontramos a Dumas con *El conde de Montecristo*, cuyo protagonista se escindía entre Dantès, su papel como conde de Montecristo y el disfrazado abad Busoni. Un guiño reconocido por Eco que además juega con la sutileza del nombre: "El falso cura de Montecristo se llamaba abad Busoni, que es el nombre de un músico. Y mi abad se llama Dalla Piccola, ¡que era un músico también! Son pequeñas bromas". 8

El falsificador, la mano que copia, reproduce una misma historia cambiando detalles. Todo es nuevo y todo es viejo, está inventado en este mundo. Lo que otros creyeron cuando leían ficción, que conmovió al público, que no deja indiferente, se utiliza con otros fines y se pretende hacer pasar por real, y ya no se sabe qué es verdad ni qué es mentira.

Simonini y Baudolino, cada uno en su contexto, quieren hacer pasar por verdadero un documento que ellos han creado haciendo una macedonia con otros textos acreditados o no, con base histórica o con su falta. No obstante, Baudolino "será un falsificador de pergaminos" pero conoce lo "que es el honor", además de ser entrañable, por lo general es contrario a matar y tiene buenas intenciones. Como contrapunto Simonini es un desalmado, un misántropo que no se detiene ni ante el asesinato.

¿Por qué resulta tan difícil discernir entre verdad y mentira, original y copia? Hasta se habla de copias auténticas como nueva forma bastarda que es, que existe y por tanto ha de merecer un lugar.

«...resulta normalmente un

placer encontrarse con un título

del escritor italiano. Eco puede

leerse a diferentes niveles y un

mismo lector puede encontrar

diversos significados, más o me-

nos ocultos que los descubiertos

a primera vista.»

<sup>3</sup> ECO, Umberto: *A paso de cangrejo*. Barcelona: Debolsillo, 2008, pág. 327.

<sup>4</sup> Ibídem, pág. 331.

<sup>5</sup> Ibídem, pág. 332.

<sup>6</sup> http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-2/pagina-2-entrevista-umberto-eco-cementerio-praga-lumen/989428/

<sup>7</sup> Ibídem.

<sup>8</sup> http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-2/pagina-2-entrevista-umberto-eco-cementerio-praga-lumen/989428/

<sup>9</sup> ECO, Umberto: *Baudolino*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 2001, pág. 169.



Vista de la ciudad de Praga. Foto: Jesús M.ª Arenales

A continuación se reproduce parte de una conversación en la que interviene el notario llamado Rebaudengo, maestro de Simonini en la falsificación:

[...] yo no fabrico falsificaciones, sino nuevas copias de un documento auténtico que se ha perdido, o que, por un trivial accidente, nunca ha llegado a ser producido pero que habría podido o debido serlo.<sup>10</sup>

Una mentira repetida hasta la saciedad se puede convertir en una certidumbre colectiva. Y una verdad oculta es como si no existiera. Si algo no existe, inventémoslo o tomemos algo prestado. Si se necesita una excusa, se crea. Si se quiere atacar a un "enemigo", difámalo que ya lo de menos son las pruebas y si se quiere se crean ex profeso, o se puede plagiar cambiando los protagonistas.

¿Será mejor odiar? ¿Será mejor tener a alguien al que echarle la culpa de todo y así no tener responsabilidad ninguna? Tanto la sociedad como el individuo se dejan llevar por un sentimiento primario, y cuanto más irracional, más firme, y cuanto menos razonado, más afianzado. Al Simonini niño se le inculca por parte del abuelo su odio, y el odio crece, se transmite entre generaciones y al final encuentra una diana a la que achacar todos los males. Un rechazo, una entendida humillación, una frustración siempre ayudan a exacerbar el odio. El primer amor o casi único amor de Simonini (o más bien cierto interés o atracción) es por una mujer judía, y como esta no le presta mucha atención a un niño bastante repelente, pues el hecho contribuye a

que se convierta ella y toda su raza en motivo de escarnio. Especialmente interesante resulta el episodio como confrontación entre un sujeto concreto y el grupo, siendo el colectivo más fácilmente atacable y factible la atribución de estereotipos. Cuanto más lejano o desconocido sea el otro, con más facilidad se divulgan las difamaciones. Un grupo, un pueblo, una raza donde descargar frustraciones, las metas que no han sido alcanzadas, no por falta de méritos ni capacidades, sino, se piensa, porque es más cómodo creer que le han sido arrebatados.

El tema de los *Protocolos* es abordado extensamente en *El péndulo de Foucault*. En esta obra se crea un "Plan" invertido que será tomado en serio, el juego se va de las manos. Delgada línea entre lo falso, lo aparente, lo verosímil y lo real o verdadero.

En *El cementerio de Praga*, en sus novelas, en sus ensayos, en sus estudios de teoría literaria, en sus escritos en general, se incide en una idea que se manifiesta poderosamente en *El péndulo de Foucault*: "Tout se tient", es decir que todo está relacionado, o susceptible de relación con cualquier otra cosa. Esa impresión vuelve con fuerza con *El cementerio de Praga*, y no deben extrañar todas las repercusiones que han tenido diferentes interpretaciones de la novela. Uno se pone a buscar relaciones y salen. El mensaje se interpreta, se reinterpreta, se interpreta bien, se malinterpreta... Se puede analizar y buscar elementos a favor de casi cualquier teoría. Al novelista Eco se le ha querido hacer responsable de lo que algunos interpretan y especialmente de la personalidad y conducta de su protagonista.

<sup>10</sup> ECO, Umberto: *El cementerio de Praga.* Barcelona: Lumen, 2010, pp. 120-121.

Esperemos que no llegue el día en que el autor sea sentenciado por los "crímenes" de sus personajes.

En opinión de Lucetta Scaraffia (profesora de la Università degli Studi di Roma La Sapienza), quien ha publicado un artículo sobre *El cementerio de Praga* en *L'osservatore romano* (periódico del Vaticano) con el título "Il voyeur del male" el objetivo de Eco es alardear de erudición y dar prueba de su habilidad intelectual. Para ella, el resultado es un libro con "apariencia de voyeurismo amoral" porque según su interpretación: el mal no se condena. Añade que las continuas descripciones de la perfidia de los hebreos hacen nacer una sospecha de ambigüedad, ciertamente no querida por Eco. No es la única ocasión que algún sector ha calificado este libro como ambiguo. Para algunos el autor no es tajante en mostrar su oposición al mal, al antisemitismo...

En esa línea se orienta el parecer del rabino de Roma, Riccardo Di Segni, quien ha manifestado en *L'espresso*<sup>12</sup> que cree que el mensaje de Eco es ambiguo. El rabino se pregunta si el lector sabe bien si lo que se cuenta es cierto o no; piensa que los lectores se pueden preguntar: ¿Pero estos hebreos, quieren o no quieren destruir la sociedad y gobernar el mundo? A lo que contesta Eco que él ha escrito una novela y que a diferencia de un ensayo no se debe llegar a unas conclusiones. Con respecto a la posición del lector responde que debe comprender que nada es verdad, refiriéndose a la trama del complot judío. El escritor no quiere provocar la indiferencia, es así de rotundo cuando dice "pero mi intención es la de dar un puñetazo en el estómago del lector". <sup>13</sup>

En *Confesiones de un joven novelista*, el recientísimo título que ha sacado al mercado Umberto Eco, el autor italiano diferencia claramente entre la escritura creativa y la científica: "porque en un ensayo teórico, normalmente uno pretende demostrar una tesis determinada o dar una respuesta a un problema concreto, mientras que en un poema o en una novela, lo que uno pretende es representar la vida con todas sus contradicciones".<sup>14</sup>

El protagonista del libro no deja de suscitar multitud de comentarios. Di Segni apunta que puede parecer grosero y monstruoso, pero resultar al final simpático, que uno se puede identificar con Simone Simonini. Umberto Eco es categórico y ha dicho al respecto de la cuestión sobre la posible identificación con el protagonista por parte de algún lector: "No respondo de las perversiones de los demás".<sup>15</sup> Ahora bien, el grado de erudición histórica, de guiños para iniciados en filosofía y literatura, de bromas cultas y de pasadizos intelectuales en general que conforman sus novelas –las cuales, en gran medida, suponen una aplicación lúdica y burlona de los muy sesudos preceptos expuestos en su corpus ensayístico– las alejan varias galaxias del lector común.<sup>17</sup>

Umberto Eco tiene muchos seguidores y algún que otro detractor; se le ha tachado a la vez de excesivamente comercial o excesivamente erudito; ha suscitado interesantes debates tanto con sus novelas como con sus ensayos. Sin embargo, debemos concluir que a pocos resulta indiferente una figura de su trascendencia. Viendo el panorama actual de gran parte de las novedades que se encuentran en las librerías, en donde sobreabundan los libros "consumibles" o "de usar y tirar", resulta normalmente un placer encontrarse con un título del escritor italiano. Eco puede leerse a diferentes niveles y un mismo lector puede encontrar diversos significados, más o menos ocultos que los descubiertos a primera vista. Terminemos con unas palabras recogidas en *Confesiones de un joven novelista* que ilustran las diversas funciones de la literatura:

Pero la literatura, creo, no está pensada solamente para entretener y consolar a la gente. Pretende también provocar e inspirar a leer el mismo texto dos veces, quizá incluso varias veces, para poder entenderlo mejor.<sup>18</sup>

En general, *El Cementerio de Praga* ha tenido una buena acogida entre la crítica en España. Hay prácticamente en este caso la consideración de que vender y tener calidad son conceptos compatibles. En la revista *Qué leer* se le dedicó un artículo con el título "Eco y el antisemitismo". <sup>16</sup> En él se declara que la publicación de cada nuevo título suyo es orquestado y celebrado como un acontecimiento de masas. Por otra parte, se afirma que a causa de una serie de características del estilo del escritor no se puede considerar que su lectura sea accesible al lector no demasiado versado:

<sup>11</sup> SCARAFFIA, Lucetta: "Il voyeur del male" en *L'osservatore romano* (30-10-2010, pág. 5).

<sup>12 &</sup>quot;Eco, gli ebrei e i complotti" (a cargo de Wlodek Goldkorn) en *L'espresso* (28-10-2010).

<sup>13</sup> Ibídem.

<sup>14</sup> ECO, Umberto: *Confesiones de un joven novelista*. Barcelona: Lumen, 2011, pág. 13.

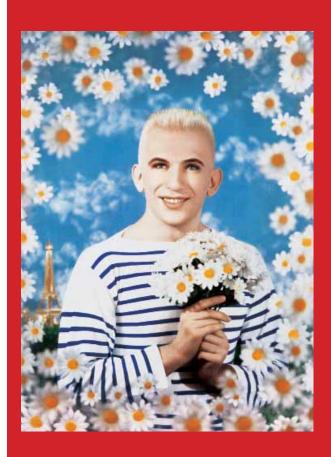
<sup>15 &</sup>quot;Eco, gli ebrei e i complotti" (a cargo de Wlodek Goldkorn) en *L'espresso* (28-10-2010).

<sup>16</sup> LOZANO, Antonio. *Qué leer*. Núm. 161 (2011), pp. 44-46.

<sup>17</sup> Ibídem, pág. 44.

<sup>18</sup> ECO, Umberto: *Confesiones de un joven novelista*. Barcelona: Lumen, 2011, pág. 39.

# FUNDACIÓN MAPFRE



# Universo de la Moda

Jean Paul Gaultier

Universo de la Moda De la calle a las estrellas

Del 6 de octubre de 2012 al 6 de enero de 2013

## RETRATOS

Obras maestras Centre Pompidou

al 6 de enero de 2013

Una muestra de ochenta obras maestras de algunos de los grandes artistas presentes en las colecciones del Musée National d'Art Moderne-Centre Pompidou (MNAM-CP) de París, que sirven de base para plantear cómo el género del retrato ha formado parte de los distintos movimientos artísticos de los siglos XX y XXI. Así, el periodo cronológico abarcado se inicia en el retrato de Erik Satie, realizado por Suzanne Valadon en 1892-1893, y se cierra con The Moroccan, de John Currin, de 2001.



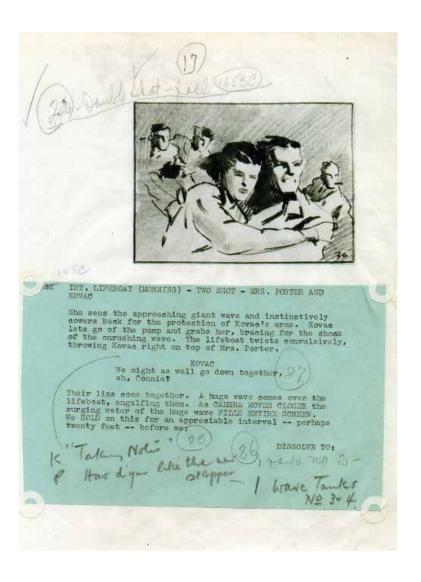
## **SALA RECOLETOS**

Paseo de Recoletos, 23 - Madrid

www.fundacionmapfre.com

# Storyboard

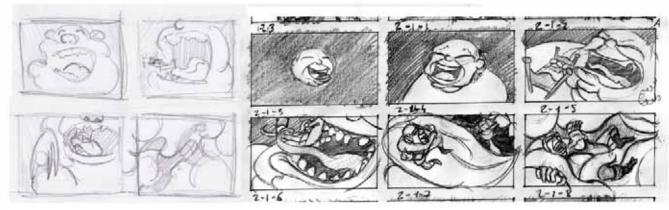
# La película en papel



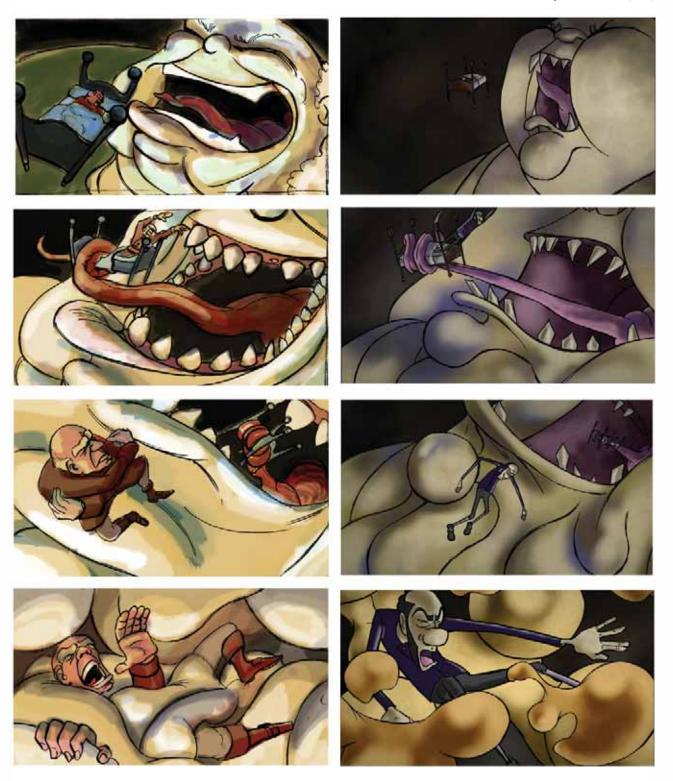
l cine es, como todos sabemos, una empresa colectiva que reúne a un grupo muy diverso de profesionales. Algunos de los oficios que se desarrollan dentro de una película son ampliamente reconocidos y proporcionan prestigio y fama; tal es el caso de directores y actores principalmente, aunque también reciben reconocimiento directores de fotografía, compositores de música, productores; en menor medida, montadores, directores de arte, de efectos especiales, de sonido y un largo etcétera. En cambio, algunos trabajos permanecen en la oscuridad, aunque son tan importantes como los anteriores. Este el caso que nos ocupa: el del dibujante de storyboard.

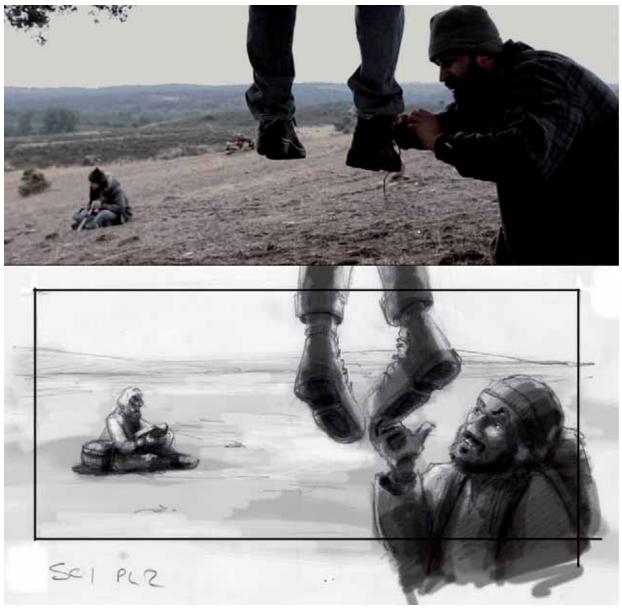
Para aquellos a quienes esta palabra inglesa no les diga nada, podemos definir el storyboard como guión gráfico, es decir, una sucesión de viñetas dibujadas que reproducen los planos que componen una película. Dentro de cada viñeta se representa el espacio escénico, con los personajes que intervienen y su acción, que puede estar indicada por la posición del personaje, flechas, signos gráficos o palabras. También se indican los movimientos de cámara o la continuidad entre un plano y otro.

El valor del storyboard reside en que permite previsualizar una narración de video con un mínimo coste y un poco de imaginación. En este sentido, sirve de herramienta creativa al cineasta a la hora de plasmar el guión; al equipo, como información visual para explicar, de forma directa y sencilla, qué plano se va a rodar en cada momento y, también, sirve como medio para vender un proyecto a productoras o clientes. En



Fases de elaboración del storyboard y resultado final del cortometraje **«Cara de Luna»** de Enrique Diego, Rocío Galea, Daniel Hernández y Carlos Nicoll (2012)





Fotograma y viñeta del storyboard con anotaciones de secuencia y plano del mediometraje «**Ríos Revueltos**» de Enrique Diego (2012

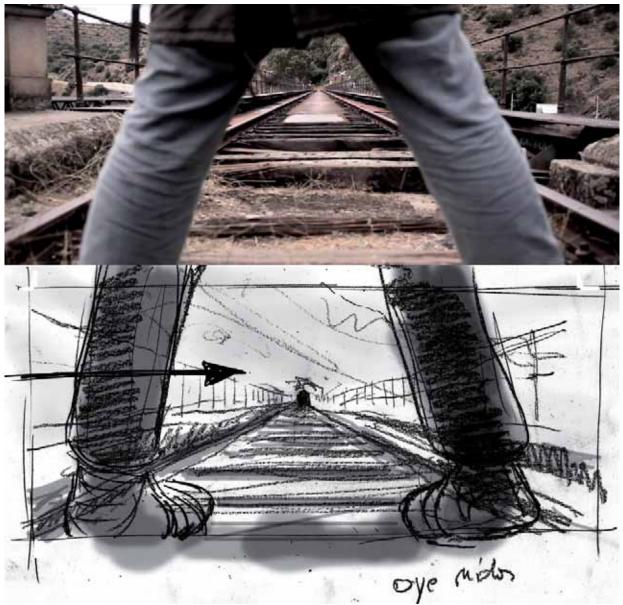
función de cuál sea su uso principal, el estilo variará, pudiendo existir sucesivos storyboards a lo largo del proceso de preproducción de un film, un anuncio o cualquier otro tipo de formato que implique video.

El origen del guión gráfico no está claro. En la época del cine mudo se utilizaron storyboards para algunas películas, si bien la mayoría de ellos se han perdido. La generalización de su uso comienza a partir del guión gráfico realizado por el Estudio Walt Disney para el cortometraje de animación *Los Tres Cerditos* (1933). Fue precisamente en el mundo de los dibujos animados donde primero se popularizó, por la necesidad que tiene este medio de planificar hasta el último fotograma que se ve en pantalla -en cine de animación cada segundo supone al menos 12 dibujos, aunque, en muchos casos, hay varias capas con distintos personajes, fondos, etc. por lo que siempre se intenta economizar y no hacer trabajo extra innecesario-. También

aventuramos que la familiaridad de los animadores con el dibujo facilitó que esta herramienta fuera rápidamente aceptada por todos los estudios.

El salto a las películas de imagen real fue rápido. *Lo Que El Viento Se Llevó* (1939) fue una de las primeras en ser dibujada en su totalidad y, a principios de los años 40, la mayor parte de las producciones contaban con storyboards. Desde entonces, no se ha dejado de utilizar y extender a otros medios como el diseño web, la publicidad, los videojuegos.

En la mayoría de los casos, el trabajo de storyboard se realiza entre el director y los dibujantes especializados a su cargo. Directores de la talla de Orson Welles, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Ridley Scott o los hermanos Coen han dibujado sus propios storyboards, o parte de ellos, para plasmar exactamente lo que tenían en mente.



Fotograma y viñeta del storyboard con anotaciones de sonido del mediometraje «Ríos Revueltos» de Enrique Diego (2012)

Presentado el objeto de este artículo y tras dar una visión general, me gustaría hablar del trabajo como dibujante de storyboard desde un plano más personal, dando mi propia perspectiva como profesional.

Desde mi punto de vista, el storyboard es la herramienta ideal para crear una narración audiovisual. Existen muchos directores que empiezan a trabajar sobre la base del guión para crear el guión técnico, que es un desglose de todos los planos de una película con indicaciones de acción, fotografía, sonido, tiempo... Otros preferimos trabajar desde un primer momento combinando guión técnico y storyboard, que crecen en paralelo y se complementan. De este modo podemos hacernos una idea más precisa del encuadre, probar soluciones alternativas mediante el dibujo, colocar todas las viñetas en una pared para ver la secuencia

en conjunto y recolocar, quitar o añadir planos según las necesidades.

Mi método de trabajo es, en un primer momento, analizar el guión hasta tenerlo interiorizado. En paralelo, hay que investigar y documentarse sobre el estilo cinematográfico con el que se pretende trabajar. Estas labores deben ser siempre asesoradas por el director, que es el que tiene que guiar al dibujante. Poco después se trabaja en la planificación con pequeños dibujos muy esquemáticos, que, en cuatro líneas, muestren el plano que se busca. Yo utilizo los márgenes del papel para anotar aquello que me parece importante y me ayudo de flechas. Durante este proceso hay que volver una y otra vez a ver las soluciones que otros maestros han encontrado para problemas similares a los que plantea el guión que uno tiene entre manos.

Una vez este proceso ha acabado y se da por bueno como primer borrador, es hora de empezar el storyboard como tal. Al llegar a este punto creo que es muy interesante tener ya algunos diseños de arte, escenografía, personajes o vestuario y una idea general de la fotografía y el sonido que se buscan. Teniendo todos estos aspectos en cuenta, podemos aprovecharlos para crear imágenes bastante fieles al resultado final. Esto nos permite, en un momento dado, darnos cuenta de si todos los departamentos están trabajando en una misma dirección. Por ejemplo, si ciertos elementos de la escenografía son poco adecuados o si hay que cambiar la estética de un personaje. Sirve, además, como ya dijimos antes, como laboratorio de experimentación visual, enriqueciendo el resultado final al sugerir al director ideas que no tenía previamente, y hacerlo de forma gráfica en unos segundos, con ahorro de tiempo y dinero. A mí me gusta especialmente incorporar algunas claves para la fotografía, como son los juegos de luces y sombras, que son muy importantes para la dimensión dramática de una escena.

El resultado final es una sucesión de viñetas con un contenido muy claro que servirá, antes del rodaje, para orientar al equipo; durante el mismo, para no perder la perspectiva y, terminado el rodaje, ayudará al montador para conocer cuál era el objetivo de cada escena. Creo que es especialmente efectivo si se combina con el guión técnico, pues en ese caso se tiene una información muy completa sobre cada aspecto de la narración. (Imagen inferior)

En animación, por las razones previamente expuestas, se añade información sobre la duración exacta de cada plano. Esto, a veces, se mide creando una animática, que es un video realizado con las imágenes del storyboard al que se le puede incorporar sonido, otras imágenes, efectos digitales y movimiento. Esto permite hacerse una idea aún más fiel de cómo quedará el video final.

Ejemplos animáticas:

https://vimeo.com/15696812

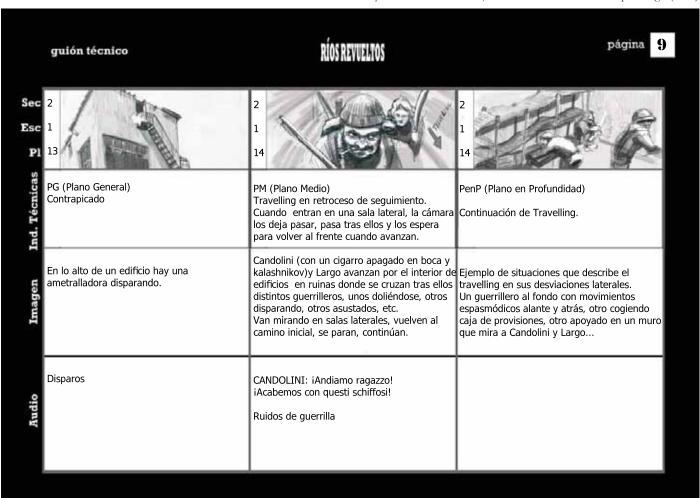
http://www.youtube.com/watch?v=vTC2EsyHVQc

Enrique Diego Blanco

http://instalache.blogspot.com.es/

Última hora. Camino a los Goyas. El cortometraje «Cara de luna» ha sido preseleccionado para la edición de este año.

Guión técnico combinado con storyboard del mediometraje «Ríos Revueltos» de Enrique Diego (2012)





## Cuando la peonza deje de girar...

«No pienses en elefantes» Arthur (Origen)

Todo gran truco de magia consiste en tres actos. El primero acto es La Presentación: el mago muestra algo normal, pero probablemente no lo es. El segundo acto es La actuación. El mago transforma lo que aparentemente era normal en algo extraordinario. Intentas averiguar el secreto, pero no puedes. Por eso, aún queda un tercer acto: El Prestigio. Lo imposible se convierte en posible, y tus ojos ven algo que no habían visto jamás". Esta era la explicación que nos daba Cutter, interpretado por Michael Caine, en El Prestigio (Christopher Nolan, 2006). Mientras estamos sentados (hipnotizados) en nuestras butacas viendo Origen, nos damos cuenta de que el director está utilizando estos mismos tres actos para desarrollar su guión. Por tanto, y merecidamente, en esta ocasión... el mago indiscutible es el propio Nolan.

118

Y es que la estructura de *Origen* no puede ser más simple. De hecho, se trata de las partes de cualquier obra teatral. En los primeros quince minutos se nos presenta a los personajes y su forma de ganarse la vida: robar ideas mientras sus propietarios duermen. En los siguientes quince, «el pedido»: en lugar de robar, se pide introducir una idea en el sujeto. A partir de los treinta minutos, entramos en la actuación: cual Ocean's Eleven (Lewis Milestone 1960; Steven Soderbergh, 2001) veremos como Cobb, el líder, va reclutando uno a uno a su equipo y cómo entre todos van organizando el robo/la introducción de la idea en la mente de Robert Fisher (no continuar con el imperio empresarial de su padre). Finalmente, *El Prestigio*. Lo imposible se convierte en posible. Sólo que, en este caso, no se trata de un minuto. En lugar de eso, durante más de una hora estamos sobrecogidos y en continua tensión, viendo cómo esa organización, que necesariamente implica el bajar hasta cuatro niveles en el subconsciente de los protagonistas, se lleva a cabo, hasta lo que pueden ser los últimos cinco segundos más magistrales de todo el film: un primer plano de una, «la», peonza.

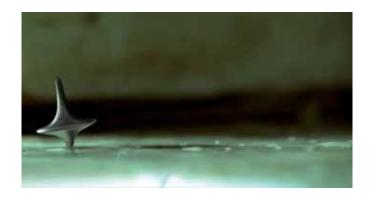
Bien. Si la estructura es tan simple... ¿qué es lo que hace de *Origen* una obra maestra (sí, lo es)? Pues como

mínimo dos cosas: en primer lugar, la originalidad del guión y, por supuesto, su puesta en escena. Y la segunda, el soberbio montaje de todas y cada una de las escenas.

En cuanto a la originalidad del guión: nadie podrá dejar de quitarse el sombrero frente a la idea y desarrollo que nos propone el director. Si bien es cierto que muchos la compararán con Matrix (Andy & Lana Wachowski, 1999), hay que aceptar que hacerlo es la vía fácil, aunque, por supuesto, existe una similitud de base. En Matrix se nos mostraba un mundo irreal, creado por las máquinas para mantener al ser humano bajo su control. Pero Nolan va más allá: no son las máquinas las que se apoderan de nuestro mundo, las que nos someten. No hay que ir tan lejos: somos los propios humanos los que podemos someter a otros humanos, con un concepto tan simple como lo es una idea. «¿Cuál es el parásito más persistente? Una idea. Una única idea de la mente humana puede construir ciudades. Una idea puede transformar el mundo y reescribir todas las reglas», nos dice Cobb. La idea, como movilizador o destructor de nuestro mundo, de nuestra realidad.

Pero la filosofía que plantea *Origen* no se acaba aquí, son muchos los temas que plantea Nolan. Fantasía y realidad van de la mano en todo momento en las dos horas y media de metraje, hasta el punto que, aunque hayamos seguido perfectamente el desarrollo de la historia, Nolan se permite hacernos dudar de si seguimos o no en el sueño. Habrá que pensar en lo que hemos estado presenciado para llegar a la conclusión.

Y es que... ¿Qué es sueño? ¿Qué es realidad? En el film queda claro, y todos lo sabemos, que mientras soñamos no podemos distinguirlo, es al despertarnos cuando vemos que algo no encajaba. Lo que creemos que vivimos y lo que soñamos es la misma «realidad», igual que la que experimentamos con la que vemos reflejada en un espejo. ¿Es menos real un sueño que un reflejo en el espejo? ¿O el reflejo en el espejo es la verdadera realidad, la que no nos gusta aceptar? ¿Quién nos lo puede asegurar? Entonces... ¿Por qué el sueño no es la verdadera realidad? La mujer de Cobb continuamente le recordaba que su vida no era la real, que la real era la de su ciudad, su mundo al lado de la playa. También se nos muestra a un grupo de doce personas que prefieren conectar sus sueños cuatro horas al día para, entonces, vivir «su» realidad. Todos hemos querido volver a dormirnos en algún momento, para conseguir recuperar un sueño en el que estábamos siendo felices. Todos hemos querido, en algún momento, soñar despiertos. Así que... ¿por qué no hacerlo? Nolan, para ello, nos da múltiples pistas: en un momento del film Miles le aconseja «Vuelve a la realidad». En otro, Yusuf, el alquimista, le pregunta: «¿Aún está soñando, Sr. Cobb?». Eso sin entrar en otros detalles como en que en el sueño de la presentación, con los decorados japoneses, se dice que se está en el sueño de Arthur... pero son los mismos que vemos después en el limbo de Cobb. Con todo esto, ¿está más claro qué es lo que pasa en Origen, o incluso más complicado? Es decir... ¿estamos realmente seguros de cuál es el verdadero Origen de todo, cuál es el verdadero encargo?

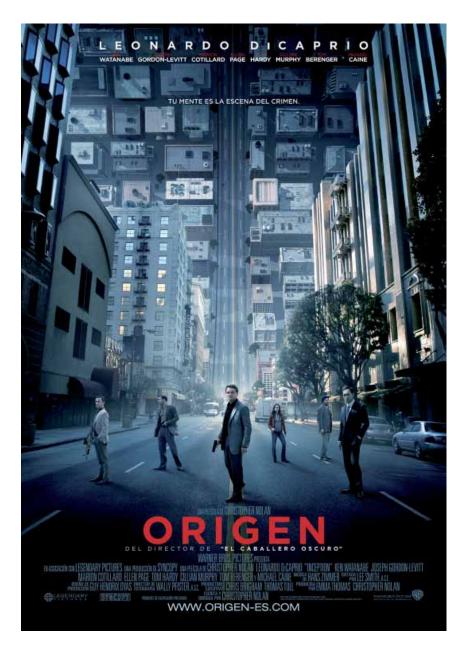


Otro elemento que añade Nolan a su historia, y que nos ayuda a resolver el enigma anterior: el poder de la culpa, y la necesidad de expiación. Sentirse culpable induce a Cobb a que su subconsciente boicotee sus propios planes y, por ende, la misión. Pronto vemos que la historia de amor de Cobb con la proyección de su mujer no es tal: más bien es una lucha interna con sus propias pesadillas y miedos. Finalmente, Nolan deja clara la necesidad de enfrentarte a ti mismo, de superar el pasado y de reconciliarse con uno mismo para alcanzar la felicidad... será, entonces, necesario enfrentarse al Origen.

Dicho esto... ¿cómo consigue Nolan que entendamos bien todos los giros de su Prestigio? Con su técnica... envidiable para muchos.

Para empezar, la presentación del concepto de sueño dentro de sueño y la «patada» para hacer volver a los soñadores a la vida real es, en todo momento y para asegurar la fácil comprensión, gradual. Por ejemplo, vemos fácilmente cómo si en la realidad a Cobb le sumergen en una bañera, él sueña con que muere ahogado en una inundación. Si la furgoneta que traslada a los soñadores sufre un accidente y vuelca, en el siguiente nivel de sueño, en el hotel, todo se desplaza a un lado. Si la furgoneta cae por un precipicio, en el hotel se quedan sin gravedad (espectaculares escenas, de lo mejor que hay técnicamente en el film) y en el tercer nivel, el fuerte, cae un alud. Tampoco podían faltar los múltiples espejos que aparecen en todos los niveles del film: no es casualidad, antes hablábamos de si el reflejo de un espejo es la verdadera realidad o es ficción. Vemos





espejos que reflejan casi continuamente a Cobb: en un bar de Mombasa, en el hotel del segundo nivel... Aunque personalmente lo que más me ha gustado es la analogía de la caja fuerte, el lugar donde guardamos nuestros secretos más profundos. Para Saito, el que contrata a Cobb, es una idea de su multinacional, papeles confidenciales metidos en un sobre. Para Mal, la mujer de Cobb, es la peonza, símbolo de la realidad que está –o no– viviendo. Para Fischer será el objeto de «su» Origen... brillante.

Y, acompañando a todo esto, no podían faltar las ya famosas vistas aéreas de Nolan, y la grandilocuente música de Hans Zimmer, asiduo ya de Nolan, eficaz en todo momento, que penetra tanto en nosotros que nos hace retumbar el corazón y se convierte en el elemento catalizador clave para mantenernos atentos al guión y no perder detalle de lo que (realmente) está sucediendo. De agradecer también el fichaje de DiCaprio/Cobb (y no de Bale) para llevar a cabo el peso inconsciente de absolutamente toda la trama, y que sabe mostrar muy bien su desconcierto en muchos momentos, su decisión en otros y, mi favorita,

su culpabilidad desgarradora en la escena de la ventana del hotel de su aniversario. Si bien es cierto que todos los personajes están muy bien definidos, también es destacable el punto de humor y franqueza que ha sabido dar Tom Hardy/Eames el falsificador al suyo.

Pero no puedo finalizar sin hablar del segundo elemento clave: el montaje. Todos sabemos que en Memento (2000) el montaje fue para Nolan su baza para la historia. Pero no es de ésta de la que ahora "bebe" Nolan, sino de otra de sus pequeñas y poco valoradas genialidades: Insomia (2002). En ella (aparte de que el tema también está relacionado con el que ahora nos ocupa, los sueños o, mejor dicho, la falta de ellos), ya se nos mezclaban fotogramas desde los títulos de crédito que no acabábamos de encajar hasta que su protagonista, Al Pacino, nos hacía conscientes de lo que habíamos estado presenciando. En Origen este recurso se lleva a su máximo esplendor: el mar, Mal, los niños, las vías del tren... Y en cuanto al montaje en paralelo, ideal para enlazar y hacernos vivir las cinco (¿o, mejor dicho, seis?) «realidades»: avión, ciudad, hotel, fuerte y mundo de Cobb. Simplemente, magistral.

Origen no es un thriller psicológico. No es una peli de ladrones. Tampoco es una de acción. Lo es todo y nada a la vez. Es, sin lugar a dudas, el Prestigio de este gran mago del cine en el que poco a poco se ha ido convirtiendo Nolan. ¿Podrá superarse en su siguiente largometraje? Esperemos que sí. ¡Ah! Y no pienses en elefantes.

#### Arantxa Acosta

Publicado previamente: www.cinedivergente.com

#### La escalera de Escher llevada al cine

uando uno sale de la sala después de haber contemplado *Origen* lo primero que le viene a la mente es exclamar algo así como: ¡Guau, pedazo de película que he visto!

¿Pero la he comprendido toda? Pues les puedo asegurar que no, que hay cosas que se me escapan y eso sin entrar en detalles, sin aludir a la cantidad de referencias cinematográficas que hay a lo largo de la cinta.

Toda película es ficción, lo contrario es el documental o en un nivel superior la realidad. Y cuando uno va al cine va a ver ficción. Va a ver a esos actores que desempeñan su papel en unos escenarios naturales o recreados. Pues aquí, en *Origen*, la ficción es llevada al límite en unas grandiosas recreaciones oníricas que tardaremos mucho en ver con esa calidad. Y a esto le añadimos una sólida actuación de actores y actrices y tenemos como resultado, no una película perfecta pero sino una película más que recomendable.



¿Qué es lo que cuenta *Origen*? Pues, en definitiva, no cuenta más que una historia de amor (argumento tan viejo que viene desde los orígenes del hombre con Adán y Eva: chico conoce a chica, a chico le gusta chica —puede ser a la inversa, eh—). Eso sí incardinada en un argumento que tiene como eje principal la Idea (que es como un virus que te infecta y se apodera de todo) y el poder del subsconciente a través de los sueños y lo que es más importante el poder que tendría quien pudiera ser capaz tanto de inocular una idea en el subconsciente, como el poder ser capaz de robar esa idea de la mente. A partir de ahí es una sucesión de acontecimientos, de aventuras en pos de conseguir el amor de su vida.

*Origen* es una gran película, se sale de los guiones habituales (tan trillados que cansan). Película original y valiente en su planteamiento. Es algo compleja, pero no hay que tener miedo a no comprenderla, basta estar atentos y poner los cinco sentidos, porque tiene unas reglas de juego comprensibles pese a esa complejidad. Y lo que más me gusta es que es una obra que invita a la reflexión.

Para comprender la película, y tal vez para explicar-

la, habría que olvidarnos un poco de la lógica racional y recurrir a esa imagen de Escher en la que aparece una escalera. En ella sitúa a dos personas en el mismo tramo de escalera y en el mismo sentido y una parece que sube y la otra que baja. O esa otra de la cascada que parece que están en el mismo plano.

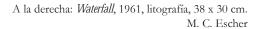
El director ha sabido recrear unos excelentes escenarios que ayudan a meternos en harina. Son hermosos y de gran perfección. Y en los momentos clave, llenos de tensión, sentimos la sensación claustrofóbica de un ambiente cerrado. Son bellas las imágenes de la ciudad que se cierra sobre la propia ciudad y también las de los paseos ingrávidos del hotel.

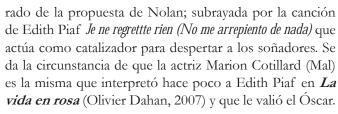
Nolan parece estar obsesionado con subvertir la estructura narrativa clásica de planteamiento, nudo y desenlace, pero al final también esto se acaba por cumplir como pueda pasar con otra película de referencias oníricas como es la de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) o la disparatada *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994)

Desde que la película comienza enseguida oímos las notas de Zimmer. Su sello en las bandas sonoras es inconfundible. Y en este caso, el peso específico de la música, lo consigue, de forma espléndida, bajo ese gigantismo desafo-



Sobre estas líneas: *Relativity*, 1953, litografía, 27,7 x 29,2 cm. M. C. Escher





Y ya que hablamos de actores. Todos ellos están más que correctos, así de una forma general. Si entramos en detalle de cada uno de ellos, podemos decir: Hardy es una fuerza de la naturaleza a tener en cuenta, su presencia en la pantalla funciona como un imán: atrae; Murphy (Cold Mountain de Anthony Mingella, 2003, La joven de la perla de Peter Webber, 2003) sigue siendo una presencia deliciosamente extraña. Ellen Page (Juno, de Jason Reitman, 2007), mejor que de costumbre, aparece frágil, menuda y sensual. Y las grandes actuaciones se las llevan por un lado la chica: la hermosa Cottillard que tiene un difícil papel pues apenas recrea su propia persona sino la proyección que aparece en el subconsciente de DiCaprio. Y por otro lado el chico al que le gusta la chica: Leonardo DiCaprio. Le pese a quien le pese es un gran actor. No sé si él es el que escoge sus papeles o es su representante. Sea quien sea ha sabido acertar en casi todos los papeles de su carrera (con excepciones, claro está). Y aquí se muestra como un actorazo. Está comedido, creíble, actúa y no deambula por la pantalla. Muy convincente.

En definitiva y para mi gusto, he visto una gran película. Un film con bellas imágenes, de gran fuerza visual, que están al servicio de la historia. He realizado un viaje a la mente atormentada de su protagonista y me he perdido en su laberíntica cabeza, me he sumergido en lo onírico y



he vuelto a lo real, a veces, confundiendo lo uno con lo otro, pero he sabido salir a flote y me he cuestionado si lo que he visto ha sido real o no. Hete aquí el dilema: la ruleta al final para ¿sí? o ¿no? Un thriller ciencia ficción, hipnótico, poderoso, vibrante, notable, intenso e inteligente, que confirma que el cine comercial no tiene que ser bobalicón y superficial.

#### Ficha técnica:

**Dirección**: Christopher Nolan **Guión**: Christopher Nolan

**Reparto**: Leonardo DiCaprio: Cobb; Ken Watanabe: Saito; Joseph Gordon-Levitt: Arthur; Marion Cotillard: Mal; Ellen Page: Ariadne; Tom Hardy: Eames; Cillian Murphy: Robert Fischer; Tom Berenger: Peter Browing; Michael Caine: Miles; Dileep Rao: Yusuf

Fotografía: Wally Pfister Montaje: Lee Smith Música: Hans Zimmer Arte: Guy Hendrix Dyas

Productores: Christopher Nolan, Emma Thomas Productores ejecutivos: Chris Brigham, Thomas Tull Productora: Warner Bros. Pictures, Legendary Pictu-

res, Syncopy Production

Distribución: Warner Bros 💥

Luis José Cuadrado

Publicado: www.revistaatticus.es

# ENARA HOTEL

# El nuevo hotel en el corazón de Valladolid

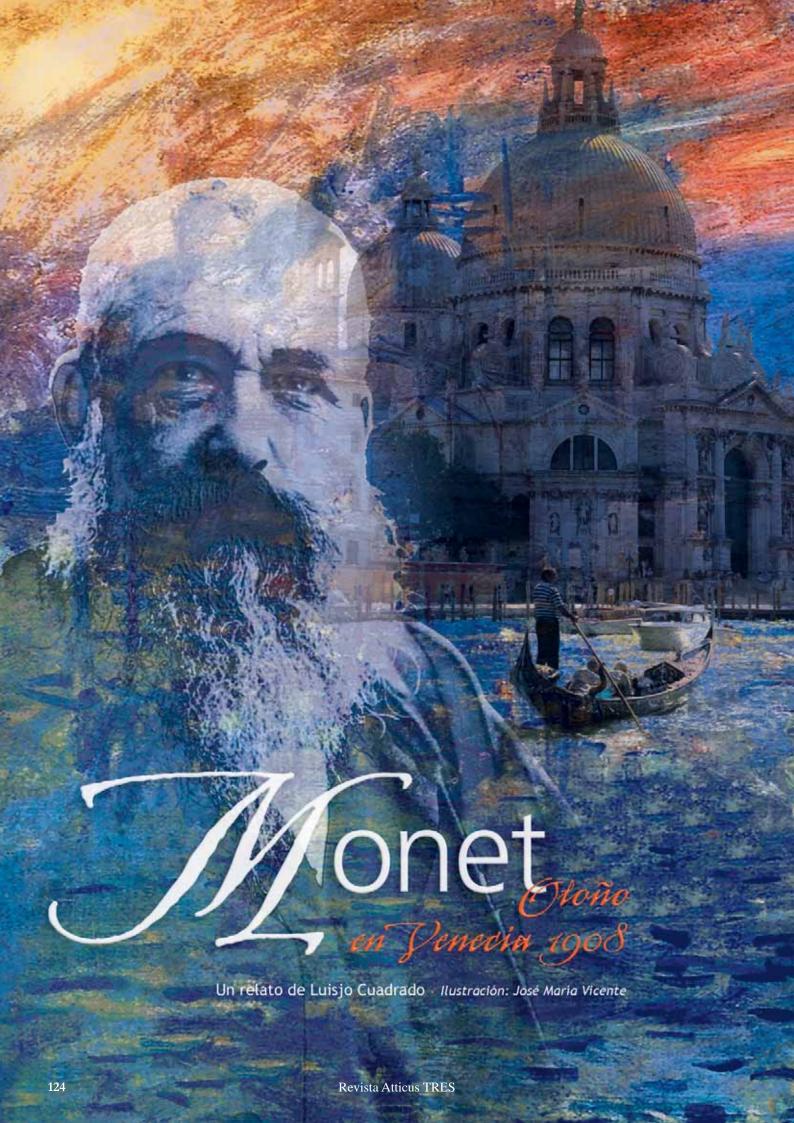








Plaza de España (Entrada por Montero Calvo. 30)
Tel. +34 983 300 211
47001 Valladolid - España
enarahotel.es



quella mañana Monet se levantó con los primeros rayos de luz. Tenía mucho trabajo por delante. No quería perder el tiempo. Alicia

Hoschedé también se levantó tan solo un par de minutos después. Le gustaba hacerlo así, disfrutando de ese vacío en la cama, mientras se estiraba aspirando el olor de la ausencia.

Dos días antes, Monet y Alice habían llegado a Venecia tras un largo recorrido en tren. A pesar de las excelencias del ferrocarril con sus vagones de lujo, su restaurante suntuoso y exquisito, y su departamento individual, era un viaje lleno de ruido, vaivenes y hollín. Pero era mucho mejor que haberlo hecho en el automóvil del pintor, un flamante Phanard que ocho años antes había comprado. Con el inicio del siglo XX se había dado este capricho. Monet era un afamado pintor, de reconocido prestigio y solvencia económica. Atrás quedaron los años llenos de penuria, de agobios en donde el único sustento lo constituía los pocos francos que percibía por una rápida caricatura que realizaba a los clientes del café parisino Guerbois. Monet se había comprado su bello coche que conllevaba el alquiler de un chofer. Con él realizaba los desplazamientos cercanos a su casa en Giverny, a poco más de 50 km de París. Era todo un lujo de comodidad poder transportar sus lienzos, pinturas, pinceles, trementinas, óleos, paños y un largo etcétera de cachivaches. Hasta podía hacerse acompañar por alguno de sus amigos pintores.

Monet aceptó la invitación de Mr Daniel Curtis para alojarse en el palacio de su propiedad en Venecia, el Palazzo Barbaro. La Serenísima no atraía a Monet. Pero en esta ocasión no podía pasar por alto este viaje. Allí se reencontraría con su viejo amigo el florentino de padres americanos John Singer Sargent que residía en este palacio de su familia. Esa era una buena excusa. Volverían a pintar juntos como ya lo hicieran, en 1885, en Argenteuil, en las afueras de París, en las caprichosas curvas que el Sena dibuja en su recorrido hacia el estuario del Le Havre.

Monet enseguida hizo suyo el Palacio Ducal. Quedó prendado de su silueta. Ese fue el primer motivo de sus pinceles. En una de las galas que la afamada Mrs Charles Hunter organizó para agasajar al pintor francés, Monet conoció al escritor italiano Placci Carlo. No dudó en recurrir a él para conseguir un balcón desde el cual poder pintar el palacio Ducal.

Monet trajinaba entre caballetes en un reducido espacio. Quería captar cada rayo de sol cada reverberación que la luz producía en el Gran Canal. Monet trabajaba en dos y hasta tres lienzos casi de forma simultánea. Como si su cuerpo fuera la aguja de un reloj, a las nueve se encontraba pintado en el de la izquierda, a las doce en el del centro y a las dos en el de la derecha. Y así pasaba con el atardecer.

Alice estaba embelesada. Amaba al pintor, pero por encima de todo amaba a este hombre cordial, afable y de modales exquisitos. Cuando era la esposa de Ernest Hoschedé un día recibieron la visita de un pintor revolucionario, decían las críticas. Era Oscar Claude Monet. Hoschéde era un importante coleccionista de arte. Quería a Monet, a sus obras, y Monet, con el paso del tiempo, querría a Alice, su esposa. Desde entonces, Alice seguiría cada una de sus pinceladas hasta su muerte.

–¿Te vas a quedar ahí todo el día? Mira que yo me voy–Inquirió Alice a su marido.

El maestro hacía un rato que se había puesto su traje de tres piezas. Lucía una poblada barba canosa, cuidado-samente recortada en forma de uve que le cubría todo el cuello. Había retomado el pincel en el último momento para retocar su cuadro con un leve toque de bermellón. Se limpió las manos en un sucio trapo, se caló su gorra y exclamó:

#### -Vayamos pues.

Alice cogió su sobretodo de piel y se lo echó por encima de los hombros. Hacía fresco en Venecia, pero no tanto como ella pensaba que podía hacer en un día de este incipiente otoño de 1908. Juntos recorrieron las estrechas calles venecianas, sorteando canales, hasta desembocar en la Plaza San Marcos. ¡Ah, la piazza! La inmensa plaza estaba más llena de palomas que de turistas. Como dos chiquillos se dejaron fotografiar en el centro de San Marcos mientras las aves picoteaban la gorra de Monet y comían de las manos de Alice.

Alice y Monet se cogieron de la mano y fueron deambulando hasta llegar a los soportales del Palacio Ducal.

No sé cómo hemos podido tardar tanto en venir.
 Cada rincón me parece atractivo. Cada uno un cuadro.

—Si no llega a ser por la insistencia de nuestros amigos, los Curtis, todavía estamos en Giverny. —Contestó su mujer.

Días después Monet buscó una nueva ubicación. Se mudó al Hotel Britannia. No es que estuviera mal en el Palazzo Barbaro, no, nada de eso. Se consideraba un buen anfitrión para estropearlo con su dedicación a la pintura. La gente no entendía que estuviera todo el día manchado de pintura. Cuando abrió la ventana de su nueva estancia exclamó:

#### -Por Dios, ¡cuánta belleza!

Era una amplia estancia de un moderno hotel que se anunciaba con ascensor, calefacción central y baño. Paparruchas debió de pensar Claude. Todo eso era insignificante comparado con las vistas del Gran Canal en su desembocadura en la laguna. A su derecha podía disfrutar de la vista de Santa María della Salutte. Y a la izquierda, en la lontananza se divisaba San Giorgio Maggiore.

Monet lamentaba no haber venido antes. Ahora el tiempo se le echaba encima. Un galerista le estaba requiriendo para que le entregara las obras venecianas. A la espera estaba su gran amigo y mentor Durand Ruel. ¡Cuánto tiempo desperdiciado! Pero no se podía quejar. Desde su años mozos había viajado por buena parte de Europa y hasta había conocido Argelia por su servicio militar. Con la guerra se exilió en Londres. Y años después, como si de un viaje iniciático se tratara en pos de la luz, frecuentó los acantilados de Normadía, los numerosos meandros del Sena, la Costa Azul, la ciudad holandesa de Zaandam y la noruega de Sandviken y, entre sus hitos, tenía el haber visitado una de las mayores pinacotecas del mundo: el Museo del Prado, donde conoció a Velázquez y Goya.

Monet empaquetó sus bártulos, poniendo especial atención a sus lienzos. Una veintena de ellos, muchos de los cuales no estaban acabados. El último, un estudio de góndolas, se lo regalaría a su gran amigo el político Georges Clemenceau.

El lunes 7 de diciembre partieron, a las diez de la noche, de la veneciana estación de Santa Lucía. El tren Calais-Mediterráneo Express era el ferrocarril que unía Londres o París con la Costa Azul, la Riviera francesa. Más tarde sería conocido como el Tren Blue, el Tren Azul. Montecarlo, Niza, Cannes y Saint-Tropez eran centros turísticos de

clima benigno y aristocráticos europeos que acudían sobre todo en los meses de noviembre a abril. Ahora la familia Monet iniciaba el viaje en sentido inverso. El martes llegaron a Génova. El miércoles los recuerdos asaltaron la mente del pintor cuando pasaron por Bordighera con los primeros rayos de sol sobre los macizos de buganvillas; atrás quedaba su lejana visita en 1884. El jueves, por fin, en Cagnes-sur-Mer, Monet ayudaba a bajar del tren a su esposa Alice Hoschesdé. Querían aprovechar este largo viaje para ver a la hija de Alice, Germaine, y su marido Albert Salerou, militar de profesión. Se hospedarían en su casa.

Monet era un culo inquieto donde los hubiera. Y enseguida programó una visita a Pierre-Auguste Renoir. Renoir vivía en una modesta casita de granjero, pero en la colina, un poco más arriba se estaba construyendo una gran casa que, a su vez, sería su atelier. Monet, siguiendo las indicaciones de los aldeanos, se adentró en una vereda recta como una regla, movía la cabeza a la derecha y a la izquierda, observando los abedules, mientras escuchaba el canto de las oropéndolas que impregnaba la atmósfera. Allí todo era de una gran belleza. Con Renoir mantenía una estrecha amistad desde que coincidieran en la academia de Charles Gleyre en el París de 1861. Renoir, bonachón y flacucho, de aspecto frágil, con una barba blanca, de apenas unos centímetros, muy cuidada, con sus 67 años, era ya un anciano postrado en una silla de ruedas, pero seguía pintando, en su villa Les Collettes, con el pincel atado a su mano artrítica.

El encuentro con su viejo amigo fue muy emotivo. Monet, un año más viejo que su antiguo compañero, lucía un aspecto mucho más saludable. Las cataratas le empe-

zaban a pasar factura pero esto solo era visible, tal vez, en sus lienzos.

Los Monet reemprendieron la marcha en tren hasta su casa en Giverny. El ánimo jovial de Monet se vio entristecido por la falta de vitalidad de Renoir. Alice empezaba a dar síntomas de una grave enfermedad, leucemia mieloide, que le provocaría la muerte dos años después.

Al año siguiente de su fallecimiento Monet trabajó duro en el remate de las obras que se trajo de Venecia. Junto a la mesa tenía una foto. Un bella estampa que les hicieron en la Plaza de San Marcos. Mientras aplicaba toques de color a los lienzos, una lágrima le resbaló por sus viejos ojos. Tal vez no se deba volver a los sitios en donde uno fue tan feliz.



Revista Atticus TRES

## El aliento de las cosas

Marina Caballero del Pozo Ilustración: Marco Temprano



la pequeña le sorprendió lo inusual de la escena. Contemplaba expectante como en el patio, de ordinario despejado, se acumulaban de forma abigarrada enseres, ropas, papeles... Alrededor de cada montón, pululaban gentes que manoseaban unas cosas u otras, y luego arramblaban con cuanto podían abarcar o sostener mostrando gran complacencia en su gesto.

—Era una vecina ya mayor —le explicó su madre—. No tenía parientes que se sepa. Vivía en alquiler y el casero ha tenido que vaciar el piso... Lo que dejen los vecinos se lo llevará el camión de la basura, algún chatarrero...

La niña observó aquí y allá.

—;Puedo coger algo, mamá? —Sí... A ver qué.

La pequeña con tímidas manos tiró de un bolsito blanco de charol que asomaba entre algunos cachivaches. Para jugar a las mamás, pensó, si pillaba en un descuido los zapatos de tacón de su madre.

Todo un ajuar. Quizá objetos heredados que recordaban a sus ascendientes, tal vez otros que ella había elegido o acaso que le habían sido regalados. Pero, sin duda, a medida que aquellas pertenencias fueron desapareciendo del patio de vecindad, lo que cada una de ellas hubiera podido desvelar o poner en evidencia de la vida de la fallecida, se desdibujó hasta borrarse del todo. Sí, posibles rasgos del carácter, algunas costumbres, apetencias, aspectos de su entorno familiar o social, viajes y lecturas... Variadas huellas de una existencia.

Porque, en efecto, gracias a los ajuares hallados en tantos yacimientos de pueblos primitivos y antiguas civilizaciones, se ha podido recrear la vida cotidiana de dichas sociedades: sus usos y tradiciones, visualizar combates e imaginar entretenimientos, hacer réplicas de sus joyas y otros adornos típicos; pues, desde siempre, el hombre ha construido y utilizado objetos que le han ayudado a sobrevivir, a conseguir el acomodo cuando su vida se hizo sedentaria; denotaban su rango o riqueza, y también sus creencias. Objetos tanto para la propia satisfacción como para el deleite de los allegados:

Les gustaba mucho (a Berkeley Cole y Denys Finch-Hatton) mi cristalería y mi porcelana danesas, y solían montar en la mesa del comedor una alta y resplandeciente pirámide con toda la cristalería, una pieza sobre otra; les gustaba verla.

De «El noble pionero». *Lejos de África*. Isak Dinesen.

El tintineo de un brindis..., ese remover nervioso de una cucharilla que salpica la servilleta bordada..., tu aliento empañando aquel cristal hecho luna al sol de una tarde gélida... La cama alta de la pensión de Oporto y nosotros... Tocamos, manejamos e incluso acariciamos objetos inanimados que no solo asisten impertérritos al desahogo de nuestras emociones, de sentimientos dispares. Unas veces, es como si participaran de nuestros festejos; nos engalanamos y se engalanan para la dicha. En otras ocasiones, muestran la desolación que nos acongoja; parecen impregnarse de la soledad o pérdida que sufren sus dueños.

> bajo el vestido de seda púrpura mi fina piel de nieve exhala un delicioso perfume entonces, sonriendo susurro a mi amado dulcemente: «esta noche tras el dosel de muselina sentiremos el frescor de nuestro lecho»

> > Del poema ci «Recolección de moras».

se ha acabado ya el tiempo de las canciones y el vino la copa de jade está vacía y al lado de la jarra azul se extingue la última llama

> Del poema ci «Un buen asunto». Li Qingzhao, poeta china del siglo XII.

Impasibles o no, los objetos se hacen necesarios, incluso imprescindibles en la aventura de un viaje. Son guía y auxilio; o la única compañía apetecible, acaso insólita, cuando se pretende aislamiento. ¿Y por qué no darnos ese placer?

Se llevaba el gramófono hasta cuando iba de safari. Tres rifles, provisiones para un mes y Mozart. Él inició nuestra amistad con un regalo...

Texto inicial en la película *Memorias de África*, con la voz en off de Karen Blixen (interpretada por Meryl Streep).

Pero, un mal día, de repente, alguien se desliga abruptamente de cosas ajenas o propias. Estas se convierten en objetos arrojadizos. Sencillamente están al alcance del furor de una mano.

Cicatrices en la casa.

Las fotos rotas. Las escarpias sin cuadros...

Y la rebeldía de una vida que se resiste a ceder ante el dolor.

Ante el fracaso.



Esos objetos, aun ausentes, que a veces dejan cerco en la pared, hablan de disputas e incluso de tragedias. Acaso se conviertan en leyendas, y quede en el olvido la ilusión que motivó su presencia tiempo atrás como objeto útil o decorativo. Después de todo, hay seres que salvan su presente renegando de sus recuerdos del pasado.

En contraste, objetos diversos subsisten sin pena ni gloria a lo largo de varias generaciones de una misma familia. Son el gris de los estantes. Pero si unos pasan desapercibidos, a otros se les añora. Objetos invisibles que permanecen dentro de baúles y cajas de cartón. ¡Quién no ha curioseado en algún trastero o en el desván de la vieja casona, a la búsqueda de un hallazgo interesante! Fantasías con un canotié, el catalejo del abuelo o la muñeca de cartón piedra. Y el susto, acaso algún grito despavorido, ante las cuencas vacías de una máscara veneciana sujeta al muro en sombras.

Cabe preguntarse si, en cierta medida, el objeto se impregna del espíritu de sus propietarios sucesivos o es su artífice quien trasmite lo esencial de sí mismo al objeto que crea.

Eran escasos los visitantes y el tornero parecía apocado en su rincón del stand.

—¡Qué bonito jarrón! ¿De qué es?

La mujer de la larga bufanda sonreía, aunque sus ojos sacaban afuera toda la tristeza que ella quería disimular.

—Es madera pasmada de plátano –explicó el artesano como quien vuelve a la vida.

--i Y ese otro?

—De encina vieja... Dependiendo de la pieza que vaya a hacer, utilizo madera verde o seca...

De su pequeño bolso en bandolera, ella sacó una cinta métrica. Alentado, el hombre añadió:

—Están hechos de una sola pieza y torneados a mano...

Al rato, la mujer acogió entre sus manos delgadas, algo frías, una vasija de bello veteado. El artesano, agradecido por la compra, le mostró un cuenco con dedales de madera.

—Coja el que quiera. Se lo regalo.

Ella los miró con la indecisión de quien no elige de inmediato.

—Llévese este. Es madera de palo de rosa. Una madera difícil de encontrar.

Era un regalo insospechado en la víspera de Reyes y, seguramente, el único, porque no cabía esperar ningún otro tras las recientes desavenencias. Como un preciado tesoro, lo guardó más tarde en su mesilla de noche.

El artesano y su labor en soledad paciente y con esmero que emana amor. Objetos hechos con materias naturales, las cuales evocan paisajes lejanos y a sus gentes. A veces, proceden de una naturaleza salvaje que no precisa de cosas, pues estas, un tanto intrusas, entorpecen, dañan e incluso destruyen la constante evolución en los diferentes hábitats.

> Ese pájaro sobrevuela mi mirada. En el espacio impávido. Dirá: «No sabéis vivir sin cosas ahí abajo».

Ciertamente, y a veces en demasía: paisajes urbanos atestados de objetos; cosas que se coleccionan con avidez o se acumulan en estancias sin otro propósito que el de tan solo poseerlas. ¿Mitigan la soledad que anega una casa? ¿Pueden ser sustitutas de personas?

Pero es la elección de cada cual; e inofensivas o no, de según qué mano adquieren protagonismo. Ese bello abanico que se maneja sutilmente para atraer una mirada, con intención de seducir a alguien; la shisha, pipa para fumar narguile, que en algunos países árabes congrega en torno a la familia entera, también a grupos de amigos, mientras se charla y se toma té; o una sencilla cuerda... ¡Cómo no recordar *La soga*, filme realizado por el genial Alfred Hitchcock! Pues el cine es un arte que provoca la sospecha en el espectador valiéndose de los objetos; los cuales adquieren singular relevancia en la pantalla. Primeros planos que sugieren, engatusan, conducen al equívoco o, sin más,

aterrorizan. Y cualquiera de nosotros queda en suspenso ante, por ejemplo, una caja de música:

Cuando Ann Talbot (personaje encarnado por Jessica Lange en la película La caja de música) la hace sonar, aparecen, una tras otra, viejas fotografías en blanco y negro. Ellas prueban, de manera concluyente, que su padre Michael Laszlo perteneció a un escuadrón de la muerte de las SS húngaras conocido como la Cruz Flechada, durante la Segunda Guerra Mundial. Dan testimonio de los abominables crímenes perpetrados por él y otros miembros de la llamada Sección Especial. Son imágenes de la barbarie. Y la joven abogada de Chicago, hija del inmigrante húngaro, siente que una atroz angustia invade todo su ser, en tanto el espectador asiste conmovido.

Así, mientras determinado objeto puede ser autor material de un crimen, encubrir un delito o guardar algún terrible secreto, cualquier otro, en según qué circunstancias, proporciona un especial apoyo ante la tragedia y la desesperación:

Tras sufrir un trágico accidente, en el que su marido Patrice, prestigioso compositor, y su hija de cinco años pierden la vida, Julie (personaje interpretado por Juliette Binoche en la película Azal) decide vender sus bienes y trasladarse a otro domicilio. Echa al fuego todos los objetos que le traen dolorosos recuerdos, e incluso arroja sus propias partituras a una trituradora de basura. De la casa familiar, tan solo se lleva la lámpara de cristales que colgaba en la habitación infantil. Cada destello azulado refulge en el rostro de la joven como un aliento para su nueva vida.

¿Seguirá siendo el objeto más apreciado? Seguramente. En la ficción cinematográfica y, por supuesto, también en la realidad que nos toque a cada uno. Con desigual intención, es ese recuerdo del que no queremos despojarnos. Hemos elegido compartir con él nuestro presente, junto a objetos que, en el día a día, alientan nuestra inventiva, nos dan sensación de solidez o son el homenaje a pequeños y grandes logros. Como bien le dice a Julie el flautista callejero, «siempre hay que quedarse con algo». Algo del pasado a lo que no debemos renunciar pues aún vive para nosotros.

#### Berta Cuadrado Mayoral

Hotel Shelton con manchas solares Óleo sobre lienzo, 123,2 x 76,8 cm. The Art Institute of Chicago Georgia O'Keeffe (1887-1986)



«In lumine tuo videbimus lumen» (En tu luz veremos la luz). Así rezaba el escudo del membrete que encabezaba la carta que llegó a mis manos desde Nueva York. La había recibido hacía unos meses y a la primera persona a la que comuniqué la noticia fue a Teresa. Temía su reacción. Llevábamos tres años de pareja y cuatro meses de convivencia y me hubiera encantado poder decir algo así como «y la rutina se había instalado en nuestras vidas», pero la realidad era diametralmente opuesta a esa frase. Ella trabajaba en una productora de cine catalana que acababa de fusionarse con otra más pequeña, francesa. El resultado de la fusión fue que aumentó el ritmo de producción de series y películas y con ello el volumen de trabajo de mi chica, que trataba de abarcar mucho más de lo que humanamente era capaz de hacer. Creo que su objetivo era hacerse imprescindible para los jefes, y lo estaba consiguiendo a base de horas de trabajo y distintos sacrificios personales: trabajaba casi todos los fines de semana, llevaba meses sin ir a visitar a sus

padres que vivían a tan solo treinta kilómetros de nosotros, y había dejado de poner ilusión a nuestra vida en común. Tanto había cambiado, que hasta su nombre era diferente: ahora se hacía llamar «Tessa».

La carta era la forma tangible en la que se materializaron muchos correos electrónicos cruzados con la Universidad de Columbia, y en sus líneas se expresaba el deseo de dicha universidad de contar conmigo para un seminario sobre arquitectura del siglo XX. Mis clases versarían sobre la obra de Gaudí en España y mi estancia en Nueva York sería de aproximadamente tres meses, de octubre a diciembre.

Pues bien, Tessa aplaudió mi proyecto con tanto entusiasmo que llegué a pensar que se alegraba de poder prescindir de mí para poder dedicarse con más ahínco a su trabajo. No mostró ni el más leve atisbo de sentir ninguna pena por el tiempo y la distancia que nos iban a separar. Teresa nunca hubiera reaccionado así. Hace unos meses se habría colgado de mi cuello, llorosa, diciendo algo así como «¿Y qué voy a hacer yo tanto tiempo sin ti?»

Siempre he puesto mis cinco sentidos en mi trabajo, pero he de confesar que durante las clases, tutorías y reuniones del último semestre en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona estuve bastante distraído. Les resté tiempo y atención. A cambio me dediqué a mejorar mi nivel de inglés, a leer todo lo que pude encontrar en la biblioteca sobre la ciudad de Nueva York y a repasar una y otra vez la obra de Gaudí.

Durante los meses de julio y agosto Tessa se instaló en Toulouse. Fui a verla en un par de ocasiones, en las que terminé paseando solo por la ciudad, arrojando al Garona mis deseos, que fueron llegando uno a uno hasta Burdeos, pero nunca hasta el corazón de Tessa.

De manera que mi verano fue fundamentalmente barcelonés. Repartí mis mañanas entre la biblioteca y la playa, comía en algún chiringuito del puerto y dedicaba las tardes a sestear. A la caída del sol salía a correr por la Barceloneta, y tras una ducha y una frugal cena, salía de terrazas con algún amigo. Fueron muchas las noches en las que alguna extranjera quiso colarse en mi cama, y fueron muchos los deseos que tuve de que así fuera. Pero en el último momento acudía a mi mente Teresa y me despedía de la apetecible compañía. Entre anhelos y frustraciones se pasó el tiempo y cuando me quise dar cuenta estaba en el aeropuerto, estrechando levemente el cuerpo de Tessa en algo que algún observador osado se habría atrevido a llamar abrazo. No era más que una aproximación a los abrazos que regalaba a diario Teresa.

En la Universidad de Columbia me brindaron una cálida bienvenida. En pocos días conocí a más gente que en los últimos años de mi vida. La mayoría de los profesores del país eran cordiales pero distantes, de manera que ocurrió lo previsible: que los profesores extranjeros hicimos piña entre nosotros. Las mañanas las pasaba en la universidad, concentrado en mis clases. Puse tanto empeño que solo durante los primeros días observé alguna risilla entre los alumnos, de esas que te hacen sentir profundamente «guiri». Pero mi temor por no saber comunicarme de manera fluida en inglés desapareció enseguida. Me sentí integrado. Por las tardes hacía turismo por la inmensa ciudad acompañado de algún compañero tan desarraigado como yo. Trabé amistad con dos italianos, una belga y varios sudamericanos. Los lugareños nos alentaban a conocer Nueva York en nuestro primer mes de estancia, porque si bien octubre era apetecible para pasear por sus calles, los meses siguientes se revelarían atroces para dicha labor.

Residía en el mismo Manhattan, en Lexington Avenue, en el Midtown, en un desconcertante piso que compartía con otros cuatro profesores, todos ellos de nacionalidad japonesa. Poca relación tuve con ellos. No coincidían ni nuestros horarios, ni nuestra cultura, ni nuestro idioma. Ni siquiera nuestros deseos de establecer algún tipo de vínculo. El piso pertenecía a un antiguo edificio rehabilitado en cuyas plantas inferiores había un hotel. No sé cómo describir aquella maraña de escaleras, puertas y ventanas. Muchas veces pensé que era más difícil orientarse en aquella vivienda que en la Gran Manzana, y cada vez que me cruzaba con alguno de los japoneses pensaba que estaban por el piso haciendo turismo. Solo les faltaba la cámara. Por suerte estaba dotado de conexión a Internet, de manera que podía comunicarme alguna noche con Tessa. Los primeros días lo intentaba todas las noches, pero al no encontrarla disponible casi nunca, fui espaciando los intentos. Cruzábamos algún correo electrónico semanal y algún mensaje de móvil. Poco más. El frío se iba aproximando, y no solo a Nueva York.

Una mañana de mediados de noviembre mantuve una discusión con Walter y con Gladis. Yo sostenía que era el personaje de Woody Allen en «Delitos y faltas» el que decía «Nueva York es como ocho millones de llantos esperando que pase una risa», ellos decían que era el personaje que interpretaba Alan Alda. Tras una ardua búsqueda en filmotecas y bibliotecas, descubrimos con asombro que la película se proyectaba en una pequeña sala de cine en Broadway. Quedamos esa misma tarde para verla. Estuvimos haciéndonos fotografías frente a teatros famosos antes de sentarnos a compartir un café previo a la sesión. Entonces Walter recibió una llamada de un compatriota y nos pidió disculpas por ausentarse, pero deseaba escuchar el acento de su Colombia natal, ya que llevaba casi un año viviendo fuera de su país. De manera que me quedé con la pizpireta Gladys. Bajita, de rotundas caderas, poseedora de un rostro aniñado y desprovisto de lo que comúnmente llamamos belleza, pero con una risa cautivadora y con una conversación tan inteligente como mordaz. Era una chica muy despierta y soñadora, lo cual no es ninguna contradicción, sino más bien un rasgo de alguien con quien es casi imposible aburrirse. Me interesé por la materia que impartía en la universidad: la literatura sudamericana y más concretamente la obra de García Márquez. Me extrañó que no se especializara en Vargas Llosa habiendo nacido en Arequipa, pero me confesó que la obra del colombiano la había conquistado desde que en el colegio leyó «Crónica de una muerte anunciada». Hablando y hablando se nos pasó la hora del cine, alargamos un poco más el café y finalmente nos despedimos en el metro, emplazando nuestra cita con Woody Allen para el día siguiente, en la misma sesión.

Y así fue. Nos encontramos en la entrada del cine. El destino quiso que Walter tampoco pudiera estar esa tarde con nosotros. Disfrutamos de la película como si fuera la primera vez que la veíamos, y las frases del monólogo final de la misma se quedaron instaladas en mi cerebro y fueron la razón, o tal vez la excusa, de todo lo que sucedió a continuación. Hablaba sobre las decisiones que tomamos en nuestras vidas, que nos definen, y que van encaminadas a buscar la felicidad, algo que en principio parece haber sido negado al género humano, pero que obtenemos a través de nuestra capacidad de amar. Leí la decisión en los ojos de Gladys, cuando tras aguantar miles de bromas porque finalmente ellos tenían razón sobre la autoría de la célebre frase, iba a darle un beso de despedida en la misma estación de metro que la noche anterior. La tomé de la mano, ella no opuso resistencia, y acabamos los dos en la cama de mi territorio fronterizo con Japón. Nos despertamos muy entrada la mañana. Era sábado y nos podíamos permitir bucear en ese mar particular de sábanas y pereza. En un determinado momento, Gladys se levantó de la cama y se puso la camiseta que me regalaron a mi llegada a la Universidad de Columbia, en la que se leía aquello de «In lumine tuo videbimus lumen». Se aproximó a mi mesa de estudio, de donde cogió mi cámara de fotos y se detuvo frente a la ventana. Emulando a Georgia O'Keffe y a Alfred Stieglitz trató de tomar una fotografía del antiguo hotel Shelton que se llenó de manchas de luz solar. La niebla trepaba por las paredes de los rascacielos, el sol se burlaba de su intento de obtener una foto a contraluz.

Gladys se instaló en mi vida hasta el final de mi estancia en Nueva York. A medida que me iba encariñando con ella se iban espaciando los correos que cruzaba con Tessa.

Y fue casi a punto de regresar a España cuando recibí un lacrimógeno correo de Tessa, en el que me confesaba que había tenido una aventura (qué término tan novelesco) con un iluminador (otra vez la luz) francés, durante su estancia en Toulouse. Que me echaba mucho de menos, que quería hablar conmigo y confesarme todo para que nuestras vidas volvieran a ser igual que antes. Que confiaba en que la comprendiera y la perdonara.

Entonces levanté la vista del ordenador y escuché la respiración de Gladys, que dormía en mi cama. Me acerqué a la ventana y contemplé el hotel Shelton iluminado y volví a rememorar aquel monólogo que hablaba de moral, de decisiones y de búsqueda de la felicidad.

# Eladio y Gabino

Marco Temprano

Ilustración: Félix Rebollo

#### A María José Martínez Ruiz

a tarde se le estaba haciendo eterna. A media mañana, al sentir las primeras contracciones, acudió al hospital. Le hicieron la ficha de ingreso y acompañaron a la habitación, donde, tras proporcionarle un horrible camisón de color azul desvaído, una bata a juego y una toalla blanca, con las iniciales del centro impresas, le dijeron:

—Su cama es la del lado de la ventana, se puede cambiar en el servicio y luego se acuesta. Enseguida pasará a verla la comadrona.

Lo primero que pensó fue: ¿Por qué, si según le había dicho el ginecólogo no salía de cuentas hasta el mes siguiente? En consecuencia, al ser un imprevisto, su compañero está de viaje y se encuentra sola en el trance.

Obediente va al baño y se cambia de ropa. El camisón es de esos que se anudan a la espalda; enlaza las cintas superiores y cuando intenta ajustar las del talle, su enorme tripa impide el cierre completo de la prenda; de espaldas al espejo gira la cabeza para ver el efecto, sintiéndose ridícula al ver su culo al aire. Se pone la bata y ya en el dormitorio coloca la ropa y los zapatos en el armario metálico situado a los pies de la cama.

Cuando entra la comadrona, ella está distraída mirando por la ventana. La riñe, la ayuda a acostarse y pregunta cada cuánto tiempo se repiten. Como está fuera de onda no sabe a qué se refiere. —Las contracciones —añade con una sonrisa. Se pone unos guantes desechables y, tras reconocerla, le comunica que la dilatación ha comenzado, pero aún está muy verde. Tendrá que esperar. Antes de irse le dice que llame al timbre cuando las contracciones sean cada dos minutos.

A la una, entra una mujer que le trae una bandeja de acero inoxidable con la comida; se la coloca en la mesa y se va deseándole buen provecho. Mira con curiosidad su ordenado contenido: los cubiertos, envueltos en una servilleta de papel ocupan el hueco central, una especie de puré verdoso en el de la izquierda, dos tajadas de pollo con media docena de patatas guisadas-cocidas-fritas en el hueco de la derecha y en la parte superior un bollito de pan y una manzana. No parece mala comida para estar allí encerrada y olvidada. No tiene agua. Sabe que nunca la facilitan. Se incorpora torpemente, se pone la bata, busca a tientas las zapatillas, no las encuentra y va descalza hasta el lavabo.

Dormita una siesta. Piensa en si la vecina le habrá hecho el recado de avisar a la empresa donde trabaja el causante de su actual situación. Es lo malo de ser transportista, nunca sabe en qué lugar se encuentra. Siempre de acá para allá. Trata de calcular el tiempo real de convivencia durante los tres años que llevan viviendo juntos.

Su madre ya le había advertido: «Mira lo que haces, te mereces algo mejor. Ese chico no es para ti, no es de tu estilo».

¿Y cuál es su estilo? Se levanta a las siete de la mañana para, a partir de las ocho, tratar de desbrozar los cerebros adormilados de esa caterva de adolescentes que se sientan en los pupitres de sexto; luego, sin solución de continuidad, un rápido café y a luchar con los chorlitos de COU. Todo ello con la sensación (más que sensación certeza) de que su persona no entra dentro de sus prioridades. A veces capta algún brillo de interés en los ojos de un alumno; en ese momento le dedica a él la clase, mientras el resto desaparece de su presencia consciente. Sale del instituto a las tres de la tarde, se dirige a casa, come una triste y solitaria comida de supervivencia, recoge y lava los platos, luego saca la ropa de la lavadora, la estira lo mejor posible, tratando de ahorrar tiempo de plancha y dispone de tres o cuatro horas para leer, preparar las clases, escribir algo, ver un video, ocasionalmente tomar café con alguna amiga o salir de compras; lo imprescindible. Mientras, él, circula por las carreteras, y todas las noches, a las once en punto telefonea desde el hostal de turno y mantienen una larga conversación previa a acostarse, juntos, en la distancia.

Pero, claro, a su madre le gustaba más Andrés, su novio de toda la vida. El muy canalla se lió con su mejor amiga en el momento que ella abandonó la ciudad para tomar posesión de su flamante plaza de profesora de instituto. No fue capaz de aguantar su ausencia ni siquiera un trimestre. Se enteró cuando volvió a casa en la mismísima Nochebuena. Comenzaron a salir cuando sólo eran unos críos; se conocieron en segundo de BUP; habían hecho la carrera juntos y, juntos, habían preparado las oposiciones. No le sentó nada bien ver que, mientras a él le suspendían en el primer examen, ella sacaba plaza y la destinaban a un pueblo grande, pero lejano. Y tras ocho años de noviazgo, a la primera de cambio se lía con la mosquita muerta de su amiga Verónica. Ni siquiera se quedó para Nochevieja; prefirió volver a su reciente morada para salir de marcha con sus compañeros. No estaba dispuesta a encerrarse para llorar la traición sufrida. Sus nuevos amigos la arroparon, haciéndole olvidar el disgusto. En una de aquellas noches de porros y cava, tropezó con José, cuando se dirigía al baño. No tiene muy claro qué ocurrió, pero algo le dijo que le hizo reír. Y, ella, que estaba necesitada de alegría, no quiso desaprovechar la oportunidad. Era un guapo muchacho de profunda y sonriente mirada.

Al mes de conocerse se fueron a vivir juntos; pocos meses después se casaron, con el consiguiente escándalo familiar. Su madre aún no se lo ha perdonado. Ahora piensa que Andrés y Verónica le hicieron un gran favor.

Los tres años de matrimonio se han visto reducidos a fines de semana, no todos, el mes de agosto de vacaciones y, en compensación a esos fines de semana inexistentes, las Navidades: de Nochebuena a Reyes; detalle de la empresa. Puede sumar todos esos días y le sale un saldo exiguo. No obstante, es feliz con su vida y con su pareja. No se cambiaría por nadie; bueno, tal vez, en este momento, sí.

Le traen la merienda. Se toma el café con leche y las dos magdalenas por mero entretenimiento, sin ningún interés. Tiene la sensación de haber comido hace tan solo un rato. Adormecida, piensa en su madre; con las prisas no ha sido capaz de avisarla. Claro está que ya habrá tiempo. De todas formas, los cuatrocientos kilómetros que las separan le habrían impedido llegar para acompañarla en el trance. Mejor así, se dice; su madre la hubiera puesto nerviosa y tan solo necesita tranquilidad.

Al entrar la comadrona despierta sobresaltada.

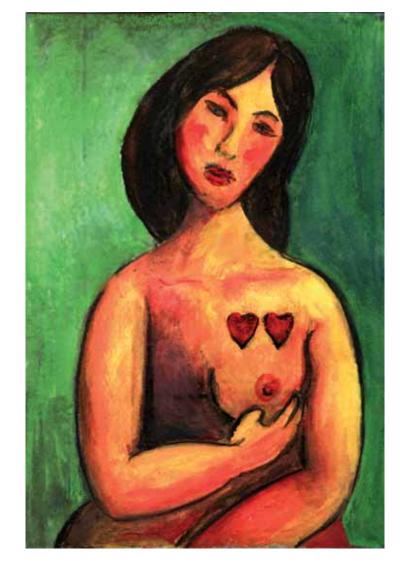
—Vamos a ver cómo lo llevas —le dice, mientras comprueba el estado de su dilatación—. Todo va bien, tranquila, estas cosas son así. Lo de la «hora corta» es un dicho de comadres.

Oye su hablar tranquilizador, pero no puede prestarle atención; tanta charla le marea; prefiere abstraerse con sus divagaciones. Las contracciones vienen y se van, periódicamente; aún es pronto. Ensaya la respiración que le enseñaron en la preparación al parto. No está segura de hacerlo bien. Lo sabía: llegado el momento lo iba a olvidar.

La cena coincide con la llegada a la habitación de la ocupante de la otra cama. Es demasiado joven para estar de parto. Llega con su madre, que derrocha energía y dotes de mando. Cruzan unas palabras de cortesía y se toma la tortilla en silencio. El tiempo se le está haciendo eterno. Tal vez el parloteo de las compañeras de cuarto le acelera el ritmo de las contracciones y la dilatación. Busca nerviosa la perilla, que debería estar junto a la almohada, la encuentra y llama a enfermería. Acude primero una auxiliar, luego la matrona y poco más tarde un mocetón, de cara sonrojada, que impulsa la cama, a todo correr, por el pasillo hasta el ascensor que conduce a la planta del paritorio. Durante el recorrido, mira hipnotizada el rápido pasar de las luces del techo. Siente un dolor que le taladra las entrañas. Echa de menos a su amor. ¿Por qué no está con ella?

Siente sufrimiento y cansancio. Empuja todo lo que puede cuando se lo dicen; no sabe dónde está ni quién es. Sólo desea terminar de una vez. El dolor es demasiado intenso. Escucha cómo alguien da órdenes a su lado. Algo no va bien; está a punto de desmayarse cuando se siente trasladada de nuevo. Sabe que ha entrado en quirófano. Le ponen una mascarilla, y el dolor se va diluyendo a medida que aumenta la somnolencia.

Se despierta en la habitación. Él está junto a la cama, mirando lleno de orgullo y ternura sus dos retoños. Al sentirla rebullir, acaricia su rostro y le besa la frente. Llegó mientras estaba en el quirófano. Le informaron de sopetón que el parto se había complicado, por ser múltiple, y habían decidido hacerle una cesárea. Tal vez por ello los dos varones son tan hermosos, con sus caritas redonditas y sus manitas diminutas. Ella no sale de su asombro. Se supone que el ginecólogo lo tendría que haber sabido. En ningún



momento le dijo que fueran dos, ¿cómo es posible? Simplemente decía que, por el tamaño, iba a ser un buen mozo, pues las niñas son más pequeñas.

Su compañero se ha hecho el dueño de la situación. Ya les ha elegido nombre. Siguiendo una tradición familiar les ha puesto el del santo del día. A pesar de ser mellizos han nacido en días distintos, ya que Eladio nació el dieciocho de febrero a las veintitrés horas cincuenta y ocho minutos y su hermano Gabino, a los dos minutos del día diecinueve.

Ahora se siente bien. Pide que le acerquen los niños, los sostiene sobre su pecho y sonríe. Mientras besa sus cabecitas les dice despacito que ella es su mamá y siempre, siempre, siempre, cuidará de ellos.

\* \* \*

Despierta desconcertada cuando ve a sus dos hijos a los pies de la cama. Eladio le pregunta cómo se siente y le dice que la operación ha ido bien. Gabino se acerca y besa delicadamente su frente. Ella pregunta dónde está José. En ese preciso instante entra él en la habitación. Ha estado hablando con los médicos y trae buenas noticias. Se aproxima a la cabecera de la cama y le acaricia el rostro. El tumor estaba muy localizado, lo han cogido a tiempo y han logrado eliminarlo del todo. Ella palpa el vendaje y, al sentir el vacío, rompe a llorar. Su pecho derecho ha desaparecido.

José Carlos Nistal

http://maletasyversos.blogspot.com/

#### Salvador Robles Miras

l adolescente, enfundado en un pantalón vaquero desteñido y una camisa azul salpicada de lamparones, recorría incesantemente los vagones del metro de Capital desde primera hora de la mañana hasta el atardecer, todos los días laborables y alguna fiesta de guardar. En los últimos tiempos, se había visto obligado a triplicar las horas pedigüeñas semanales para recolectar la misma cantidad que obtenía meses atrás. La generosidad también mengua en época de crisis; el hambre, no.

Al fondo del último vagón, un hombre de mediana edad, atraído por el sonido chirriante de un teléfono móvil, levantó la vista del libro que leía, y su mirada se encontró fugazmente con la del muchacho; éste, experto en distinguir en los ojos del prójimo su disposición para la caridad, se dirigió decidido hacia el lector. Había visto lo que rara vez percibía en el metro de Capital.

-Tengo hambre. ¿Me da para comprarme un bocadillo? -dijo colocando la mano derecha, a guisa de cuenco, a escasos centímetros del lomo de la novela que sostenía el hombre entre sus manos.

El viajero lector cerró el libro, «Grandes esperanzas», de Charles Dickens, escrutó el rostro del chico durante unos segundos, y debió de gustarle lo que vio, ya que al instante procedió a extraer varias monedas de euro de un monedero, las cuales fue depositando en la mano callosa del pedigüeño.

-Esto es para que te compres un bocadillo y un zumo.

-Dios se lo pague, señor -dijo el joven mientras miraba de hito en hito los cuatro euros que resplandecían en su mano.

-Y, ahora, pon la otra mano.

El adolescente, bajo el influjo de la espléndida limosna recibida, obediente, tendió la mano izquierda. El viajero colocó sobre ella "Grandes esperanzas".

- -Y esto, ¿para qué?
- –¿Tú qué crees?
- -¿Quiere que se lo sostenga? -inquirió confuso el mendigo.
- -Quiero que lo empuñes, muchacho. Será tu mejor arma contra el hambre.
  - -No le entiendo, señor.
- -Léelo, y, después, búscame en este mismo vagón del metro. Seguro que me encontrarás.
  - –¿Para entregarle el libro?
  - -Digamos que para devolverme la esperanza.

Aunque se unan los labios en la quietud de la tarde, aunque estemos abrazados en lo profundo del parque...

Mis labios siguen teñidos de soledad imborrable, del miedo que me atenaza en la quietud de la tarde.

Tus labios arden de ira, brasas ciegas, deleznables consecuencias en la quietud de la tarde.

Aunque se unan los labios el amor está lejano y este beso no es un beso porque tú me estás violando.

Aunque se unan los labios, aunque me digas ¡te amo! yo solo siento desprecio y dolor en este acto.

Aunque se unan los labios y aunque estemos casados mis besos sólo son besos cuando yo quiero entregarlos.

Aunque se unan los labios mi cuerpo tiembla de miedo cuando se acercan tus labios.

Fotografía: Jorge Lázaro Fernández



José González Torices

Noelia Toribio

Trémulo oro del atardecer liviano viste de gala el horizonte infinito y encarna las aguas en reflejos de carmín, el mar despierta de su sueño diurno haciendo presencia de su pasión secreta en el rojo que tiñe su azul y nácar.

Mis labios se encienden en la luz del ocaso, desde sus purpúreas comisuras brotan también susurros de mi secreto delirio que se tornan en versos de sal y espuma cuando la inquieta marea los arrastra hacia el profundo corazón de las aguas.

¡Oh inmensidad de océano incendiado! cuántos suspiros de amor yacerán en el sepulcro de tus aguas y teñirán tus olas de sangre escarlata...

Los colores titubean en el horizonte, la espuma crepita en la cresta de la ola, la voz del mar murmura en mis oídos, la brisa marina me abraza el alma. El mar, en nuestra intimidad, responde a mi confesión amarga...

Me dices que tu luz está cansada de tanto navegar por el desierto; que el alma que plantaste allá en tu huerto está reseca, triste, desolada.

(Sin ventanas la calle de tu aliento).

Me dices que tu casa, oscuro puerto, ya no escucha los sueños de la almohada. Y tú, mi amigo, voz ensangrentada, no sabes si estás vivo o ya estás muerto.

> (...y vives a tus años muy dentro de una lágrima de duda y desconcierto...).

Me dices que ha llegado ya tu hora y el aire del molino preparado para migar el cuerpo que habitaste el día que naciste de la aurora. Me dices que te irás como has llegado desnudo, sin llevar lo que heredaste.

> (... por la vida pasaste como un dios enjaulado... ¡Fugacidad del aire!

¡Fugacidad del aire!...).

## La levedad del aire

Estás sentado al borde de tus lágrimas, mirando más allá del horizonte; y baja por tus ojos de los montes el sudor de algún dios en tus palabras.

Las aves que cuidaste entre las sábanas las noches de pasión y de pasiones, se fueron al desierto de tus torres donde los vientos migan las pisadas.

Y todo es levedad: la mariposa, el canto del jilguero en la retama, el grito del silencio en tu camino.

Y todo es levedad: la voz y el trigo, el vuelo en libertad de las cigüeñas, el dudoso latido de la aurora...

Que todo es levedad. Y tú lo sabes.

(El mundo de tu mundo es de otras aves que anidaron al borde de las rosas).

Del libro inédito «La fugacidad del aire».

#### Santiago Medina Carrillo http://Poesiadesantiagomedina.blogspot.com/

Recibe mis dulces versos sin vacio Recibe mi luz que amanece cada roció recibe mis besos perdidos en este desierto

tantas veces frío

clamor de palabras, música de clarín del aullido otoño de tus manos ausentes de mis oídos lagrimas de pensamiento aquel que he perdido brújula de mi pasión rota por tercos silencios ignorancia de echo de la angustia que he vivido ave que vuela sin conocer mi camino aquel que quise caminar con tu aliento guía del sendero de mi alma que no ha conocido, mis pies talados están invalido caminante del temor de su trino pájaro tullido de amor alado sin destino libido que pierdo con dolor ausencia de su cuerpo del que no me abrigo esperanza del perdón de mi pobre sino.

#### Poesía

Letras que bailan con vaivén deseosas de salir de la pluma generosa aventureras de ninfas y diosas que miman con celo el papel, dichoso es aquel escritor que construye la estrofa pareando versos con gran pasión poemas que huelen a jazmines y a rosas quintetos, cuartetos, octavas y sonetos estructuras dichosas palabras que hablan sin pudor de tantas infinitas cosas delirios del poeta manos vacilantes de la bella prosa.

#### Raúl Henao http://poetasdealrededor.blogspot.com/

"El laberinto evoca siempre los misterios iniciáticos, los desviados caminos que llevan a la iluminación" Alain Daniélou

1- El tráfico diurno encadena tu mente A la apariencia de los sentidos, En un abrir y cerrar de ojos Eres pájaro en tu propia jaula Galeote de tu propia Galera de condenado.

La luz no ofrece sino muros y pasadizos, Ángulos y aristas en el laberinto; Es el títere de la irrealidad.

Tras la escena ilusoria

Borra la oscuridad la trama

De la ficción iluminista

La irrealidad de la marioneta

Y te muestra al titiritero

Al descorrer el telón de fondo.

2- Abre los ojos a la oscuridad A la hondura de la medianoche.
Una araña de catedral, un ratón
De iglesia es el sol nocturno
Y la lámpara tu propia imaginación.
Jamás interpretes el futuro
A la luz del sueño
O el vuelo de las aves,
Sino al presagio del primer estornudo,
De los ruidos estomacales,
Entre la miel y la harina,
En la gruta de las tres hermanas
En la virginal oscuridad del presente
Que es fiesta perpetua y celebración
Centro y salida del tiempo: El laberinto.

### Laurel

Árbol que no caduca de ramas majestuosa símbolo de reyes y diosas hojas de olor que envidia la rosa olorosas sin pudor que alegra el jardín que alivian el sabor de la olla generosa dichosa acariciando la nariz donde al estomago hace feliz y a la cocinera dichosa diosa que clama su laurel laurel que adora su diosa.

### Fuente erótica

Bajo la fuente Mis labios
Mis manos Embriagan
Entretejen El mármol
El mar oscuro De sus labios
De su cabellera

Mi rostro Mis brazos Asoma

La helada cascada

De su cintura

Anudan A su rostro amado

En el agua

Dorada del espejo.

### Y aún alumbra el sol al mundo

## Escondite inglés

Jessica Arias Mingorance http://aorillasdelalma.blogspot.com/

> Me recostaré en una nube... ¡No puedo sobrevivir en esta vida llena de abismos y calles desiertas que se hunden!

¡Mira aquella nube blanca recorriendo el cielo azul! Es libre sobre el mundo.

Nos rodea falsedad, días de falso optimismo. En este laberinto de igualdad caminamos entre espejos.

Y aún alumbra el sol al mundo.

Vestimos todos de ficción. No hay destino en el camino, ni futuro real, ni guion.

Nos rodean los sueños sonrisas, ilusiones, miradas impactando nuestras almas. En mi nube de cristal vivo mi cuento de hadas.

En mares de oleaje de tormenta de alegrías percibo el horizonte como un cuadro cubista acuarelando el norte.



# Manolo Madrid http://escritormanolomadrid.blogspot.com/

Uno, dos y tres!, jugaron, jescondite inglés!, soñé;

¿Jugamos al escondite?, preguntaron los gorriones, esquivando en cortos vuelos miradas que se aparecen;

juno, dos y tres!, jugaron, jescondite inglés!, soñé;

aleros donde posarse, macetas llenas de flores, carmesí llega la noche entre aleteos y trinos que se despiden risueños del rumor de surtidores que brillan tan vespertinos con los reflejos fugaces;

juno, dos y tres!, jugaron, jescondite inglés!, soñé;

un guiño cerró mis ojos y saltan alegres todos, con sus patitas mojadas sobre el ribete de agua que del estanque redondo parece casi un arroyo que se desborda en cascada.

juno, dos y tres!, jugaron, jescondite inglés!, soñé.

Del poemario «Alegorías plásticas»

## El fantasma de la vejez

Otro día tras el fraude de los Reyes Magos de 2011

preciada Andrea:
¡Ay, prima!, que anoche se me apareció el fantasma. Y digo «el» porque, la incorpórea entidad, se molestó tanto cuando la interrogué con el arquetipo de:

– ¿Quién eres?...

...que, ella, él o ello, quien sabe, levemente tintado de tornasol a modo de soflama y fluctuando en la oscuridad del dormitorio mostrando cierto encendimiento, zarandeó su bola de herrumbre y sus imbricadas cadenas sobre los baldosines del piso a tenor de desperezar a los vecinos de abajo. Y, aún, centelleó su mirada, cual relámpago apareciendo desde la tenebrosidad del fondo de su oblonga capucha y, consecutivamente, con tonalidad de ultratumba, recriminarme con aquel:

#### -¿No deberías saberlo, acaso?

Así, querida Andrea, sentí como un gélido aliento trepaba desde los pies de la cama, ascendiendo más arriba de mis rodillas y con los humores estorbándome la visión y los labios indominables por causa de estertores de pavor, aún fui atrevido por negar lo que el impalpable daba como supuesto, hasta que mi memoria y cierto enésimo sentido me hicieron consciente del temor que permanecía arrebujado en mi desván, ese que en tiempos anduvo ornado de bien peinados cabellos. De aquella manera, estimada prima, fue como reconocí al espectro de la angustia que de una sazón acá me ha ido concomiendo la entereza y mermando la capacidad de mantenerme con los ojos clavados en un futuro pletórico de creatividad, adjetivo que siempre anduvo de buen compañero de viaje en mi peregrinar por el universo común.

Con ello reconocí en la entonación grave de aquella pulsación vocal el devaneo de muchas noches cavilando en la decrepitud, que poco a poco, y a fuer de ser sincero, ves cada mañana en el vidrio del espejo. Y no es precisamente aquella arruga más pronunciada u otro signo cualesquiera que muestre las huellas del predador tiempo, sino el temor, el miedo absoluto que te acomete viendo como se aleja de ti la lozanía, el ímpetu de la juventud que te abandona y presientes las miserias que van a ir llegando. Reconoces además algunos de los síntomas de esas que ya llegaron para otros y te atemorizas sintiendo de antemano los dolores, la vejez, la senectud que te llama con sonrisa malévola, prometiéndote arrumacos de lecho doliente, de impotencias, de fatigas y acoso de disfunciones de tus órganos: arritmias y niveles de excesos que podrían acarrear estados irresolubles.

No me llames exagerado, ni pusilánime o hipocondríaco, porque en otros símiles he vivido esas etapas en descenso, algo así como los síntomas del envejecimiento de tu preciado automóvil, al que le vas detectando que le cuesta algo más arrancar el motor cada mañana, o escuchas con evidente alarma el rascado de los engranajes del cambio de velocidades, quizá, también una frenada menos intensa y eficaz, a todo lo que añades un cúmulo de nuevas vibraciones, chasquidos y ruiditos que preconizan la llegada del final, la incapacidad de sus primitivas prestaciones.

Claro que, Andrea querida, dejando al margen otras posibles similitudes, «aquello» continuaba fluctuando de pálidos colores evanescentes, taladrándome con los fuegos reverberantes que emanaban desde su capirote e impregnado de cólera ante mi pretendida ignorancia.

Fue luego, disminuida su luminiscencia y el leve zumbido con que se acompañaba, signos evidentes de su irri-

tación, cuando llegó a entablar diálogo conmigo. Algo más parecido a una perorata llena de sarcasmo, en el que sus reproches me fueron acorralando contra el cabecero de tallado pino gallego, tanto, que me encontré reptando por debajo de la almohada hasta aparecer mi cabeza en el otro lado; algo espeluznante cuando, desde mi ectoplasma, me pude observar encontrándome una ridícula asimilación al grupo de los quelonios y trayéndome el recuerdo de aquella tortuga que se había arrastrado años ha en el hogar de mi infancia, alargando su cabeza desde el arrugado gaznate que la conectaba al interior del caparazón. Un invento retráctil ante cualquier sombra de amenaza cercana.

Pero aquellas reconvenciones tanto me acongojaron y me sometieron a espanto, que pareciome desde mi yo externo, que me reducía a un nimio trozo de ser estremecido y asustado.

Sin embargo, Andrea, las palabras ciertas y las frases usadas como cofres de su significado, quedaron diluidas en el éter de la noche, al igual que me ocurre cuando mis sueños me muestran carteles, rótulos o títulos denominando cualquier cosa y yo permanezco incapaz de leer sus letras a pesar de reconocer su sentido y su identidad.

Posteriormente, en la longitud del tiempo restante hasta la llegada del orto, quedaron apenas en mi memoria las sensaciones de aquella manifestación, que me hubo mantenido en estado de crispación por todo lo que fue acumulando en el saco de mis sentimientos, amenazándome con el horror que percibe y atenaza al reo segundos antes de ser suspendido del cuello en el patíbulo: más intenso que el propio dolor de la soga aferrándole la respiración y emancipándole de la vida.

Puedes creer, estimada prima, que cuando hablo de ello, la sensación desagradable es tan aguda y envolvente que subyuga mi espíritu hasta el punto de dejarme abatido y sentir que me tiemblan las rodillas mientras una impresión de volver a estar en presencia del enigmático espanto me anega haciéndome percibir de nuevo su voz, su arrastrar de herrajes y su luminosidad ambigua. Y eso fue, Andrea, porque su mano, a modo de huesuda garra apareciendo de su amplia toga, se hundió en mi pecho y de inmediato salió con mi corazón latiendo entre sus uñas. Y yo, en ese instante, abandoné el mundo para continuar dormido en mi cama.

Aunque mi pregunta, surgiendo de mi duda intrínseca, es: ¿Cómo puede ser tan demoledor el miedo que se acumula dentro como para aparecer en el paréntesis de tu sueño con tal cruda realidad?

Contado lo cual y en espera de alguna posible explicación que se te ocurra, trataré de aguardar tu próxima sin dejarme caer por la piltra y evitar con ello la reaparición de tales demostraciones de mi interior.

#### De mi libro «Cartas para mi prima Andrea»

# ZORRILLA EN VALLADOLID

Tres colaboradores nos dan una particular visión de uno de los grandes figuras del romanticismo español. Se trata del poeta y dramaturgo vallisosletano José Zorrilla (1817 - 1893)

**Iñigo Salinas** y **Ángela Hernández** escriben sobre Zorrilla mientras **Berta Santos Solé** nos ofrece una original ilustración.

130 de octubre de 1884 cae en viernes en un Valladolid que acaba de estrenar la Companía de Ferrocarriles Secundarios de Castilla pero cuyas calles todavía no disfrutan del alumbrado eléctrico público que iluminen las rúas oscuras por las que un hombre bondadoso y amigo de todos que responde al nombre de don José Maximiano Zorrilla Moral (Valladolid, 21 de febrero de 1817; Madrid, 23 de enero de 1893) se dirige desde el nuevo teatro de la Plaza Mayor hasta la única casa de la calle de La Ceniza, junto a un lateral de la iglesia conventual de San Pablo, cerca de donde no hace demasiados años convivían zapateros con reyes. Los pasos firmes de un anciano ingenuo como un niño que acaba de ser nombrado cronista oficial de su ciudad natal avanzan al ritmo de los pálpitos de un corazón que vuelve a llorar a solas por la emoción del recuerdo de los vítores que aún resuenan en su cabeza y que acaba de recibir tras la interpretación de Traidor, inconfeso y mártir.

La gran puerta de madera de doble hoja chirría antes de cerrarse. Nada más posar sus pies sobre el suelo de barro cocido del zaguán, a Zorrilla le vienen a la memoria los siete primeros años de su vida, cuando jugaba en el jardín y se escondía entre los cipreses y rosales. Hoy, sesenta y siete años después de aquel nacimiento prematuro en una habitación de aquella casa, regresa al mismo lugar en el que transcurrió su más temprana infancia. Asciende por los dieciséis escalones que giran a la derecha y se topa con la pajarera de cristal que preside la antesala y que le regaló su amigo el emperador de México Maximiliano I. El recuerdo y el suspiro del drama derrumban sin remedio los recovecos del alma de un romántico que aún arrastra la pesadumbre de los estruendos colaterales de los fusilamientos de 1867.

El vago clamor que rasga el viento de la voz funeral de las campanas de la catedral le acompañan en la cocina auxiliar, enfrente de la habitación en la que vio el fantasma de pelo gris y traje verde de su abuela Incolaza. Enciende los candiles, deja a un lado los fuelles y la plancha de carbón y ralla chocolate para paliar el apetito. Prepara un te y se sienta en uno de los sofás isabelinos del salón, junto a la fresquera.

La pensión de 18.000 reales que trajo consigo el nombramiento de cronista oficial ha mitigado un poco la penuria económica que arrastra desde que abandonó la estricta vigilancia de un padre conservador y absolutista que quiso encauzar a su hijo por el camino de las leyes para apartarle del arte menor de hacer versos. Pero los estudios,

primero en Toledo y después en Valladolid, sucumbieron en tan solo dos años a la fuerza etérea que no descansa hasta sacar a la luz las letras silenciosas que se esconden en el fondo de las hojas en blanco.

Antes de ir al dormitorio, donde le espera Juana Pacheco, la esposa que le hizo olvidar el camino de la amargura por el que le llevó Matilde O'Reilly, entra al zoilo y se lava la cara. Llena la jofaina blanca de pico, vierte el agua y se frota las manos mientras comprueba cómo en el espejo de cristal de plata la figura de quien otrora fuera un joven delgado y pálido se ha tornado en un anciano loco que imagina cuentos bajo las marcadas ojeras sonámbulas y la piel repleta de surcos. Porque ya han pasado cuarenta y siete años desde aquel 14 de febrero en el que, a los pies del sepulcro de un donjuán desesperado por amor, naciera el más laureado poeta romántico de la historia. Y casi medio siglo sobre la tierra deja huella a su paso. Para verdades, el tiempo.

Zorrilla se despoja de sus ropas en el vestidor contiguo, entra en el dormitorio, coge el orinal de loza blanco que está bajo la mesilla, observa las tres fotografías de su amigo Maximiliano y se hace un hueco entre las sábanas de la cama con medallones en la que descansa, a pesar de ser treinta y dos años más joven que él, su segunda mujer. El sueño, como de costumbre, tarda en apoderarse de sus ojos, que dirigen la mirada hacia la puerta blanca de su derecha. Allí, en un habitáculo de apenas dos metros de largo y uno de ancho, pasó horas castigado por un despótico y severo padre que le negó sistemáticamente su cariño y que, años más tarde, tampoco estimó en nada los versos de su hijo, ni su conducta, ni tan siquiera sus errores juveniles.

Ya han transcurrido dos días desde que fuese aclamado por sus conciudadanos en el teatro que desde entonces lleva su nombre. La ciudad es un clamor popular a favor del poeta, cuyo éxito tras la representación de Traidor, inconfeso y mártir ha aupado aún más si cabe su buena reputación en Valladolid. Zorrilla sale a dar un paseo por el jardín. Desciende por los dieciséis escalones, cruza la puerta de acceso a las caballerizas, deja tras sus pasos la berlina que utilizaba la alta burguesía de la época de sus padres y respira el ambiente de una ciudad a sus pies que se empeña en agasajarle por donde quiera que vaya. Pero él, que es ignorante del valor del dinero, de la fama y que presume de independiente, rechaza uno detrás de otro lucrativos puestos públicos por no sentirse preparado y por temor a que la revolución no sea fructífera en España. Y es que está convencido de que todos los españoles se creen buenos y



aptos para todo y se empeñan en meterse todos a lo que no saben. Sin embargo, Zorrilla sabe cuál es su papel, cuál su tintero y cuál su mesa. Y no piensa dar un paso al frente para encontrarse de bruces con algo que desconoce y donde, seguramente, fracasaría sumergido en el fango.

Después vuelve a explicar a su mujer la historia de aquel día que casi se ahoga en el Pisuerga cuando contaba con dos o tres años. Al fin y al cabo, aunque ella conozca los más mínimos detalles de los hechos, no deja de escucharle con la misma atención del primer día; como si las palabras brotasen por primera vez. Porque ambos han compartido años repletos de deudas a pesar de acceder él al sillón «L» como miembro de la Academia Española. Justo cuando la narración agoniza, el matrimonio recibe un ejemplar de «El Norte de Castilla» en el que se informa de la inauguración del Teatro José Zorrilla.

El poeta agradece la deferencia, cruza las caballerizas, sube a un despacho con paredes empapeladas de motivos florales, da la espalda a los libros de temas religiosos y literarios que inundan la biblioteca, se sienta en la silla y se acoda en la mesa en la que ha escrito todas sus obras, siempre a la izquierda de la ventana. Aparta la escribanía y extiende el periódico. Pasa desinteresado las informaciones políticas, a las que es ajeno, y lee: «El viernes por la noche, se inauguró (...), el nuevo Teatro de Zorrilla (...). La Sala del teatro que es elegante, esbelta y alegre, se llenó apenas las puertas se abrieron y algunos momentos después de principada la función apareció en el palco (...) el señor Zorrilla que fue saludado con un nutrido, general y prolongado aplauso (...). Todos los actores (...) interpretaron con grande inteligencia sus respectivos papeles; y terminado el tercer acto los vítores y los aplausos aclamaron al señor Zorrilla, que tuvo que reasentarse en el palco escénico á recibir una preciosa corona. No por esto el público cesó en sus aclamaciones y exigió el gran poeta de nuestros días que leyera alguna composición, como lo hizo de una alusiva al acto y titu-

lada 'Nadie es profeta en su patria', que fue esperada con esperado gusto y ansioso silencio, y aplaudida como debía á su terminación».

Deja el periódico sobre la mesa y va al salón de la música. Se sienta, cruza las piernas, apoya su mano en la consola rococó que sostiene otra pajarera y observa los cuadros de Julio Romero de Torres que cuelgan en las paredes. Otea los tejados de Valladolid por uno de los dos ventanales que dan a la calle La Ceniza. Y se da cuenta de que, al menos él, es profeta en su tierra.

Iñigo Salinas

# JOSÉ ZORRILLA

uenta la leyenda que, el día 21 de febrero de 1817, un pájaro de vistoso plumaje se posó en las tapias aledañas a la única casa de la calle de la Ceniza de Valladolid, a la misma hora en que vino al mundo un niño sietemesino, que con el tiempo llegaría no sólo a ser grande, sino a ennoblecer el teatro romántico español. El niño no era otro que José Maximiano Zorrilla Moral –el inmortal, José Zorrilla–. Sus padres, José Zorrilla Caballero y Nicomedes Moral y Revenga, quisieron encauzar a su hijo por el camino de las leyes apartándole del arte de hacer versos y sometiéndole a una estricta vigilancia, que no impidió que desarrollara una apabullante fantasía y un extraordinario amor por el teatro. Su andadura estudiantil transcurrió entre el Seminario de Nobles de Madrid, la Universidad de Toledo y la de Valladolid, en la que estudió leyes hasta marchar a Madrid en 1837, decidido a lograr el triunfo y a dedicarse enteramente a la literatura. Allí, después de unos meses difíciles y de unas condiciones de vida muy precaria, su suerte iba a cambiar cuando, tras declamar frente a la tumba de Larra los versos de la elegía que había compuesto para la ocasión, fue aclamado por toda la intelectualidad del momento e inmediatamente acogido en los ambientes literarios de la capital.

José Zorrilla comenzó entonces a colaborar en periódicos y a publicar obras, demostrando una ingente capacidad creadora que le llevó a producir treinta y tres obras dramáticas, en las que evidenció su facilidad para construir versos, la seguridad de su inspiración, su rapidez de escritura –Don Juan Tenorio, por ejemplo, la escribió en veintiún días– y su virtuosismo en el metro.

En 1839 se casó por primera vez. Su esposa, Matilde O'Reilly, le llevaría por el camino de la amargura durante gran parte de su vida. En 1845, Zorrilla viajó a París, donde se relacionó con Dumas, George Sand, Musset y Gautier. En el 49 publicó *Traidor, inconfeso y mártir*, obra con la que años después, en 1884, se inauguraría el vallisoletano teatro que lleva su nombre.

En 1855 se trasladó a Méjico para ser «lector» del emperador Maximiliano I y, más tarde, director del Teatro Nacional de aquel país. El fusilamiento del Emperador, en 1867, le desgarraría el corazón v le inspiraría *El drama del V alma*, un emotivo poema sobre las vicisitudes del imperio mejicano. Zorrilla había vuelto a España un año antes, en el 66, siendo recibido como una gran figura de las letras, en cuyo honor se organizaban veladas literarias y por cuyas lecturas disputaban los ateneos y los liceos.

En 1869 contrajo nuevo matrimonio; en esta ocasión con Juana Pacheco, treinta y dos años más joven que él. En

aquellos años, las deudas y las estrecheces económicas continuaron, incluso a pesar de su designación como representante del Estado en Italia. En 1882 fue nombrado «por segunda» vez miembro de la Academia Española, treinta y cuatro años después de que su primer nombramiento fuese anulado (1848); le correspondió el sillón «L mayúscula» y accedió a él con un discurso escrito íntegramente en endecasílabos.

En 1884 se le otorgó la distinción de «Cronista Oficial de Valladolid», nombramiento que fue acompañado de una pensión de 18.000 reales que vino a mitigar un poco la penuria del escritor.

En 1889, a los stenta y dos años, fue coronado «Poeta Nacional», sin duda el acontecimiento más gozoso para el poeta en el ocaso de su vida. Fue aclamado por unanimidad y se le rindió) un homenaje nacional, que contó con la presencia del Conde de las Infantas y del Duque de Rivas—en representación de la Reina regente—y de muchos escritores, políticos y artistas; entre ellos el vallisoletano Emilio Ferrari.

Afectado de graves problemas de salud, José Zorrilla falleció en Madrid el 23 de enero de 1893 y su capilla ardiente fue instalada en la Real Academia Española. A su entierro, en el cementerio de La Sacramental de San Justo, asistieron miembros del Gobierno, de Academia y una nutrida representación de corporaciones y sociedades como el Ayuntamiento de su ciudad natal.

En 1896, los restos del excelso poeta fueron trasladados a Valladolid, en cumplimiento de su propia voluntad; en la actualidad descansan en el Panteón de Vallisoletanos Ilustres.

El gran poeta romántico vallisoletano legó para la posteridad una amplia producción literaria. Entre sus obras, de manera somera, cabe reseñar: *Don Juan Tenorio, Margarita, la lomera, Cada cual con su razón, El zapatero y el rey, El cristo de bronce* o *Traidor, inconfeso y mártir.* 

Ángela Hernández Benito

# Las uvas del señor obispo

# Texto: Ángela Blanco González Ilustraciones: Enrique Diego Blanco

Kamishibai, en japonés, quiere decir «teatro de papel».

Kamishibai es un teatrito tradicional japonés, de madera, del tamaño de un maletín, que se usa para contar historias a los niños. Esta forma de contar cuentos es muy popular en Japón. Suele estar dirigido a niñas y niños pequeños, que van a disfrutar de él en grupo. Actualmente, también es utilizado como recurso didáctico.

Mediante unas láminas ilustradas, que se deslizan por el teatrillo, el narrador va contando un cuento. En el reverso de las láminas está escrito el texto, con diálogos vivos, descripciones o narración sencillas, que el **intérprete** lee.

Las uvas del señor obispo podría ser un texto extraído de la tradición picaresca española, pero es una historia real, ocurrida en los años de la postguerra. Es un humilde homenaje a tantas mujeres que «sacaron adelante» a su familia con su esfuerzo e inteligencia natural. Por otro lado, y como contraste a esa inteligencia natural de que hace gala Li, hay en la actitud de las compradoras un ejemplo evidente de estupidez humana.



– ¡Ay, Dios! ¡Cómo me duele la espalda! Con este racimo termino de llenar la segunda banasta ¡Desde las siete de la mañana encorvada sobre las parras! Me llamo Liboria. Me gustaría que todos me llamaran Li. No sé por qué mi madrina me pondría un nombre tan horrible. Siempre me ha dado vergüenza llamarme Liboria.



143

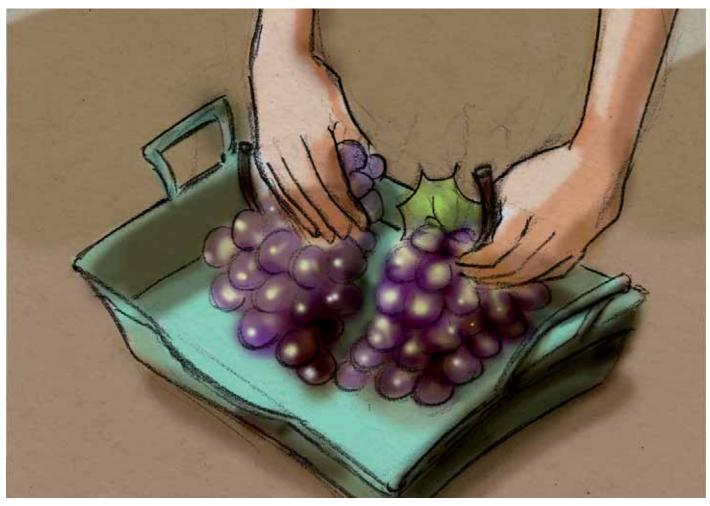


– ¡Ale, burro! Ya tenemos todo en el carro. Nos vamos al mercado a Ciudad. A ver si se nos da bien el día y volvemos de vacío, pero con la faldriquera llena. Vamos rápido. - Aquí pondré, sobre el tablero, las dos banastas y un poco aparte colocaré esa cestita, que tiene mejor pinta. Me la regaló mi prima Luisa llena de caramelos. Me los trajo de Madrid.

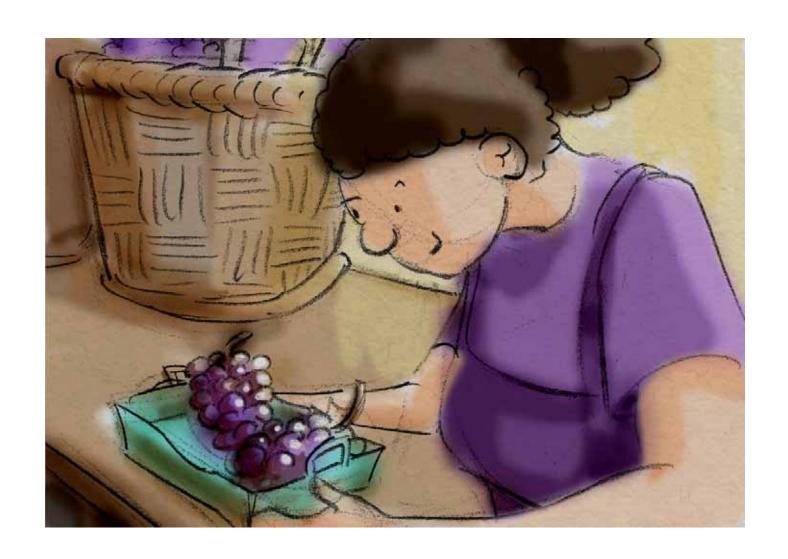


145

– Unos poquitos racimos bien puestos en la cestita. ¡Si parecen distintas las uvas a las de las banastas! ¡Qué bien quedan! ¡Qué buena pinta tienen!



Revista Atticus TRES



– ¡Guau! Seguro que éstas las vendo enseguida. Todos pensarán que son mejores. Esto me permitirá cobrarlas más caras. Las voy a colocar aquí, en esta esquinita, como si las tuviera reservadas.



- ¡Uvas! ¡Uvas! ¡A las ricas uvas de Villar de la Yegua! ¡Las uvas del buen vino y el mejor aguardiente de España!
- Buenos días. Deme un kilo. Que sean buenas. ¿Cuánto cuestan?
- A cinco pesetas el kilo.

- Ésas que tiene en el cestito pequeño
  parecen mejores que las de la banasta.
  Parecen más gordas y más frescas. Quiero que me las coja de ahí.
- Imposible. Esta cesta está escogida y
   preparada para una persona especial. Estoy
   esperando que vengan a recogerlas.
- ¡Quiero ésas!



– Lo siento. No, no puedo dárselas. Son para el señor obispo. Me las ha encargado esta mañana y me pidió que las escogiera bien. Su criada vendrá de un momento a otro a recogerlas.



Revista Atticus TRES



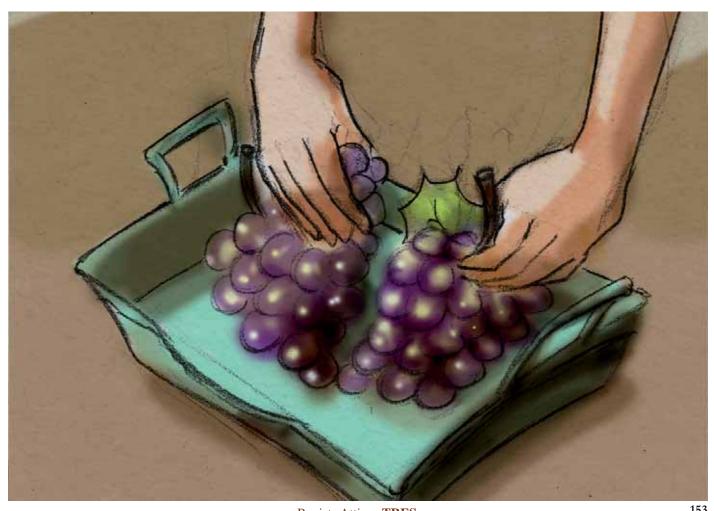
– ¡Quiero estas uvas! Si no, no me llevo ninguna. Estoy dispuesta a pagarle ocho pesetas por ellas.



- Bueno, no se ponga así. (*En voz muy baja*) Si me guarda el secreto y no se lo dice a nadie, se las venderé a usted. Pero son más caras. Son de una parra muy especial, que da muy pocas pero, como ve, muy buenas.
- Vale. Le pago ocho pesetas. No me importa pagar más, pero quiero las mejores.
- Por favor (*sigue hablando en un susurro*), no le diga a nadie que le he vendido las uvas del señor obispo. Rellenaré la cestita, a ver si la criada no se da cuenta. ¡Ea! Deme las ocho pesetas y en paz.

-¡Uff! Lo conseguí. Se fue esta pesada y he ganado tres pesetas extras. Hay que ser tonta para no ver que son las mismas uvas que las de las banastas.

Voy a rellenar la cestita. A ver si pica alguna más. La verdad es que lucen un montón, aquí separadas. Parecen otras.



153

Varias mujeres se acercan al puesto de Li. Todas quieren las uvas que están separadas para el señor obispo y todas están dispuestas a comprarlas a ocho pesetas, en lugar de comprar las de la banasta que valen a cinco. Li repite una y otra vez la misma historia. No puede vender esas uvas porque la criada del señor obispo está a punto de venir a recoger las uvas escogidas.

- ¡Quiero éstas y ninguna otra! Las de la banasta no me gustan.
  - ¡Quiero ésas de la cesta pequeña!
  - ¡Yo también las quiero! Le pago ocho pesetas por un kilo.
  - ¡No! Las quiero yo.
  - Yo las he pedido primero...





– ¡Qué pocas quedan! Ya se terminó un cesto y el otro también está casi vacío. Voy a colocar las últimas, a ver si consigo terminar con todas. ¡Madre mía! ¡Cuántos tontos hay por el mundo! En buena hora se me ocurrió la historia de las uvas para el señor obispo. Así he conseguido venderlas todas y, encima, más caras.

– ¡Por fin se acabaron todas las uvas! Los cestos están vacíos. Hay que fastidiarse. Si serán tontas. No se han dado cuenta de que todas las uvas salían del mismo sitio, que todas eran iguales. Hoy en toda la ciudad comerán las uvas del señor obispo. ¡Ja, ja, ja!. Y mi faldriquera está a rebosar. ¡A casa, a descansar! ¡Día completo!.



## <u>Opinión</u> E I «misterio» de A ntoñito

Jesús Trapote

Ilustración: Enrique Diego http://instalache.blogspot.com

omienzo señalando en primer lugar que ante todo, respeto y admiro el arte pictórico de Antonio López, considerándolo como uno de los genios del hiperrealismo de las últimas épocas y nada de lo que aquí narre, lleva la intención de menospreciar su maestría del dibujo y color. Pero como en todos los avatares de la vida siempre existe un «pero», que es definitiva lo que aquí voy a narrar de un modo un tanto jocoso y con fehaciente veracidad dado que fui el principal protagonista de los hechos u hecho en particular...

Corría el significativo año de 1968 en un Madrid revuelto por las florecientes reivindicaciones sociales de una Universidad bastante «encendida» y que era férreamente «controlada» por el régimen de entonces. Fue ese año cuando un pipiolo de provincias como yo, comenzaba los estudios de Bellas Artes en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en su edificio recién estrenado en el campus universitario madrileño y dejando atrás el viejo caserón de la calle de Alcalá. Para muchos como yo todo era nuevo en la capital de España y nuestra ansia descubridora, producto de una alocada juventud, nos llevaba a buscar nuevas experiencias de la vida. Para mi suponía un gran salto viniendo de este Valladolid provinciano y rancio de aquellas épocas, que aunque personalmente ya me había despegado en parte de las faldas hogareñas del entorno familiar, aún perduraba en mi interior el costumbrismo vetusto forjado por una educación tradicional de lo que se llamaba entonces, «de toda la vida» o también, «como Dios manda».

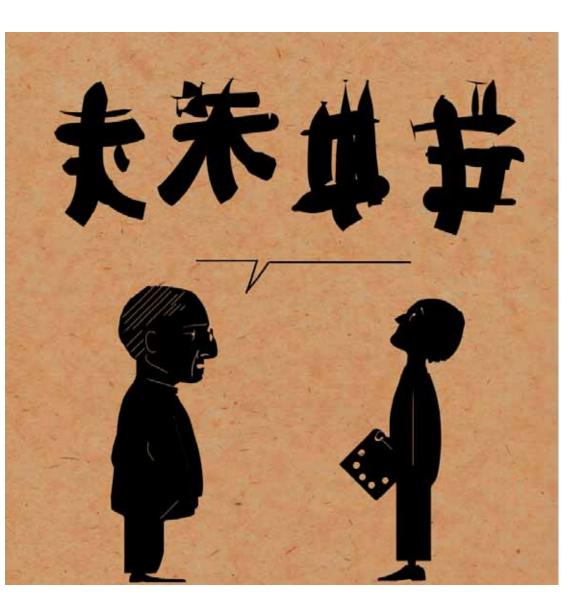
Como decía, comenzaba al igual que otro grupo de aprendices en el arte llegado a la capital de diferentes puntos de la Geografía hispana, el curso común llamado entonces de Preparatorio que en realidad no era otra cosa que el primer Curso de la peregrina carrera de Bellas Artes. Entre las distintas disciplinas o asignaturas estaba la denominada Preparatorio de Color y ¿a que no saben quien era el insigne profesor encargado de su impartición? Pues sí, efectivamente el personaje objeto de este artículo, el mis-

mísimo Antonio López García, entonces conocido por sus colegas plásticos como «Antoñito», dada su precocidad artística demostrada desde temprana edad. Pues bien, sinceramente debo señalar que entonces desconocía totalmente las cualidades de este pintor que en aquél tiempo tenía contrato permanente con la desaparecida y prestigiosa galería madrileña de Juana Mordó. En cambio dentro del grupo de compañeros había algún enteradillo, —generalmente de Madrid—, que ya conocía la reputación del que iba a ser durante todo un curso nuestro profesor de Preparatorio de Color, por lo que muchos de ellos desde el principio consideraban a este profesor más o menos como un Dios puro del arte.

Recuerdo que como primer ejercicio pictórico de clase, montó un bodegón compuesto por un reloj de pared, telas blancas y creo recordar una de las clásicas neveras blancas que tanto gustaba pintar al artista en esos momentos. Todos con nuestro enorme lienzo blanco inmaculado, buscábamos con el caballete el mejor punto de vista del modelo propuesto, dispuestos a comernos el mundo artístico de la pintura demostrando nuestras mejores dotes plásticas.

Quienes iban a Bellas Artes a estudiar esta carrera superior, el que más o el que menos había hecho sus pinitos artísticos y especialmente dentro del campo de la pintura; claro todos menos yo, que en mi ciudad natal no había tocado nunca el color con el óleo, por lo que estaba totalmente «pez» en este campo, no en cambio en el ambiente del dibujo, acuarela, la escultura y el volumen que era donde había centrado mi aprendizaje. Resumiendo, que me encontraba más perdido que «un burro en un garaje» en la técnica del óleo.

Avanzaban los días y personalmente yo no veía prosperar mi trabajo pictórico, mientras que observaba el resto de trabajos del colectivo y se vislumbraban para mi, auténticas obras maestras. Mi lienzo torpemente tratado, se le rechupaba la capa de óleo creándome una gran desesperación y desánimo. Lo peor de esto es que, —aquí viene la base de este escrito—, cuando se acercaba el ilustre profesor Antonio López a mi trabajo, la única observación que escuchaba repetidamente de su boca era la, para mí entonces, incomprensible frase de: «Le falta misterio a su cuadro» y se iba tan pancho...



Pueden imaginarse la consternación que paulatinamente iba creciendo en mi interior a medida que las llamadas «correcciones» de mi primer trabajo en óleo se repetían con la machacona frasecita salida de la boca del maestro de maestros. Lógicamente la paciencia tiene un límite o quizás la inconsciente juventud te lleva a envalentonarte más, por lo que un buen día en que el gran Antonio López se reiteraba con la famosa y rebuscada frase, le cuestioné con firmeza y aplomo: «¿Me puede decir cómo se da el misterio?» A lo que el buen señor, encendido al máximo su rostro, posteriormente se achacaba a su gran timidez, (aparente claro), me respondió con un tono alterado y un tanto indignado: «Hay cosas que no se pueden explicar, y además le diré otra cosa que si a alguien tengo que suspender en este Curso, Vd. será el primero…» y con las mismas desapareció.

Lógicamente después de tan magistral corrección aclaratoria, no volví a pisar en todo el curso su clase, no sin antes dejar encima de mi caballete con el inconcluso cuadro, un tubo de óleo de color Siena tostada, con una vitola por mi fabricada que decía: «Color misterio». Por otro lado aprobé la asignatura gracias a que un compañero que no pisaba por la clase de escultura me hizo el cuadro del

examen final y a cambio, le modelé la cabeza escultórica final de la asignatura llamada Cabezas.

Y esta fue la triste experiencia que tuve con el consagrado maestro español del hiperrealismo, al cual por supuesto ningún rencor le guardo, tan solo que nunca aprendí por sus enseñanzas ningún secreto de la pintura al óleo.

Aquí viene al cuento la difícil tarea que supone la pedagogía bien aplicada de quienes se dedican a la comprometida tarea formativa de educandos. Una vez más se demuestra que uno puede ser un gran genio en tu especialidad y a la vez un pésimo educador ante un alumnado desconocedor de la materia. Aunque el caso

que nos ocupa pudiese ser más sencillo. Antonio López lo habían asignado un curso que no era adecuado para sus conocimientos, lenguaje y métodos utilizados... Quizás su puesto hubiese estado mucho más acorde, en el último curso de carrera en que el alumnado lleva ya unos conocimientos adquiridos durante los cinco años de aprendizaje. No obstante debo señalar que dentro de mis compañeros de aquél curso llamado encima de Preparatorio, salieron muchos devotos «antonianos», incluso algunos ahora son consagrados seguidores del hiperrealismo mágico de Antonio López. Pero mi experiencia personal no pudo ser más nefasta ante un profesor que no inculcaba los principios básicos del color y la técnica.

#### PEQUEÑOS PUENTES EN TIEMPOS DE GRANDES MUROS

Cuando dimos a la asociación el nombre de **PUENTES**, no podíamos imaginar que el nombre era todo un programa. Nuevas fronteras y nuevos muros económicos y sociales nos amenazan. En tiempos de crisis, el miedo se agiganta y, con él, el deseo de levantar barreras que, al final, nos aíslan, en lugar de protegernos.

Es vocación de nuestra Ong tender puentes. Cualquier programa de desarrollo debe construir pequeños puentes que acerquen en igualdad a los habitantes de ambas orillas.

Desde hace casi 15 años **PUENTES** trabaja en África (Nigeria, R.D. Congo y Ghana), Latinoamérica (Guatemala, México, Colombia) y puntualmente también en India y Filipinas.

Los proyectos, encaminados a promover el desarrollo y la justicia, se hacen realidad entre las personas con discapacidad, niños de la calle, ancianos desprotegidos...



Revita Atticus destinará el 0,7% del precio de cada ejemplar de este número TRES como donativo para PUENTES ONGD 0,7%

Pero tampoco se olvidan del desarrollo agrícola y la soberanía alimentaria, del agua potable y de la atención sanitaria, de los derechos humanos y de la promoción de la mujer.

En medio de la crisis más abrupta que hemos conocido, nuestra Ong construye puentes gracias a las aportaciones de socios y amigos, haciendo hincapié en las ayudas de los particulares, mucho más que en las subvenciones públicas, y creando una cultura de la gratuidad y del voluntariado capaz de transformar –aunque parezca pretencioso— este mundo.

Que una niña africana, de madre, abuela, bisabuela analfabetas, pueda leer y escribir...; que los dos mil árboles frutales plantados en India recientemente, den frutos a la comunidad durante generaciones... son 'acontecimientos' capitales que a todos nos mejoran.

En estos tiempos recios y hoscos, **PUENTES** te invita a practicar la gratitud y la gratuidad, como los dos pilares sobre los que edificar un tiempo nuevo, y un futuro distinto y mejor para todos.

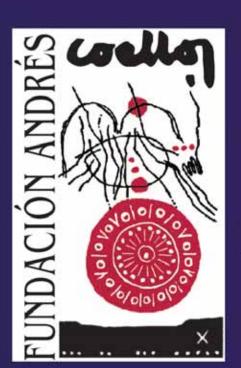
Juan Bautista Aguado, Presidente de PUENTES ONGD





C/ Hernando de Acuña, 46 Parquesol • Valladolid Tel. Reserva: 983 333 224

www. las ros as deguada lupe. es



La Fundación trabaja por la difusión del arte y la artesanía contemporánea a fin de enriquecer y diversificar la oferta del Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de Castilla y León.

## Actividades:

- Cursos de arte
- Exposiciones:
  - Obra gráfica Andrés Coello
  - Artistas invitados

- "Los jueves... Tertulia"
- Convocatoria y entrega de premios



Duque de Lerma, 14 Bajo 47003 Valladolid 983 30 44 19 - Fax 983 39 06 82 coello@coello.es



Chema Concellón

ada mañana las siluetas de los buques arrastreros se dibujan en la bocana del puerto contra las luces del amanecer, partiendo a surcar las aguas del Mediterráneo en busca de los preciados frutos que no sin esfuerzo ofrece la mar.

Desde tiempos remotos el viejo oficio de la pesca ha convertido en un modo de subsistencia el trabajo de los esforzados pescadores del litoral mediterráneo que día tras día faenan en sus ancestrales aguas en una labor que se ha ido heredando a lo largo de los años de padres a hijos.

La Axarquía, enclavada en el oriente del litoral malagueño o boquerón, con su puerto pesquero de la Caleta de Vélez es una de las múltiples localizaciones mediterráneas que a diario ven partir de su ensenada a la flota, formada por un buen número de bacas y traíñas, como son conocidos allí los barcos que faenan con pesca de arrastre y con pesca de cerco respectivamente, siendo estas las dos artes de pesca más utilizadas, pero conviviendo con otras modalidades como el trasmallo, el palangre, el rastro de almejas y la jábega.

Duro oficio el de los marengos o pescadores malacitanos, conviviendo a diario con el sofocante calor de un sol abrasador en época estival, la penetrante humedad de la temporada de invierno, las marejadas, temporales y otras inclemencias que su oficio, en contacto constante con la naturaleza y las condiciones meteorológicas, lleva aparejadas.

Desde hace treinta años, debido a mi relación de amistad con un buen número de marineros y patrones de barco de la Axarquía, he tenido la oportunidad de convivir con ellos y embarcarme en no pocas ocasiones, realizando diversos reportajes fotográficos de su trabajo. Consecuente











al ingente material fotográfico acumulado en este tiempo, surgió la posibilidad de elaborar un audiovisual que, con banda sonora de la compositora y cantante Dulce Pontes, y bajo el título *Canción de Mar*, nos brindase en imágenes una forma de vida en muchos casos desconocida por la mayor parte de la gente, sobre todo los que habitamos provincias de interior.

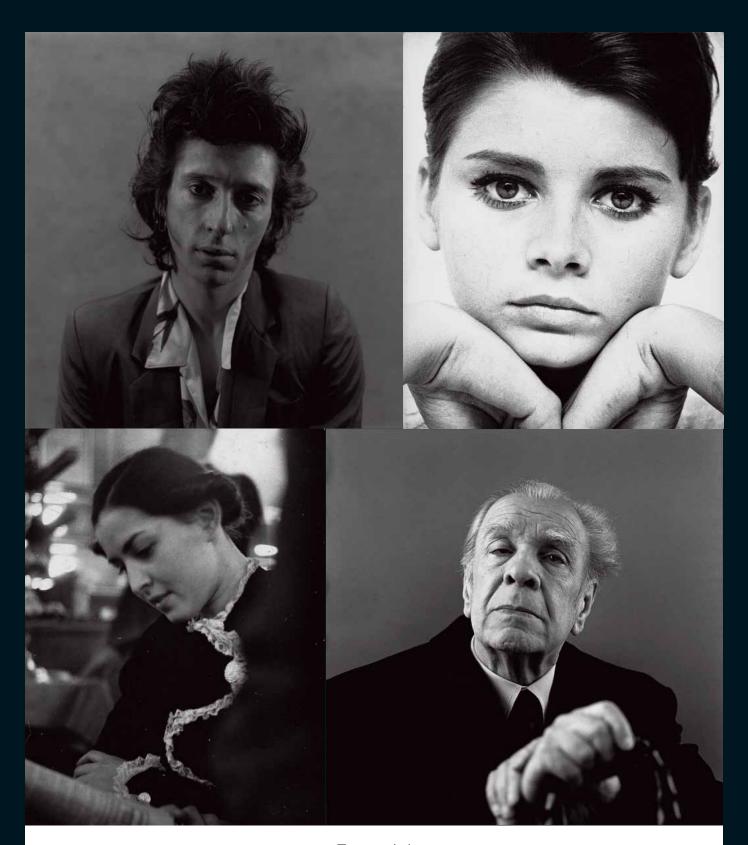
El trabajo audiovisual fue presentado el pasado mes de abril de 2012 en el desarrollo de la celebración del II Maratón Audiovisual Ciudad de Valladolid y ahora, gracias a la amabilidad y siempre atenta mirada cultural de mi compañero de trabajo, y sin embargo viejo amigo, Luisjo Cuadrado, tengo el orgullo y la suerte de poder publicar una pequeña muestra de las fotografías que finalmente conformaron *Canción de Mar*.

Mi pretensión fue, y es, rendir un humilde homenaje a estos esforzados trabajadores de la mar, y más concretamente a mi buen amigo Sebastián, patrón del «Sanmar II» y a todos los miembros de su tripulación, con los que puedo presumir de haber compartido intensos y emotivos momentos.

Enlace a Canción de Mar; http://vimeo.com/40688990

Enlace a la página personal del autor: www.flickr.com/concellon





Exposición

## Cara a Cara

Colección Fundación Fotocolectania

De 7 de noviembre de 2012 al 13 de enero de 2013

Sala Municipal de Exposiciones de San Benito C/ San Benito, s/n Valladolid



Fotógrafos:

Jesús Arenales, Irene Muñoz, Pablo Arenales, Chema Concellón, Jesús González, Alicia González, Jorge Lázaro Fernández, Leandro Martínez, Enrique Amigo, Luis Raimundo García, Jano Schmitt.

Texto: Luisjo Cuadrado

### El retrato fotográfico

e una manera general entendemos por retrato la representación de una o varias personas. Si estamos hablando de fotografía, el retrato fotográfico sería aquella fotografía cuyo motivo principal es una o varias personas. En nuestro número nos dedicaremos solamente al retrato individual.

En un retrato lo que predomina es la cara y su expresión. Con nuestros retratos lo primero que tratamos es la semejanza del sujeto pero también tratamos de reflejar un estado de ánimo o el carácter de una manera cautivadora a través de nuestro objetivo. El rostro se compone de varios elementos (ojos, labios, cabello, nariz...). Pero el retrato no solo significa un primer plano. Nada de eso. Varios son los tipos de planos: plano **general** (aquel en el que aparece el cuerpo entero, objeto de nuestro trabajo); plano **tres cuartos** o **americano** (es el retrato que corta al sujeto a la altura de las rodillas, deriva del cine del oeste cuando era necesario retratar las pistolas que iban en la cartuchera colgando del cinto); plano **medio** (es aquel que nos retrata hasta la cintura, siendo su línea de corte la franja que va desde el ombligo hasta la entrepierna); plano medio corto

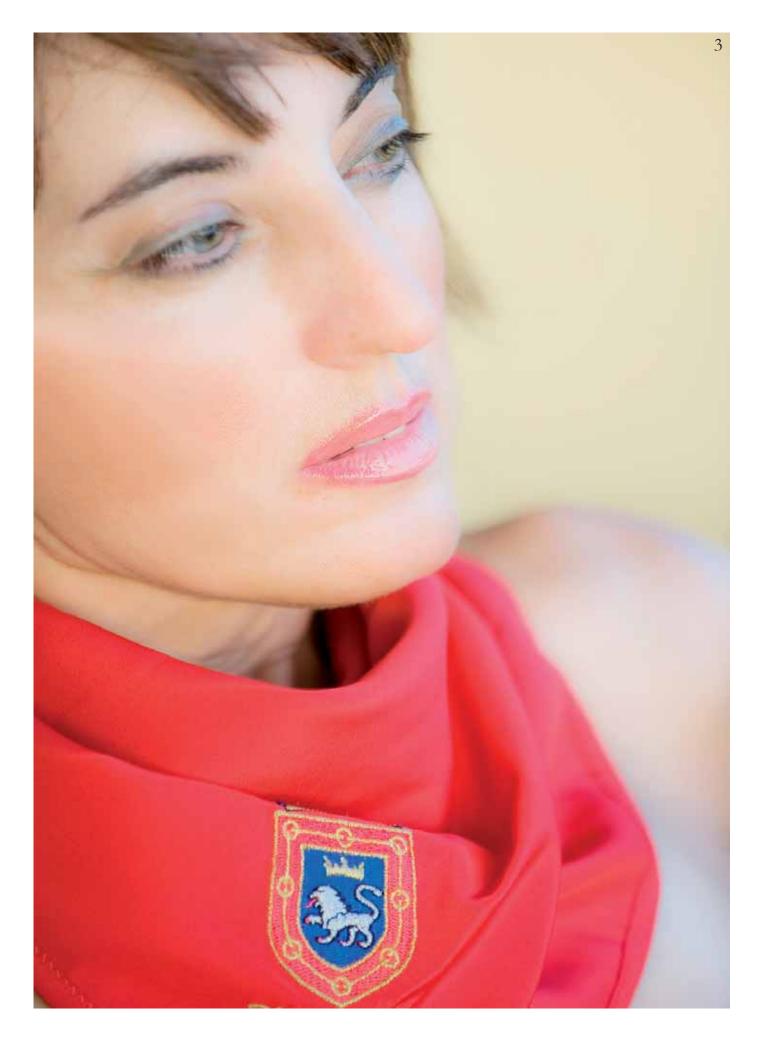
o de **busto** (abarca la cabeza y la mitad del pecho); **primer plano** (recoge el rostro y los hombros, siendo un retrato que ya nos da una intimidad y nos proporciona una cercanía al sujeto retratado); **primerísimo plano** (abarcaría la cabeza, desde la punta del pelo hasta el mentón); y, por último, el plano **detalle** (aquel que recoge solo una parte del cuerpo y que no necesariamente se tiene que identificar con el rostro).

Podemos afirmar que hay un par de maneras de fotografiar a la gente. O bien lo haces en connivencia con ella estableciendo un vínculo entre el sujeto a retratar y el fotógrafo o bien lo haces sin «su autorización» actuando a modo de reportero permaneciendo un tanto ajeno a la escena como observador, en definitiva como fotógrafo. Tanto en uno como en otro caso es conveniente analizar el modelo y la situación si queremos tener algo más que una simple fotografía.

La iluminación es uno de los factores más importantes a la hora de retratar a un sujeto (la luz es una de las claves en la fotografía). Una luz suave y difusa es la que mejor favorece. Si estamos en un exterior, la luz cálida de primera hora o la del atardecer es la más idónea. En los días nublados, el sol es atemperado por las nubes y proporciona una luz interesante (también suave y cálida). En el interior un buen truco es situar a la persona junto a una ventana que









nos va a proporcionar una luz suave, natural y difusa. Hay que tener cuidado con los contrastes y para evitarlos (si no es este el efecto que queremos) hay que recurrir al flash.

Una vista frontal no es el mejor punto para capturar un rostro. Al igual que una postura firme, «tiesa» del cuerpo no contribuye a un retrato dinámico. Los brazos, las manos y el tronco tienen un protagonismo que si sabemos situarlos habremos conseguido acercarnos a un buen resultado. El fotógrafo con los elementos que tiene ante sí, tiene que tener la fotografía en su cabeza. Con las cámaras digitales el resultado es inmediato lo cual permite corregir posturas, gestos, etc.

Algunos ejemplos de nuestros colaboradores:

0 – Jesús Arenales. *Marta*. www.flickr.com/photos/jesusarenales/

1 – Irene Muñoz: *Denominémoslo e*. http://www.flickr.com/photos/neneando/

2 – Pablo Arenales. *Evrard*. http://par.carbonmade.com/

3 – Chema Concellón: *Lola*. www.flickr.com/photos/concellon

4 – Jesús González. *Consuelo*. www.flickr.com/photos/haciendoclack/

5 – Alicia González. *Mirada*.

6 – Jorge Lázaro Fernández. *Valentina*. http://www.flickr.com/photos/lazarofotografia/

7 – Leandro Martínez. *El pastor poeta.* www.leandromnez.blogspot.com

8 – Enrique Amigo. *Madagascar*. http://trotaparamus.blogspot.com/

9 – Luis Raimundo García. *Clara*. www.haciendoclick.blogspot.com

10 – Jano Schmitt. 0,0















# Valladolid desde el aire, luz en la noche fotografías de JASON HAWKES

alladolid desde el aire, luz en la noche es el título de una exposición que se presentó el pasado 25 de julio de 2012 en Valladolid, en la Plaza del Milenio. Una serie de fotografías que retratan la ciudad vallisoletana y que son obra de Jason Hawkes.

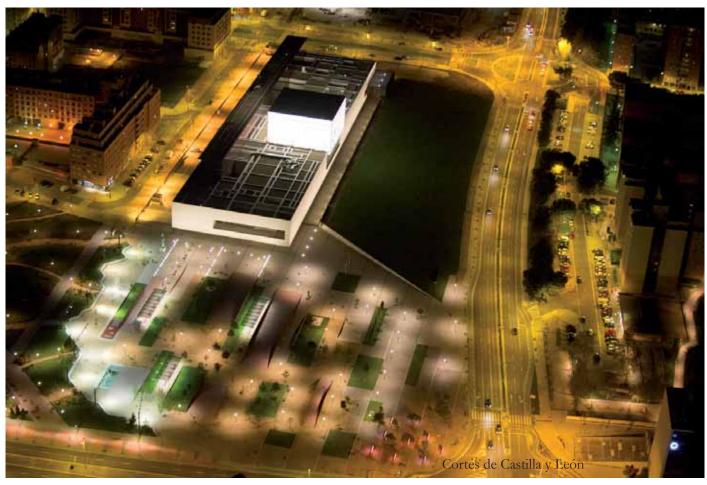
Los amantes de la fotografía conocen a Hawkes por sus bellas estampas aéreas de ciudades como Londres o Nueva York. Jason Hawkes fue designado fotógrafo para los Juegos Olímpicos de Londres 2012. En la actualidad está considerado como uno de los tres mejores fotógrafos del mundo en fotografía aérea y prueba de ello son los numerosos premios que atesora tales como AOP, el D&AD y el Campaign Press Awards.

El espectáculo visual que ofrecen las estampas aéreas de Valladolid es extraordinario. El planeamiento de la ciu-

dad se revela como asombroso con el tratamiento de la luz de sus emblemáticos edificios. Es indudable que la ciudad se ha engalanado con la ruta de **Ríos de Luz**. A través de estas instantáneas vemos como destacan puentes, torres, plazas, iglesias y espacios públicos (la Cúpula del Milenio luce impresionante en cada una de las fotografías). Queda patente el sentido de Ríos de Luz: por un lado embellecer la ciudad y por otro una iluminación racional y adecuada que hacen de la ruta y, por ende, la ciudad un referente de sostenibilidad y vanguardia.

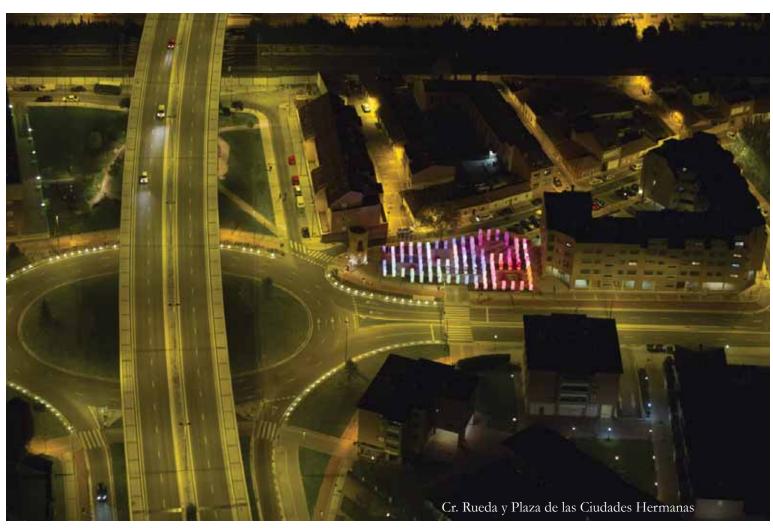
Ante estas instantáneas el vallisoletano se sorprenderá y sentirá un cierto orgullo de vivir en esta ciudad, de ser pucelano. Y el foráneo se asombrará y a buen seguro que buscará un hueco en su agenda para destinar algún día a visitar nuestra ciudad. Esta iniciativa es pionera en España. No conozco ninguna otra ciudad que haya sido retratada como ha sido Valladolid.

¡Valladolid ME GUSTA!









# Fernando BOTERO Celebración

Museo de Bellas Artes Bilbao

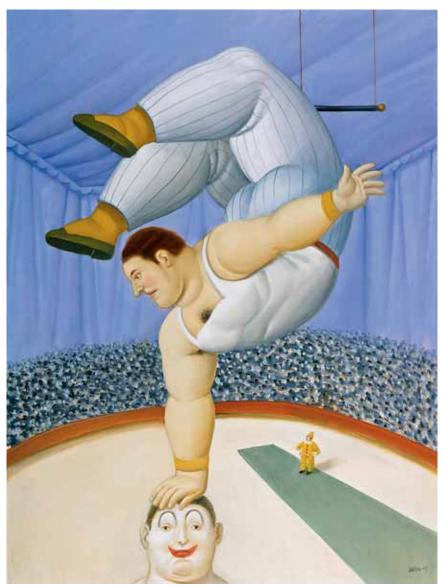
Del 8 de octubre 2012 al 20 de enero de 2013

ernando Botero (Medellín, Colombia, 1932) es el más conocido de los artistas latinoamericanos aún en activo de la segunda mitad del siglo XX. Coincidiendo con el 80 aniversario de su nacimiento, esta exposición rinde homenaje a la trayectoria de un pintor, dibujante y escultor que ha sido capaz de desarrollar un estilo reconocible y propio, y que celebra una realidad profundamente vital a través de la exaltación del volumen y el color.

Fernando Botero. Celebración se presenta como una de las exposiciones antológicas más importantes de su carrera artística, pues reúne 80 obras realiza-

das en los últimos 60 años. Son 79 pinturas, que se exhiben en la sala BBK del museo, y una escultura monumental –el bronce *Caballo con bridas* (2009)–, colocada en la Gran Vía bilbaína frente a la sede principal de la entidad financiera patrocinadora de la muestra. Ha precedido a esta exposición una versión más amplia, clausurada el 10 de junio pasado en el Palacio de Bellas Artes de México, en donde recibió cerca de 250.000 visitantes.

El propio Fernando Botero ha intervenido de forma muy directa en la organización de la muestra, que ha contado, además, con el comisariado de su hija, Lina Botero, quien ha seleccionado y distribuido las obras, en su mayoría procedentes de la colección privada del pintor, según un recorrido temático repartido en ocho salas y bajo el criterio de ofrecer un resumen de más de seis décadas de trabajo. Lina Botero escribe el ensayo principal del catálogo, que recoge también textos de los escritores Carlos Fuentes, recientemente fallecido, y Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010, además de cinco cuentos escritos e ilustrados por el propio Fernando Botero en los años ochenta.



Contorsionista, 2008, óleo sobre lienzo 135 x 100 cm. Colección del artista

La exposición *Celebración* comienza con los años de formación de Botero. Está dividida en los siguientes apartados: Obra temprana (8 obras que muestran las diversas influencias hasta configurar un lenguaje propio); Latinoamerica (22 obras repartidas en tres salas y que tienen sus orígenes en los recuerdos de su infancia y juventud); Religión y clero (7 pinturas que se centran en la pompa y la teatralidad de este mundo que el artita retrata con amable sentido del humor); El Circo (un encuentro casual posibilitó numerosos motivos iconográficos: trapecistas, payasos, domadores, malabaristas y equilibristas aparecen en estos 14 lienzos mostrando una realidad en la que contrastan la melancolía de sus protagonistas con el colorido vistoso de los atuendos); Versiones (12 pinturas que constituyen un homenaje a los grandes maestros de la pintura occidental); Abu Ghraib (un gran tríptico que muestra sin ambages la indignidad de la tortura); La Corrida (6 lienzos que recogen la admiración plástica de Botero por la tauromaquia); Naturaleza muerta (9 obras se muestran en esta última sala de uno de los núcleos principales de la obra de Fernando Botero).



# GAUGUIN Y EL VIAJE ALO EXOTICO

9 octubre 2012 / 13 enero 2013

«Acaso llegue el día, quizá muy pronto, en que me perderé en las espesuras de alguna isla de Oceanía para vivir en el éxtasis, la calma y el arte. Con una nueva familia, y lejos de esta lucha europea por el dinero. Allí, en el silencio de las hermosas noches tropicales de Tahití, podré escuchar la dulce, murmuradora música de los latidos de mi corazón, en armonía con los misteriosos seres que me rodeen. Libre, al fin, sin problemas de dinero, podré amar, cantar y morir».

Gauguin en una carta a Mette, su mujer. Febrero de 1890, poco antes de partir a Tahití

#### La exposición

La exposición arranca con el cuadro Mujeres de Argel en un interior (1849) de Delacroix uno de los primeros artistas que emprendieron ese viaje hacia lo exótico. Un viaje que también emprendería Gauguin en busca de civilizaciones antiguas que estaban alejadas del corsé que impone la sociedad occidental, algo que también ocurre con otros artistas también presentes en esta exposición.

La figura de Paul Gauguin es muy relevante y es fundamental en ese paso, dentro de la historia del arte, a la modernidad. Esta exposición tiene como hilo conductor el viaje a lo exótico como búsqueda de un mundo supuestamente más libre que posibilite una renovación dentro del lenguaje artístico imperante en la sociedad occidental. Un viaje que comienza en Gauguin (aunque anteriormente ya lo había experimentado Eugene Delacroix) pero al que le siguen artistas como Emil Nolde, Matisse, Paul Klee o Kandinsky, por citar algunos.

Las obras de Gauguin en los Mares del Sur resultaron unas pintura icónica que se convirtieron en las imágenes más seductoras del arte moderno ejerciendo una poderosa influencia en los movimientos artísticos que surgen a lo largo de las primeras décadas del siglo XX (como son el fauvismo francés o el simbolismo alemán). Su viaje marcaría una de las primeras vías maestras hacia el camino de la abstracción.

Al acercarse a esta exposición hay que tener muy en cuenta que los artistas finiseculares del XIX, e incluso buena parte de ellos del siglo XX, estaban considerados poco menos que como proscritos. No encontraban su hueco en una sociedad que cada vez les arrinconaba más. En ese caldo de cultivo Gauguin huye con su rebeldía, con su insatisfacción en busca de un paraíso, pero en 1887 ya quedan pocas tierras vírgenes y su huida acaba cuando su vida toca a su fin.

l pasado 5 de octubre se presentó en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid la exposición con la que celebra su vigésimo aniversario: *Gauguin y el viaje a lo exótico*. El acto contó con la presencia de **Guillermo Solana**, director del Museo Thyssen-Bornemisza, **Paloma Alarcó**, comisaria de la exposición y jefe de Conservación de Pintura Moderna del Museo Thyssen-Bornemisza; y la baronesa **Carmen Thyssen-Bornemisza**, vicepresidenta del Museo Thyssen-Bornemisza.

Guillermo Solana elogió a la baronesa Thyssen-Bornemisza por continuar con la gran labor de mecenas del arte en España. El director también recordó a los asistentes que la institución cumple veinte años y que pasa por una «segunda juventud» o, incluso, una «vuelta a empezar» tras el abandono del patrocinio de Caja Madrid, subrayando la ventajas de este viaje en solitario que permitirá exposiciones más cómodas con piezas escogidas de mayor calidad.

Paloma Alarcó considera a Paul Gauguin como un artista radical que lo dejó todo para ir en busca de sus orígenes y así dar un paso hacia adelante. Alarcó ha querido mostrar al pintor francés como protagonista de una historia y como padre de la modernidad; un artista que está muy presente en el museo y que tiene que ver mucho con esa modernidad.

La baronesa Tita Cervera señaló que sigue, a pesar de las dificultades, con la gran labor de difusión cultural de mostrar a todo aquel que se acerca al museo la colección que heredó de su marido. Una colección que tiene cuadros del siglo XIV y que no es más que una historia del hombre a través de esas obras que el barón Thyssen, y anteriormente su padre, atesoraban con esmero y dedicación. El artista francés es uno de los pintores preferidos por la baronesa.



Paul Gauguin Parau api (¿Qué hay de nuevo?), 1892 Óleo sobre lienzo. 67x 92 cm Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde

La muestra reúne 111 obras cedidas por museos y colecciones de todo el mundo como la Fondation Beyeler de Basilea, el Albertina de Viena, el Bellas Artes de Budapest o la National Gallery of Art de Washington y préstamos de especial relevancia como los cuadros de Paul Gauguin *Matamoe (Muerte. Paisaje con pavos reales)* (1892) del State Pushkin Museum of Fine Arts de Moscú, *Dos mujeres tahitianas* (1899) del Metropolitan Museum of Art de Nueva York o *Muchacha con abanico* (1902) del Mu-

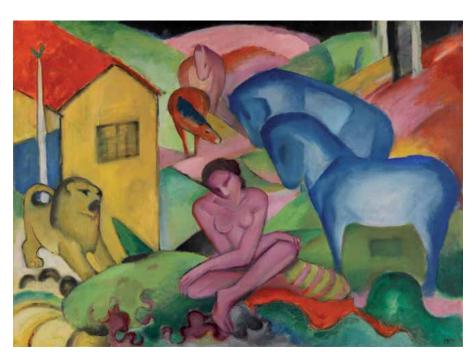
seum Folkwang de Essen; cuadros que se han pedido de manera ex profesa para esta exposición.

Tres son las cuestiones que aborda la exposición recogidas a lo largo de ocho capítulos, mezclando pinturas con otros documentos gráficos, y que nos propone una invitación a explorar ese sentido iniciático en la búsqueda de lo primitivo, de lo salvaje. La primera de las cuestiones es la propia figura del pintor postimpresionista, Paul Gauguin (1848 – 1903). La segunda trata del viaje como un escape de la sociedad occidental y que servirá como acicate y estímulo para la renovación de la vanguardia. La tercera, y última, se presenta como una concepción moderna de los exótico y las vinculaciones con la etnografía.



#### Actividades

La exposición, como viene siendo habitual, se completa con un extenso catálogo y con una serie de actividades. Una de ellas es el curso monográfico *Itinerario del salvaje* que dirige el profesor Francisco Calvo Serraller, sobre el significado que jugó el viaje a los confines para los artistas del siglo XIX y principios del XX. Otra de las actividades es el ciclo de conferencias *Paraísos*. El director del Museo, Guillermo Solana abrirá las conferencias para después cinco escritores hablen sobre el viaje, de lo exótico y sus experiencias con otros mundos (Javier Reverte, Félix de Azúa, Maruja Torres, Luis García Montero y Juan Goytisolo).



Franz Marc El sueño, 1912 Óleo sobre lienzo, 100,5 x 135,5 cm Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

En la página anterior: **Paul Gauguin** *Mata mua (Erase una vez*), 1892

Óleo sobre lienzo. 91 x 69 cm

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
en depósito en el

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



# LA ISLA DEL TESORO Arte británico de Holbein a Hockney

Fundación Juan March Madrid 5 de octubre de 2012 20 de enero de 2013

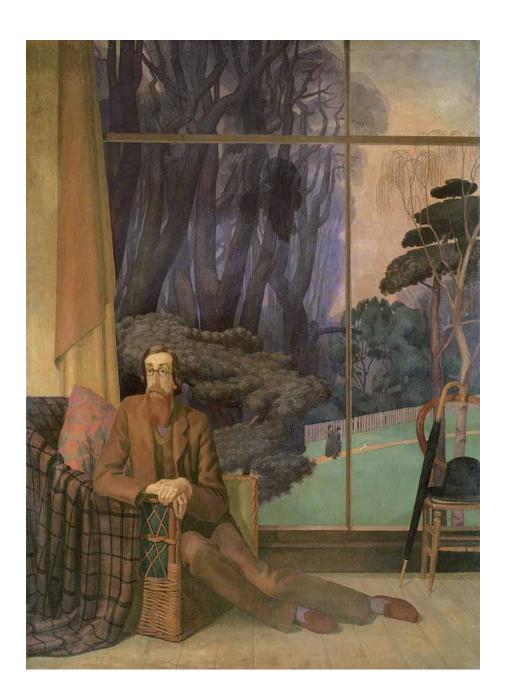
na vez más la Fundación Juan March nos ofrece una gran exposición. En esta ocasión el título, el nombre, nos puede sorprender: *La isla del tesoro*. Pero aunque en ella nos vamos a encontrar con muchas referencias literarias no se trata de una exposición sobre cuentos. El subtítulo, el apellido, de la exposición nos revela su contenido: *Arte británico de Holbein a Hockney*.

Quienes acudan a ver la exposición se encontrarán en una autentica isla (la Fundación Juan March se encuentra situada fuera de la gran milla cultural que supone el entorno del Museo del Prado con el Thyssen, el Reina Sofía, Caixa Forum y la Fundación Mapfre) y disfrutarán de auténticos tesoros en sus 180 piezas (pinturas, esculturas, obras sobre papel, libros revistas, fotografías y algún que otro collage) que conforman la muestra. Es una ocasión única pues muchas de estas piezas provienen de museos y colecciones privadas de distinta procedencia (EE.UU., Portugal, Suiza, Alemania y, sobre todo, británica).

Sus salas albergan un compendio del arte británico entre los siglos XVI y XX. Abarca desde el retrato de perfil de *Sir Thomas Wyatt el joven*, un pequeño retrato de perfil en óleo sobre madera de apenas treinta y dos cm., de Hans Holbein (1497/8 – 1543) hasta el gran mural de ocho metros *Gran Bretaña vista desde el Norte*, 1981, técnica mixta, de Tony Cragg. Entre estas ambas podemos contemplar obras de Henry Moore, Richard Hamilton, Francis Bacon y David Hockney.

En su presentación el comisario Richard Humphreys se ve con la arrogancia de un pirata inglés para explicar en pocas palabras la historia del arte de su país. Una nación que se aupó sobre la destrucción de su pasado católico; arribada con la reina Victoria al imperialismo arrogante; deprimida en la decadencia de la Segunda Guerra Mundial y catapultada en un renacimiento postindustrial a partir de los Beatles y el pop de la cultura de las masas y la sociedad del espectáculo.

La referencia literaria del título de la novela del escritor británico Robert Louis Stevenson no deja de ser una especie de guiño. La isla tiene un tesoro y ese tesoro está



Lytton Struchey. 1914 Henry Lamb (1883 - 1960) Óleo sobre lienzo, 244,5 x 178, 4 cm. Tate, Reino Unido

En la página anterior: Josué ordenando al Sol detenerse sobe Gabaón, 1848 John Martin (1789 - 1854) Óleo sobre lienzo, 151 x 264 cm. Kirklees Museum and Galleries. Dewsbury Town Hall, Reino Unido.

Destaco el maravilloso retrato de perfil Sir Thomas Wyatt el joven (h. 1540 - 42) con un acabado pulido, casi como de esmalte (uno de los primeros retrato ingleses realizado all'antica) que Hans Holbein ejecutó o el retrato, de cuerpo entero, autentica filigrana, de Catherine Carey, condesa de Nottingham (1597) uno de los mejores retratos de la época isabelina. El traje es una verdadera filigrana con bordados de hilos de oro y plata, decorado con innumerables insectos, flores y hojas así como imágenes emblemáticas de obeliscos y serpientes. Es obra de Robert Peake.

Junto a ellos podemos contemplar los grandes miniaturistas Nicholas Hilliard e Isaac Oliver, así como manuscritos medievales, *El Libro de los mártires* de John Foxe, la Biblia de 1611 del Rey Jacobo I de Inglaterra, estampas populares y libros de emblemas.

La revolución y el Barroco (1620 - 1720). Apartado que nos presenta a la cultura cortesana de la monarquía de los Estuardo a través de una secuencia de retratos pintados por Anthony van Dyck, Peter Lely, William Dobson y Godfrey Kneller. A destacar este último con un retrato del soldado «melenudo» (dotado de armadura y larga peluca) *Arnold Joost van Keppel, primer conde de Albemarle* (h. 1700).

Sociedad y sátira (1720 - 1800). Aquí se yuxtaponen los retratos de sociedad de artistas de los grandes maestros británicos del siglo XVIII (tal vez los más conocidos) como Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough y Thomas Lawrence con la sátira social de James Gillray y Thomas Rowlandson.

Destaca sobre el resto un buen paisaje de Antonio Canaletto, *Los jardines Vauxhall: el Grand Walk* (h. 1751). Canaletto fue un pintor veneciano pero durante casi una década trabajó en Londres, de ahí su presencia aquí con este paisaje.

medio oculto, se sabe que existe y a través de un plano, una referencia se comienza su búsqueda. Tal vez los organizadores, los comisarios, pretenden que cada uno de nosotros encuentra su tesoro. La idea que subyace en esta exposición es que cuánto más sepamos del arte británico (dónde está, qué lugar ocupa...) mayor conocimiento y, por lo tanto mayor valor tendrá.

En mi particular búsqueda del tesoro británico descubrí alguna pieza magnífica y otras que han adquirido un nuevo valor (como es el caso de las obras que se pueden encuadrar en el pop art británico). Todo este caudal de tesoros, que traza un recorrido visual por más de cinco siglos de historia del arte británico, está organizado en siete secciones en donde seleccionamos cerca de una veintena de obras:

**Destrucción y Reforma (1520 - 1620).** Ejemplos de la escultura religiosa dañada por los iconoclastas puritanos durante la Reforma que ponen de manifiesto la profunda ruptura con el pasado medieval que tuvo lugar en Inglaterra a partir de la década de 1530.

Ena y Betty, hijas de Asher Wertheimer y su esposa, 1901 John Singer Sargent (1856 - 1925) Óleo sobre lienzo, 185,4 x 130,8 cm. Tate, Reino Unido

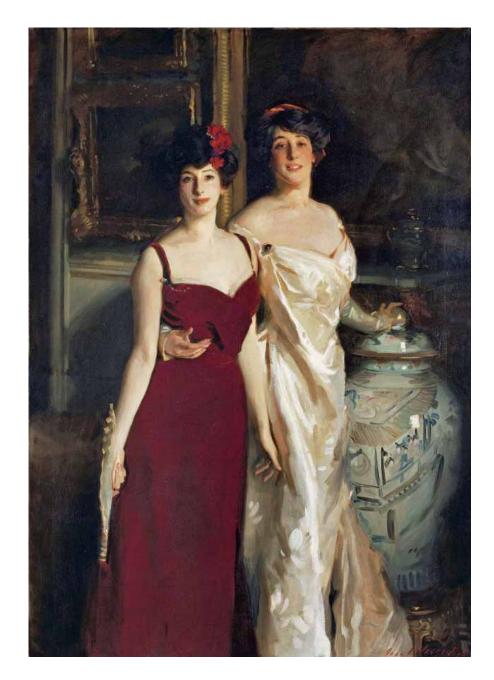
Paisajes de la mente (1760 - 1850) se adentra en varios sentidos del paisaje: las pinturas de Wilson, Thomas Gainsborough, George Stubbs, John Constable y J. M. W. Turner evidencian el surgimiento de la pintura paisajística y su desarrollo hasta su cumbre a finales del siglo XVIII.

En esta apartado sobresale por su tamaño, colorido y extraña atmósfera el cuadro *Josué ordenando al Sol detenerse sobre Gabaón* (1848) de John Martin. Basada en un pasaje del Antiguo Testamento. Pincelada suelta, original y tal vez como respuesta a los controvertidos paisaje tardíos de W. Turner. Con cierto aire de teatralidad. Sobresale también una escultura de Thomas Bank, *La caída del Titán*, 1786. Una obra que es un alarde de equilibrio y originalidad del héroe que cae entre las rocas.

Realismo y reacción (1850 - 1900). Una sección que nos presenta obras de John Frederick Lewis y David Roberts, y también las de los prerrafaelitas como John Everett Millais y William Holman Hunt, que ponen de relieve la variedad y la fuerza del arte británico en los años 1840-1860.

En este apartado me llama poderosamente dos obras. Por un lado la delicadeza de una obra prerrafaelita como es *Detalle de Proserpine* (1878) de Dante Gabriel Rossetti; y por otro lado una obra que anuncia el impresionismo como es *Nocturno: azul y plata-Luz de Cremorne* (1872) de J. A. M. Whistler. Es una vista de Londres desde el puente de Battersea sobre el Támesis. El artista creaba un efecto diluyendo sus pinturas que denominaba salsa.

Modernidad y tradición (1900 - 1940). El final del siglo XIX fue testigo de la llegada del arte impresionista y posimpresionista a Gran Bretaña. La generación de artistas modernistas figurativos que saltaron a la palestra a principios del siglo XX está representada en esta sección por Walter Richard Sickert, Henry Lamb, Gwen John y Spencer



Gore, y el arte más radical, que a menudo roza lo abstracto, de Wyndham Lewis, Duncan Grant y David Bomberg.

Nos vamos acercando al final pero como antesala podemos contemplar dos obras. Una de ellas es de un conocido John Singer Sargent y el cuadro de gran formato, de fuerte inspiración impresionista, *Ena y Betty, hijas del señor Asher y la señora Wertheimer* (1901). Son dos hermanas que aparecen de pie. La mano derecha de una de ellas, debajo del pecho de la otra y esos vestidos sugerentes proporcionan a la obra un atrevido y sensual toque. Y la otra es de Henry Lamb, un pintor para mí desconocido, con su retrato melancólico, Lytton Struchey (1914). Un retrato lánguido, con una barba larga, pelirroja y sus piernas larguísimas con zapatillas, sin olvidarnos de los típicos complementos del paraguas y el bombín. Una delicia.

Sin desmerecer, para nada, están las obras expuestas de Stanley Spencer (*Un grupo familiar*, 1937) y la de Meredith Frampton (*Sir Ernest Gowers en el RCDCR de Londres*, 1943).



Nocturno: Azul y plata - Luz de Cremorne, 1872 **James Abbott McNeill Whistler** (1834 - 1903) Tate, Reino Unido

Un mundo feliz (1945 - 1980), título irónicamente huxleyano, describe la gran expansión del arte británico tras la Segunda Guerra Mundial. Las obras de Lucian Freud, R. B. Kitaj y Frank Auerbach representan a los famosos artistas de la llamada Escuela de Londres. Las obras escultóricas de Barbara Hepworth, Reg Butler, Eduardo Paolozzi y Anthony Caro revelan una nueva revitalización de la escultura británica, reconocida internacionalmente.

Por circunstancias personales, este el mejor apartado. Me encuentro realizando un estudio sobre el pop art y ver aquí una serie de obras me entusiasmó. Dos grandes maestros, vivos, de este estilo del siglo XX tienen aquí dos obras. Una de ellas es David Hockney, *Retrato Nick Wilder* (1966). El retrato es de uno de sus mejores amigos propietario de una galería de arte. Lo retrató en la piscina del bloque de su vivienda en Hollywood. Realizado en acrílico, una de las técnicas preferidas por el artista por su secado rápido, con aspecto de cómic o de anuncio. Y el otro gran artista es Peter Blake que realizó uno de los iconos más conocidos del pop art como es la *cubierta del álbum de The Beatles, Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967).

Pero también están presentes las magníficas y conocidísimas obras de Lucien Freud (*Joven desnuda durmiendo*, 1967) o de Francis Bacon (*Dos estudios para un autorretrato*, 1972).

Tuve que volver sobre mis pasos y anotar esta obra porque no dejaba de llamar mi atención. Tal vez por su aspecto un tanto infantil, por su tamaño o no sé porqué razón; me refiero a la obra de Laurence Stephen Lowry, *Paisaje industrial*, 1950. Una obra con aspecto naif (término que no le gustaba nada al artista) de un paisaje de la ciudad de Manchester de la mitad del siglo XX.

#### Catálogo

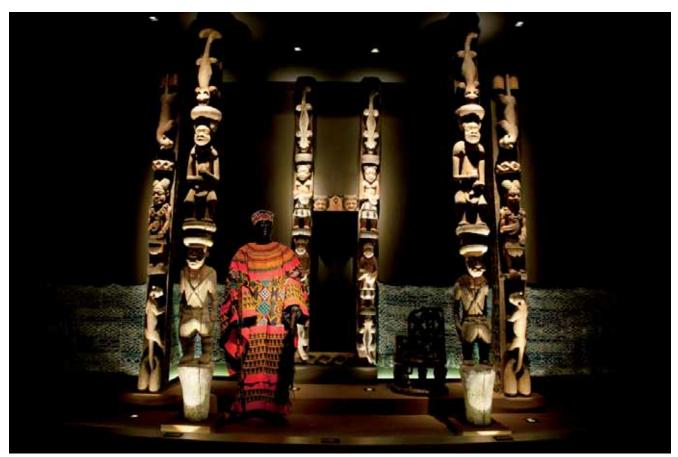
Como viene siendo habitual en la Fundación Juan March, La isla del tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney está acompañada de un magnífico catálogo profusamente ilustrado, en dos ediciones, español e inglesa, con una completa introducción al arte, la historia y la cultura de Gran Bretaña de los últimos cinco siglos. Richard Humphreys, comisario de la exposición, y los profesores Tim Blanning y Kevin Jackson aportan su particular visión. Se completa la obra con una selección de textos de artistas, ensayistas, historiadores y literatos algunos de ellos inéditos en español.

#### Otras actividades

Paralelamente a la exposición, la Fundación Juan March ha organizado una serie de Conciertos y Conferencias que llevan por título Cinco Siglo de Música Británica. Y una serie de Conferencias: Imperio y Arte. Una introducción a la Pintura Británica y a la Historia de su Imperio. Actividades todas ellas de gran calidad que se ha venido desarrollando durante el mes de octubre (momento en que se hace esta pequeña reseña) y que constituyen un excelente acompañamiento para acercarnos a un arte un tanto desconocido de nuestros amigos y vecinos del norte.

Luisjo





Página anterior: Máscara «Principe de la Familia Real» Forcheh-Ngam. En esta página: Pórtico del palacio del rey Sintieh II.

Arte africano: Exposición «Reino de Oku» en la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid.

a Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso (Universidad de Valladolid) acoge desde el mes de mayo la Exposición «Reino de Oku» en su sede situada en el Palacio Santa Cruz de Valladolid, dentro de la Sala San Ambrosio. La muestra ha sido presentada publicamente hoy 5 de junio durante una rueda de prensa, con la presencia del rector de la UVA Marcos Sacristán, Ana Alonso y Alberto Jiménez Arellano (presidenta de honor y vicepresidente del patronato de la Fundación), Amelia Aguado, directora de la Fundación y Ramón Sanz, especialista en arte africano.

La exposición saca a la luz un conjunto de piezas de enorme valor etnográfico. Son las últimas incorporaciones a las colecciones de arte africano de la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid.

El reino de Oku está compuesto por cerca de 36 aldeas situadas en la zona noroeste de la actual república del Camerún, en la región de Grassland. Su capital es Elak y tiene una población cercana a los 120.000 habitantes. Su rey Sintieh II ha nombrado a la propia Fundación como «la mejor embajadora para la promoción de los valores culturales y artísticos en Europa».

Su llegada a Valladolid ha sido posible gracias al esfuerzo y unas arduas negociaciones llevadas a cabo desde 2006 y que culminaron con la firma de un acuerdo con el propio rey.

Gran parte de las obras expuestas tiene la condición de regalías, es decir, objetos cuyo uso está reservado exclusivamente al soberano. La mayoría de las piezas están talladas en madera como las «camas de jefatura» y los «tronos rituales». También se ha instalado en la muestra el pórtico del palacio real decorado con los emblemas y símbolos de su autoridad.

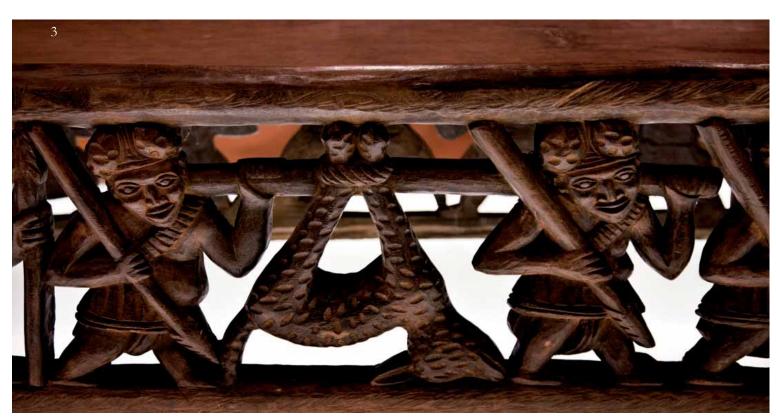
Es muy destacable el conjunto impactante y tremendamente llamativo de las máscaras que algunas Sociedades Secretas tradicionales del reino Oku utilizan en sus ceremonias, cuyas actividades y objetos deben permanecer en el más estricto misterio. Estas sociedades son las encargadas de castigar los comportamientos antisociales de sus súbditos. Los castigos son aplicados por sus máscaras que tiene una gran carga mágica, sinónimo de medicina. Por eso danzan en las ceremonias y rituales y cuanto más agresiva es su danza y más repulsivo es su aspecto, mayor será su poder.

La exposición se completa con una serie de instrumentos musicales y distintos fetiches que al igual que todo lo anterior es la primera vez que se pueden contemplar fuera del reino de Oku. Tanto la llegada de la colección reino de Oku como el propio montaje en la Sala de San Ambrosio ha sido sufragado por el matrimonio Ana Alonso y Alberto Jiménez-Arellano.





1 - Máscara líder Kam. 2 - Figura conmemorativa de antepasado real. 3 - Detalle de la ornamentación de la cama ritual Ebkun, insignia del jefe de guerra de Nghasie.



193

El espacio expositivo (gran juego de luces y ambientes) está dividido en distintos espacios. Hay un buen número de cartelas y paneles que nos informan de las principales piezas. La muestra se completa con una serie de audiovisuales que constituyen un material único en cuanto a la cultura africana.

Como bien definía la coordinadora de la Fundación Amelia Aguado, la visita a esta exposición supone un «viaje en el tiempo» a un reino que esta vivo.

El reino de Oku ocupa la Sala San Ambrosio, un espacio que antes formaba parte del Museo de la UVA y está situada en la entreplanta del Palacio de Santa Cruz. Esta colección se complementa con el Salón de los Rectores (que sirve como introducción a la colección magnifica de arte africano que posee la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso) y con la Sala Renacimiento que además de albergar una interesante colección de terracotas (una de las más importantes de carácter público del mundo), conserva los artesonados originales del antiguo Colegio Santa Cruz fechados a finales del siglo XV.

Otro reino, otra cultura, y una importante colección de arte africano a tan solo dos pasos de nuestra casa. Ah, y es gratuita.

La Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid es una institución sin ánimo de lucro y fue creada en el año 2004 gracias a la generosa donación de su colección artística realizada por el matrimonio compuesto por Ana Alonso y Alberto Jiménez-Arellano.

Un apartado importante y excepcional lo constituyen su colección de terracotas, que se encuentran repartidas en el Salón de Rectores y la Sala Renacimiento del Palacio de Santa Cruz. Un bello ejemplo lo constituye el ejemplar que ilustra esta página. Se trata de una cabeza de personaje de la Cultura Edo, procedente del antiguo Reino de Benín. Perteneciente al «arte de corte», Benín comenzó a tener contacto con los portugueses a partir de finales del siglo XV a través de los intercambios comerciales. La cabeza representa a un oba (rey), de manera realista pero idealizado. Las escarificaciones en la frente, el collar y su tocado aluden a la condición elevada del personaje. En la parte superior de la cabeza aparece un hueco utilizado bien para depositar ofrendas, para insertar colmillos de elefante, o emblemas reales como una corona. La mayoría de las obras del antiguo Reino de Benín son realizadas en metal, por lo



Cabeza de personaje. Cultura Edo. Procedencia: Antiguo Reino de Benín Cronología: siglo XIV-siglo XVI. Altura: 24,5 cm

que hace más excepcional esta obra realizada en terracota, a la que se ha añadido una pátina de color metálico.

#### Datos de la exposición:

Horario:

De martes a sábados, de 11 a 14 horas y de 16,30 a 19,30 horas.

Domingos de 11 a 14 horas. Entrada libre gratuita.

Visitas guiadas gratuitas para colectivos De lunes a viernes (máx. 25 personas) Contactar en:

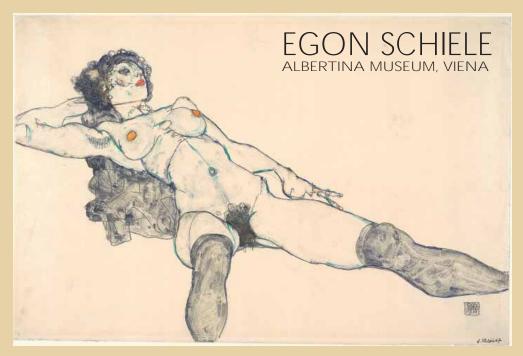
Teléfono: 983 184 530 fundación.jiménez-arellano@uva.es

#### Más información:

http://fundacionjimenezarellano.com/ www.facebook.com/fundacionarellano @fundArellanouva

Luis José Cuadrado Gutiérrez Fotografías: Jesús González (Haciendo Clack)

# GUGGENHEIM BILBAO



Egon Schiel (1890 - 1918)

Cerca de un centenar de obras en papel procedentes del Albertina Museum de Viena.

Del 2 de octubre de 2012 al 6 de enero de 2013

#### Claes Oldenburg (1929)

Muestra la más amplia dedicada en España a la obra temprana, innovadora y emblemática realizada por este genial artista sueco.

Del 30 de octubre de 2012 al 17 de febrero de 2013



# Arquitectura habitada

#### Arquitectura habitada

Muestra obras pertenecientes a la Colección propia del Museo Guggenheim Bilbao que reflexiona en torno al concepto de arquitectura y su capacidad para sugerir un pasado o un presente creado por nosotros y nuestras relaciones con los demás.

Del 20 de septiembre de 2012 al 19 de mayo de 2013



#### **EXPOSICIÓN**





JUNYER Y SANDALIAS EN LAS COLECCIONES FUNDACIÓN MAPFRE

CINCUENTA Y CUATRO DIBUJOS VANGUARDISTAS DE LOS ARTISTAS JOAN JUNYER Y JOAN SANDALIAS

> DEL 25 DE OCTUBRE DE 2012 AL 13 DE ENERO DE 2013

MUSEO PATIO HERRERIANO - VALLADOLID

## Entidades e instituciones que colaboran:

Valladolid Wagen Ayuntamiento de Valladolid Hotel Enara Caja Laboral Museo Patio Herreriano Bar Farigola Aluminios Lázaro Las rosas de Guadalupe Legado Gráfico Restaurante La Estación Ezcaray Bar - Restaurante Dos de Mayo Mesón Duero Tordesillas Aguas de Valladolid Big Things Arte y Cultura CarGraf Valladolid Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso (UVA) Joyería Relojería ZURRO Fundación Casa de Alba Electricidad Pascual de Diego S.L.U.

Si quieres anunciarte en Revista Atticus o si quieres colaborar con nosotros estaremos encantados de atenderte. Mándanos un correo a: admin@revistaatticus.es

O si lo que quieres es suscribirte a nuestra revista también puedes escribirnos.

Fundación Andrés Coello



Ctra. Salamanca Km 153 TORDESILLAS

(Valladolid)

frente Parador Nacional

Teléfono: 983 77 13 46









C/. Dos de Mayo, 13 · 47004 Valladolid Tel. 983 20 59 32





Ramón Pradera, 10 - 47009 Valladolid Teléfono 983 334 815 por A. Faro

BIENVENIDA ATTICUS AL MUNDO DEL PAPEL. NO IMPORTA SI ESTAS PÁGINAS SE PUBLICAN EN FORMA DE BITS O CON LETRA IMPRESA PORQUE ATTICUS EN UN REVISTA QUE SOBRETODO SE PUBLICA EN EL ALMA Y EL SENTIMIENTO

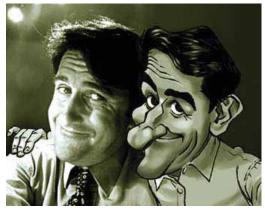


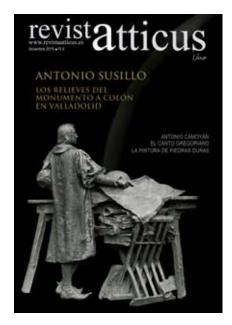


Gentileza de A. Faro www.e-faro.info Andrés Faro Lalanne

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.

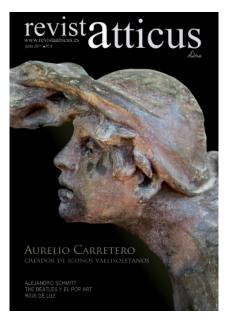
Desde 1997 es el encargado del chiste en el «Diari de Tarragona», decano de la prensa española.





**REVISTA ATTICUS UNO** 

La pintura de piedra por José Miguel Travieso Valverde. Los relieves de Antonio Susillo en el Monumento de Cristóbal Colón en Valladolid por Luis José Cuadrado Gutiérrez. Fotografías de Antonio Camoyán. El alma del paisaje por Juan Diego Caballero Oliver. Los amantes de René Magritte por Esther Bengoechea Gutiérrez. El canto gregoriano por Isaac Huerga Zotes. Ramón Llull, el gran iniciado por Joseph María Osma Bosch. ¿Arte o espectáculo? por Jesús Trapote. Leamos poesía por Marina Caballero y Manolo Madrid. Microrrelatos del concurso sobre una foto de Alicia González con Berta Cuadrado Mayoral, Mogo y María del Rosario Martín Muñoz. Ascenso al Aconcagua por Gonzalo Dell Agnola. Te vigilan, fotografías de Luis Raimundo García, Rogelio García Alonso, Jesús González, Alicia González, Chema Concellón y Jesús Arenales. Ruta Oriental por Valladolid. Y humor gráfico de Andrés Faro.



#### **REVISTA ATTICUS DOS**

En nuestro segundo ejemplar en papel impreso acometemos los siguientes reportajes: Aurelio Carretero, creador de ilustres iconos vallisoletanos, de José Miguel Travieso; Alejandro Schmitt, neoexpresionismo de la tierra, de Juan Diego Caballero Oliver; El pantócrator de la iglesia de San Climent de Taull en el valle de Boí, de Luis José Cuadrado; El arte de ser de Artemisia Gentileschi, de María del Rosario Martin Muñoz; Gregorio Tomás, pinturas con acento iberoamericano, de Inés Gutiérrez-Carbajal; El mundo de Andrew Wyeth, de Esther Bengoechea Gutiérrez; Ángel Sardina o la delicadeza del silencio, de Juan Antonio Sánchez Hernández; Museo de Valladolid y Aspace un proyecto colaborativo, de Silvia Ávila Gómez y Ana Belén Mulero San José; Nerón y Séneca en el Museo del Prado, de Luis José Cuadrado; The Beatles y el pop-art de Gonzalo Durán; El mosaico de Pegaso en la Villa romana de Almenara de Adaja; El grupo Simancas, de Elías Manzano Corona y la Ruta Valladolid, Ríos de Luz. Relatos y poesía de Berta Cuadrado Mayoral, Iñigo Salinas, Marina Caballero del Pozo, Manolo Madrid, María Sangüesa, Jessica Arias Mingorance, Raúl Henao, Santiago Medina Carrillo, José Carlos Nistal, Noelia Toribio, Salvador Robles, David Moreno, Lur Ochoa, Daniel Sánchez Bonet. Humor gráfico de Alfredo Martirena y Andrés Faro Lalanne. Fotografías de Rogelio García Alonso, Luis R. García, Alicia González, Jano Schmitt, Jesús Arenales, Leandro Martínez, Luisjo, Jesús González, Enrique Amigo y Chema Concellón. Artículo de opinión de Jesús Trapote. Ilustraciones de Toño Benavides y Enrique Diego.

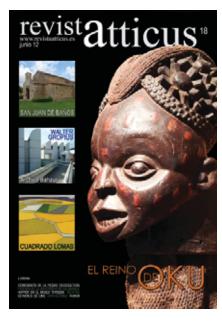


**MONOGRÁFICO 6 CINE 2** 

Un número especial que recoge todos los comentarios que hemos hecho durante un año (lo que se puede considerar una año académico y que tiene como punto de arranque el festival de la **SEMINCI** de Valladolid). Y es nuestro segundo número monográfico dedicado al cine. En él encontrarás comentarios de las siguientes películas:

Habemus Papam, Medianeras, Criadas y señora (The Help), El niño de la bicicleta, Circunstamce (Circunstancia), Las nieves del Kilimanjaro, El Guardia (The Guard, traducida posteriormente por El irlandés), Un dios salvaje, Maktub, The Artist, La chispa de la vida, Los descendientes, Katmandú, un espejo en el cielo, J. Edgar, Moneyball, rompiendo las reglas, Caballo de batalla (War Horse), La fuente de las mujeres, La invención de Hugo, ¿Y ahora adónde vamos?, Intocable, Los idus de marzo, La pesca del salmón en Yemen.

Colaboran en este número: José Miguel Travieso, Luis José Cuadrado, Fernando Solla, Enrique Diego y Cristy G. Lozano.



#### **REVISTA ATTICUS 18**

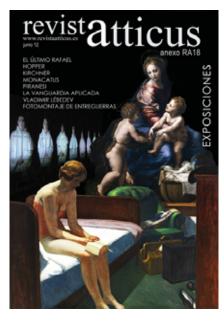
En este número puedes encontrar los siguientes artículos: La iconografía de la Virgen de la Piedad, de Luis José Cuadrado; Walter Grophius, archivo de la Bauhaus, Berlín, de Carlos Zeballos y Juan Diego Caballero Oliver; Iglesia visigoda de San Juan de Baños de Gonzalo Durán; Pawel Kuczynski (segunda entrega); Cuadrado Lomas de Francisco Buiza Badás, El reino de Oku, arte africano, Fachada de la Universidad de Salamanca, «Ascensum» cara a cara con la historia, de Luis José Cuadrado.

Comentario de las películas: Los idus de marzo, de Arancha Acosta; La pesca del salmón en Yemén, Seis puntos sobre Emma, Un feliz acontecimiento, Ríos revueltos, de Luis José Cuadrado.

Relatos y poesía de Salvador Robles, Guille Silva, Jessica Arias Mingorance, José Carlos Nistal, Santiago Medina Carrillo y Manolo Madrid.

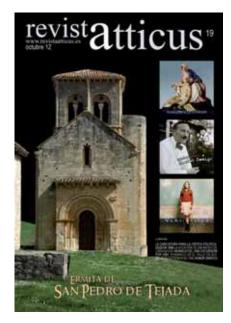
Fotografías de Jano Schmitt, Jorge Lázaro Fernández, Leandro Martínez, Paula Guillot, Jesús Arenales, Luisjo, Alicia González, Enrique Amigo, Jesús González, Luis R. García, Rogelio García y Chema Concellón.

Y la sección habitual de **humor gráfico** de varios artistas y **Andrés Faro Lalanne** y **Alfredo Martirena**.



#### **REVISTA ATTICUS 18 ADENDA**

Como anexo al número 18 se edita esta adenda que recoge las principales exposiciones. A lo largo del año, las principales instituciones museísticas, las grandes fundaciones y las salas de exposiciones organizan una actividad consistente en mostrar una serie de objetos o colecciones de determinadas obras. Es lo que se considera una exposición. Juegan un papel fundamental en nuestra vida social. En esta ocasión recogemos El último Rafael, Hopper. Kirchner, Monacatus, Piranesi, La vanguardia aplicada, Vladimir Lébedev, y Fotomontajes de entreguerras.



#### **REVISTA ATTICUS 19**

En este número puedes encontrar, entre otros, los siguientes artículos: La ermita de San Pedro de Tejada, La iconografía de la Virgen de la Piedad, de Luis José Cuadrado; ¿Quién mató a Stefan Zweig?, de Aldán; Versionando, de Rubén Gámez; La caricatura para la crítica política, Gedeón 1898, de Cris González; La vocación de San Mateo de Caracaggio, de Gonzalo López Durán; Románcio en el Valle de Boí, Monacatus, una excursión por Oña.

Y las secciones habituales de Cine, Relatos y poesía; Fotografías y el Humor Gráfico de Andrés Faro Lalanne y Alfredo Martirena.



# Joyería-Relojería







Teresa Gil, 6 47002 VALLADOLID Teléf./Fax: 983 352 413 zurrojoyeria@gmail.com

boy is given a bath at an unauthorized camp that houses Rohingya Muslim refugees who fled

Myanmar during an ethnic strife in 1992, in Kutupalong, Bangladesh on World Refugee Day. (Saurabh Das/Associated Press)



## I O SIENTO, PEQUEÑO

or más que te miro no me salen las palabras. No te puedo ayudar con mi pluma. Lo siento. Me siento incapaz de escribir cuatro frases para intentar que el mundo despierte. Por aquí arriba solo vivimos pensando en que la crisis se nos va a llevar la sociedad del bienestar. Comprenderás mi querido niño, que no me salgan las palabras por tanta preocupación. ¿Y si mañana nos vemos como tú? ¡Fíjate qué desastre!

Lo siento querido niño, no puedo escribir porque lo único que me sale son exabruptos. Perdóname porque sé que es difícil hasta que entiendas mis palabras. Sé que solo te preocupa dónde vas a encontrar algo para llevarte a la boca. Lo siento querido niño. No sé como ayudarte.

Perdónanos por dejarte morir de hambre.



### Rohingya

l pasado 20 de junio de 2012 se celebró el Día igual Mundial del Refugiado, con un triste récord: más Mundial del Refugiado, con un triste récord: más de 42,5 millones de personas se encuentran, malviviendo, en distintos campos de refugiados o enclaves similares a finales de 2011. ¡42,5 millones de personas! ¡Qué 8 barbaridad!

Muchas de estas personas han tenido que dejar sus hogares para huir de la guerra o del hambre o de la persecución a la que se veían sometidos ya fuera por motivos políticos, religiosos o de pertenencia a un grupo social o étnico. Este aumento de refugiados es producto de una serie de guerras y distintas catástrofes como las crisis de Libia, Somali, Sudán. Estos son los fríos, pero elocuentes números. Es difícil alcanzar a comprender esta sinrazón para alguien que vive instalado en el beneplácito mundo desarrollado a pesar de la tan traída y llevada crisis. Tal vez la crisis económica tenga poco que ver en esto (aunque se han resentido los países que tradicionalmente venían acogiendo a refugiados). Qué extraña ruleta conformará el mapamundi. Sobre ella, la bolita da vueltas y vueltas, se va parando y zas. Acaba de nacer un niño en el Sur, en Sudán. Mala suerte. Vamos a ver con la siguiente bola si hay más suerte y sale al Norte.

Este niño no ha tenido suerte en la gran Lotería de la Vida. Se trata del niño musulmán, se llama Rohingya, al que bañan, como pueden, en un campamento no autorizado de refugiados musulmanes que huyeron de Myanmar durante un conflicto étnico de 1992. Se encuentra en Kutupalong, Bangladesh. A este pobre niño poco, o nada, le va a importan nuestra prima de riesgo.



Art & Culture **Audiovisual Workshop Brand Consulting** 

#### marq

espacio en el hall para exposiciones temporales

#### imágenes para la inmortalidad

museo de prehistoria de valencia

#### pompeya bajo pompeya

museo arqueológico de alicante

















#### reino de oku

salas de arte africano fundación jiménez-arellano universidad de valladolid

#### 50 años de escuela

de los 50 a la escuela 2.0 : junta de andalucía

#### graffiti

exposición itinerante museo arqueológico de alicante

cantata dei pastori

escenografia belén popular napolitano



Avd. de Burgos, 54, VALLADOLID · T. 983 369 993 · info@valladolidwagen.es